Кугель А. Р. **Профили театра** / Под. ред. А. В. Луначарского, предисл. А. В. Луначарского, примеч. И. С. Туркельтауба. М.: Теакинопечать, 1929. 276 с.

*А. В. Луначарский*. Предисловие 3 [Читать](#_TOC221467362)

П. Н. Орленев 7 [Читать](#_TOC221467363)

Примечание к статье П. Н. Орленев 34 [Читать](#_Toc221467364)

Ю. М. Юрьев 38 [Читать](#_TOC221467365)

Примечание к статье Ю. М. Юрьев 61 [Читать](#_Toc221467366)

В. Э. Мейерхольд 65 [Читать](#_TOC221467367)

Примечание к статье В. Э. Мейерхольд 103 [Читать](#_Toc221467368)

Два критика 104 [Читать](#_TOC221467369)

Примечание к статье Два критика 129 [Читать](#_Toc221467370)

В. И. Качалов 131 [Читать](#_TOC221467371)

Примечание к статье В. И. Качалов 155 [Читать](#_Toc221467372)

Н. Ф. Монахов 158 [Читать](#_TOC221467373)

Примечание к статье Н. Ф. Монахов 181 [Читать](#_Toc221467374)

Еврейский театр 182 [Читать](#_TOC221467375)

Примечание к статье Еврейский театр 198 [Читать](#_Toc221467376)

А. И. Южин 201 [Читать](#_TOC221467377)

Театр Чехова 220 [Читать](#_TOC221467378)

Примечание к статье Театр Чехова 274 [Читать](#_Toc221467379)

# **{3}** Предисловие

Никому, даже самому «левому» из идеологов социализма, не придет теперь в голову отрицать значение прошлого театра и его традиций для театральной современности и нашего дальнейшего театрального строительства.

Появление книги Гернгросса, представляющей собою первую попытку осветить историю театра на основании достаточного материала и с применением марксистского метода, было встречено всеми людьми, интересующимися театром, с большим удовольствием.

Такие работы по исследованию истории театра будут, вероятно, появляться и впредь, но не менее важно издать по крайней мере наиболее, классические отзывы о жизни театра прошлого, которые являются талантливым учетом различных перипетий его развития.

Два условия делают некоторые из этих критических комментариев живой жизни театра прошлого особенно для нас желательными: это, во-первых, талантливость и чуткость критика и Во вторых, — {4} комментирование именно таких театральных явлений, которые далеко еще не умерли для нас и влияние которых сказывается и на нашем сегодня.

Именно этими чертами обладает книга Homo novus’а, т. е. недавно скончавшегося Александра Рафаиловича Кугеля, — «Профили».

У книги есть один большой недостаток — она не марксистская; но не напрасно говорил Ленин, что на одних марксистских книгах не научишься.

Александр Рафаилович был человеком в высшей степени передовым, но с индивидуалистически-анархистским оттенком. Он был несомненный материалист, но материализм его не дорос до полноты диалектического развития.

Этот недостаток, конечно, велик. Но рядом с этим, надо сказать, что Кугель представлял собою зрителя в высшей степени проникновенного, способного волноваться, радуясь переживаемому волнению, способного также с горькой усмешечкой проникать во все недостатки спектакля, посмотреть в каждую щелочку того или другого театрального явления с выдающейся проницательностью.

Всегда и неизменно Кугель подходил к театральным явлениям и лицам с величайшей добросовестностью, ибо театр он горячо любил и ставил чуть ли не превыше всего в жизни.

{5} Рядом с этим нельзя не отметить удивительной свежести и тонкости его стиля.

Он писал заботливо, он тщательно выбирал свои выражения, он искал образа одновременно яркого и меткого, и его статьи дышат остроумием и сверкают своей отделкой.

Я помню, в годы нашей большой близости, когда я работал под руководством Кугеля в его театральном журнале, как «корреспондент из Парижа», я как-то раз сказал ему, как много мне приходится писать и как быстро я пишу. Вместо похвалы я услышал из уст Кугеля строгое порицание. Он сказал мне: «Я доволен вашими статьями, у вас это выходит очень недурно, но если вы действительно пишете так быстро, это значит, что вы могли бы добиться как писатель гораздо большего. Я никогда не позволю себе писать чего-нибудь сразу или диктовать свои статьи. Для меня настоящая мука, если: я должен сделать что-нибудь в короткий срок. Но даже в этом случае я по меньшей мере один раз переделываю все написанное, т. е. даю очень сильно измененную копию того, что у меня вышло в первый раз. Но гораздо больше люблю я такую работу, когда я смогу по 3 – 4 раза выверить каждую мою фразу».

Статьи Кугеля представляются крылатыми, быстролетными, импровизированными, но в них заключается не только много таланта, но и много добросовестности.

{6} То, что касается формы, относится и к содержанию. Все у Кугеля в высшей степени продумано, и если не всегда верно, то виною этому являются уже дефекты его миросозерцания. Однако, этот последний недостаток в высшей степени ослабляется точным и тонким комментарием, которым важнейшие статьи издаваемой ныне книги сопровождает выдержанный марксист — профессор Туркельтауб.

В этом виде книга бесспорно может быть дана всякому, кто интересуется театром и хочет обогатиться серьезными сведениями о нем и получить возбуждение для своего ума в том направлении, чтобы заставить его задуматься над проблемами театра.

А. Луначарский

# **{7}** П. Н. Орленев

Орленев — его настоящее фамильное прозвище «Орлов», а это — сценическое умаление родового прозвища — появился в Петербурге, примерно, в 1895 году. Во всяком случае, летом, а не зимой. Драматические спектакли летом давались тогда не в городе, а в пригородах и в дачных местностях, и одной из наиболее солидных дачных сцен был театр в Озерках[[1]](#footnote-2). Там я впервые увидел В. Н. Давыдова, Н. И. Рощина-Инсарова и др., а несколькими годами позже познакомился с игрой очаровательной водевильной пары — М. П. Домашевой и П. Н. Орленева.

Антреприза выписала (или откопала) эту пару из Москвы. Они играли, как было принято в старину, для «съезда» или для «разъезда» публики, а между ними, собственно, подавалось главное сценическое блюдо — этакий, как за столом у Собакевича, «бараний бок с кашей». Но вышло так, что я решительно ничего не помню из тяжеловесного сценического угощения тогдашних Озерков, а {8} Домашева и Орленев настолько живо и ярко стоят перед глазами, что вместе с ними воскресает вся жизнь былого петербургского дачного уголка. Слышу я звонки, свистки паровозов, вижу сад с волнующейся серебристой листвой, и озеро, на котором шмыгают лодки, а оттуда доносится нестройное пение; помню свет электрических фонарей, и свой аппетит — ах, этот молодой аппетит! — и вот‑вот кажется мне весь этот кусок кинематографа сейчас превратится в живую, теплую, физически ощутимую действительность…

Они были оба — Домашева и Орленев — небольшого роста, и особенно казались такого роста. На этом росте строилась, главным образом, их сценическая игра. Они играли полудетей, подростков. Обыкновенно — гимназистов и гимназисток, кончивших зимние занятия, и летом, во время вакаций, в свободные, так сказать, от гимназических занятий часы предававшихся летним удовольствиям — собирали цветы, ловили бабочек, удили рыбу, качались на качелях.

А между тем, среди этих невинных, детских забав и занятий, начинала пробиваться еле ощутимая еще песня пола. Она девочка, подражая взрослым и передразнивая их, играла в кокетку; он, пощипывая какую-то воображаемую растительность на верхней губе, — старался делать то же, что дядя Костя или другой дядя, играл в страсть, разочарование и демоническую натуру, рискуя, однако, расплакаться от конфуза и досады.

{9} Один водевиль так назывался — «Роковой дебют». На сцене стояла зеленая скамейка — одна — кругом кусты, и они были вдвоем — одни, кругом никого, и так они дебютировали! Это был дебют жизни, а игравшая пара была так молода, так заразительно, если можно выразиться, молода, что все, в конце концов, мешалось: дети ли дебютировали в роли взрослых, или начинающие актеры дебютировали в театре. Веяло со сцены освежающей прохладой. Облупившиеся декоративные кусты, к которым давно не прикасалась кисть реставратора, как будто источала ароматы. «О счастие, о грезы, о, свежий дух березы!», как говорится у Алексея Толстого.

Театральная цензура в то время была очень строга и, разумеется, глупо строга. В афишах никогда не писали «гимназист» или «гимназистка», ибо казенные заведения вообще, всякие, какие бы то ни было, хотя бы кумысолечебные — были *res saera*, а значилось: «воспитанники частных учебных заведений». Но усилия цензуры скрыть гимназическую сущность были так же наивны и безнадежны, как усилия Орленева говорить ломающимся баском, в то время как пальцы мяли синюю фуражку с гербом «частного учебного заведения».

Счастливое детское время… Я готов цитировать строки из «Детства и отрочества». Всегда в жизни человека прекрасно то, что ушло в даль и кажется подернутым туманом полузабвения; и все чудесно, {10} когда испытующим взором стараешься проникнуть за завесу будущего. Дальний конец — вот что манит нас и способно вызвать лирическое настроение. И на сцене — не то ли же самое? Два возраста в театре предназначены для возбуждения лирических чувств, по преимуществу: возраст вступления в жизнь — просыпающаяся юность, и возраст ухода из жизни — полузасыпающая старость. Семнадцатилетие — с одной стороны; Филимон и Бавкида — с другой.

Я помню почти все водевили, игранные Орленевым: и «Роковой дебют», и «Под душистою веткой сирени», и «Школьную пару», и еще какой-то водевиль, название которого вертится передо мной, а схватить его не могу, и в этом водевиле Орленев изображал мальчишку — сапожного подмастерья, с вымазанными ваксой руками и с каким-то очень смешным вихром, торчавшим как петуший гребень. Это не был даже водевиль в истинном значении слова. Стиль водевиля есть повесть о забавной мистификации. Но в пьесах, которые играл Орленев со своей черномазенькой, черноглазенькой, востроглазенькой партнершей, не было мистификации, а разыгрывались какие-то кусочки натуры, которые были смешны и трогательны в своей детскости, чистоте и непосредственности.

В этих Озерках, с их серебристыми кленами и березой, со станционными звонками и запахом «бифштексов по-гамбургски», доносившимся из раскрытых {11} прямо на площадку окон ресторанной кухни, — Орленева увидал А. С. Суворин, набиравший труппу для организуемого им театра. Он взял Орленева, Домашеву и еще кой-кого. Если память мне не изменяет, Орленев дебютировал в Тихоне Кабанове («Гроза»). Но дебют не то что прошел незамеченным, а утонул в водевильной волне орленевских ролей.

Можно играть «хорошо» и можно играть «опасно хорошо». Об одной актрисе, замечательно сыгравшей босоногую бабу в деревенской пьесе, популярная в свое время писательница как-то выразилась: «опасно хорошо играла — теперь, что бы она ни сыграла, все равно скажут: ей босоногих баб играть». Вот то же самое случилось и с Орленевым. Он «опасно хорошо» играл водевильные пустячки, и потому, когда он и другие роли, случалось, играл просто хорошо — то и публика, и театральное начальство все же говорили: «оно, конечно, но, знаете, водевиль — вот его настоящее дело». И, действительно, несколько лет Орленев, главным образом, подвизался в водевилях, бегал по сцене с сапожной щеткой или мял фуражку и изображал гимназиста с душой Печорина и Аммалат-Бека. У него был приятно воркующий, как у сизого голубка, голос, немножко подсахаренный, истошный, московский.

При всей молодости своей он впадал иной раз, от вечного своего водевиля, в тоску. Тогда {12} он брал гитару, пел цыганские романсы, и жалобно стенал. И это я помню хорошо — сидит на полу, на низенькой скамеечке, пощипывает струны и крушит сердце — и свое, и чужое — сомненьем. «Ах, не круши сердце сомненьем. Погоди, счастье вернется, жизнь улыбнется»…

Так и случилось. В 1898 году был поставлен «Федор Иоаннович» Ал. Толстого. Трагедия эта долго находилась под запретом. Ее находили нецензурной. Самую фигуру «царя поневоле» находили «нецензурной». Как Федор рисуется у Пушкина —

… на престоле  
Он вздыхал о мирном житии  
Молчальника. Он царские чертоги  
Преобратил в молитвенную келью —  
Там тяжкие державные печали  
Святой души его не возмущали…

Правда, у Толстого Федор Иоаннович не совсем такой. Но тем более он был нецензурен. Царю полагается; быть обязательно в генеральском мундире и пить чару за здоровье храброго воинства. Иначе — уже умаление «царской власти». Разрешили «Федора Иоанновича» не без труда, благодаря связям Суворина. У старика был нюх по части успеха. Суворина очень отговаривали поручать роль Федора молодому актеру. Дескать, роль трагическая (хотя, по признанию самого автора, она совсем не трагическая, а пассивная, страдательная), и как же, после мальчика — сапожного подмастерья {13} подняться до царя и пр.? Но Суворин угадал. В Орленеве, и по фигуре, и по голосу, и по всей его повадке, было много подходящего для Федора. *Водевильный простак победил*.

С этого момента Орленев возвеличен был славой и рекламой. Случилось то, что всегда бывает в жизни художника: он остается неоцененным, когда работает только материалом собственным, личным. Он становится славен и знаменит, когда к материалу личному присоединяет благодарный, удачный, в пору пришедшийся материал сюжета и натуры. Материал становится союзником и выносит, как волна пловца, на желанный берег.

Трагедия Ал. Толстого имела огромный успех на только благодаря несомненным поэтическим и театральным достоинствам, но и потому, главным образом, что цари прискучили своей вечной генеральской формой, и царь-пономарь, царь — жалкий и дряблый, царь — слабый, ничтожный человек, царь-студень — в этом была пикантность трагедии. Федора Иоанновича, кстати, тогда сближали с Николаем II. Вообще, тут была тема для размышлений.

Орленев играл Федора отнюдь не таким, каким его изображал Пушкин в вышеприведенных стихах. Пушкин пересахаривает. Его Федор напоминает иконописную фигуру. У Федора не лицо, а «лик». Его надобно было бы канонизировать, собственно, но Победоносцев предпочел почему-то канонизировать {14} Серафима Саровского. Ал. Толстой дает в характере Федора черты смиренные, но отнюдь не сплошную евангельскую иконопись. Разумеется, Федор Иоаннович — не генерал, не полицеймейстер, и не коварный дипломат на престоле. Его тянет к уединенной жизни; его привлекают клиросное пение и перезвон колоколов; и ум его совсем не создан для сложной азиатской интриги московского двора. Для него «бармы Мономаха» — тяжелая ноша, и страданье его в том, что им швыряются, как перекидным мячиком, Годуновы, Шуйские и прочие опытные царедворцы. Но за всем тем, он отнюдь — не воплощение благостности, и никакого лучезарного нимба нет над его головой. Он — человек. Ни на вершок не самодержец, по слабости и неуравновешенности характера и по мистическому церковному складу своей души. Однако он способен сильно и даже гневно реагировать на события. «Я царь или не царь?!» — кричит он, и это, действительно (цензура была права), деградация царской власти. Чем исступленнее кричит он, чем больше серчает, тем очевиднее, что «царь» — это вовсе не божие произволение, вымазанное миром и оттого приобретшее чудесные свойства самодержца и деспота, а обыкновенный живой человек.

Орленев дает тип неврастеника, человека, по нервной организации своей близкого к патологии и страдающего почти медицинским термином обозначаемой слабохарактерностью — «абулиею». И, {15} конечно, жалко, по-человечеству, слабенького, безвольного царя, который должен держать власть и страну, а его «самого держат», как определил Герцен сущность самодержца. Но еще более тягостно становится за народ, за общество, за страну, когда всей «полнотой власти», в силу наследственности, может быть облечен любой не то клинический больной, не то выходец из желтого дома, не то слабоумный идиот, не то кроткий пономарь, которому приказано состоять в должности государственного архистратига. В этом смысле постановка «Федора Иоанновича» и исполнение Орленева, несомненно, имели революционное значение. Цензура дала маху. Неудивительно, что в «Моск. Вед.» известный критик Флеров-Васильев вообще неодобрительно отнесся к самой мысли о постановке «Федора Иоанновича», хотя Федор, и Аринушка представляются: ему прекрасным «мольным аккордом». «Мольно», а для самодержавия обидно.

В театральном смысле роль Федора и, в частности, исполнение ее Орленевым положили начало, можно сказать, новому амплуа — неврастеника. До тех пор такого амплуа не значилось; после «Федора Иоанновича» и с легкой руки Орленева, в театральных контрактах стали писать «любовник-неврастеник», «простак-неврастеник». Галерея театральных масок умножилась еще одним бессменным отныне персонажем. В качестве представителя этого нового театрального амплуа, Орленев {16} мог почитаться идеальным типом. Все в нем было неврастеническое, задерганное, судорожно болезненное, начиная со звука его голоса и растяжки гласных, по московскому выговору, которая в его речи приобретает полуистерический оттенок; продолжая придыханиями, уснащавшими его декламацию, и кончая подергиванием лица и мелкой жестикуляцией, в которой были и робость, и конфуз, и страх — страх безотчетный, неотвязный, как при мании преследования.

Второю ступенью, возвысившею Орленева, была роль Раскольникова в «Преступлении и наказании». В этой роли он подошел, если можно так выразиться, к самому сердцу русской психологической проблемы[[2]](#footnote-3), как ее поставил Достоевский. Эта проблема — «надрыв души». Что такое «надрыв»? Вот звучит, положим, какой-нибудь инструмент — скрипка ли, гитара ли, и рядом с чистым звуком и тембром инструмента вы слышите привходящий — глухой, надтреснутый, матовый. В «деке» есть какая-то незаметная трещина, она хорошо замазана лаком и не мешает игре на инструменте. Но чистого тембра вы уже не дождетесь.

Таков же человек с «надрывом». Этот надрыв всюду, чтобы он ни делал и в чем бы себя ни проявлял, ему сопутствует. И логика его, и страсти его, и ум, и чувство сопровождаются надрывной {17} нотой. Что-то дребезжащее, как у треснувшего колокола, вторгается в звоны жизни. Дисгармоническое, асимметрическое, неустойчивое, ищущее своего центра тяжести и не находящее его, беспокойное существо — таков человек с надрывом, которого изображал с большим талантом Орленев. Успех его в Раскольникове был решительный и бесспорный. Несколько меньше он был в роли Дмитрия из «Братьев Карамазовых», что, думается мне, объяснялось его сравнительно малым ростом. Лично мне Орленев в роли Дмитрия даже больше нравился, чем в Раскольникове. Я совершенно помирился с мыслью о том, что Митя Карамазов был несколько ниже ростом, чем полагается такому буйному кавалеру. Но в «Преступлении и наказании» Орленев как будто укорачивал интеллектуальный рост Раскольникова, или — чтобы быть совершенно точным — интеллектуальный рост мучительных вопросов и недоумений, владеющих Раскольниковым.

Раскольников принадлежит, как и многое множество других героев Достоевского, к числу людей, о которых сам их творец выражается, что «их съела идея». Это началось у Достоевского уже с «Записок из подполья», где герой ставит, по существу, с точки зрения нормальной, здоровой логики, совершенно нелепый вопрос: что важнее — миру ли провалиться или ему, человеку из подполья, чай пить? И решает, что, пожалуй, важнее ему чай {18} пить, а мир пускай себе проваливается. У Раскольникова мы видим дальнейший вариант той же оголенной идеи, противопоставляющей обнаженный корень индивидуализма обнаженному корню социального бытия и сознания. Социально (на религиозном языке Достоевского — «морально» или «христиански») старуха-процентщица, со всей ее отвратительной деятельностью, есть существо неприкосновенное. Оно имеет право на жизнь, оно охранено социальным и государственным законом; его оберегает мораль, религия. Оно, само по себе, есть «мир», микрокосмос, себе довлеющая частица мира. И даже, если допустить, что мир, в целом и общем, есть зло, то и в таком случае, кто дал право индивиду свои собственные личные суждения, ставить выше неведомых ему путей, по которым движется мир и для которых существует не индивидуальная, личная, от всего отдаленная и в землю, в подполье, упрятанная точка зрения, а своя особая квалификация?

Центр Раскольникова, конечно, в этом. Я не могу себе представить Раскольникова иначе, как с какой-то черточкой, морщиной на челе, которая никогда не сходит, никогда не разглаживается, с которою он разговаривает, смеется, спит, любит, чай пьет… Не нрав, не моральная распущенность, не срыв внутренней дисциплины влекут Раскольникова к преступлению, а заблуждающаяся мысль: «если мог Наполеон убивать людей во имя таких-то {19} и таких-то, почитаемых им важными, целей, — то могу убить и я, Раскольников». Ане удалось — потому, что «я — вошь».

Вот этой черты интеллектуального заблуждения, интеллектуальной неустойчивости, ведущей к нравственному помешательству, Орленев не давал. Его мысль рождалась в страданиях души, тогда как у Раскольникова из страдания мысли рождалась воля к преступлению. Раскольников, как он изображался Орленевым, был «несчастненький», такой же как Соня Мармеладова, несчастненький, который дерзнул и сорвался — а как ему было не сорваться? Этот образ Орленев передавал с большой теплотой и искренностью. В этом смысле — в душевном надрыве — Орленев был и остался очень трогателен и жалок. Сценически, да и жизненно, это было страшно близко зрителю, быть может гораздо ближе, чем тот сектантский, несколько изуверский образ, какой нарисован мною выше. Рядом с Соней, эти *два беспомощных существа были овеяны некою так сказать «евангелическою лучистостью»[[3]](#footnote-4) — отблеском нищеты и страдания, — объясняющею несколько риторическую фразу Раскольникова*: «не тебе кланяюсь — всему вселенскому страданию кланяюсь». «Смирись, гордый человек!» — возглашает Достоевский, но Орленев-Раскольников, {20} в сущности, и не был никогда очень горд. Думалось ему, что он Наполеон, но были это лишь «пленной мысли раздраженье».

Итак, не весь Достоевский был в игре Орленева, а только часть его. Та часть, к которой, однако, творчество Достоевского постоянно обращается, и которая с особенной ясностью выражена в князе Мышкине («Идиот»): евангельская нищета, евангельское убожество. Последующая полоса (после убийства ростовщицы) в жизни Раскольникова («наказание») и есть раскрытие глубоко заложенной в Раскольникове черты — стремления к убожеству и смирению вместо гордыни. То, что пьяненький Мармеладов говорит вначале: «выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники. И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: “Господи! Почто сие приемлеши?”» и т. д., — это осуществляет Раскольников в своем искуплении и страдании, рядом с последним из отверженнейших существ — Соней Мармеладовой.

В этом изображении пьяненьких, соромников, забитых и загнанных, с их нищетой духа и убожеством, — настоящая сила Орленева. Вот он, например, в старинной пьесе «Горе-злосчастье», в роли несчастного, маленького чиновника. Лет 20, не меньше, как я его видел в этой роли, но и сейчас он стоит предо мной, как живой, в старом, поношенном, потертом сюртуке, с робкими, молящими, кроткими глазами — весь воплощение забитости, {21} страха, самоуничижения, поистине человеческого праха. Он и смотреть-то боится прямо. Ни разу он не становится фасом к публике — потому что фас, открытый фас — это смелость, достоинство, уверенность, — а в три четверти, в пол-оборота. Ибо откуда же набраться забитому, бедному человеку смелости глядеть прямо в глаза? Я скажу парадокс, как некоторым покажется. Орленев был бы еще лучшим Мармеладовым, нежели Раскольниковым. То-то и оно-то, что самая индивидуальность Орленева вовсе не раскольничья. В своей артистической личности он ярко отразил некоторые специфические «соборные», как ранее выражались — «коллективистские», — как выражаются ныне — *черты русского характера*[[4]](#footnote-5). Мышкин, Мармеладов, наконец, Митя Карамазов — вот сфера Орленева, наиболее совпадающая с его духом.

Дмитрий Карамазов из всех Карамазовых — наименее рационалист и не скуфья, как Алеша. Он удалец, беспутный, забубённая головушка. «Благородный человек, хотя и подлец». Но это ведь — фасон. А в сущности при всем беспутстве, удальстве и фордыбаченьи, в основе своей Митя — смирен. До того смирен, что готов также принять на себя страдание и каторгу за несодеянное преступление. Не в том дело, что человек иной раз {22} и покочевряжится, особливо во, хмелю, как Митя, а в том — есть ли в нем черточка дьявольской гордыни, отвергающей мирское во имя торжества своей личности и своих прихотей, или этой черточки нет? В Мите Карамазове ее нет. Митя Карамазов — «симпатичен». Вот это-то и выходило выпукло у Орленева. Приезжает Орленев в Мокрое, гуляет, бражничает, коли хотите рисуется, лоб за Грушеньку расшибет, — за всем тем, симпатичнейший парень, со светлой янтарной душой. Надорванный человек — это верно. Янтарь с трещинкой — но светлее золота. Таким я помню Орленева, хотя он ростом не вышел, мелок. Забыть невозможно — до того в образе, созданном Орленевым, было все чисто, прозрачно, человечно; до того роль лилась из него, можно сказать; до того он был в своей родной стихии; до того эта родная стихия была *глубоко национальна*[[5]](#footnote-6). Помню, смотрел я Орленева в «Карамазовых» и пришла мне на память им же игранная, лет 5 – 6 до того, роль купчика-Васи в «Талантах и поклонниках». Трагик Эраст Громилов, мрачный и наспиртованный, сидит в (летнем саду около театра и громогласно вопрошает: «Где мой Вася?» Ушел куда-то Вася, и трагик — как маленький без няни. Но Вася — добродушный парень, «поклонник» таланта, милый и простой, — придет. Он придет, этот Вася, потому {23} что в уходе за пьяным трагиком, в служении ему — все его назначение. И он, действительно, «его» Вася. Вдруг прилепился, да так, что стал как будто частицей совершенно ему постороннего человека, которому посылает усладу, успокоение, любовь. И воскрешая в памяти иные лучистые создания былого Орленева, — понимаю публику, которая, как трагик Эраст Громилов, с тоской вопрошала: «Где мой Вася? Мой дорогой Вася Орленев?»

И ждала, ждала…

К сожалению, Орленев не извлек всего — чтобы не сказать «многого» — из своего замечательного таланта. Внутренно, если можно выразиться, это проявилось в том, что, по мере приобретения славы и известности, он стал тщательно подбирать роли, в которых он мог найти следы неврастеничности, а в самих ролях только то и разрабатывал, то и отсеивал, то и культивировал, что отзывалось неврастенией. Внешне — это проявилось в том, что Орленев ушел из театра ансамбля и превратил себя в гастролера. А последнее в девяти случаях из десяти есть начало разложения и гибели всякого дарования, как бы оно ни было значительно.

Припоминаю целый ряд последующих орленевских ролей. Они не давали и ничего нового, Вот Освальд в «Привидениях» Ибсена. Совершенно клиническая картина. Местами замечательная по физиологическим подробностям, но именно потому {24} отчасти тягостная и, во всяком случае, суживающая значение пьесы Ибсена. Освальд ведь не только человек, страдающий чем-то вроде прогрессивного паралича на почве наследственной болезни. В нем оживает не только физический недуг предшествующих поколений, но и недуг моральный. Это не «привидение» — явление мистического порядка; это — «призрак», возврат, преемственность. Это — одна из излюбленных идей Ибсена, которую мы находим и в «Росмерсхольме», и в «Женщине с моря», и в «Когда мы мертвые пробуждаемся», и в целом ряде других его произведений. Все дело-то, вся трагедия-то, (а трагическое лицо в пьесе — мать Освальда, фру Альвинг), пожалуй, в том, что Освальд сначала как будто совсем нормальный и почти здоровый человек, только очень напоминающий покойного родителя. А потом, с развитием трагедии, на вид здоровая и как будто цельная оболочка распадается и выступает гниль. Появляется «призрак», «оттуда» — из-за могилы — призрак лжи, буржуазного лицемерия, и разрушает все, что создано покойным Альвингом: дом, семью, сына, детский приют. На всем лежит печать прошлой греховной жизни, — и все проклято, все, что идет от лицемерного и развратного корня. Орленев же — только патологический субъект. Он ищет в роли сценического эффекта, и притом такого, какой наиболее совпадает с его индивидуальными данными.

{25} Вот Павел I из пьесы Мережковского. Орленев играет Федора Иоанновича под видом Павла. Между Павлом, в котором, без сомнения, было много юродства, и Федором Иоанновичем — огромная разница. Федор Иоаннович — блаженненький юродивец, тогда как Павел — очень ограниченный умом неограниченный деспот. Федор сознает нищету своего духа, а Павел, *будучи* также нищ, считает, что на его нищенском разуме — печать божия. Для одного царская власть — величайшее страдание и *крайняя тягость, а для другого — царская власть* есть источник горделивого помешательства. Один — *воробушек*; другой — волчонок, хотя, разумеется, когда волчонку прищемят хвост, то и он жалобно завоет. Но у Орленева Павел — такой же надрывной; характер, как Федор, как Раскольников. Расколот он чем-то. Словно ушибли его, и с тех пор он несет с собой свою тоску, и не рассеять этой тоски ни Мальтийским командорством, ни фухтелями, которыми бьют до полусмерти чем-нибудь провинившихся солдат. Павел был «юродище», «обло», «стозевно», «лаяй», а у Орленева, с его всегдашним придыханием, Павел — «юродивенький». Любить, жалеть; всю жизнь, весь мир, всю вселенную залить жалением, промазать елеем — в этом главное свойство орленевской игры и, пожалуй, главное основание, почему игра Орленева там «доходила» до публики. Актер тут глубочайшим образом сплетался вообще со стихией, причитывающей, {26} охающей, кликушествующей, безразлично ласковой и к «арестантикам», и к «разбойничкам», и к кому угодно, что, впрочем, нисколько этой стихии не мешает, когда это нужно или когда выходит сподручно, быть жесткой, зверской и беспощадной.

Постепенно Орленев сошел с прямого правильного пути. Театр — сложный организм и быть может к театру, больше чем к иному понятию, применимо биологическое определение Спенсера: «жизнь есть приспособление отношений внутренних к отношениям внешним». Орленев не сумел приспособить себя к внутренним отношениям театра, как не смогла это сделать и Комиссаржевская, не помню сейчас, каковы были ближайшие причины ухода Орленева из Суворинского театра. Вероятно, Орленеву показалось здесь скучно и тесно. Ведь и Комиссаржевской скучно и тесно было в Александринском театре. Вера в свои личные силы — быть может несколько преувеличенная — недовольства строем театра, закулисная дипломатия, на которую приходится тратить много сил; отвага юности, которой нипочем препятствия и, наконец, чуточку, ну, хотя бы самая малость, авантюризма, который лежит в основе профессиональной актерской психологии. Мало ли что. Подобно тому, как тело часто испытывает потребность движения и мышечного упражнения, так и душа актера рвется к прообразу своему — {27} странствующему бродяге. Это «призрак» «оттуда», из далекого подсознательного прошлого. Аркашка Счастливцев, голодный суфлер, без сапог и хлеба, попав в теплый угол к тетке, захотел, однако, от тоски повеситься — и ушел. Смущают тени, одолевают виденья, кипит темперамент, и дисциплина правильно действующего и организованного театра начинает казаться чем-то вроде монастырского устава и тюремного регламента.

Началась полоса орленевских странствований. Он захватил в этих странствованиях не только полосу от Керчи до Вологды, и от Вологды до Керчи, но объездил и многие города Европы и дважды, если не ошибаюсь, был в Америке. Были удачи, большие удачи и быть может именно в этих удачах лежала причина того, что Орленев окончательно отклонился от пути нормально действующего театра.

Нужно сознаться, что для заграничного турне момент был очень благоприятный. Это совпало с японской войной и первой революцией. «Загадка Востока» снова и с особенной силой встала перед Западом. Вместе с революцией в Европу и в Америку устремился большой поток эмиграции. Изучали жадно Достоевского; читали и перечитывали «великого мужика», как его назвал один английский исследователь, Льва Толстого. Всходила звезда М. Горького, и западная буржуазия, быть может не отдавая себе отчета в причинах своего жадного {28} любопытства, вникала в ночлежки горьковских героев. Неслыханные еврейские погромы нашли отклик в «Евреях» Чирикова, которые игрались в Берлине, Мюнхене и других городах. И рядом с этим — полусвалившийся сфинкс русского самодержавия, с его кровавой историей, один уголок которой, хотя и с обычным своим мистическим суесловием, приоткрыл Мережковский в своем «Павел I», запрещенном русской цензурой и игранном на многих заграничных сценах. И опять толки — несвязные, туманные — о «русской душе», «âme slave», о дикарском сочетании пороков и добродетелей, жестокости и сострадания, тупого покорства и бунтарства, смирения и анархизма.

В смысле сборов турне было не особенно удачно, особенно вначале. Но отзывы печати — прекрасные, особенно в Лондоне, где репертуар Орленева и преимущественно «Евреи» представляли совершенную новинку. Критика захлебывается от восторга. Она превозносит не только «прелестную, полную естественности и захватывающего чувства игру Орленева, исполняющего роль Нахмана, вождя сионизма (?)», но и исполнение Назимовой, отмечая «гармонию жеста и голоса, ту легкость игры, которая является уделом лишь великих драматических актрис».

Наконец Орленев — в Америке. В воспоминаниях одного из участников труппы (см. «Театр и Искусство», 1907 г. №№ 50 и 51) весьма подробно {29} описываются ее странствования и злоключения (дело происходило в 1904 г.), «На следующий день по приезде, — рассказывает автор, — “большинство” актеров идет искать свой “храм”». Но увы, они нашли в доме, выходящем на два переулка, перестраивающуюся квартиру, много две, соединенных вместе, которые превращаются в «театральное помещение»; «над зрительным залом этого театра — небольшая синагога». В таких условиях началась работа. Как известно, в Америке главная трудность — найти помещение, так как все театры находятся в руках театрального треста. Неизвестно, удалось ли бы Орленеву показаться перед настоящей американской публикой, если бы — снова цитирую названные выше воспоминания, — «Женское общество миллионерш» (!) в лице Вандербильд, Октар, Рутервуд и других страстных поклонниц Орленева не предложило играть по понедельникам (свободный день) утренники в театральном центре Нью-Йорка — Крайтерион-театре. Первый же спектакль дал 2.400 руб. сбору в пользу труппы, и в газетах начался, по наивному выражению корреспондента, «набат», появились портреты, карикатуры и пр. Орленев на некоторое время — правда, короткое — становится героем дня. Потом… но мы не станем следить за перипетиями гастролей Орленева. Что сделал бы другой на его месте — мы не знаем, но Орленев, с его натурой и органическим отвращением к системе и настойчивости, {30} ничего не сделал. Нам известно, что сравнительно ничем не замечательная артистка его же труппы Назимова сумела завоевать себе в Америке блестящее положение, стала звездой — «star», и рецензенты даже сравнивали ее с Дузе. Вот как. Но истинный представитель «русской души» и безалаберности Орленев вернулся ни с чем, снова ездил, и снова ни с чем возвращался. «С репетициями не спешат», — пишет упомянутый уже автор. — «Нужно заметить, — продолжает он, — что в американских театрах суфлерских будок не существует. А между тем в “Евреях” — два-три, новых исполнителя, и пьесу репетировали только два раза». По этой подробности можно судить об организации всего дела.

Тогда начинается, уже раз навсегда, обычное гастролерство — индивидуальное, с большими или меньшими перерывами: сначала с меньшими, потом — с большими. И это в сущности — конец. Если бы Комиссаржевская не умерла так нелепо в Ташкенте от оспы — ее судьба, как актрисы, была бы такая же. Она также ездила в Америку, также колесила по свету, а всего более — по обширной матушке-Руси. И точно так же перерывы становились все больше и больше. И с Горевой было то же, и с Дальским. И никакой талант — по крайней мере, в обстановке нашей русской действительности, и в особенности при нашей безалаберности и «эх, завей горе веревочкой!» — не в силах предохранить {31} от внутреннего распада и от изживания себя самого, при системе гастролерства.

Орленев носит звание «народного артиста», и редко кому так в пору приходится этот титул. Все, что в русском народном типе есть привлекательного и чарующего и, вместе с тем все, что он заключает в себе неулаженного, раздерганного, импульсивного, беспорядочного — соединила в себе артистическая натура Орленева[[6]](#footnote-7). Можно еще примириться кое-как с гастролерством иностранцев, хотя даже Дузе и Сальвини от этого портились. Не портилась Сара Бернар, мало портилась Режан, но это потому, что играть значит у них работать — «travailler», что в основании их игры лежит знаменитый парадокс Дидро (тоже француза) — что, играть хорошо можно только не чувствуя, а пребывая разумом в положении высшего контроля над своими сценическими действиями. Ну, и оставим эту систему иностранцам, оставим ее «не жившим и отжившим», а *нашим артистам, «еще остаток чувства сохранившим» — не пристало обращаться к этой системе*. Гастролер предоставлен себе — только себе. Он не знает ни режиссера, ни дисциплины театра, ни поддерживающего ансамбля, ни заданного урока. Он лишает себя культурной атмосферы и, самовластно распоряжаясь в театре, {32} понемногу впитывает в себя все грехи самовластья. Точно надо обладать железной волей, огромным практическим чутьем, особой способностью самокритики, чтобы не упиться ядом славы и не поставить себя осью всего театрального творчества. Результат у всех всегда один — игра на своих «онерах», на субъективных свойствах и выразительных средствах, которые от утомительного однообразия повторений превращаются в постоянную маску, если не в гримасу. При необычайной симпатичности и художественном даре сколько бы мог дать Орленев в условиях нормальной театральной работы! И на что ушел «жар души, растраченный в пустыне»?

Я знаю, что говорят актеры, когда они меняют подчас суровую, а подчас и развратную обитель театра на свободу и вольность гастролерского житья. Они жалуются и клянут условия работы. Но, во-первых, «мир», «община», есть все-таки мир, и вся сила социальной скрепы поддерживает и красит отдельную личность. А во-вторых, если плох уклад и строй театра, следует стремиться к их изменению и улучшению. Одного только нельзя: уходить от мира, выбывать из общины. И особенно нельзя этого делать драматическому актеру, играющему пьесу, а не монолог собственного сочинения.

Театральный ансамбль важен не только для художественного впечатления в целом, но и еще {33} более для самого актера, который растет, развивается, ширится и углубляется в таком ансамбле. Знаете, как спасаются путники, застигнутые в степи пургой? Они ложатся все рядком, все вместе — лошади и люди, и согревают друг дружку своим теплом. Так и в социальной жизни; так и в художественной жизни театра. Индивидуализм на практике выражается, сплошь и рядом, в «ндраву моему не препятствуй». Утрачивается мера вещей. «Что есть мера вещей»? — вопрошал некогда знаменитый философ Протагор, и отвечал: «мера вещей есть человек», — и отсюда пошла школа софистики. По существу, самое понятие гастролерства в театре скрывает в себе основной софизм, ибо когда играется пьеса, вообще не может быть гастролера, а если есть гастролер, то не может быть пьесы.

Пожалуй, на, этом можно и закончить.

Хочется думать, что П. Н. Орленев, еще полный сил, подводя итоги жизни, скажет: «Ну, вот побывал я в Америке, играл в Берлине, и в Крайтерион-театра играл утренники, и где только не бывал… Пора в свой дом, на зимнюю и постоянную квартиру». А эта квартира — просто театр, самый обыкновенный, хотя бы второстепенный театр, где есть режиссер, где на стенке висит расписание репетиций, на которые нужно неукоснительно приходить и без запозданий; где необходимо репетировать в тон друг другу, где нет ни жирных {34} букв, ни красных строк. Это, конечно, не особняк на Бродвее в Нью-Йорке. Это — только постоянная квартира. Но жить артисту нужно в ней.

## Примечание к статье П. Н. Орленев

А. Р. Кугель, будучи убежденным атеистом, мыслил все же, как рационалист. Иногда он доходил в своих мировоззрениях до четкого материализма. Но стройное материалистическое мироощущение было ему чуждо. А сильное влияние на него домарксистской философии и крайний индивидуализм, который был характерен для личности покойного, наложили огромнейший отпечаток и на сущность воззрений талантливого критика, и на форму выражения его мысли. Только этим можно объяснить наличие в статье об Орленеве, да и во всех остальных, обилие фраз, оборотов и сравнений, взятых из идеалистического, а порою даже и религиозного лексикона.

Основная и грубая ошибка, которую допускает Кугель, заключается в неправильном истолковании таких моментов, как «русская психологическая проблема», поставленная Достоевским, или констатирование «соборных черт русского характера». В жизни человеческого общества, история которого является историей классовой борьбы, нет и не может быть никаких специальных психологических проблем национального порядка: ни русских, ни французских, ни немецких. Всякие проблемы, психологические в том числе, как отражение и проявление господствующих идеологий, возникают на почве известного общественного уклада, который в свою очередь базируется на экономике данного {35} общества. Поэтому психологические проблемы, выдвигавшиеся Достоевским, можно считать русскими крайне условно, лишь постольку, поскольку их в определенный период времени, на конкретном отрезке русской общественной жизни, выпячивала эпоха опять-таки с определенной классовой структурой общества, где литература являлась художественным отражением общественных отношений.

По той же самой причине нет никаких «соборных черт» у «русского характера», которые мог бы выявлять в своем творчестве Орленев, как нет и самого «русского характера». В каждой стране, в определенный период ее существования, имеются наиболее выразительные и характерные черты господствующего класса и классов, с ним сожительствующих. Сплошь и рядом, черты господствующего класса, перенимаемые из подражания и другими слоями общества и становящиеся поэтому преобладающими, принимаются по ошибке за «соборные». Однако с переменой условий общественной жизни меняются и эти черты, так что, например, русские «соборные черты» во времена Достоевского и в наши дни не только не одни и те же, но и резко противоположны. Вот почему Орленев мог выражать на сцене не «соборные черты русского характера», каких, повторяем, никогда не было, а некоторые черты, свойственные на определенном отрезке времени конкретным слоям русского общества.

Это так же бесспорно, как бесспорно и то, что не было и нет никакой «русской национальной стихии». «Стихии» Саввы Морозова, Рябушинских, Милюкова, Керенского, Мартова, Плеханова, Ленина, — живших в одно время, были совершенно разные. И вообще «стихия» разночинца-интеллигента {36} не похожа на «стихию» помещика-дворянина, как чужда «стихия» купца «стихии» рабочего, хотя бы все они жили в одно время, в одном городе, на одной улице и даже в одном доме.

Некий анархо-индивидуализм, свойственный натуре А. Р. Кугеля, начиненный отрыжечным идеализмом, мешал ему, высокообразованному человеку, как следует вдуматься в новейшие изыскания психологии и других наук, смежных с ней и ее потом заменивших. Кугель находит, что Орленев не давал «черты интеллектуального заблуждения, интеллектуальной неустойчивости, ведущей к нравственному помешательству». «Его мысль рождалась в страданиях души, тогда как у Раскольникова из страдания мысли рождалась воля к преступлению». Здесь мы сталкиваемся с дуализмом, уже прочно осужденным наукой. Деление человека на «душу» и «тело», отделение мысли от «души» неверно, потому что оно противоречит сущности физиологической конституции человека. Мысль, «душа» и всякие такие вещи отнюдь не раздельны. Они являют собой единый психофизический процесс, и всякое проявление психофизиологии человека есть результат той или иной категории рефлексов, главным образом, условных. При таком понимании вещей (а оно только и допустимо) отпадает анализ Кугеля по поводу того, где и как рождались у Орленева и Раскольникова мысль и воля к преступлению. Анализ этот сам по себе любопытен, но он не убедителен, ибо противоречит законному ходу психологического процесса у человека. Мы можем согласиться с Кугелем, что Орленев изображал Раскольникова «несчастеньким», но от чего шел артист, как у него формировался образ, — это остается не {37} раскрытым Кугелем. Мы никак не ставим этого критику в вину, ибо психология актерского творчества является до сих пор самой темной и еще вовсе неисследованной научно областью.

Отсутствие правильной принципиальной установки мешает иногда А. Р. Кугелю даже в мелочах. Так он весьма своеобразно объясняет соответствие Орленеву титула «народного артиста». «Все, что в русском народном типе есть привлекательного и чарующего и, вместе с тем, все, что он заключает в себе неулаженного, раздерганного, импульсивного, беспорядочного, соединила в себе артистическая натура Орленева». Еще раз откинем крайне субъективное и некритическое определение черт «русского народного типа». И все же сказать, что перечисленные черты пригоняют к Орленеву титул «народного артиста» — значит поставить вверх ногами и самый титул и того, кто его носит.

Нет, этот титул П. Н. Орленеву «так в пору приходится» совсем по иным мотивам: Орленев всю свою жизнь служил «низам». Он шел всегда в самую толщу народных масс, он, ни с кем и ни с чем не считаясь, играл там, где часто отмазывалась ступать нога среднего, но гордого провинциального актера. Вряд ли «низы» знали еще кого-нибудь из актеров так хорошо, как Орленева. Вот почему Орленев имеет право на звание «народного артиста» более, чем кто-либо.

# **{38}** Ю. М. Юрьев

Помню очень отчетливо дебют Ю. М. Юрьева на Александринской сцене. Не потому помню, что этот дебют оставил такое сильное впечатление, — за 40 лет моего рецензенства столько промелькнуло предо мною лиц, что перегруженный мозг едва ли мог бы сохранить впечатление, — а потому, что к дебюту, я был подготовлен приятелем своим, покойным Н. Ф. Арбениным, актером, автором, переводчиком и большим хлопотуном. Он надоел мне, надо правду сказать, своими предварениями о дебюте молодого актера Юрьева «из Москвы». Арбенин был не только москвич, но еще воспитанник Ермоловой. Для него Москва была, вообще, «третьим Римом», а Московский Малый театр — седалищем мирового разума. (Это нужно понять нынешним, да еще ленинградским.) критик «Моск. Вед.», С. В. Флеров, писал Театр — с большой буквы, что означало Московский Малый театр, когда же писал с маленькой буквы, то это означало художественное учреждение — родовое понятие. Молодой Юрьев был не только москвичом, не только питомцем школы и {39} сцены «Театра», он был еще племянником С. А. Юрьева, апостола Малого театра. С. А. Юрьев представлял собой тип старого энтузиаста, запоздавшего рождением, так как всей своей душевной и умственной формацией принадлежал к людям сороковых годов. Он способен был три дня поститься и говорить о Кальдероне и Лопе де Вега, доказывая, что трагедия «Фуэнте Овехуна», «Овечий источник» то же, заключает в себе этический элемент индивидуальный, а не социальный или что-нибудь в этом роде. При этом он от восторга плакал, а все кругом рыдали. А кругом была «вся Москва», т. е. труппа Малого театра, профессора университета, Стороженко да Веселовский, а на кончиках стульев, в тени, у порога комнаты, сидели почтительные миллионеры из купцов вперемежку с молодыми приват-доцентами. И умер он по пути в театр, на «Фауста» с Поссартом.

Прошу извинить слегка иронический тон этих строк. В то время московский классицизм и романтизм вызывал во всех нас, грешных петербуржцах, легкую усмешку. Нам это казалось очень забавным, что ренессанс классицизма почему-то помещается рядом с Охотным рядом и что именно москвички, о которых Боборыкин писал, что они ходят животом вперед, рождением и климатом предназначены быть Андромахами, Федрами и Клитемнестрами, и купец Архипов, содержащий бани, вкупе с купцом Евстигнеевым, владельцем басонной мастерской, {40} суть те, которые иждивением своим готовы воздвигнуть храм московского классицизма. Это расслоение Петербурга и Москвы было в порядке вещей. Петербург, отражавший в своем чиновничьем населении солнечную игру трона, был насквозь пропитан нигилизмом, скепсисом, иронией опустошенных душ. Театр строился по этому же типу. Петербургский театр был, конечно, веселее, изящнее, культурнее, пожалуй умнее, но и пустее московского. Савина и Мичурина отлично говорили по-французски. Ермолова же и Федотова умели чудесно говорить только по-русски, научившись по совету Пушкина у московской просвирни. Зато они знали, кто такой Гервинус, в то время как Савина склонна была смешать Гервинуса с редактором «Петерб. Газ.» Гермониусом. «Наш классический мальчик» — называла Савина Юрьева, как он сообщает в имеющихся у меня собственных его автобиографических записках. Этим прозвищем она, в сущности, припечатывала Юрьева навсегда в глазах Александринки.

Таково было соотношение сил в то время. Как упомянуто выше, я был воспитан и вскормлен петербургскими взглядами того времени, и потому впечатление от дебюта Юрьева у меня осталось кисловатое. Его выпустили в роли Милона в «Недоросле». Романтический излом и аффектированность поз и жеста, медоточивый, слишком сладкий, {41} певучий голос, вроде трели театрального соловья, слишком подчеркнутая московская дикция, слишком искусственная и условная московская декламация, отзывающаяся, как у Г. Н. Федотовой, какой-то сумароковщиной или озеровщиной — все это выпадало совершенно из петербургского театрального реалистического, пожалуй даже чрезмерно реалистического ансамбля. Приблизительно также читал и А. П. Ленский, учитель Ю. М. Юрьева. Не лишне будет здесь упомянуть, что за несколько лет до дебюта Юрьева сам Ленский выступал на сцене Александринского театра и не встретил особенного сочувствия. Исполнял он роли классического репертуара, те самые, в которых он прогремел в Москве. Значительно позднее, опять-таки к слову сказать, та же неудача постигла Ф. П. Горева, когда он пытался по-московски тряхнуть романтизмом. Все это я привожу затем, чтобы подчеркнуть действительно коренную разницу вкусов Петербурга и Москвы. Для петербургской публики — а не только для петербургских актеров — московская «классическая» игра звучала полной иностранщиной и может быть наоборот. Юрьев был из того же гнезда. Притом он, конечно, был неопытен, еще робел, природный румянец щек успешно боролся с румянцем грима, а гибкая талия подчеркивала уродство и небрежность казенного костюма. Припоминая холод, одиночество и неприязненную атмосферу своего дебюта {42} на Александринской сцене, Юрьев пишет в своих «Записках»: «Заведовавший гардеробом принес старенький, выцветшего сукна мундир, вероятно с какого-нибудь статиста, и стал примерять на меня. Мундир был слишком широк и никак не приходился на мою, тогда еще тонкую, фигуру. Я стал робко возражать и просил дать мне другой костюм, но старый служака театра разразился целой тирадой по моему адресу: как это‑де я, молодой актер, разрешаю себе так разговаривать! Дело не в костюме, — вы играйте хорошо… Каратыгин без штанов играл — заключил он. — Да ведь мундир-то широк. Как же я надену? — А так и наденете. Принесу толщинку, на нее и наденете, В самый раз будет». Так, в ватной толщинке, на которой сидел уродливо горбившийся сзади широкий мундир, Юрьев и сыграл своего Милона… Эта петербургская толщинка, на которую натягивали чужеродный мундир, и была, можно сказать, символическим выражением борьбы за романтизм на петербургской сцене.

Ленский, Горев, Горева, еще раньше Иванов-Козельский — много было таких опытов проделано в Петербурге, и все они кончались крахом. Юрьеву судьба улыбнулась. Потому ли, что он поступил на петербургскую сцену еще очень молодым и успел приобыкнуть, да и к нему привыкли; потому ли, что, не занимая еще ответственного амплуа, он не чувствовал никакой обиды своему самолюбию; {43} потому ли наконец, что обстоятельства вне театра изменили течение театральной жизни, — но его борьба в известной степени завершилась успехом для того направления, той школы и того репертуара, которых верным паладином он был всю свою жизнь. В этом смысле карьеру и заслуги Юрьева можно считать историческими, и под этим знаком следует рассматривать его жизнь, деятельность и творчество. Он был как бы делегатом, пропагандистом Москвы в Петербурге. Словно театральная Москва послала своего Иосифа или Вениамина в «страну Мицраим», как упоминается в Библии, возложила на него благословляющие руки и сказала: «Ступай в неблагодарную, северную, холодную страну и проповедуй там романтическое слово». Москвич по рождению, родственным связям, школе, наконец, по удачному дебюту в «Северных богатырях» на сцене Малого театра, где Юрьев, еще ученик школы, играл рядом с корифеями Малого театра ответственную роль Торольфа, Юрьев, конечно, как бы был предназначен жить, играть и совершенствоваться в Москве. А между тем он очутился в Петербурге. В своих автобиографических записках Ю. М. Юрьев рассказывает об этом таким образом:

«На другой же день после этого спектакля я получил от только что назначенного управляющим труппой Александринского театра Виктора {44} Крылова записку с просьбой приехать к нему на дом для переговоров.

Я явился в назначенный час и получил от него предложение вступить в труппу Санкт-Петербургского Александринского театра.

Я знал, что вопрос о моей службе в Малом театре, по окончании курсов, был решен, и я даже знал, какая мне готовилась работа (“Дон-Карлос” — бенефис Южина и Лаэрт в “Гамлете”). Я решил переговорить с Ленским, Южиным, Ермоловой и Федотовой. Они все возмутились, когда я им это сказал. Больше всех взволновался Ленский. Ими была объявлена борьба, в которой приняли участие и проф. Стороженко и Веселовский. Но ничто не могло повлиять на Крылова, который оказался человеком настойчивым и имел большое влияние на Пчельникова. Мне показали назначение, и я должен был подчиниться».

Такую настойчивость в приглашении Юрьева на сцену Александринского театра обнаружил не кто иной, как Виктор Крылов. В этом, точно, была как бы ирония судьбы. Виктор Крылов, этот прожженный театральный прозаик, перекройщик немецких фарсов и французских комедий, сочинитель «Сорванцов» и иных водевильных «чудовищ», которому Петербург был много обязан своим театральным легкомыслием и нигилизмом, — был тот, кто насильно, можно сказать, приволок Юрьева на петербургскую сцену.

{45} Одиночество, заброшенность, сиротство — во что испытывает Юрьев в Петербурге. Дело не только в том, что «бюрократизм Петербурга дает себя чувствовать на каждом шагу», как он пишет, что на репетициях никому нет дела до молодого актера, тогда как в Москве была одна семья, и когда молодой актер репетировал своего Торольфа, то его учили играть с тем оттенком радостного и восторженного умиления, с каким мать учит дитя выговаривать слова и ступать по полу кривыми ножонками. Петербург вообще не верил в романтику. Романтизм числился «для порядку», так сказать. Полагается, мол, быть романтизму, но кто его видел? и каков он, настоящий? Я знавал в молодости своей одного захолустного фельдшера, который, пощупав пульс и прописав лекарство, говорил мне, как просвещенному столичному жителю: «Пульс! пульс! между нами, ведь нет никакого пульса, а делаешь вид для больных, будто есть». Вот в таком же роде был романтизм для петербургских актеров. Трудно, зная про исключительный талант Савиной, поверить, что она была слабее ординарнейшей актрисы всякий раз, как бралась за роль, в которой была хотя капля романтики. Припоминаю, например, «Марию Шотландскую» Бьернстерна или даже «Измену» А. И. Южина. Савина была не только слаба, а и беспомощна. Молодой Юрьев органически был чужд всей атмосфере Александринского театра; был инороден. {46} Безропотный и подчиняющийся, начинающий актер на 600 р. годового жалованья, тем не менее, вносил что-то раздражающее в великолепный комедийный и реалистический ансамбль Александринского театра — вот как ничтожная соринка, попавшая в глаз, вызывает слезотечение и неприятный зуд. Чтобы попасть в тон петербургского ансамбля, молодому актеру надо было «преодолеть» себя, свои недостатки или, по крайней мере, усвоенную подражательность московским образцам. Именно эта необходимость преодолевания, а следовательно, и упорная работа над собой — против себя — и была причиной роста Ю. М. Юрьева и развития его данных. В Москве Ю. М. Юрьев легко катился бы по утрамбованной дорожке, и склонность к аффектации, к картинности не только не уменьшалась бы, а еще больше бы выросла. Ю. М. Юрьеву, именно вследствие совершенной противоположности сценической школы, в которой он был воспитан, разнородности репертуара и пр., пришлось работать как раз над тем, что помогло ему выпрямить свою индивидуальность. В основе, конечно, его вкусы, стремления и художественные способности остались неизменными — потому что это, вообще, не меняется: не меняются основные черты лица, не меняются основной тембр голоса, как не меняется темперамент и характер восприятия мира. Меняются амплитуда, сила, глубина и высота — и этим, собственно, и измеряется {47} мастерство сценического художника. Юрьеву приходилось плохо в Петербурге, и оттого, в конце концов, вышло хорошо. Ему приходилось бороться — в борьбе он окреп. Свое сценическое положение он должен был завоевать от — того он закалился. Он натолкнулся на полное пренебрежение Петербурга к романтике — и все-таки проложил для нее путь. Это изменило отчасти и самый характер московской романтики. В Москве все это шло бы как по маслу, без зацепок. Вероятно, это был бы обычный театральный московский стереотип. Голос Юрьева не приобрел бы нынешней мощи, и его пластика осталась бы только картинно-изломанной, а не той ясной и смелой, образец которой Юрьев показал, например, в роли Антония в драме Шекспира. Первая роль, в которой Юрьев обратил на себя внимание — я и это помню очень отчетливо, — была роль юного прапорщика Ульина в пьесе Южина «Старый закал». И в том, что именно этой ролью в этой пьесе Юрьев выдвинулся и произвел значительное впечатление, не было ничего случайного. А. И. Южин, как автор, что бы ни писал, и как актер, что бы ни играл, — всегда несколько романтик. Его творческая душа с юных лет внимала таинственным шумам и «спорам» Казбека и Шат-горы. И прапорщик Ульин, на что юноша, каких тысячи, здесь, у кавказского пригорья, в диком ущелье, может (обязан) кричать громче, волноваться сильнее, молчать {48} возвышеннее, любить восторженнее — степенью, двумя, тремя выше, — потому что тут совсем другое, горное давление воздушных атмосфер. О романтике судят различно. Аполлон Григорьев считал Мочалова романтиком, зачисляя его в одну скобку с Лермонтовым, Полежаевым, Шатобрианом, Шиллером и пр. Едва ли это так. Во всяком случае, сама себя сжигающая страсть, как у Полежаева и Мочалова, может быть названа романтической с большой натяжкой. Романтизм представляет скорее проникновение формой страсти, нежели самой страстью. Виктор Гюго — типичнейший из романтиков. Чайльд Гарольд и все многочисленные его подражатели, «москвичи в гарольдовом плаще», Онегины, Печорины — герои вполне романтические. Миражи страстей, костюмы страстей — вот, собственно, то, что и должно почитать чисто романтическим стилем. Это блестяще выражено в известном стихотворении Гейне:

… Я так декламировал страстно…  
И мантии блеск, и на шляпе перо,  
И чувства — все было прекрасно…

Это — романтика. Но затем сказалось, что «раненный на смерть играл, гладиатора смерть представляя», и тут уже конец романтике. «Правда» чувства, в ее наготе, убивает романтику. Мунэ-Сюлли — один из самых замечательных сценических романтиков — выразился как-то: «Никогда сюртук не *осквернял* моего тела на сцене». {49} Никогда, следовательно, он не играл, если это не был мир изукрашенных, расцвеченных, костюмированных страстей. Таким образом, известная холодность, избыток самообладания, даже риторичность, в которых упрекали Юрьева — недостатки, с точки зрения романтического стиля, несущественные; часто даже не недостатки, а подлинные и характерные его черты.

С самых первых шагов Юрьева на сцене, сколько мне помнится, в нем был целомудренный холодок. Он никогда не отдавался весь — ни страсти, ни порыву, ни увлечению. Всегда между ним и предметом его любви и дружбы на сцене была какая-то невидимая преграда, и всегда при слиянии душ, под чертой сложения, существовал какой-то неделимый остаток. Так как борьба за романтизм шла медленно и малоуспешно, Юрьевым пользовались в ролях подходящего характера в пьесах реалистического репертуара. Иногда в этих ролях он достигал высоты совершенно исключительной. Таковы, укажу для примера, две его роли — принца в «Старом Гейдельберге» и Каренина в «Живом трупе». Едва ли можно удачнее изобразить эти характеры. В «Старом Гейдельберге» он — любовник, если хотите, искренний, прямодушный. Но он — «принц крови», сын владетельной особы, будущий монарх. Вот «преграда», вот «неделимый остаток», о которых я говорил выше. Принц-студент любит свою Лизхен (или как {50} ее зовут), потому что он молод, потому что она ему нравится, потому что это мило, свежо, нежно, естественно, красиво, пожалуй, поэтично. И все-таки — над всем холодная вершина династической недоступности. За спиной его как бы стоял все время обер-гофмаршал, по имени Этикет, и управлял его действиями, в то время как обер-гофмейстерина, по имени Корректность, прикосновением магической холодной палочки умеряла готовое запылать молодым огнем принцево сердце. Как сценический портрет, это было замечательно хорошо, — что-то в роде замороженного пунша и шампанского. Горячая страсть с ледяными иглами, или огненная струя в глыбе снега. Много позднее, уже в зрелом возрасте, Юрьев играл Каренина. Корректность, самообладание, высшая степень лояльности и прямодушия, и дисциплина — много внутренней дисциплины — так что, как бы глубоко и трагично ни обернулись чувства и побуждения, человек не рассыплется и не разрушит внешних форм своего существа — таков Каренин. Но вместе с тем это и Юрьев, его художественная природа, его стиль.

Особенности художественной природы Юрьева очень подошли также к роли Арбенина в лермонтовском «Маскараде». Арбенин, в сущности, у Лермонтова сродни Неизвестному. Неизвестный — такой же, если можно выразиться, принципиально-догматический мститель Арбенину, как сам Арбенин — {51} мститель Нине за воображаемую ее измену. Мне всегда казалось, что один и тот же актер с одинаковым успехом может играть обе роли — до того по стилю и строению они психологически однородны.

Юрьев дает не буйного, экстатического, аффектированного убийцу, а рокового, неотразимого, как судьба, *карателя*. Кодекс морали, которою живут самолюбивые, надменные, гордые Арбенины, считает убийство изменницы такою же обязанностью, как вызов на дуэль оскорбителя. Все это в духе молодой и, будем откровенны, незрелой чайльд-гарольдовщины Лермонтова. Это именно и дает Юрьев: фигуру, убивающую столько же холодом непроницаемой для жалости души, сколько и ядом. Это жжет, но обжигает холодом неуязвимости. Ибо одинаково жжет и лед, и огонь — пафос страсти, и камень бесстрастия.

Это видимый холодок, подобно рефрижератору, позволял ему паче всего хранить форму, столь необходимую для некоторых классических ролей. Его Чацкий — кстати заметим, что именно дебют в роли Чацкого открыл ему доступ к «первому положению», по закулисному выражению — отнюдь не пылкий юноша, заболтавшийся вследствие своей юности, и не печальный неврастеник, не умеющий себя сдерживать, вследствие слабости своих нервов, и не озлобленный резонер, нисколько не заботящийся об уместности своих тирад и обличений. {52} Чацкий Юрьева — особый Чацкий. Это — брезгливый Чацкий, отчитывающий фамусовскую Москву, потому что пошлость ее и банальщина оскорбляют красивую форму жизни. Он стряхивает эту пошлость, как стряхнул бы какое-нибудь насекомое, ползущее по рукаву его фрака.

Эта «подобранность» артиста выделялась, вообще на фоне перепрощенности, в которую впадал театр. Естественность игры, конечно — признак дарования, но если под простотой настоящего дарования нет, то можно сказать, действительно, что простота хуже воровства. Иногда эта хваленая простота превращается просто в неряшество. В конце концов, нет искусства вне условности. Какая-то, хоть в самом реалистическом разрезе, условность необходима. Есть «стиль» игры самой простой, самой, казалось бы, обыденной. В этом именно смысле манера Юрьева была долгое время, можно сказать, неприемлемой для Александринского театра. В своих записках Ю. М. Юрьев с тоской вспоминает про этот период «несбывшихся надежд». Театром управлял тогда Е. П. Карпов, — ярый приверженец бытовых пьес и по преимуществу Островского. Он, по собственному его выражению, был «естественным врагом Юрьева».

Картинно-театральный романтизм, основанный на культе формы, само собой понятно, отличен от романтизма буйного и страстного, хмельного и порывистого. Романтизм первого рода весьма {53} тесно одной стороной примыкает к классицизму, за стывшей пластике его форм. Отсюда стремление Юрьева также к классической трагедии, одной из попыток которой была постановка «Ипполита» на Александринской сцене. В общем и, главным образом, по новости дела — классики и Александринский театр — постановка «Ипполита» (работа Ю. Э. Озаровского) оказалась мало удачной. Хорошо помню этот спектакль: чахлую стилизованность декораций, унылое чтение хора. Для чистой классики не хватало главного — монументальности и цельности. И еще: совершенное отсутствие традиций — как в восприятии слушателей, так и в исполнении актеров. Классическая нить поддерживается на Западе, преимущественно во Франции, стране театральной классики, неизменною методов преподавания. Можно быть уверенным, что Расина и Корнеля до сих пор играют так же, как во времена Лекена и Адриенны Лекуврер. У нас и особенно в Александринском театре приходилось все это строить и создавать почти что заново. Этим замечанием я хочу подчеркнуть усилия Юрьева, его упорство, его веру и убеждение, что театр — настоящий театр — Театр с большой буквы, — это отнюдь не будничный реализм маленьких страстишек, а величавый стиль классической трагедии. Для этого искусства у таких теоретиков, как С. А. Юрьев, Веселовский и иные, окружавшие Юрьева в юности театралы, существовало {54} понятие «вечного искусства», хотя о содержании и существе его можно немало спорить, конечно.

Вся деятельность Ю. М. Юрьева прошла, собственно говоря, под этим знаком борьбы за романтизм, за классику, за «вечное» и непреходящее. Ему приходилось очень тяжело, и, в сущности, чем больше он выдвигался и чем более ответственное положение приобретал в Александринском театре, тем было тяжелее. Он жадно искал союзников для этой борьбы, и, конечно, этою необходимостью искать союзников объясняется его тесное сотрудничество с В. Э. Мейерхольдом. Мейерхольд, разумеется, никак не может рассматриваться ни как поклонник театральной классики, ни как реставратор «вечных ценностей». Наоборот, он есть дух ниспровержения и искания. Великолепие «Дон-Жуана» в постановке Мейерхольда и Головина, само собой не реставрация, в подлинном значении слова, да и не чистая романтика, как она понималась и понимается. Это преломление какого-то мифа о блистательном «короле-солнце», его времени и культуре через призму художественных фантазий. Но все-таки это не сегодняшний день и не проза натурализма…

В жизни театра, далее, наступает момент, который вознаграждает Юрьева за неудачи и трудности первых этапов его деятельности, когда он, со своим романтизмом, своей патетикой, своим увлечением нарядно-героической стороной театра, оказывается {55} актером текущего момента. Это пришло с революцией. Революция, естественно и неизбежно, предъявила большой спрос на романтизм, на героический репертуар. Будничный день, реализм мелких дел и мелких чувств не шел к грандиозному размаху событий. В жизни все было так огромно; так шумела и волновалась жизнь и толпа. Казалось таким несообразным смотреть на сцене тихие захолустные семейные картины; представлялось таким жалким нытье чеховских интеллигентов, копанье в собственной душе и, вообще, индивидуалистическое крохоборство. Звучала марсельеза, потом зазвучал «Интернационал», реяли знамена… Репертуар первых лет революции определенно направлялся в сторону романтики. Возрожденный Шиллер, большие страсти Шекспира, романтические герои, итальянских хроник — все то, о чем мечтал Юрьев, этот не в пору родившийся «классический мальчик», — стали лозунгом театра. Александринский театр, связанный академизмом и старою рутиной, медленно спешил, плохо поспевая за жизнью, — и Юрьев смело рвет с ним. Его «временный» уход из Александринского театра, думается, только внешне носил личный характер. Причина лежала глубже, значительно глубже. Это был все тот же неизменный спор «вечного» с «преходящим» и «романтизма» с «реализмом», театра будней и театра праздника, — парадного, необыкновенного и поражающего своею необычайностью {56} воображение зрителя настолько же, насколько реалистический театр угнетает воображение, приближая происходящее на сцене к тому, что мы можем видеть из окна.

К этому времени относится участие Юрьева в попытках основать театр трагедии, каким была постановка в цирке «Макбета», и театр романтики, каким должен был быть по первоначальной мысли Большой Драматический театр, основанный при ближайшем участии М. Ф. Андреевой. Быть может это была самая счастливая полоса в жизни Ю. М. Юрьева. Надо быть художником, хотя отчасти, хотя в известной мере, чтобы понять это чувство открывающейся свободы творчества, и притом уже в зрелом возрасте. Всякий день вносил свою тоску ожидания, свою подавленную надежду, свою разбитую мечту. Все это годами собирается в душе. Жизнь, конечно, идет своим порядком. Она и в тюрьме течет день за днем, в подчинении строгому режиму, и как будто нормально, о внешней стороны. Но внутри — копится. И ощущение освобождающейся, внутри накопленной жизни можно сравнить разве с радостью нового рождения. Позднее Ю. М. Юрьев поступает в Большой Драматический театр, который был создан специально с целью продуцировать героическую романтику. Он — единственный, быть может, на всю Россию актер, который сберег в себе романтическую патетику, если не считать А. И. Южина, никогда, {57} впрочем, и не перестававшего, в пору своего расцвета, упражнять себя в романтическом репертуаре. Только с революцией, предъявившей спрос на героические роли и пьесы, Ю. М. Юрьев обнаружил не только себя, но и все значение классического репертуара, находившегося в таком пренебрежении и загоне. Отнюдь не впадая в преувеличения, можно сказать, что Юрьев долгие годы был как «хранитель огня» в первобытной общине, не знавшей другого способа зажигать костер, как хранить язык пламени — должность ответственнейшая и почетнейшая. Из двух типов актерской организации — эмоциональной и рассудочной — Юрьев является весьма определенным представителем последней. Спор между этими двумя концепциями актерской игры — давний. Он восходит еще ко временам Дидро и его «Парадоксу об актере». Что важнее и нужнее — возбудимость или рефлексия? Увлечение или самоконтроль? Подобно тому, как все человечество можно, с большей или меньшей степенью точности, разделить по антропологическому признаку круглого или продолговатого черепа, так точно психическую природу можно познать по признаку темперамента. Дидро писал: «Истинный талант актера заключается в серьезном изучении внешних симптомов чужой души, в умении обмануть нас искусственным воспроизведением этих симптомов. Чувствуют ли актеры в эту минуту что-нибудь или ничего не {58} чувствуют — до; этого нам нет никакого дела, тем более, что это скрыто от наших глаз». В словах Дидро, как обычно бывает, есть полуправда, частица правды, не вся правда. Вообще, не чувствовать нельзя, а можно только чувствовать больше, или меньше. Точно так же, как ни важно *изучение*, однако, тот же Дидро, представитель материалистический философии, в другом месте говорит: «если бы нам было дано знать вещи такими, какими они есть, у нас не было бы нужды в искусстве». Вопрос сложнее и многограннее, чем это представлялось Дидро 150 лет назад. Для актера нужно и воображение, и художественный инстинкт, и многое другое, но бесспорно, что «чувствительность», «увлечение» могут владеть актером вместо того, чтобы актер владел ими, и тогда это нехорошо. Но не очень хорошо, когда актер прекрасно может владеть, а владеть нечем. В действительности, никогда не бывает таких противоположений, а имеется та или иная степень приближения. Юрьев принадлежит к числу тех, у которых внутренняя дисциплина, способность изучения И художественный вкус значительно преобладают над пылкостью чувств и стремительностью воображения. Я бы сказал, что этот второй тип актера гораздо долговечнее первого. Первые скорее изнашиваются, иногда не достигнув даже завершенности мастерства. В одном стихотворении Гете музы вопрошают Зевса: «почему прекрасное скоротечно?» {59} А Зевс отвечает: «потому, что скоротечное прекрасно».

Жизнь Юрьева-артиста в последние годы переплелась с театрально-общественною ролью его как руководителя Александринского театра. Очерк деятельности Юрьева был бы не только не полон, но и лишен значительнейшей доли своего веса, если не остановиться на этой последней стороне. Мне думается, что будущий историограф русского театра, более объективный и беспристрастный, нежели мы, сумеет должным образом оценить мужественную борьбу Юрьева за сохранение если не традиций, то следов романтизма в исключительных, лихорадочных условиях революционного строительства — и отвести этому должное место. Мне очень нравится исполнение Юрьевым роли Антония в трагедии Шекспира. Поистине, он достигнул в этой роли замечательных результатов, и образ Антония в его исполнении дает какое-то жуткое впечатление воскресшего Рима. «Вечная медь», «aes aeternum» Рима звучит в монологе Юрьева. Прекрасный образец стиля! Но больше, чем это, имеет в моих глазах значение самый факт постановки в условиях нашего времени таких пьес, как трагедия Шекспира, в должном виде и с должным вниманием к ее художественной сути. Направления театральной политики и предъявляемые к театру требования так быстро менялись в последние годы и нередко сплетались в такое {60} хаотическое смешение сути и формы, инсценировочных новшеств и идеологического содержания революционного дня, что это настойчивое, неизменное обращение Юрьева в сторону «вечного», — относительно «вечного», скажем для точности — не может не вызвать чувства признательности, а порой и удивления у всякого подлинного театрала. По характеру, воспитанию и манере Юрьев быть может единственный, кому это дело необыкновенной трудности удается хотя бы и в известно? степени. При всей мягкости, тактичности и учтивости, скажу больше, при всей скромности, в нем есть что-то прямое, негнущееся. Он и как актер такой же негнущийся, устойчивый. Это — прямота без резкости, гордость — без высокомерия, твердость — без жестокости, — все в совокупности помогает ему держать свой курс на театр возвышенных форм, унаследованный от прошлого, принимая, однако, с радушием воспитанного человека, и сборную, пеструю толпу посетителей сегодняшнего дня. Он истинный джентльмен театра — Юрьев, и, что бы ни говорили ему в укор и осуждение довлеющие дневи критики, эту печать джентльменства он сохранил и на всем облике Александринского театра. Много ли это или мало — джентльменство? Джентльменство, вообще, — an und für sich? Это зависит от условий, от спроса, от предложения, от редкости и скудости или, наоборот, от обилия и распространенности. Одного {61} натурфилософа, который был также экономистом как-то спросили: «Что стоит мороженое?» Он ответил: «На северном полюсе — ничего, на тропиках — очень много».

## Примечание к статье Ю. М. Юрьев

А. Р. Кугель совершенно правильно констатирует наличие разных «вкусов» Петербурга и Москвы. Он понимает, что эта разница как-то социально обусловлена, но анализа причин он не дает, ибо не пытается даже проникнуть в суть социальной обстановки двух русских столиц. Оттого критик впадает в противоречия, когда объясняет художественную эволюцию Ю. М. Юрьева и «публики». Отмечая, что «для петербургской публики», — а не только для петербургских актеров — московская «классическая игра звучала полной иностранщиной», Кугель в следующем абзаце говорит, что Юрьеву, представителю московской школы, «судьба улыбнулась», «Потому ли, что он поступил на петербургскую сцену еще очень молодым и успел приобыкнуть, да и к нему привыкли; потому ли, что, не занимая еще ответственного амплуа, он не чувствовал никакой обиды своему самолюбию; потому ли, наконец, что обстоятельства вне театра изменили ход театральной жизни, но его борьба в известной степени завершилась успехом для того направления, той школы и того репертуара, которых верным паладином он был всю жизнь. В этом смысле карьеру и заслуги Юрьева можно считать историческими, и под этим знаком следует рассматривать {62} его жизнь, деятельность и творчество. Он был как бы делегатом, пропагандистом Москвы в Петербурге».

А дальше Кугель пишет: «Чтобы попасть в тон петербургского ансамбля, молодому актеру надо было “преодолеть” себя, свои недостатки или, по крайней мере, усвоенную подражательность московским образцам. Именно эта необходимость преодолевания, а следовательно и упорная работа над собой — *против* (курсив Кугеля. — *И. Т*.) себя — и была причиной роста Ю. М. Юрьева и развития его данных». И еще: «он (т. е. Юрьев) натолкнулся на полное пренебрежение Петербурга к романтике, и все-таки проложил для нее путь. Это изменило отчасти и самый характер московской романтики».

Противоречие слишком очевидное: делегат, пропагандист Москвы, протаскивающий в Петербург «классическую» школу и получающий за это «исторические заслуги», вынужден идти против себя, «преодолевать себя», т. е. свои художественные навыки и, в конце концов, идет к тому, что его рост как актера изменяет «и самый характер московской романтики». Невольно встает вопрос: кто же кого меняет: Юрьев Петербург или Петербург его?

К этой путанице Кугеля невольно и неизбежно приводит отсутствие социологической установки. Нельзя базироваться на устаревшем идеалистическом принципе, что «личность делает историю». Конечно, Юрьев менялся сам, менялось и все вокруг него. И то, что оказывалось для Петербурга совершенно неприемлемым, когда Юрьев вступал в Александринку молодым актером, постепенно менялось {63} само и стало в измененном виде удобоваримым, когда Юрьев созрел как актер. А вся перемена и в художественных настроениях Петербурга и попутно с ней в эстетическом облике Юрьева шла под влиянием перемены общественно-политических условий жизни. Если Кугель берет Петербург общо, то мы не можем забыть, что императорский театр имел всегда определенный контингент зрителей (рабочие и трудовая беднота, за исключением студенческой молодежи, туда совсем почти не проникали). А эти зрители, поддаваясь влиянию того, что происходило, по выражению Кугеля, «вне театра», естественно, меняли свои художественные вкусы и тем самым, в свою очередь, влияли на эволюцию в театре.

Вот откуда отход Юрьева от московской школы и частичное приближение к ней «Петербурга». Под напором буржуазии, дворянство, уступавшее ей свои экономические позиции, впадало в пессимизм. А этот последний всегда сопровождается увлечением романтизмом. Александринка, где играл Юрьев, — художественная цитадель дворянства, — не могла не отразить идеологического сдвига своих хозяев.

Никак невозможно согласиться с утверждением Кугеля, что вкусы, стремления и художественные способности человека не меняются: «не меняются основные черты лица, не меняется основной тембр голоса, как не меняется темперамент и характер восприятия мира». Все это противно элементарным законам физиологии. Все меняется, и, конечно, больше всего меняются художественные вкусы, стремления и «характер восприятия мира». Уже трюизмом стало утверждать, что «мир» воспринимается {64} человеком в зависимости от тех внешних условий, в которых он живет. Новейшие исследования по педологии весьма убедительно доказывают, что социальная среда влияет в некоторой мере даже на изменение физической конституции человека, то есть того, что долгое время считалось абсолютно незыблемым.

Если такому влиянию подвергается даже сама природа человека, то как же могут оставаться неприкосновенными черты, складывающиеся преимущественно под воздействием внешней среды? «Вкусы и стремления», меняющиеся у человека хотя бы даже с возрастом, больше других черт складываются в зависимости от того, кем и чем мы окружены. История искусства всех времен и всех эпох показывает, что даже художники с наиболее сильной волевой организацией знали бесконечную смену своих «вкусов и стремлений», диктовавшуюся в свою очередь сменой общественной психологии и положением в обществе самого художника.

Что касается «художественных способностей человека», то они непрерывно меняются по мере его духовного развития и эстетического роста в *количестве*, причем именно в искусстве количество художественных данных человека часто переходит в качество.

# **{65}** В. Э. Мейерхольд

### I

Едва ли в истории русского театра последней четверти века сыщется столь своеобразная фигура, как В. Э. Мейерхольд. Среди разнообразных талантов, которыми наградила его природа, быть может, самый замечательный его, талант — это заставлять о себе говорить, вызывать толки, споры и разноречия. (О себе могу сказать, что значительная часть моей литературно-критической работы прошла, так сказать, под знаком Мейерхольда.) У него очень умные глаза, которые, как мне может быть ошибочно казалось, иногда при встречах вспыхивали скрытой иронией авгура. Двадцать пять лет мы говорим о нем не переставая: до первой революции, после первой революции, в начале войны; сейчас же после свержения самодержавия и на самом корне Октябрьской революции; при военном коммунизме и при нэпе. Его талант — заставлять о себе говорить — не только не слабеет, но с годами крепнет и растет, {66} как дуб или как вино, которое, чем старше, тем сильней.

Я помню Мейерхольда в самом начале его сценической карьеры — только актером. Но и тогда он обращал на себя внимание: дело было не в актерском даровании, о котором можно спорить, но в чем-то очень неактерском, в высшей мере интеллектуальном, что выделялось даже в ансамбле Художественного театра. Припоминаю совершенно отчетливо его роли, тогда как многих других исполнителей совершенно забыл. Помню его в «Одиноких» — настоящий одинокий журавль на одной ноге, как его изображали в карикатуре. Помню скучнейшим бароном Тузенбахом в «Трех сестрах», чего скучнее быть не может, и благодаря именно этому — какой-то стилизации интеллигентской добродетельной скуки — не могу его забыть. Весь его облик на сцене говорил об интеллектуальном перерождении или, если хотите, вырождении. Помню, играл он одного из женихов в «Шейлоке» на Александринской сцене. И тут осталось, как это ни странно, очень четкое впечатление. Он, если можно выразиться, врезывал роль в театральное восприятие нажимом своего интеллекта. Интеллект далеко опережал его выразительные способности. И совершенно естественно поэтому, что от актерства он скоро перешел к режиссерству.

Его режиссерская деятельность на протяжении с лишком 20 лет полна капризных скачков и различных {67} театральных «новаций». Подобно Горацию, он мог бы сказать: «нет дня без строчки» — «aulla dies sine linea».

Однако какие бы опыты он ни предпринимал и в какие бы крайности ни вдавался — одна черта всегда была ему неизменна и тянется за ним, как фосфорический след. Это — отрицание сценического реализма или, как он сам выражается, «натурализма». Театральный реализм переплетается в его представлении с зауряд-спектаклем, а Мейерхольд, прежде всего, не выносит ничего заурядсуществующего. Обычное и привычное, как бы оно ни было ценно, не для Мейерхольда. Хоть гiрше, а инше — по украинской поговорке. Поэтому каждое новое рождение театрального спектакля есть рождение некоей неожиданности. Завтра чем-то должно отличаться от сегодня и от вчера. На неделе поэтому семь пятниц, и каждая из них, если не опровергает, то в чем-то продолжает и изменяет предыдущую. Вот отчего забавны попытки создавать теории мейерхольдовских постановок, до чего есть много охотников. Они «петушком» бегут за театральной колесницей Мейерхольда и едва добегут, запыхавшись, до заднего колеса, как оказывается, что и я не я, и конь не мой, и сам я не извозчик.

Обратимся для пояснения к сборнику статей Мейерхольда «О театре». Книга заключает в себе статьи за 8 лет, оканчиваясь, кажется, 1912 годом. {68} Уже в этой книге, охватывающей сравнительно небольшой период, Мейерхольд излагает ряд теорий, одну на смену другой. Каждая для своего времени и своего момента была «эпатантна», как говорится, но то, что эпатировало в 1908 г., уже не эпатировало — пригляделись! — в 1910, и т. д. Самый эпиграф к книге, мне кажется, рассчитан на «эпатантность», и потому так загадочен. Эпиграфом служат следующие строки аскалонца Евена, о котором едва ли кто наслышан, кроме Вяч. Иванова: «Если даже ты съешь меня до самого корня, Я все-таки принесу еще достаточно плодов, чтобы сделать из них возлияние на твою голову, когда тебя, козел, станут приносить в жертву». Кто этот «козел»? Злокозненный рецензент? мещанин? Или же козел древнегреческой трагедии, ибо трагедия, как известно, имеет своим происхождением оду в честь козла — трагоса? Ответить на этот вопрос — трудно, но несомненно, что задумаешься. А это уже много. Когда задумаешься, приходят всяческие мысли в голову. Следовательно, говорят. Следовательно, хорошо, т. е. то, что надо.

Единственная неизмененная черта мейерхольдовских инсценировок — ненависть к сценическому натурализму — была вскормлена пребыванием Мейерхольда в Художественном театре и явилась, так сказать, ex contrario. Несомненно, что для человека со вкусом натуралистические новшества и старания Художественного театра, мейнингенство {69} по-московски, от которого Художественный театр теперь и сам отошел, далеко не были обольстительны. Прежде всего, как сказал Вольтер, секрет скучного заключается в том, что выбалтываешься и высказываешься до конца, в нем и есть стремление натурализма.

Итак, основным, так сказать, воззрением Мейерхольда было отрицание сценического натурализма. Но что должно было выдвинуть ему на сцену — представлялось ему, в сущности, смутным и неясным, во всяком случае было недоделано и незавершено. Он шел вперед с завязанными глазами. Главное — и это было его самое крепкое — чтобы сегодняшнее слово не было похоже на вчерашнее, и чтобы новинки, «новации», как горячие блины, не сходили со стола театральной кухни.

Например, в статье «Литературные предвестия о новом театре» (стр. 28) читаем: «Новый театр вырастет из литературы. В Ломке драматических форм инициативу всегда брала литература. Литература подсказывает театр». «Репертуар — сердце театра». И затем Мейерхольд дает список авторов нового театра: Вяч. Иванов, Ремизов, Зиновьева-Аннибал, Кузьмин, Белый, Блок, Зноско-Боровский, Сологуб. Не будем останавливаться на том курьезном обстоятельстве, что ни одного из перечисленных авторов театр не принял. Дело не в этом, а в том, что Мейерхольд в то время шел на поводу именно у литературного направления, которое {70} для краткости мы назовем «символическим». Поэтому, даже говоря о постановке классических русских произведений, Мейерхольд писал (стр. 99), что следует «преодолевать быт» и искать «только символ вещи и ее мистической сущности»… Из этой первоначальной зависимости от «авторов нового русского театра», которых так никто и не дождался на сцене (если не считать случайной постановки «Балаганчика» Блока и нескольких не оставивших следа пьес Сологуба и Ремизова), возникла и форма инсценировки. В действительности, «авторы нового русского театра» были процитированы больше, как почетный театрально-литературный эскорт «нового театра», истинным же вдохновителем театра Мейерхольда был Метерлинк или как некоторые пишут, Метерлинк. Отсюда именно рекомендуемая Мейерхольдом «холодная чеканка слов, освобожденная от тремоло и плачущих голосов». «Слова должны падать, как капли в глубокий колодец». В связи с этим, необходимо «симметрическое расположение действующих лиц», и самый характер драмы должен переместиться «от полюса динамики к полюсу статики». Далее, что касается декоративной стороны, то не должно быть никакой глубины, никакой емкости, никакой кубатуры — одна плоскость. Художники Сапунов и Судейкин «отказались от макетов». В книге Ф. Ф. Комиссаржевского, между прочим, рассказывается, что Судейкин и Сапунов оттого отказались от макетов, {71} что, попав в театр мимо декоративной мастерской, они попросту не умели их делать. Это тоже из области забавных анекдотов прошлого. «Все поняли, — пишет Мейерхольд, — раз клейка макетов так сложна, значит сложна вся машина современного театра. Вертя в руках макет, мы вертели в руках современный театр» (стр. 7).

Таким образом Мейерхольд отвергал макеты, т. е. всякую объемность, что впоследствии не помешало ему стать конструктивно-кубатурным.

Затем наступает очередь «Балаганчика» Блока. «Балаганчик вечен — пишет Мейерхольд. — Герои “Балаганчика” только меняют лики». Отсюда дальнейший этап — переход к cоmedia dell’arte — театру итальянского балагана. Мейерхольд до того уходит с головой в старинную итальянскую комедию, что меняет, так сказать, свое христианское имя на «доктора Дапертутто». Он издает журнал под названием «Любовь к трем апельсинам», — название известной пьесы Гоцци. Частица истины есть, конечно, и у Гоцци, как она найдется всюду. Гоцци в своих «чистосердечных рассуждениях» посылает ядовитые шпильки по адресу Гольдони; спор идет о так называемой импровизированной комедии, когда актер сочиняет или присочиняет слова по схемам сценария, в противоположность comedia erudita, т. е. литературно отделанной пьесе. Спор этот, происходивший более 150 лет назад, имел известное за {72} собой основание прежде всего потому, что творцы импровизированной комедии были налицо, а не представляли собой исторического воспоминания. В «студии» Мейерхольда мы видим опять безудержную крайность, рассчитанную скорее на «эпатантность» бьющей в глаза и нос новизны, нежели на серьезные практические результаты. Оказывается, как можно судить по лекциям «студии», необходимо прежде всего выработать особую «походку», которая заключается в том что «ноги, поставленные в любой момент друг к другу пятками, образуют собой угол не менее (!), чем прямой, и что во время хода положение ступней ног по отношению друг к другу является взаимно перпендикулярным». («Любовь к трем апельсинам» Вып. 4 – 5). Собственно, в этих акробатических выкрутасах походки и заключалась главная часть работы «студии». При всем том «реконструкция итальянской комедии, — говорил доктор Дапертутто, — это не то, что мы ищем». Это была не «студия» в истинном смысле слова, когда именно знаешь, чего добиваешься, это был поиск. Подобно тому, как мореплаватели искали каких-то земель, какого-то пути в Индию — а там что бог пошлет, так и у Мейерхольда, на всем протяжении его деятельности, ясно одно: необходим новый путь, не тот, каким ходят. Поплаваем, и что-нибудь найдем. Одна миля пути вызывает другую; остров располагает искать другой; за первой кратковременной {73} бухтой — следующая. Ходить, ставя ноги перпендикуляром, как акробат на канате, разумеется, никаким образом не «стилизация». И действительно, в 1912 г. «стилизация» уже подвергается осуждению, или, по крайней мере, снисходительному презрению со стороны Мейерхольда. На стр. 162 читаем: «Стилизация еще считается с некоторым правдоподобием. Стилизатор еще является аналитиком». Но ни правдоподобие, ни анализ, в сущности, театру не нужны. Как выражается художник в одной английской комедии, «я не настолько пошл, чтобы считаться с натурой». Мейерхольдом овладевает новая мечта dell’arte, новая фантасмагория. Он во власти нового увлечения: гротеска. «Гротеск, — пишет он, — являющийся вторым этапом по пути стилизации, сумел уже покончить всякие счеты с анализом». «Основное в гротеске — это постоянное стремление художника вовлечь зрителя из одного только что постигнутого плана в другой, которого зритель никак не ожидал» (169). Таким образом, идеальной проекцией театра является скачка, нечто вроде американских гор, взлеты, падения, всегда неожиданные и неправдоподобные. Едва только зритель что-либо постиг и усвоил, — его следует немедленно ввергнуть в мрак и оцепенение непостигаемого. Иначе говоря, — публику нужно эпатировать. Свойство своей собственной натуры, настойчивая жажда перемен, неожиданностей, неиспытанных и неведомых приемов, {74} лишенных аналитического обоснования и находящихся в открытой вражде с правдоподобием, гордая и даже больше — самоуверенно-презрительная мина по отношению к публике, вызов публике, — вот чем должен заниматься театр, вот к чему зовет Мейерхольд. Просторы, которым нет границ. Просторы абсолютного произвола, сметающего даже самую легкую ограду «правдоподобия».

Такими же путями, какими мысль Мейерхольда освободила фантазию от законов логики («анализ») и от законов физики («правдоподобие»), он последовательно, несмотря на первоначальные уверения, что «новый театр вырастает из литературы», что «литература подсказывает театр», — освобождает себя от автора. Сперва Мейерхольд подходит к делу более или менее осторожно и путем аналогий. «Как актер свободен от режиссуры, так и режиссер свободен от автора» (53). Разумеется, это говорится мимоходом, потому что прежде всего в том театре единой творящей воли, как его себе мыслит Мейерхольд, совершеннейшая неправда утверждать, будто «актер свободен от режиссера». Но в этом сравнительно раннем замечании чувствуется уже зерно будущих возмущений. Еще окруженный списком «авторов нового театра», Мейерхольд как бы ощупывает некий камень у себя за пазухой. Его чувствительная, анархо-индивидуалистическая организация такова, что {75} ее, как нервную кожу, раздражает всякое чужое прикосновение — прикосновение автора тем более. Свержение автора с его пьедестала, конечно, должно было наступить с неизбежностью. Самый принцип о ненужности и вредности «правдоподобия» как основы театрального искусства, приводил к открытому столкновению с автором. Кто является действительною «натурой» театра? Разумеется, автор. Жизнь на театре играется (по крайней мере, должна играться) не как таковая, а как преображение автора: не Москва, город такой-то, а Москва Островского; не Рим семи холмов, а Рим Шекспира и пр. Стиль автора, его миропонимание, его идеалы и взгляды, его мораль и художественное зрение, его представления, выражаемые в языке и всех подробностях — вот что такое «правдоподобие» на театре. Но тогда, естественно, отпадают не столько «принципы мейнингенства», «главные враги» наши, с чем нельзя не согласиться, сколько принципы всякого «анализа», который, как известно уже нам, лишним грузом тяготеет на плечах нашего неутолимого искателя новых форм и новых путей. Таким образом, для всякого, кто, следил за деятельностью Мейерхольда и оценил особенности его творческого существа — никак не могут показаться неожиданными и случайными манипуляции над классиками. «Правдоподобия» нет — стало быть, нет и автора, потому что он и есть центр, фокус, вместилище правдоподобия. {76} И анализа нет и не должно быть. Фантазия сама себе, полагает законы. Нравится вам — хорошо; не нравится — как вам угодно. Какой же тут может быть судья? В каждый данный момент сочинитель спектакля, он же и режиссер, есть сам себе высший закон и высший судья. Он есть «Единственный», как у Макса Штирнера, а театральная площадка есть sein Eigenthum, его имущество. Что хочу, то и делаю. Как в римском праве собственности, высшей поры его расцвета, собственник имеет право не только владения, распоряжения и отчуждения, но и право немотивированного каприза — право злоупотребления. Поэтому применительно к самому Мейерхольду, как творящей личности театра, нельзя говорить о противоречиях в тесном смысле слова. Противоречия существуют на глаз постороннего зрителя, но не для Мейерхольда. Конечно, озирая длинный ряд его постановок, должно сказать, что тут всякое бывало. То это было «стеснение пространства», то это было «завоевание; пространства», то это была «стилизация», то цирк, то сухость прерафаэлистского рисунка, то comedia dell’arte, то символизм, то «урбанизм», то одна плоскость, то множество плоскостей, совсем без лестниц, только лестницы, совсем как в церкви, совсем как в кино. Но если «правдоподобие» упразднено, «анализ» необязателен, «художественные ударения» вводятся вместо «прежних логических», то множественность ликов {77} Мейерхольда свидетельствует лишь о многогранности его фантазии. С таким же точно правом, с каким, положим, 15 лет назад. Мейерхольд утверждал, что «в методе работы режиссера большое приближение к архитектору, в методе актера полное совпадение со скульптором, ибо каждый жест актера, каждый поворот головы, каждое движение — суть формы и линии скульптурного порядка», — он мог через 5 лет требовать «наличия целого ряда акробатических номеров» или ставить пьесы в плане судорожной динамики кино. Тогда Мейерхольд был с Бодлером, который сказал: «я ненавижу движения, смещающие линию», а потом он был с героями американских фильм Дж. Куган, с Пат и Паташоном и пр. Просто времена меняются, и мы меняемся с ними, как гласит старинная латинская пословица. А то еще проще, как обмолвился Белинский: «только дурак не меняет своих убеждений».

### II

Бесплодность теоретических разборов сценических опытов Мейерхольда явствует (отсюда) сама собой. Его можно принять целиком, как он есть во всей оригинальности и, пожалуй, странности его творческой натуры, без всяких теорий, тем; паче «научных обследований», или отвергнуть его. Сам Мейерхольд, как, несомненно, очень даровитый, при всей неуравновешенности своей фантазии, человек — есть «явление искусства», в котором {78} всегда сыщется что-нибудь любопытное и занимательное. Но действительно курьезны его почтительные комментаторы, пытающиеся на зыбучем песке меняющихся и ускользающих художественных, капризов Мейерхольда строить якобы «научные» теории и «подводить базу». Таких теорий, книжек и статей появилось множество, и к большинству из них можно взять эпиграфом слова аскалонца Евена; «если ты козел, съешь меня до самого корня, я все-таки принесу еще достаточно плодов».

Теория на тему о том, что театр есть полная «статуарность», т. е. возможно полная неподвижность актеров на сцене, и идеал — это когда актер стоит столбом, со связанными руками и ногами, а сзади, чтобы не шатался, в спину воткнута подставка, — это «теория, как всякая другая — “une théorie, comme une autre”», говорит циник и скептик Свидригайлов в «Преступлении и наказании». Против нее ничего нельзя было бы иметь, если бы Мейерхольд в это время не мчался буйным ветром по арене цирка. Оказывается, теория опоздала, только и всего. Тогда другой, очень ученый, приват-доцент пишет о цирке (я читал такую статью в солиднейшем журнале, за подписью присяжного метафизика) и доказывает, что театр — это именно цирковая арена, причем тут фигурируют и «субстрат» и «постулат», и «адекватность» — словом, очень учено. А, Мейерхольд в это время находится {79} всей силой своей изобретательности — уже в кино. Опять опоздание. Помнится, я смотрел «Учителя Бубуса», и меня поразил шум, напоминающий речной прибой. Признаюсь, я совершенно пропустил начало пьесы из-за этого шума. Шум производили занавесы из бамбуковых палок, которыми была обрамлена сцена. Каждый раз, когда кто-либо входил и выходил, бамбуки издавали тимпанический шум и мешали слушать и понимать. Я подумал: вот наверное появится «теория бамбуков», в которой будет доказываться, что о одной стороны — это борьба с мещанством, с другой — это «производственное» искусство, с третьей, — упразднение «психологизма» и с четвертой — намек на Китай, куда надо смотреть в оба. И точно, что-то в этом роде было, и куда следует вдвинули «научный» бамбук.

Можно было бы исписать том выдержками из статей и книжек, пытавшихся «научно» обосновать разнообразные взлеты мейерхольдовской фантазии, страдавших только одним существенным недостатком: они возглашали «канун да ладан» на крестинах и «носить вам не переносить, таскать не перетаскать» на похоронах. Вот, например, наудачу несколько выдержек из весьма наружно ученой книжки, вышедшей в 1925 г., как раз в ту пору, когда Мейерхольд знакомил публику с широкими постановками, в плане агитационного спектакля — «Земля дыбом», «Трест Д. Е.» и т. д. Автор этой {80} книжки очень смутно помнил кое-что о прошлых опытах Мейерхольда, но конечно, он никак не мог предвидеть, что с конструкцией через год-два будет покончено, и что назревает возврат к «мистической сущности вещи», как при постановке Метерлинка и «Балаганчика» — словом, он никак не предвидел «Ревизора». Под влиянием широких сценических массовок Мейерхольда, автор «научно» доказывает, что наступила смерть «индивидуалистического» театра. Заметив мимоходом, что «детерминизм» Спинозы, как и рационализм Сократа, глубоко эмоциональный, он, прежде всего, опровергает Шопенгауэра, ибо «воля и разум не раздельны и не находятся на разных берегах, как думал Шопенгауэр». Только ниспровергнув Шопенгауэра, автор считает возможным сказать читателю, что «творчество Мейерхольда примыкает к течению эмоционально-волевому», которое есть вместе с тем и агитационное. И отсюда новая «теорема», достойная Спинозы по своей логической неотразимости: «Насыщенный идеями социализма, вдохновляемый ими, он (Мейерхольд) должен за них агитировать. Это психологически “обязательно”. Истина, которую иначе, как “опровергнув” Шопенгауэра, усвоить нельзя. После “Ревизора”, однако, Шопенгауэра надо было бы вернуть на прежнее место. Точно так же утверждение сценической конструкции объясняется тем, что, при условности воспроизведения натуры, очевидно, следует исходить {81} из восприятия зрителя, которое бывает, *по выражению Бергсона*, геометрическим и другим быть не может». Но так как конструкции уже не пользуются прежними симпатиями Мейерхольда, то, видимо, и Бергсон что-то напутал, и к ниспровергнутому Шопенгауэру придется прибавить современного нам Бергсона. Вообще же конструкция доказывает, что театр «оперирует над содержанием, заключающим интересы и умонастроение трудящихся». Если что нарисовано, так это уже «буржуазно». Как видите, однако, при всем научном тумане, они, все эти рассуждения, до крайности легковесны, бездоказательны и, более того, — легкомысленны. Мейерхольд во всяком случае значительнее и серьезнее своих комментаторов. Едва ли он стал бы легкомысленно утверждать, что «условность искусства» возможна только в геометрической форме. Тогда бы не существовало живописи, музыки, словесности. Скольких «измерений» бывает художественная фантазия? Конечно, очень многих, и меньше всего именно Мейерхольду, черпавшему и продолжавшему черпать свое добро всюду, где он его находит, пришло бы в голову замыкаться в карцер геометрического взгляда) на жизнь.

В том нет беды, что Мейерхольд разбрасывается, неустанно ищет, по причине вечной, так сказать, тревоги. Это свойство его таланта и его духа. Но, к сожалению, комментаторская болтовня, {82} весь этот рой облепивших Мейерхольда теоретиков, подобно «ученой вобле», чеховскому профессору Серебрякову, пишут об искусстве, ничего в нем не понимая — еще более обостряют присущую Мейерхольду слабость «эпатировать»: во-первых, потому, что какой бы рискованный опыт он ни проделал, этому всегда найдется приличествующее объяснение, во-вторых, потому, что угодливость добровольных теоретиков иногда подмывает и созорничать, к чему также есть уклон в человеческой натуре. Как я уже имел случай вскользь заметить, основное свойство художественной личности Мейерхольда есть своеволие. Санхо-Панчо, в пояснение своей незадачливости, говорит, что если бы он был шапочником, то люди стали бы рождаться без головы. Мейерхольд мог бы сказать, что если бы люди стали рождаться без головы, то он непременно попытался бы сделаться шапочником. В нем есть какая-то «наперекорность», какое-то художественное высокомерие, какая-то особность. Непременно пойти в разрез, непременно выделиться из хора; самым высшим оскорблением для себя считать указание на школу, к которой он принадлежит; самым большим несчастием полагать возможность повторения, хотя бы и усовершенствованного, одного и того же метода и приема. Я вполне понимаю, что истинный художник больше всего боится упрека в банальности, в неоригинальности, и что иной раз достаточно явиться {83} мысли, что художник занимается самопереписыванием, для того чтобы отбить аппетит к работе. И при всем том, эта свойственная художнику черта у Мейерхольда слишком гипертрофирована: она мешает ему быть последовательным именно в самых ценных его новациях и не дает ему развить их до полной завершенности и художественной убедительности.

Для примера приведу то, что на мой личный взгляд несомненно и навсегда останется связанным с именем Мейерхольда, и что действительно открыло глаза многим на грубость и слабость так называемого натуралистического театра. Это — «стилизация» спектакля, т. е. во-первых, сведение к гармонии всех элементов постановки и во-вторых, синтетическая трактовка типов и характеров пьесы. Для того, чтобы показать, как это было и как слагалось, надо вернуться за много лет назад, к театру Комиссаржевской, в котором Мейерхольд производил свои опыты.

Первые шаги были весьма мало удачны и убедительны. Мысль была верна, где-то зрела, но еще не дозрела. Как при артиллерийской перестрелке, где был большой перелет, где недолет. Мейерхольд начал с совершенно неподходящей для такого опыта пьесы — «Гедды Габлер» Ибсена. В этой пьесе нет никаких намеков на символизм, который можно найти во многих других произведениях Ибсена («Эллида», «Строитель Сольнес», «Когда мы {84} мертвые пробуждаемся» и т. п.). Это вполне реальная пьеса. Ее можно, пожалуй, без особого ущерба, оторвать от норвежского фиорда, хотя и фиорд делу; не повредит. Но ее невозможно оторвать от «вещных отношений», от окружающих предметов, которые давят на психологию действующих и без которых драма становится непонятной. Весь первый акт есть отражение предметной грубости вещей на психологию «эстетки» Гедды. Гедда борется с почвой, на которой растет мещанство, с мещанами, бывшими и настоящими. Религия красоты натыкается на кладбище, где похоронены когда-то живые чувства прекрасного, ставшие окаменелостями. Таким образом, именно в «Гедде Габлер» невозможно устранить обстановку. Это все равно, что вычеркнуть из диалога слова партнера. Как же должно стилизовать «внутренний смысл» пьесы? Гедда рвется из царства банальности, традиционной морали, христианского добра, в область красоты, свободы и языческого своеволия. Следовательно, фон, на котором происходит драма, должен быть мещански-душный. Может быть, откуда-нибудь, из-за второго или третьего плана, сверкает край свободной, сказочно-прекрасной красоты, как молния, как золотой луч идеала. Мейерхольд же, повесив гобелены a la Сомов, поставив диваны, покрытые белоснежной шкурой, сделав многостворчатое, как в великолепной оранжерее, окно с вьющимися тропическими растениями, стилизовал не {85} ту обстановку, в которой Габлер живет, а ту, которой она в мечтах своих уже якобы достигла. Пьеса стала поэтому совершенно непонятной, перевернутой; идеал стал действительностью. Вышло броской крикливо, а смысл-то улетучился. Вот образчик правильной художественной идеи, поставленной вверх ногами. Перелет.

Следующей пьесой — столь же мало пригодной для стилизации, была драма С. Юшкевича «В городе». Мейерхольд повторил ошибку, допущенную В «Гедде Габлер». В пьесе Юшкевича душа тяготеет к мещанскому уюту, к дешевому «ситцевому» благополучию, ко всем этим ничтожным вещам, которые закладывать героиня пьесы считает величайшим для себя оскорблением. Мейерхольд же показал голые стены, т. е. как раз не то, что есть, а то, что могло бы быть, если бы не было того, что есть.

Те же недоделанности и переделанности наблюдались и в других отношениях. Мейерхольду нужно было перешагнуть через эти ошибки и несуразности, чтобы показать в «Сестре Беатрисе» Метерлинка истинное, хотя и все еще не завершенное, лицо нового (и плодотворного, прибавлю) метода театральной стилизации. Реставрация старинной религиозной живописи и самая мысль постановки этой пьесы Метерлинка в виде живых картин — очень удачна. Были прекрасные картины — например, картина раздачи пресвятою девой милостыни {86} нищим, причем декорация изображала раму. Неподвижная группа еле шевелящих губами людей надолго врезывалась в память. «Стилизация» обнаружила здесь внутренний смысл пьесы, ее ритм — и поэтический, и социальный — гораздо сильнее, чем это мог бы сделать метод реальной постановки. Далеко не все было, однако, выполнено Мейерхольдом одинаково удачно. Он все еще продолжал доказывать «от противного», пуская свет там, где должен быть мрак и т. п. Но в общем, это была победа, и в первый раз даже противники так называемого условного театра должны были признаться, что есть художественная истина, помимо, правоверного театрального реализма.

Были еще дальнейшие опыты в этом направлении, более или менее удачные — «Вечная сказка» Пшибышевского и, в особенности, «Жизнь человека» Л. Андреева. Из сопоставления двух постановок — Художественного театра и Мейерхольда — можно было с очевидностью судить о преимуществах стилизации. Сцена «Бал у человека», картины «Рождение» и отчасти «Смерть», поставленные в духе Гойя, были гораздо убедительнее и художественнее (цельнее, «доходчивее» в постановке Мейерхольда, нежели в Художественном театре). Казалось бы, Мейерхольд нашел себя, верный путь, и тут бы жить да поживать, совершенствуя, так сказать, «плоды любимых дум». Но мы уже знаем из предыдущего, как беспокойно {87} блуждала мысль Мейерхольда от одного этапа к другому, от одной крайности к другой. В смысле инсценировок и форм ее Мейерхольд испробовал все. За скромной, почти религиозно-целомудренной стилизацией «Беатрисы» и «Жизни человека» и пр. — эстетское великолепие «Дон-Жуана» с фонтанами, серебряными колокольчиками, с волнами кружев и лент. За «Дон-Жуаном» — в том же духе — совершенно исключительный по семирамидиной роскоши, по какому-то беспутству роскоши — «Маскарад», премьера которого была как раз в канун февральской революции. И из сказочного мира небывалой театральной роскоши публика попадала в темную ненастную ночь, из глубины которой, откуда-то, доносился глухой рокот народных масс, требовавших хлеба. Нелогичная роскошь, великолепие, как таковое, вечный праздник «князей мира» — таков этот мейерхольдовский «Маскарад», как будто насмехавшийся над нашей жизнью, где властвует закон необходимости и нужды.

Проходит некоторое время, и Мейерхольду прискучила роскошь. Он по-пуритански строг, по-пролетарски беден. Можно сказать, что из теплицы, из оранжереи он переходит на открытый воздух. Там его фантазию разогревала роскошь наряда. Он искал гагачьего пуха для лебяжьих плеч. Здесь он; согревается движением. Вместо шубы — гимнастика, биомеханика, быстрая циркуляция крови. Таков «Великодушный рогоносец» — фламандская {88} картина тяжелой ревности и ее перерождения. В постановке, однако, ничего фламандского, ничего тяжелого, ничего бытового, ничего психологического — только разбег. Далее, думами Мейерхольда овладевает кино. Он увлекся ритмом большого, капиталистического города. Это было «Озеро Люль», со светящимися лестницами, пиротехникой, двухэтажными площадками и ярусами. Блестящие туалеты, роскошь жизни… Как в хорошем кино, он выдвигал актера на первый план, заставляя его принимать фиксированные позы и читать роль в духе старинной мелодрамы. «Бык сорвался с бойни, тигр ушел из клетки. И упокойники в гробах спасибо скажут, что умерли» — как декламирует у Островского Капитоша.

Одновременно или вслед за ними — широкие планы массового действия, опять в обстановке почти аскетической оголенности. Открытая без занавеса сцена, кирпичная, капитальная стена в глубине ее, даже не выкрашенная, даже не замазанная. Сухие станки, однообразные конструкции. Глаз почти не различает индивидуальных исполнителей. И как реминисценция прошлого, игра сильного гротеска времен «Лукоморья», т. е. девятисотых годов. Такова «Земля дыбом» и др. Насытив публику и свой собственный, всегда несытый художественный глаз сухостью и экономикой, так сказать, производственного плана, Мейерхольд обращается к переделке «Леса» в агитпьесу. Дело, однако, не в этой {89} целевой, так сказать, установке, а в способах инсценирования, уже отходящего от прежней сухости. Достаточно вспомнить прекрасную самое по себе сцену на лестнице между Аксюшей и Петром, с меланхолическими аккордами гармонии И сантиментальною лиловою луной. Это театральное «адажио» — очень мягкое и приятное — целиком напоминает старую оперу: не хватает, разве, перелива водяных струй. Но получив порцию похвал и за агитационную переделку классической комедии Островского, и за бодрый дух постановки, Мейерхольд метнул опять в другую сторону и в «Ревизоре» дал продолжение и углубление «Смерти Тарелкина», сменив наигранную бодрость «Леса» мистикой и романтикой «Нового Ревизора».

### III

Таков краткий, так сказать, обзор пройденного инсценировочным талантом Мейерхольда пути. Что же, — может спросить читатель, — в таком случае мы имеем дело с беспорядочным эклектизмом? Это ли ваша мысль?

Подобное заключение будет совершенно ошибочным. Я уже объяснил, как мог, причины и мотивы «блужданий» Мейерхольда. Эклектизм же в искусстве — вообще вздор. Это значит, что у творчества нет лица, а нет лица, нет и творчества. Но у Мейерхольда есть лицо, как у всякого подлинного художника. Покойный В. В. Розанов как-то {90} пытался разрешить проблему актера, как «дьявольского сосуда», именно потому дьявольского, что актер меняет сотни обличий, а своего не имеет. Но это, конечно, неверно, прежде всего, с точки зрения актерского мастерства. Объективность перевоплощающегося актера нисколько не противоречит субъективной мощи его личности. Наоборот, первое находится в полной зависимости от второго, совершенно так же, как у писателя, например, у Флобера, который будучи верхом объективизма, имел неповторимое — и в этом его талант — свое, флоберовское лицо. Постараемся же разглядеть черты подлинного лица Мейерхольда. Куда бы ни закинула его режиссерская жажда новизны и эпатирования, и как бы ни менялись внешние формы инсценировок, эти черты неизменно ему сопутствуют. Прежде всего, у него невеселое лицо. Из двух душевных и психологических разновидностей — Jean qui rit, и Jean que pleure — Ивана смеющегося и Ивана плачущего — Мейерхольд, конечно, принадлежит к последним. Для смеха ему не хватает благодушия; для юмора — спокойствия; для веселости — душевной гармонии и скромности. У него тревожное испытующее лицо, с какой-то черточкой испуга перед жизнью и ее загадкой. Подобно Достоевскому, ему присуща фантасмагория неотступно следующего за человеком «двойника». Человек носит «маску», которую надо приподнять. Он ходит ряженый, замаскированный. Судьба {91} играет человеком. Как в «Балаганчике», люди — куклы и марионетки. Литературные корни Мейерхольда — это Достоевский, Метерлинк, Гофман. Реализм никак не может удовлетворить Мейерхольда, потому что реализм приемлет жизнь, как она есть. Но у Эд. По, у Л. Андреева, у Ибсена, если пополнить список указанных выше писателей им родственными, — у всех них есть стремление вскрыть покровы, обращенные к нам, и посмотреть, что делается внутри, «там внутри», что делалось до и что будет делаться после, и всем им кажется, что культура, общежитие, может быть даже эстетика жизни, создали лица искусственные и нарочные, — под ними же, под маской общежитейской, не лица, а «хари», или трагически-пустые, как у статуи, глаза. Над всем царит если не предопределение, как у Метерлинка, то какой-то хаос, и в этом океане хаоса, с вечным трагическим вопросом на лице, плавают человеческие жизни.

Что в таком именно роде Мейерхольд ставил Метерлинка, Блока, По («Гибель Уэтеров» — «Лукоморье»), Л. Андреева, Ибсена — это не подлежит объяснению, так как само собой понятно. Но это сказывается, эта черта ясно, в большей или меньшей степени, обнаруживается почти во всех его постановках, несмотря на совершенно различные формы инсценировки — в «Маскараде», «Смерти Тарелкина», «Грозе», «Великодушном рогоносце», «Озере Люль», «Лесе», «Ревизоре», даже в таких, {92} казалось бы, непритязательных комедиях, как «Учитель Бубус» и «Мандат». Когда я закрываю глаза и воссоздаю в памяти все эти виденные мной постановки, то совершенно отчетливо чувствую, что везде он как будто разоблачает «внутренний город», по гоголевскому выражению, где все — или дрянь и бессмыслица, или трагический маскарад, где уши растут выше лба, где рты растягиваются от уха до уха; где под внешней видимостью красивой согласованности — дисгармония и суета, и где над всем, на высокой-высокой этакой колонке, сидит, скрестив по-мефистофельски ноги, плюгавый чертенок и дразнит длинным, красным, острым как штопор, змеевидным языком.

Ну, вот, например, великолепный «Маскарад». Арбенин — есть жертва Неизвестного. А Неизвестный — это «потусторонний». И к концу припасена панихида, разрастающаяся в целое действие. И действие этой панихиды, в общем ходе спектакля, таково, что совершенно покрывает, с одной стороны, и «вскрывает» с другой стороны — великолепие «Маскарада». «И всех вас гроб, зевая, ждет…»

«Смерть Тарелкина» или «Веселые расплюевские дни», как эта пьеса названа, — вообще одна из удачнейших постановок Мейерхольда. И тут, более или менее, идея трагического маскарада. Между автором и режиссером, так сказать, была некоторая «конгениальность». Сухово-Кобылин имел, несомненно, то, что у Тургенева одна милая {93} дама (называет «de l’озлобленный ум». Но в «Смерти Тарелкина» эта «озлобленность» сказалась особенно сильно. В «Свадьбе Кречинского» автор достаточно объективен. Все человечны, даже мазурики. Кажется, Лев Толстой где-то говорит, что чем бы человек ни занимался, он норовит так устроиться, чтобы, в конце концов, уважать свое занятие. Так что и Расплюев, будучи весьма часто бит, все же считает себя не столько мерзавцем, сколько некоею законно существующею частицею в целесообразной организации шулерства. Но в «Смерти Тарелкина» Сухово-Кобылин пышет злобой и, прежде всего, старается «напакостить» полицейским проходимцам и вообще чиновничьему произволу. И «обличение» иной раз впадает у него в такую преувеличенность, что хочется воскликнуть: «ври, да знай же меру». Мейерхольд поэтому весьма кстати поставил это якобы реалистическое произведение — в фантастическом роде, придав переодеваниям, превращениям и невероятным преувеличениям окраску гофмановской чертовщины. Колебание житейских фигур на фоне несколько фантастических полуоторванных от реальности декораций, смягчало в большой степени неправдоподобие анекдота и, если можно так выразиться, «сатирическое ябедничество» Сухово-Кобылина. Впечатление получалось, благодаря колориту постановки; и игры, действительно жуткое. Нелепое житейское ябедничество пьесы в обычной реалистической {94} форме исчезло. Но Мейерхольд выдвинул над пьесой Сухово-Кобылина, так сказать, роскошный мавзолей не случайного, преходящего, русского дореформенного ябедничества, — а от века сущего, «имманентного», как говорят метафизики, вселенского ябедничества, где все переодеваются в чужие шкуры, носят чужие обличья (маскарад!) и толкаются локтями в сутолоке и тумане жизненного мига, как муравьи в разрытой куче. Снова: «всех вас гроб, зевая, ждет…».

Вот «Гроза». Быт изгнан или стилизован до последней возможности. Все декорации изображают не тот приволжский городок, какой мы знаем, а разграфленную, строго урезанную картинку из какого-то иллюстрированного немецкого журнала. Все жители этого неизвестного города одеты, в пандан к декорациям, нарядно, богато, щегольски. Даже Феклуша, побирающаяся на бедность, и та в платье отличной добротности. Даже Кулигин, возглашающий «и в рубище почтенна добродетель», одет в прекрасный серый сюртук с бархатным воротником. А сумасшедшая барыня ходит по улицам этого необыкновенного города в том самом ярко-золотистом платье, которое у нее сохранилось от эрмитажного бала при Екатерине. Как будто только что вынуто из сундука и очищенно от нафталина.

Опять — «маскарад»! Снова пестрота, нарядность, *несвойственные* реальной жизни, дают впечатление {95} какой-то иллюзорности. «Да полно, существует ли город Калинов? Быть может это фантастический “внутренний город”»? Быть может нам только кажется, что он существует. Вместо живой страсти, живого интереса, живой боли — в зрителе складывается пассивно-созерцательное отношение, намеренно-условное отношение к пьесе и ее идее. Такова, дескать, «суть» жизни. Меняется внешнее обличье, но основная история блеклого существования, которое рядится в яркие костюмы — остается в полной силе. Под разными костюмами все тот же «двойник».

А разве в «Лесе» не то же? Внешняя агитность спектакля и внешняя его динамика, ослепившие глаза известной части критики, не должны скрывать от нас все-таки общего фона, общего характера, общего художественного устремления. Я здесь не касаюсь вопроса о праве и законности извращения автора — на эту тему с Мейерхольдом спор бесполезен, что мы выяснили выше. Я говорю о «Лесе» Мейерхольда, а не Островского. И вот, в этом «Лесе», если хотите знать, особенно ярко сказалось неуважительное, презрительное отношение к человеческому благородству, к идеалистическим порываниям, которыми проникнуты герои «Леса». Аркашка — мелкий, семенящий ногами жулик (замечательная фигура, созданная Ильинским), не имеет ничего общего с Аркашкой, снова отправляющимся странствовать с подавленным вздохом: {96} «а говорили, на тройке поедем». Кто бы ни был, кем бы ни был Несчастливцев в трактовке Мейерхольда, — в нем нет ни одной черты Геннадия Демьяновича. Разумеется, он маскарадный, но тот маскарад, который показан Мейерхольдом, — это маскарад хулигана из Чубарова переулка, переодевшегося театральным героем. Мейерхольд органически, так сказать, не может принять, что бывает гармония добра, создающая спокойствие умиротворения. Чертик, сидящий на самом портале сцены, тревожит его, не дает покоя. В сущности, нет благородных профилей. Только хари. И от «Леса» остается тяжелое впечатление — не как от спектакля, который, точно, сделан отлично, — а как от беспощадного разоблачения всякого человеческого существа, у которого под маскарадом фраз и костюма сидит непременно двойник, и этот двойник обязательно либо подлец, либо хам, либо дурак.

Ну, а «веселые», если их можно так назвать в мейерхольдовской постановке комедии — «Бубус» и «Мандат»? Разве не презрительным скептицизмом веет от «Бубуса»? Разве в «Мандате» вы не чувствуете опять «мистической сути вещей»? И разве от этих гротесковых фигур вы не переноситесь (не в этом сила художественного внушения) в музей харь и уродцев? Вечная подложность «мандата», вечный обман и вечное свинство…

{97} Можно было бы продолжить примеры. Можно было бы указать на тот же элемент «маскарада» и преобладающего, почти цинического отрицания душевной, гармонии в «Озере Люль»; на злостный гротеск, в который превращены некоторые, хотя и падшие, но в сущности, отнюдь не преступные создания; на общую горячечность атмосферы, которой окружается пьеса. Можно было бы отметить то же и в «Земле дыбом» и пр. Но и сказанного достаточно. Вот почему мне представлялось странным, когда для многих «Ревизор» показался со стороны Мейерхольда какой-то чуть ли не изменой его режиссерскому догмату. Наоборот, именно в «Ревизоре» Мейерхольд больше, чем где бы то ни было, верен себе, и может быть именно в этом причина того, что в его плане и соответственно его взгляду на режиссерское всемогущество, «Ревизор» оказался одной из самых значительных его постановок.

Интересующихся, вообще, литературой вопроса о «Ревизоре» я отсылаю к обстоятельной и ценной статье Д. Тальникова в «Красной Ниве». В пределах своего очерка я не могу останавливаться подробно на комментариях и толкованиях «Ревизора». Но скажу одно: есть нечто общее между комментариями к гоголевскому «Ревизору» и комментариями Мейерхольда. Начиная прогрессивными общественно-литературными деятелями и кончая прогрессивными актерами, как Щепкин, все старались {98} притянуть Гоголя к себе, превратив его произведения в обличение существующей русской жизни. Горя стремлением к реформе бытовых ее условий, они были, так сказать, внутренне заинтересованы в том, чтобы изображаемое Гоголем было отражением именно русского, исторического, современного сектора жизни. Расширение смысла изобличаемого до обобщенного, синтетического выражения страстей, пороков и противоречий человеческой души вообще — лишало практические выводы о необходимости государственной реформы самой главной опоры. Судья — забитый человек потому, что судейская должность так у нас поставлена. А будь иначе, судья был бы, будто бы, орел. И Земляника — наушник потому, что наушничество расцветает в бюрократических условиях действительности. А измените условия, и Земляника наберет в рот воды, и т. п. Вот почему всякая попытка Гоголя объяснить свое произведение в широком, так сказать, вселенском смысле, встречала такой отпор. «После меня переделывайте Держиморду хоть в козла, а я не позволю» — пишет Щепкин. Даже Аксаков разражается громами по адресу «гоголевской мистики» — что уж говорить о Белинском и других! Но ведь Гоголь все-таки что-то чувствовал, когда писал, что «чиновники — разбушевавшиеся страсти», что «ревизор — это проснувшаяся совесть» и пр. Конечно, автор может и заблуждаться насчет истинного свойства {99} своего творчества. Конечно, Гоголь под конец впал в мистицизм и ханжество. Но если впал, значит какие-то задатки были. Во всех произведениях Гоголя можно приметить элементы романтики, фантастики, символизма. «Невский проспект», «Портрет», «Нос», «Вий» — мало ли можно указать! А отступления и лирические страницы в «Мертвых душах»? Наконец, влияние Гофмана и Тика, которое можно установить совершенно точно — разве это с неба свалилось? Нельзя вдруг подменить одного человека другим, тем более, нельзя самого себя подменить.

Таким образом, толкование Мейерхольда имеет известные законные основания не потому только, что Мережковский написал книгу «Гоголь и черт», но потому, что невозможно выкинуть из Гоголя часть, хотя бы и незначительную, его самого. Мейерхольду же, который искал «мистическую сущность вещей», и который, как мы указали, во всех почти постановках обнаруживает одну и ту же тенденцию к разоблачению вселенского «маскарада», иначе и поступить было невозможно. Его органическое — ненависть к «быту», т. е. к случайному и преходящему. Его всегдашнее устремление — стилизация, т. е. превращение характеров и образов в родовое понятие. И как неправильны были — объективно — громы против Гоголя за то, что он изменил себе и лишил русское общество возможности воспользоваться его произведением {100} как уличающим документом эпохи, — так, объективно же, еще *более* несправедливо укорять Мейерхольда за то, что из его «Ревизора» нельзя сделать такого же агитационного употребления, как из «Земли дыбом», «Треста Д. Е.», «Леса» и т. п. Разница та, что Мейерхольд не хочет сознаться в том, что он в постановке «Ревизора» остался верен себе, Гоголь же, наоборот, пробовал объяснить себя, но ему зажимали рот и кричали: «Не верим, не верим!» Да еще в том разница, что под влиянием болезни некоторые зачатки мистицизма в Гоголе разрослись и заострились. Черт явился ему в состоянии болезненном, когда вместе с отвращением к миру у него явилось отвращение к быту. Что же касается Мейерхольда, то, «сохраняя все пропорции», мы должны принять, что он всегда равно ненавидел, или по собственному его выражению, «преодолевал» быт и всегда искал злобного, мстительного, унижающего всякое идеалистическое представление, гротеска.

Мейерхольдовский «Ревизор» не есть какой-либо поворотный пункт в его творчестве. Все обычные черты его миропонимания и все приемы его инсценирования здесь налицо. Пренебрежение к быту и эпохе; неуважение к автору; вставки и дополнения; перенесение центра тяжести по произволу в эпизод; гротескные фигуры вместо жизненных характеров; групповая стилизация, по самому {101} существу своему уничтожающая сценические индивидуальности; маска вместо лица; художественная абстракция вместо жизненного фона. Это по части режиссерских приемов. По сути же — опять таки «маскарад», идея вечного переодевания; двойник — на этот раз персонально, в виде двойника Хлестакова; трагическая жуть «балаганчика», в которой пребывает жизнь. По настроению, которое во мне вызывали некоторые картины «Ревизора», я вспоминал «Жизнь человека», сгущение мрачных красок a la По и Гойя. Сумасшествие городничего, хлопающие, наподобие адских окошечек, двери в сцене взяток; бледные тени встревоженных чиновников, извивающиеся вслед Хлестакову; фигуры-манекены в конце и пр. и пр. Несмотря на огромное разнообразие подробностей и пестроту их, общее впечатление — необычайно цельное, Это — Мейерхольд. Не Гоголь, не та или иная пьеса, а новое, и на этот раз весьма сильное обнаружение индивидуальности Мейерхольда.

Вопрос стоит совсем в другой плоскости: есть ли режиссер «творец театра» или же театральный исполнитель задания автора? Если верно второе, то девять десятых деятельности Мейерхольда — беззаконие, извращение мысли, стиля, эпохи и сути автора. Но если аплодировать «Лесу», то еще больше следует аплодировать «Ревизору», потому что в «Ревизоре» все-таки есть что-то от Гоголя, а в «Лесе» Островского нет совершенно.

{102} Мейерхольда можно либо принять, либо отвергнуть. Приняв его, мы должны также принять и догмат о режиссере-вседержителе, о режиссере-самодержце, о режиссере, неограниченном никакими законами, потому что режиссер-то и есть источник закона. Не приняв Мейерхольда, мы оставляем за собою право говорить о литературе, о законе) достаточного основания, об анализе, о логических ударениях, о «правдоподобии» — об очень многом, о чем, в первом случае, говорить совершенно излишне. Если Мейерхольд начинает собой новую главу в истории театра — что очень возможно — его грехи и блуждания отпустятся, как отпустились уклонения курса, то на юг, то на север, Колумбу, Васко де Гама и Магеллану. Будущее пока скрыто от глаз, и современный театр, в том виде, в какой его привел Мейерхольд, германский режиссер Пискатор и некоторые другие, представляет груду глыб и мусора, образовавшуюся от взрыва самых недр театра. Но, может быть, так и надо с исторической точки зрения. Мусор уберется, площадка расчистится, и на месте бывшего театра вырастет что-то новое, которое тоже по привычке будет называться «театром», хотя с первым у него будет очень мало общего. Все возможно Но тогда, конечно, опять воскреснут, уже в применении к этому неизвестному будущему, и обязательные логические акценты, и «правдоподобие», и законы анализа. Появится и будущий поэт «будущего {103} театра», причем совершенно нельзя предвидеть, каков будет строительный материал его поэзии — все-таки слово или доски, рейки, канифас, электрические провода, а может быть, бетон, из которых будут слагаться театральные поэмы.

## Примечание к статье В. Э. Мейерхольд

Блестящая статья А. Р. Кугеля о Мейерхольде, исключительно меткая и глубокая по анализу личности и творчества этого режиссера, страдает одним весьма существенным недостатком: Кугель слишком изолирует Мейерхольда от внешней жизни. Какой бы крупной его личность ни была, нельзя согласиться, что Мейерхольд так уж предоставлен самому себе и не подвергается влиянию внешней среды. Влияние, которое признает и Кугель, незначительно и по существу не то, которому на самом деле подвержен Мейерхольд. Если бы Кугель вооружился социологическим методом, он смог бы установить социальную связь между развитием общественных отношений в России и художественной эволюцией Мейерхольда, как отражением этих отношений. Кугель оставил эту наиболее существенную и нужную часть анализа в стороне. Остается пожелать, чтобы наши театроведы-марксисты использовали статью Кугеля, как ориентировочную, для подлинного социологического анализа работы крупнейшего режиссера нашей современности.

# **{104}** Два критика

Писавших о театре и по поводу театра писателей чрезвычайно много. Редко кто не пишет о театре. Но театральных критиков, в тесном значении этого слова, очень мало, в особенности, если не считать театральными критиками также и тех теоретиков театрального искусства, которые обратились к выводам теории, потому что были практическими строителями театра. В том смысле, как мы понимаем «театрального критика», едва ли таковыми можно считать даже Белинского или Аполлона Григорьева. Для них театр был одной из областей искусства, где они чувствовали себя так же хорошо, как и в других областях, и путешествие по всем этим областям служило для них поводом и случаем высказать волнующую их философскую или общественно-социальную мысль. Самая широта философского и общественно-исторического обобщения, составлявшая наиболее сильную и пленительную черту их критических дарований, отчасти мешала им стать «театральными критиками» — специалистами, у которых, {105} как известно, «полнота всегда одностороння». Большим кораблям — большое плавание. Но театральный критик, в том значении, которое мы придаем этому понятию, подобен каботажному судну, совершающему постоянные рейсы вокруг своего побережья и потому в совершенстве знающему все его изгибы и закоулки. А как известно, именно на этих мелких и часто плоскодонных суднах плавают самые лучшие и зоркие лоцманы. В самом деле, кого — если исключить современность и наиболее близкие к нам времена, о которых говорить еще рано — мы можем, на протяжении ста лет Малого театра, считать «театральными критиками» в специальном смысле? Писали Гоголь, Шевырев, писали Герцен, Белинский, Григорьев, — да кто не писал «между прочим» и о театре? Но подлинно театральных критиков, если не считать кн. Шаховского, который был директором театра и режиссером, назвать очень трудно. Блестящим критиком, несравнимым по точности, ясности, вкусу и обширности театральных знаний, был, конечно, С. Т. Аксаков. Но самые ценные и подробные его суждения заключены в его «Воспоминаниях», и потому действенность его театральной критики, в том понимании, какое мы бы хотели предложить читателям, и условия были крайне затруднительные, почти невозможные. Театрами назывались казенные императорские театры. Критиковать их актеров и постановку вообще почиталось {106} долгое время делом неподходящим. Вспомним, сколько трудов стоило Булгарину — самому Булгарину, любимцу III отделения — исходатайствовать право помещать театральные рецензии в «Сев. Пчеле». Потом, когда это право было установлено и признано, театральные рецензии должны были проходить через специальную цензуру театрального начальства и печататься только с его разрешения. Наконец, периодическая печать, кроме двух-трех официальных газет, ограничивалась толстыми, очень толстыми и неповоротливыми журналами. Рецензии Белинского об игре Каратыгина (во время его московских гастролей) — быть может, самое ценное в специально театральном смысле из всего, что написано Белинским о театре, — появились уже тогда, когда Каратыгин, забрав ворох подарков, уехал в северную столицу, и публика успела перейти, в жажде новинок, к совершенно иным театральным интересам. При такой неповоротливости, значение театральной рецензии для развития и просвещения вкуса весьма существенно страдало. Значение специально-театральной, или даже, точнее выражаясь, сценической критики, не только в том, что — как говорится у Шиллера —

Schwer ist die Kunst — vergänglich ist ihr Preis  
Dem Mimen flicht die Nachwelt keine Kränze[[7]](#footnote-8),

но и в том, что сценическая критика учит, в {107} самом настоящем смысле этого слова, актеров; предостерегает их от заблуждений, объясняет погрешности, удерживает от ложных шагов и противопоставляет свой вкус, свое понимание и свою оценку легкомысленной подчас и поверхностно-эмоциональной оценке зрительной залы. Литературная критика борется с автором его же оружием; идеям противополагается идея, словам — слова. В этом заключается быть может главная причина сравнительно малого влияния критических указаний на литературу. Но актер — представитель самостоятельного искусства, и для него критическое уяснение хода его собственного воображения и творчества имеет особую цену. Их двое — так должно быть в идеале — учителей актера: режиссер и критик. Режиссер должен исчезнуть в актере, раствориться в нем, но вместе с тем режиссер есть власть, а власть склонна преувеличивать свое значение, переходить в самообожание, в эгоцентризм. Отсюда опасность режиссерского всевластия. Кроме того, режиссер «показывает», показывая, нередко вносит, вместе с прекрасными качествами своей индивидуальности, также свои слабости и недостатки. Слабости и недостатки режиссера являются органической частью его творческой личности. Он любит себя, свое творение; любит его в актерах и продолжателях. Он становится тем же автором, и также часто слепы его глаза и глухи его уши, когда создание — сценическая постановка — {108} выходит в свет. Ему кажется, и совершенно искренно, что все прекрасно, потому что все согласно с его замыслом и его указанием. Его самолюбие, в конце концов, распространяется и на актеров: он не видит в них многого, потому что по человеческому несовершенству, многого не видит в себе. И в этом смысле насколько роль театрального рецензента благодарнее и важнее! Он пришел со стороны, он не связан со спектаклем ничем, кроме любви к театру: он не знал подготовительной к спектаклю работы, от которой притупляется внимание и исчезает свежесть восприятия; он никогда не учил и никому ничего не показывал — поэтому степень усвоения его уроков и показаний не представляется ему мерилом достоинства; его самолюбие нимало не страдает от того, хорош или дурен исполнитель, правильно или неправильно подошел к своей задаче. Он в полном смысле слова — «сила мнения», та славянофильская «синяя птица», о которой мечтали идеологи «русских начал», и которая, увы, социально совершенно недостижима. Но тут, в республике искусств, и особенно, в республике театрального искусства — точно, имеется (может иметься) эта двоякость силы: «силы власти», которая есть режиссер, и «силы мнения», которая есть критика, и эти две силы могут и должны уладиться между собой, указывая актеру верные пути и ведя его к совершенству.

{109} Первых специально-театральных критиков создал общий сдвиг русской жизни — 60‑е годы. Отошел патриархальный быт, появились зачатки усложненных форм социальной жизни, и стали нужны специалисты во всех отраслях работы. Отмена специальных цензур, в том числе и театральной, нарождение новых органов печати, и, наконец, самое главное, самое важное — порыв к обличению, вера в магию слова, эта, на наш теперешний взгляд, несколько наивная вера во всеисцеляющую, все исправляющую, все устраивающую силу публичности и гласности, — не могли не отозваться и на театральной области, вызвав к жизни обличительное с одной стороны, и укрепляющее с другой — театрально-критическое слово. К этому времени относится появление двух выдающихся, и к сожалению, сравнительно мало известных московских театральных критиков. Мы имеем в виду А. И. Урусова и А. Н. Баженова, писавших почти одновременно, которым театр обязан не только тем, что в их рецензиях сохранились для потомства преходящие и умирающие создания сценического таланта, но и тем, что самое направление деятельности театра довольно часто определялось влиянием этих критиков, особенно Баженова. Они появились на грани новых, более усложненных форм печатного слова и принадлежали быть может лучшей его поре, когда журналы стали утрачивать свою книжность, газеты еще не {110} отделили себя от литературы, и повседневность, составляющая главную пищу журналистики, не успела еще наложить на литературное слово оттенок бездушного и безличного газетного индустриализма.

А. И. Урусов был известен как выдающийся судебный деятель, блестящий прокурор, потом — адвокат. Он был хорошо, т. е. разносторонне образован по старому дворянскому обычаю и, разумеется, преимущественно в области изящных искусств. Вполне естественно, что он слегка дилетантствовал и, пожалуй, даже гордился этим. Но в театральной области у него были и солидные познания, и верный вкус, а главное — чувство ответственности перед театром. Сборник его театральных статей распадается на две части: первая — это статьи, написанные в молодые годы и касавшиеся почти исключительно Московского Малого театра; затем, после большого, сравнительно, перерыва, он писал в 80‑х годах театральные фельетоны в газете М. М. Стасюлевича «Порядок». Последние посвящены преимущественно явлениям петербургской театральной жизни.

Можно думать, читая молодые статьи А. И. Урусова, что он взялся за перо театрального критика главным образом потому, что, любя театр и привязавшись к нему, с прискорбием убеждался в поверхностности, легковесности и необдуманности, театрального критиканства. Он все время {111} твердит о недостаточности личного безответственного вкуса. «Театральной критики нет, — пишет он. Приемы критики напоминают нашего российского Корнеля, Александра Петровича Сумарокова. Сей достойный трагик (он же критик), разбирая Федру или Цинну, излагал, какие он во время представления имел “чувства и размышления”, точь‑в‑точь как большинство наших рецензентов». Урусов полагает, что «критика театра должна иметь общее основание с историческою критикою искусства» и что «театральное явление нельзя рассматривать особняком, потому что смысл его определяется окружающими его обстоятельствами». За «высший образец» Урусов принимает знаменитую книгу Лессинга «Гамбургская драматургия». Отдавая дань моде времени, он пишет: «следуя методу Бокля (ст. 71), мы будем стараться, поскольку сумеем, сводить под общие законы видимо разнообразные и разнородные факты общественной жизни». Конечно, это было легче написать в пору увлечения «Историей цивилизации в Англии», нежели практически применить, и в одной из ближайших статей молодой театральный критик дает убедительный пример полного забвения не только «метода Бокля», но, и, вообще, всякой исторической перспективы. В Малом театре был поставлен «Маскарад» Лермонтова, и наш критик сурово осуждает пьесу и самую попытку постановки такого «бесцветного, ничего не объясняющего {112} сценического произведения». Поклоннику исторического метода Бокля, по-видимому, не приходило даже в голову взглянуть на содержание и на сценическую фактуру «Маскарада» в историческом аспекте — как на отражение современного Лермонтову «демонического романтизма», с примесью мелодраматических приемов Коцебу.

В конце концов, дело было не в «методах», а в личных свойствах и качествах А. И. Урусова. В молодом критике билось честное отзывчивое сердце, и театр для него был не игрушкой, не «вздорным искусством», как аттестовал его сановник того времени, положив такую резолюцию на ходатайстве об открытии театральной школы, — а подлинно храмом, в котором он молился прекрасному. И потому, что это было так, что его пером водил не столько «сердитый разум», сколько водила любовь — der blinde Passagier — по гейневскому выражению, — его рецензии и статьи читаются еще и теперь со вниманием и интересом. Менее всего любопытны в статьях А. И. Урусова, как и А. И. Баженова, разборы пьес и обсуждение репертуара. Конечно, в них много верного, но, быть может слишком верного, т. е. того, что впоследствии стало трюизмом, хотя для своего времени было достаточно смелым убеждением. Театральная критика, в тесном смысле слова, т. е. касающаяся сценического воспроизведения пьесы, потому нам и кажется столь важной и значительной, {113} что «die Kunst des Schauspielers ist transiterisch», тогда как литературно-сценическое произведение выдерживает «испытание временем», а оно безошибочно. В репертуаре остаются лишь пьесы, имеющие бесспорные достоинства, блестящие же «пуфы» тускнеют с годами, меркнут и, наконец, исчезают во мраке забвения. Кто помнит теперь о пьесе Боборыкина «Ребенок», которой А. И. Урусов посвящает целые журнальные статьи, вдвое больше протяжением, чем статьи об Островском? На то, что написано А. И. Урусовым о молодой артистке Позняковой (впоследствии Федотовой), выдвинувшейся в названной пьесе Боборыкина, это весьма ценный документ по истории театра. По рецензиям Урусова о Федотовой можно судить о свойствах даровании молодой артистки, о приемах ее игры, об опасностях, каким она подвергалась, и о той нравственной поддержке, которую ей оказала умная и благожелательная театральная критика. Мы могли бы составить довольно полный отдел критических разборов под рубрикой «явлений, пропущенных нашей критикой», — пишет Урусов по поводу выступлений молодой артистки Никулиной. Он говорит о молодых начинающих дарованиях не только со вниманием, но с какой-та нежностью. Он дрожит над их судьбою. «Мы обещаем нашим читателям, — пишет Урусов, — ударить в набат, как скоро заметим, что молодой талант сбивается или что его сбивают на ложную {114} дорогу». Он сплошь и рядом суров к Позняковой-Федотовой, но невозможно обидеться на эту суровость, потому что под внешней суровостью отзыва чувствуется глубокое страдание за уклонения и заблуждения дарования. «Молодое чувство, — восклицает он в одной рецензии о Позняковой, — которого хватило бы на всю жизнь, можно растратить на два‑три фейерверка». «Французская мелодрама — сценический опий, — замечает он в другом месте, — ее (Позняковой) таланту не выдержать мелодрамы». Надо удивляться чутью и прозорливости молодого критика, который, по первым уже дебютам будущей знаменитой артистки, совершенно ясно и точно определил, в чем сила и где опасная слабость ее дарования. Мелодраматический привкус в драматических и трагических ролях остался до конца блистательной карьеры Федотовой, и если бы благожелательная и беспристрастная театральная критика не «ударяла в набат» по шиллеровски-восторженному выражению Урусова, — то случилось бы, возможно, что «дарование, которого бы хватило на всю жизнь, было бы растрачено на два‑три фейерверка».

Хотя Урусов и писал, что «театр вовсе не дело вкуса, а знания», но сила его рецензий была в чувствовании правды и художественной меры. Об одной из виднейших артисток Малого театра мы читаем: «Колосова словечка в простоте не скажет, все с ужимкой», «она вносит в драматические роли {115} какую-то особенную, ей только свойственную искусственную натуральность, т. е. постоянное напряженное усилие казаться непринужденною и живою». Подобное тонкое различие «жизненности» и подделки под жизненность не могло дать никакое «знание». Это дело вкуса и природного чутья. Такая театральная критика была тем действительнее, что в беспристрастии Урусова нельзя было усомниться. Она создавала высший суд над творчеством актера, некоторую санкцию художественной истины. В этом смысле, функциональное, с художественной точки зрения, значение критики может быть приравнено к авторитету общественной морали. Трудно, конечно, учесть влияние независимой и талантливой критики на жизнь театра — оно проявляется в неуловимых и очень деликатных формах. Но можно судить о степени этого влияния — «от противного», когда, по тем или иным; причинам, голос театральной критики умолкает или лишается независимости и свободы суждения: театр начинает падать с необычайною быстротой, а театральное искусство являет собой картину полной анархии. При всем том А. И. Урусов был дилетант. Он писал немного и с большими перерывами, о чем, разумеется, можно только пожалеть. Гораздо крупнее была личность А. Н. Баженова: это был пылкий и влюбленный в театр театральный критик. Такую безраздельную любовь и преданность театру, как у Баженова, {116} не часто встречаешь на всем протяжении русского театра. Баженов был, несомненно, даровит, писал с известным блеском и темпераментом, и литературный талант его вне спора. Но Баженов — единственный в том смысле, что, обладая литературным дарованием, он — не считая переводов из Анакреона и нескольких водевилей, которым он не придавал значения — ничего не писал, кроме театральных рецензий. Он был «однолюб». Мир был для него «воля к театру» и мысль о театре, и вне театра — вообще не существовало для него мира. Тут была его радость, его слава, его тоска и страдание.

В вышедшем томе сочинений Баженова (под редакцией Родиславского), где собраны его рецензии, помещен его портрет. На вас глядит худощавое лицо, с беспокойными, наивно-круглыми глазами и большим открытым лбом. Лицо болезненное, нервное, лихорадочное. Глядя на портрет Баженова, веришь характеристике Родиславского, что «можно быть критику даровитее, но нельзя быть честнее». Да и в угоду чему, каким интересам, какой высшей страсти стал бы Баженов кривить душой в своих критических отзывах? Вся душа его была в театре и больше нигде. Он и умер еще молодым, 35 лет от роду, около своего любимого «Антракта» — издания, примерного которому не было в истории русской журналистики ни по форме, ни по содержанию, ни по издательским приемам. {117} «Антракт» первоначально печатался на обороте афиш московских театров и стоил только «добавочный рубль» в год. Как ухитрялся Баженов за этот «добавочный рубль» издавать театральный листок — крайне любопытно, и очень жаль, что стоявший близко к Баженову Родиславский ничего не сообщает нам об этой интимной стороне дела. Но быть может, еще замечательнее, чем печатание театрального журнала на обороте казенных афиш, это — дух гордой независимости и прямота, кажущиеся столь необыкновенными на страницах афишного оборота. Ни малейшего следа угодливости и заискивания перед театральным начальством, на казенных афишах которого помещалось подчас суровое слово Баженова. Он писал пылко, хотя и не оскорбительно, не замазывая правды своего суждения, и нужно отдать справедливость тогдашнему театральному начальству, находившему в себе достаточно мужества, чтобы на обороте своих афиш сплошь и рядом преподносить публике осудительные рецензии тех самых спектаклей, на которые афиши публику приглашали. Только в 1866 г. «Антракт» отделился от афиш и стал выходить ежедневными тетрадками. Но и при самом внимательном чтении трудно найти сколько-нибудь заметную разницу в тоне «Антракта» по отношению к театрам, и это доказывает не только корректность Баженова, но и замечательное умение критика сохранить {118} достоинство в самом, казалось бы, двусмысленном положении.

В Баженове подкупает, прежде всего, его необычайная близость и родственность театру. За эту близость ему, конечно, прощалось многое, как прощаются сердитые укоры и замечания близких друзей и родственников. Баженов истинно чувствовал себя, как критик, членом театральной семьи. Он пишет по поводу бенефиса Богданова, возобновившего «Горе от ума»: «Нас испугало распределение ролей, которое мы прочли на афише» и «нам стало страшно за многих, очень талантливых и уважаемых нами артистов, которые, казалось, не подходили к ролям» (стр. 364). Эти выражения — «испугало», «страшно» — срываются с пера Баженова совершенно естественно, без малейшей риторики и без всякого намерения сыграть в гиперболу. Для Баженова оно так и есть. Вы вполне верите, что он может заболеть от того, что Фамусов утратит черты важного бюрократа. Он — настоящий театральный критик, т. е. неофициальный режиссер, сохраняющий для себя всю свободу «силы мнения», и знает твердо и нерушимо, в чем сущность театра. «Появление на афише нового имени, — пишет он, — для нас гораздо важнее появления нового названия пьесы» (стр. 375). Пьеса — это материал театра. Конечно, это дело очень важное, чтобы материал был доброкачественный, и Баженов из номера в номер бранит неудачное сочинительство {119} новых авторов и зовет к классикам — Шекспиру, Мольеру, Лопе де Вега, даже к Софоклу и Еврипиду. Пожалуй, слишком даже привержен к классическому репертуару и слишком мало ценит реалистический театр современности. Быть может, в этом смысле, в смысле пристрастия его к классической драматургии, сказывается несколько учитель словесности (ибо Баженов был преподавателем словесности в кадетском корпусе). Но дело, вообще, не в этом. Суть театра раскрывалась перед ним в актере, и потому, что именно в этом была его поглощающая страсть, он в литературно-театральных разборах был настолько же ординарен, насколько для своего времени необычен в своих именно театральных указаниях. Он прекрасно разбирал роли и часто слабо разбирался в пьесах (см., например, разбор шекспировских комедий). По поводу комедии «На бойком месте», например, читаем, что она «не отличается особенною обдуманностью», возвращает нас к ужасам «Двумужницы», и ножи, пистолеты, одурающие зелья ее и кое-что еще в этом роде были для нас новинкой, не совсем приятною в пьесе Островского, что Аннушка — «столь же неудавшееся автору лицо, как и Катерина», и «как только начнет она являть из себя жертву, заноситься в облака — так просто и не смотрел бы на нее».

И тут же рядом идет разбор игры Федотовой в роли Аннушки, «которая была едва выносима во {120} всех сценах сердечных излияний — с обычной слезливостью и отзывающимся нытьем, ординарным, плаксивым чтением роли». Баженов до того поглощен, до того ему «страшно», что Федотова никак не может отрешиться от мелодраматических приемов исполнения драматических ролей, что он не находит времени побольше и поглубже вникнуть в пьесу. Самое «страшное» ведь не то, что и как написал Островский, а самое страшное, что и как сыграла Федотова.

В лице Баженова Малый театр имел, как мы уже однажды выразились, неофициального режиссера, тем более важного и нужного, что режиссура в то время вообще считалась едва ли не второстепенным делом и ею большей частью занимались сами же артисты, как Самарин, который, например, по словам Баженова, взял на себя труд ведения и сокращения комедии Шекспира — «Все хорошо, что хорошо кончается». Этот неофициальный режиссер вникает во все — в качество переводов, в костюмы, которые шьет Симоне, в декорации, которым, впрочем, в то блаженное время придавалось немного значения, но более всего в игру актеров. То он излагает, что такое «основной тон роли»: «В уменьи понять и усвоить основной тон роли заключается для актера первая трудность и, так сказать, существенная половина дела, потому что только при полном понимании основного тона он может легко и свободно заняться отделкой частностей роли». {121} То он объясняет, как надо изображать смерть на сцене, воспользовавшись неудачным выражением этой смерти у Медведевой. «Если зритель видит на сцене умирающего человека, то его интересуют не те физические страдания, которыми сопровождается процесс смерти, а нравственное просветление, которое доставляет умирающему торжество духа над разлагающимся телом. Ретшер говорит, что художник должен представить нам акт смерти в таком виде, в каком желал бы его для себя». Он поясняет различие между реализмом и натурализмом на разборе игры некогда прославленной (особенно в провинции) бытовой актрисы, Линовской, которую еще на нашей памяти старые театралы считали образцовой исполнительницей и создательницей роли Дуни в «Ночном». В глазах Баженова, Линовская стоит не очень высоко; она оскорбляет своим натурализмом его эстетический вкус. «Правда, о передаче которой так позаботилась г‑жа Линовская, — пишет Баженов, — наводила на нас страх: как бы для большего правдоподобия и естественности, исполнительница не сморкнулась, как обыкновенно сморкаются в деревнях. Уродливые и безобразные явления жизни, претворяясь в произведения искусства, из области безобразного переходят в область комического. Игра Линовской была жива, разнообразна, но уже слишком цветиста; на роль Дуни она положила так много резких и густых красок, что роль отзывалась на {122} каждом шагу цацами и ляпаньем». По поводу той же Линовской, при всех своих способностях принесшей с собой на сцену Малого театра большой багаж провинциализма, Баженов делится такими замечаниями: «У г‑жи Линовской нет способности плакать на сцене, и потому она покрывала лицо платком и принималась хныкать. Но слезы слышатся в самом голосе плачущего, стало быть, скрыть их отсутствие невозможно, и в этом случае актера с закрытыми глазами всегда выдает голос. А между тем вредная сторона закрывания лица платком заключается в том, что этим актер сам отнимает у себя лучшее средство быть выразительным и сильно действовать на зрителя и т. д.». Таких примечаний, указаний и предметных, так сказать, уроков сценического искусства в рецензиях Баженова рассыпано множество. Следует при этом иметь в виду, что теория сценического искусства в то время была распространена весьма мало; если память нам не изменяет, даже книжка Ретшера вышла лишь в 70‑х годах в сокращенном переводе М. В. Карнеева. Даже Сведенцов, этот сценический Ободовский и Иловайский, в то время не публиковал еще своих лекций по теории актерского искусства. С комментаторами классиков, вроде Гервинуса, публика была совершенно незнакома, и одной из заслуг Баженова должно считать помещение на столбцах «Антракта» отрывков из Гервянуса в хорошем переводе. Даже такие {123} популярные книги, как очерки Льюиса и Легуве об актере и сцене или исследование Прудона о прекрасном в искусстве, появились позднее, в конце 60‑х и начале 70‑х годов. Актеру неоткуда было почерпнуть начатки сценической теории. Господствовала эмпирия, и актерские навыки и заветы передавались от старших актеров к младшим, из поколения в поколение, подобно тому, как в очень старые времена, например, в китайском театре актеры изустно передавали друг другу текст пьесы и ролей. При таких условиях рецензии Баженова, подробно разбиравшие актерское исполнение, нередко (как в пьесах классического репертуара) сцену за сценой, не могли не иметь большого влияния на труппу Малого театра. Мы уже говорили о беспристрастии Баженова. Для рецензента-учителя беспристрастие является даже не добродетелью, а неизбежностью. Этим учительским беспристрастием, вернее сказать, — этой страстью научить актера объясняется та странная, на первый взгляд, терпимость, которую проявляли к резкому подчас рецензенту актеры, обычно столь болезненно чувствительные к похвален к осуждению рецензентов. Актер простит всякую резкость отзыва, если чувствует, что может из него вывести что-либо практически пригодное для своего искусства. Но он В высшей степени нетерпим к отзывам, в которых нет ничего, кроме голословных утверждений или отрицаний. Актер, быть может, больше, чем какой-либо {124} другой художник, готов на всякие жертвы для торжества своей игры, и поэтому легко склоняется пред любым благожелательным деспотизмом (и на этом основано неписаное, но абсолютное режиссерское право), если под этой тяжелой формой скрывается надежда получше сыграть свою роль. Баженов, например, очень любил Живокини, находил у него первоклассное комическое дарование, можно думать, что был с ним в приятельских отношениях, судя по тому, что в «Антракте» печатались «Воспоминания» этого артиста. Но когда у Живокини ему что-либо не нравилось, он отчитывал его так же, как и других. То Живокини в пьесе «Омут» «употреблял некоторые внешние, слишком искусственные приемы — говорил каким-то тягучим канючливым голосом, отчего вся роль приняла неестественный колорит и вышла слишком однообразна», то, играя Аргана, Живокини как бы «подтрунивал над своим положением» и давал не «мнимого больного, серьезно воображающего себя больным, а притворного больного, заведомо для себя прикидывающегося больным». И как Баженов ни любит Живокини, он «на этот раз должен признаться, что в роли Аргана хотел бы видеть Шумского». Это ведь уже обида, казалось бы, несмываемая — отдать предпочтение одному актеру перед другим. Но у Баженова хватило мужества и это сказать в глаза приятелю.

Далеко не так терпимы к отзывам Баженова {125} были драматурги. Правда, по отношению к последним у Баженова не было того любящего, от сердца идущего голоса, каким он говорил об актерах, ибо ведь мы знаем уже, что на афише имя актера для Баженова значит гораздо больше, чем название пьесы. То, что он делал по отношению к актеру — тщательный отбор всего хорошего и даже идеализация его, для того чтобы оттенить и отмести все негодное и лживое, — в отзывах о пьесах встречается редко. Мы бы сказали, что по отношению к авторам у Баженова преобладает несколько мелодраматический тон; либо черным-черно, либо белым-бело. Весь Дьяченко — черным-черен; почти всегда черен Потехин, Чернышев, Владыкин. Черноват порой и Островский. В Баженове любовь к драматической литературе занимает мало места, а когда человек скуден любовью, он обладает удивительною способностью подмечать дурное и пропускать хорошее. Этот грех водился за Баженовым. Я думаю, что причин тут было много. Помимо некоторой неудачливости Баженова как писателя, тут была еще ревность к материалу актерского творчества. Баженов был склонен относить чувство неудовлетворенности, которое он иногда испытывал от исполнения, на счет автора (см., например, разбор «На бойком месте», где явно грех Федотовой-Аннушки приписан будто бы Островскому). Кроме того, Баженов по натуре был полемист. Стремясь {126} всеми силами к утверждению на сцене Малого театра классического репертуара, он для главнейшей своей цели, естественно, сгущал краски отношении достоинств текущего драматического репертуара: чем ночь темней, тем ярче звезды. Наконец, — надо признать и это — Баженов не был чужд слабости — щегольнуть своим гелертерством, а иногда некстати ссылаться на авторитеты, «выковыривая цитаты, как изюминки из булок», по выражению Гейне. Резкость, а иногда и придирчивость Баженова в отношении новых пьес и авторов, случалось, вызывали отповеди на страницах других изданий. «Если кто из бенефициантов дерзнет поставить оригинальное драматическое произведение — читаем в московском фельетоне “Голоса” — то “Антракт” почти ругается». Далее говорится о «неуместном деспотизме» «Антракта» по отношению к классическому репертуару. «Если русская драматургия слаба, — продолжает “Старый артист”, жаловавшийся будто бы фельетонисту “Голоса”, — то надо поддержать ее, а не давить». «Все дело, — заканчивает он, — в мелком раздраженном самолюбьишке». Баженов поднимает перчатку. «Из‑за чего так грозно ополчаются на “Антракт”? — пишет он. — Издание это такое маленькое, что в некоторых изданиях (“Голос”, “Моск. Вед.”) иначе и не называют, как “газеткой” или “курьезной газеткой”; никакой властью “Антракт” не облечен; советы его будто бы вредят и дирекции, и бенефициантам — {127} кто же заставляет при всем этом делать что-нибудь в угоду его мелкому, раздраженному самолюбьишку? Разве всякий, имеющий уши, непременно обязан все и вся слушать? Разве имеющий уши не может порой и заткнуть их? Скажем еще раз: силы материальной за нами нет, а если нас кое в чем слушают, то за нами, стало быть, есть сила нравственная. Эта нравственная сила наша заключается, как нам кажется, прежде всего, в том, что дело, защищаемое нами — дело правое».

Оно, в общем и целом, так и было. Настойчивость и упрямство, с какими Баженов боролся за классический репертуар, и налегал, так сказать, на бенефициантов при выборе ими пьес, доходя в этом смысле порою действительно до «деспотизма» (таков жестокий разнос Шумского за пьесу Чернышева «Гражданский брак» — по своему времени пьесу вполне терпимую, поставленную артистом в свой бенефис), бесспорно, оказывали свое действие. Может быть иной раз Баженов загонял, так сказать, палкой в рай. Но с исторической точки зрения, мы должны признать, что Малый театр, как хранитель лучших традиций и заветов русского театра, весьма многим обязан упрямству Баженова и его борьбе с репертуарным эклектизмом. В то время как Александринский театр перепробовал одну за другой оперетки Оффенбаха и, что еще хуже, множество скоропортящихся продуктов отечественной {128} стряпни, Малый театр усердно ставил пьесы Шекспира, Кальдерона и Мольера. Момент в истории театра был вообще критический. Романтизм выдохся, мелодрама умирала. Превосходный талант Садовского, пришедший на смену Щепкину, и репертуар Островского своим ясным реалистическим художеством могли совершенно заглушить слабый росток героического театра, что полностью и произошло в петербургской Александринке. В Малом же; театре героический репертуар сохранился. Он был бережно передан последующим поколениям актеров, и нить классической традиции в этом театре не прервалась. Признаем и в этом смысле заслуги Баженова. Точно, он не был облечен никакою «властью» — ни театрального управителя, ни режиссера, ни автора. За ним была только «сила мнения», та внутренняя свобода суждения, которую ничто не в состоянии вытравить из мятежной души.

В конце концов, из всех работников и творцов театра наименьшее признание и наибольшее забвение выпадают на долю театрального критика. А между тем, всякий созидательный процесс происходит двояким путем — путем утверждения и путем отрицания, подбора и отбора, сложения и вычитания. Если даже критика сводится лишь к указанию недостатков, погрешностей и промахов, то и тогда ее голос, в самом отрицании своем, есть фактор творческий и созидающий. Мы склонны это забывать, как, впрочем, и вообще не отличаемся {129} справедливостью по отношению к критике. Трудна или легка критика — вопрос особый, но есть одно обстоятельство, тяготеющее, как некоторая печать проклятия, на всяком критике. Это — художественное бесплодие. Весь ушедший в анализ, в разложение элементов художественного явления, критик для себя всегда более или менее несчастен. Актер имеет радости настоящего, а печать создает ему и славу в потомстве. Театральный же критик не имеет настоящего, и наш долг, по крайней мере, отвоевать ему угол в истории[[8]](#footnote-9).

## Примечание к статье Два критика

Манера А. Р. Кугеля брать художественные явления изолированными, обособленными от всех других сторон общественной жизни, выступает в настоящей статье особенно рельефно. Правда, статья «Два критика» была написана покойным давно, когда он еще и не пытался находить социальную связь явлений, — дефект, от которого Кугель в последние годы своей жизни постепенно начинал освобождаться. Критика, как и все остальное в искусстве, обусловливается общественными условиями жизни. Если Кугель спрашивает: «В угоду нему, каким интересам, какой высшей страсти стал бы Баженов кривить душой в своих критических отзывах? Вся душа его была в театре и больше нигде», то он самой постановкой вопроса изобличает свою идеалистическую наивность. Баженов субъективно мог быть безгранично {130} честным, но он, конечно, вращался в какой-то среде, которая питалась какими-то общественными соками и как-то на него влияла, хотя он сам-то мог этого не знать и не замечать. Уж одно то, что «душа» Баженова была «в театре и больше нигде» свидетельствует о наличии у него весьма ограниченного миросозерцания, причем такого, которое явно чуждалось всего того, что было вне театра. А это не случайно, это бывает тогда, когда у людей порываются социальные связи, когда их не интересует окружающая их действительность т. е. в эпоху общественно-политического упадка. Может ли подобное состояние, формулирующее мироощущение критика, вовсе не влиять на его эстетические оценки? Понятно, не может, оно должно влиять. Окружающие могут этого не понимать, но по существу такое положение незыблемо. Кугель, к сожалению, этого обстоятельства не учел.

# **{131}** В. И. Качалов

А. В. Луначарский в одной из своих лекций метко назвал Московский Художественный театр «созданием русской интеллигенции». Разумеется, в общей перспективе можно назвать созданием русской интеллигенции и Московский Малый театр, да и театр русский вообще. Но интеллигенция, в лице Шаховского, Загоскина, Кокошкина, Майкова, Аксакова и пр., выпестовавшая Московский Малый театр, — не та, которой, как духовной среде, обязан своим бытием и развитием Московский Художественный театр.

То была «дворянская интеллигенция», и класс дворянский, понятие этого класса поглощало черты интеллигентские. «Да дворяне, — как говорит городничий в “Ревизоре”, отчитывая купца Абдулина, — да дворяне — ах, ты рожа! — наукам учатся». «Их хоть и секут, да за дело, чтоб знали полезное». Одним из признаков дворянства и было то, что они «наукам учатся», и для пользы наук (единственно для этой возвышенной цели) они подвергались {132} телесным наказаниям, в отличие от других сословий, которых секли по всякому поводу.

История русского просвещения весьма ясно доказывает, что дворянство, в качестве феодального класса, отнюдь не совпадало с понятием «интеллигенции», робкие следы которой можно найти еще в начале XVIII века. Так, например, «академическая гимназия», устроенная по мысли Ломоносова при Академии Наук, наполнялась исключительно детьми разночинцев, солдат, придворных служителей, музыкантов и пр. Дворянских детей в гимназию не принимали, весьма определенно подчеркивая разницу между потомком феодала и знающим, «письменным» русским человеком.

Настоящая русская интеллигенция, как особая группировка, со многими признаками общественного класса, возникла на развалинах крепостного права. За 50 – 60 лет своего существования «разночинная» интеллигенция успела вылиться в столь определенный тип, что поглотила сословные и генеалогические черты своего происхождения. Кто они, например, герои Чехова? «Из каких вы будете?» — как спрашивали в былое время. — Да из интеллигентов, — только и всего. И сам Чехов, из таганрогских мещан, может ли быть охарактеризован иначе, как «интеллигент».

Вот интеллигенция, самым отличительным свойством которой была большая или меньшая ее оторванность от социальных корней («беспочвенная {133} интеллигенция», как ее называли в реакционной и так называемой славянофильской печати), и создала Московский Художественный театр. Ее-то и имел в виду А. В. Луначарский в своем указании.

Московский Художественный театр не одинок в этом смысле. Таким же созданием интеллигенции была значительная часть русской литературы И журналистики. Она же породила — или обусловила — происхождение школ живописи и направления в искусстве. «Передвижники» в живописи — это интеллигентский продукт, как, быть может (догадка, сознаюсь, рискованная), «могучая кучка» в музыке, выдвинувшая Балакирева, Лядова, Мусоргского, Римского-Корсакова и др.

Московский Художественный театр составил особый, исторический момент в жизни русского театра.

В «Лесе» Островского Аркашка горько жалуется Геннадию Демьяновичу на то, что «образованные одолели». Но то — совсем другое, т. е. те образованные, которые одолевали Аркашку. Они одолевали персонально, вытесняя неумытых Аркашек. Самый же строй театра, его принципы, его духовная атмосфера были прежние, проникнутные и пропитанные дворянской культурой, создавали театр по европейскому подобию. Перед ними мелькали тени Расина, Корнеля и Вольтера. Как пишет поэт Батюшков в одном из своих писем, они смотрели {134} на Родриго глазами Химены. И Родриго и Химена были расиновские. Позднее, с Островским, в театр вошла русская мелкая буржуазия, сохранившая в большей или меньшей неприкосновенности народные черты, народный склад. Славянофильское течение нашей мысли справедливо возвеличивало Островского, Прова Садовского и гордилось ими.

С Московским Художественным театром пришли новые люди, сравнительно слабо связанные С европейским искусством и европейской культурой. Они были вторым, если не третьим, поколением русского разночинного интеллигента, и европейская классика воспринималась ими через призму русской радикальной мысли. Отсюда преобладание «натуралистического реализма»[[9]](#footnote-10) отсюда же отсутствие героического пафоса — вообще сильных страстей, мозговой рефлекс, заменяющий волевую активность — эти свойства интеллигентского духа, и вместе с ними эстетические производные этих свойств.

Актер Качалов самым тесным образом связан с Московским Художественным театром. Он — крупнейший, талантливейший актер этого театра. Крупнейший и виднейший русский актер-интеллигент. Под этим углом его и надо рассматривать.

Я помню Качалова (под его настоящею фамилией Шверубовича) очень давно — худеньким белокурым {135} студентом. Он выступал в спектаклях петербургского студенческого кружка, из которого, кстати сказать, вышло несколько видных театральных деятелей, как П. П. Гайдебуров, Н. Н. Михайловский (сын Н. К. Михайловского, несколько лет державший театр в Риге) и др. Вероятно, я писал газетные рецензии о спектаклях этого студенческого кружка. Не помню хорошенько. Одну из моих рецензий как-то вспомнил В. И. Качалов за дружеской беседой. Она заканчивалась, по его словам, так: «какие они актеры — эти молодые студенты — неважно. А вот, что они все бледные, худенькие — это нехорошо для учащейся молодежи. Актерами будьте какими угодно, но главное: будьте здоровы». Фраза, конечно, шуточная, но, очевидно, бросалась в глаза некоторая, мало свойственная юности, нервозность, впечатлительность, вялость воли и движений.

По окончании университета В. И. Качалов один сезон, если не ошибаюсь, служил в так называемом театре Литературно-артистического кружка А. С. Суворина, помещавшемся после пожара Малого театра в Панаевском театре, что был на Адмиралтейской набережной. Качалов особенно запомнился мне в «Завтраке у предводителя» Тургенева. Прекрасный голос, — я бы сказал словами Тургенева же — «барский голос», приятные закругленные манеры, располагающая мягкость тона — выгодно оттеняли Качалова.

{136} Однажды я разговорился с Сувориным по поводу Качалова. Молодой актер ему нравился, но в этом театре была атмосфера душная и по своеобразию своему, можно сказать — полуэкзотическая. Молодому Качалову должно было быть здесь все чуждо и странно: ни широкого и вольного раздолья актерского провинциального житья, ни московского с Молчановки, да с Воздвиженки, тихого интеллигентского уюта.

Биограф Качалова, Н. Е. Эфрос, рассказывает, что Суворин сам спросил молодого актера, почему он ничего не играет. «Не дают», — ответил Качалов. А Суворин в ответ: «А вы требуйте. Надо требовать». Это похоже было на Суворина и на всю повадку его театра, где прежде всего торжествовала закулисная дипломатия, а затем — наглость. Кто был понаглее, тот всегда добивался. Старик всегда уступал перед всяким сосредоточенным натиском.

По окончании сезона Качалов получил приглашение в Казань и Саратов, в труппу популярного антрепренера (а больше — представителя «товарищества») Бородая — на оклад в 100 руб. До осени же отправился в поездку с В. П. Далматовым, и при этом, по собственным воспоминаниям, купил себе шляпу-цилиндр. Первый актерский цилиндр. В провинции Качалов провел около трех лет. Автор обширной биографии В. И. Качалова, уже упомянутый выше покойный Н. Е. Эфрос {137} посвящает этому трехлетнему периоду жизни Качалова весьма немного места. Да и сам В. И. Качалов, по-видимому, не склонен придавать ему значения. «Был я, — говорит он о себе, — Актер Актерович».

Я не видал Качалова в провинции, и совсем не высокого мнения о тех художественных возможностях, на которые была способна театральная провинция, но все же это был, казалось бы, период «бури и натиска», пора роста, молодого трепета, и как-то невольно об этом времени думаешь с волнением. Но тут просто — «Актер Актерович». Ничего. Какое-то туманное недоразумение. Так «счастливый супруг» вспоминает вскользь, нехотя, о предшествующих романах или опытах «семейного счастья». Даже воссоздать их толком, обстоятельно, в рельефных чертах, невозможно. Жизнь начинается «сегодня».

По отношению к Качалову и к Художественному театру, которого истинным сыном он является, этот штрих весьма значителен. До Художественного театра как будто все было не в счет. Поигрывал. Как «писатель пописывает, а читатель почитывает», по щедринскому выражению, и в этом сущность их взаимного отчуждения и индифферентизма, — так актер поигрывает, а зритель посматривает и поглядывает. «Был я Актер Актерович»…

{138} Между тем, Качалов был молодой человек образованный и, очевидно, горел страстью к театру, если играл настойчиво и даже назойливо в студенческие годы вместо того, чтобы с такой же настойчивостью и назойливостью сидеть за тетрадками: и лекциями. Цилиндр купил, исколесил провинцию с гастролями Далматова, три года служил на крупных провинциальных сценах, переиграл множество ролей. Но все это — по поверхности Актера Актеровича. Настоящие струны сердца еще не затронуты. Как у Гейне —

На щеках, как яркое лето,  
Румянец, пылая, горит.  
Но сердце морозом одето,  
И зимний там холод стоит…  
Верь, милая! Время настанет,  
Время придет, —  
И солнце в сердечко заглянет,  
И щечки морозом зальет…

И это случилось, когда Качалов поступил в Художественный театр. Тут обнаружилось настоящее сродство душ, выявилась «конгениальность». Художественный театр отыскал для себя превосходного актера. Актер Актерович отыскал для себя превосходный театр, давший ему возможность углубить и оформить свою индивидуальность.

Позвольте здесь, насколько разрешает место, объяснить, в чем заключалось сродство и конгениальность Качалова и Художественного театра. {139} Я бы сказал, что главной чертой Московского Художественного театра является некоторый избыток (может быть, даже переизбыток) рационального начала. Это был театр экспериментальный; театр, если можно выразиться, художественного нововведения. При самом возникновении он исходил из мысли, что основанием должен служить кропотливый и тщательный метод изучения; что «ремесло» должно класть «подножием искусству», по слову Сальери; что мастерство есть продукт школы, а театр в целом, во всей своей сложности, есть производное технического знания и умения.

До известной степени интеллигентская мысль, создавшая Художественный театр, переживала тот ее фазис, который в других областях искусства был связан с 60‑ми и 70‑ми годами. В эолитических догмах Художественного театра слышалось еще старое базаровское определение: «природа — не храм, а мастерская, и человек в ней — работник». Театр, которого главным, если не единственным, движущим началом были — порыв, увлечение, мочаловское «нутро» и пр. — отвергался решительно. Нужно *знать и работать* — fас et spera. И никакой талант или «дух» не может оправдать неопрятного полуграмотного вдохновения или «служения муз». Есть ли оно и вообще-то, такое «служение муз»? А если и есть, то не случается ли, что «дух» по каким-либо причинам отлетает, и {140} тогда остается просто актер, дурно знающий роль, в обстановке, поражающей своим убожеством?

Один из актеров-трагиков старой школы, образованный шекспировед, Н. П. Россов, в статьях своих, посвященных Художественному театру, так и квалифицировал его — «научный театр». И поскольку наука бессильна сотворить искусство, поскольку, как выражается Дидро (представитель материалистической философии XVIII в.): «в искусстве не было бы никакой надобности, если бы мы знали сущность вещей», — постольку стремление и установка Художественного театра не могли удовлетворить служителей старого театра. Патетика, романтизм, порывы, смутные «музыкальные настроения» — все, чем гордился и славился прежний театр, — очарование бессознательного — по существу было чуждо школе Художественного театра.

В Качалове, не столько в его личности, сколько в свойствах его дарования, есть нечто *резонерское*. Прекрасно-резонерское, пленительно-резонерское, светло и умно-резонерское, но резонерское. Если бы существовали еще старые театральные контракты с определением обычных амплуа, он бы непременно был записан: «резонер». Может быть, с прибавкою — «герой-резонер», «характерный резонер», но главный титул непременно остался бы. Светло мыслить, порядливо чувствовать — это и есть резонерская складка. Преобладает {141} ratio — разум, интеллект, логика. Как говорится у Декарта, «я мыслю, следовательно, существую». Я мыслю — стало быть, играю. Нет заскоков сознания: есть обобщение и сведение в художественный образ аналитических черт жизни и характера. В некоторой механичности, в некоторой автоматизме спокойствия протекают видения мира. Вот эта индивидуальная черта дарования Качалова, по-видимому, и была пленительна для Художественного театра. И, кроме того, он ведь был свой, «свой брат Исакий», интеллигент: актер рефлекса, со «слабым румянцем воли», т. е. с активностью сценического действия, умеряемого целевой установкой спектакля.

Качалов дебютировал в Художественном театре в 1900 г. Было устроено нечто в роде закрытого дебюта, причем Качалов играл Бориса Годунова и затем Грозного. Сыграл он обе роли, по его словам, «неудачно, бестолково, растерянно». «Я играл, — рассказывает он, — точно среди иностранных актеров. Я понял, что попал в какую-то совсем иную сценическую среду. Играть по-старому, как я играл раньше, было стыдно, играть по-новому я не умел». К. С. Станиславский сказал: «Но вам предстоит ужасная работа над самим собой. Вы до такой степени испорчены провинцией, так не В тоне с нами, что мы не можем рискнуть выпустить вас в сколько-нибудь ответственной роли».

Качалову дали дублировать какую-то второстепенную {142} роль, причем заниматься с Качаловым поручили режиссеру А. А. Санину, который после нескольких репетиций пришел к заключению, что заниматься не стоит, ибо толку все равно не будет никакого. Качалова даже перестали вызывать на репетиции. Тогда он решил ходить сам на чужие репетиции, напряженно следя за работой. «Он хотел постичь тайну, разгадать пленившие (пленительные?) загадки», — пишет не без чрезмерной пышности биограф Качалова, Н. Е. Эфрос. И что же? Оказалось, что проникнуть в «тайну» «пленительных загадок» Качалову удалось очень скоро.

После того, как в роли Берендея («Снегурочка») перепробовали нескольких актеров, вспомнили про Качалова, которому будто бы предстояло «ужасно много работы», и он сразу оказался прекрасным Берендеем. «Вы все у нас взяли, все поняли. Это поразительно», — восторгался Станиславский. Но, в сущности, здесь не было ничего поразительного и необыкновенного. То, что показалось сначала безнадежностью, было поверхностным налетом провинциальной актерщины: его стоило только стряхнуть или тщательно провести по нем губкой. Затем под этим верхним и не успевшим въесться слоем провинциализма оказался чистопробный талант и чистокровный интеллигент, которому ничего не стоило осилить тайну аналитической работы, принятой в Художественном театре. {143} Но главное — Качалову дали играть то, что Он должен был играть — не Грозных, для которых он мягок и мало действенен, не Годуновых, для которых ему не хватало сосредоточенной энергии и фиксации волевых устремлений на одной точке, как у всех честолюбцев, а очаровательно пантеистического Берендея, приемлющего жизнь, красоту, природу с благостною улыбкою ничему не удивляющегося мудреца.

Качалов попал в свою стихию — натур-резонера, вот как бывают натур-философы, и облек этот образ мягкостью и бархатом своих превосходных внешних данных. Временное недоразумение, когда «своя своих не познаша», так сказать, прекратилось, и с этих пор Качалов накрепко срастается с Художественным театром. Он прекрасно сыграл много ролей. Но лично я считаю лучшими его ролями — Гамлета и Ивана Карамазова, две роли, главный лейтмотив которых есть преобладание Мысли, размышления, рассудка над страстью, волей и чувством.

Гамлет, по-моему, Качалов — исключительный. Я не видал таких Гамлетов, хотя перевидал не один десяток знаменитых актеров в этой роли. Много содействовала впечатлению также постановка Крэга, которую, при всех промахах, я нахожу гениальной и совершенно неоцененной нашей театральной критикой. У Крэга фон «Гамлета» — громадные ширмы-панно, у подножия которых копошатся {144} люди. Жестоким пессимизмом, великой мизантропией, горькой усмешкой Нирваны над ничтожеством земных дел веет от этих строгих, уходящих в далекую высь ширм. И вдоль серых стенок, почти плотно прижавшись к ним, — черная фигура Гамлета. Что он читает? Слова. Что такое вся жизнь? Слово из бесконечного периода Логоса. Кто они — Гамлет, Офелия и Полоний, и Горацио, и король?[[10]](#footnote-11) Ползучие козявки, и стоит посмотреть на бесконечность серой загадки, окружающей их, чтобы понять скорбь мысли, проникающей Гамлета.

Трагедия Гамлета у Качалова не имеет личного и потому страстного характера. Это — трагедия возвышенной мысли, для которой личная судьба, личные вопросы, даже неотомщенная смерть отца и гибель Офелии, и недостойное поведение матери суть не что иное, как острые поводы для раскрытия глубины рассуждения и сомнения. После Качалова все Гамлеты кажутся театральными картонажами. Да ведь, по-настоящему, Гамлет — резонер, и его по ошибке и укоренившейся ошибочной традиции играют «героем». Он — благороднейший из резонеров, который как будто для порядка обнажает шпагу, кого-то закалывает, вскрикивает, топает ногами, а в это время настоящий глубинный Гамлет смотрит на эти действия, как на проявление физических сил, подлежащих контролю мысли. Все самые обольстительные черты {145} Качалова — умеренность и изящество движений, бледность лица, задумчивость и рассеянная снисходительность близоруких глаз, благородство речи и самый звук его голоса — светлый, полный, певучий — соединились здесь для образа Гамлета.

Почти такое же неизгладимое впечатление производит Качалов в Иване Карамазове. Иван Карамазов — ведь это «разум», один из трех элементов карамазовской души, созданной Достоевским: Иван — разум, Дмитрий — эмоция, Алеша — мистическое устремление. У Качалова Иван Карамазов не сухой, отвлеченный или символический образ, а живой человек во плоти, с резким преобладанием рационализма, т. е. опять-таки резонер. Его беседа с чертом — не истерика и не мелодраматический эпизод, но трагедия мысли, страшащейся отрицания всего, что она считала своим утверждением. Достаточно этой одной сцены, чтобы признать Качалова одним из замечательнейших мастеров сцены. Но этого мало. Качалов велик в этой сцене не только мастерством своим и техническим совершенством, но и глубочайшей способностью объективировать мысль. И все это он совершает средствами скупыми, почти незаметными. Он говорит за себя и за черта, не меняя почти голоса, давая понятие о черте едва уловимыми интонациями. Он сидит перед столом и видит живой кошмар. Пламя свечи бросает тени на его лицо; темные пятна пробегают по чертам его. Вот и все. И кто знает, как {146} трудно, как необыкновенно трудно держать в напряжении зрителя, будучи на сцене в одиночестве, — легко поймет, какая это огромная победа не только таланта, но и исключительного мастерства.

Раздвоиться на сцене, сохраняя всю физическую полноту единого образа, не меняя даже голоса — это крупнейшее достижение. Качалов дает тот же эффект и во второй раз: именно в роли Николая I в пьесе о декабристах, извлеченной из романа Мережковского. Николай допрашивает Рылеева и притворяется добрым, любящим отцом, надеясь таким образом добиться важного признания от Рылеева. А в это время, по уговору, Бенкендорф, спрятанный за ширмами, записывает показания, исторгнутые у размягченного Рылеева. Необыкновенно искусно и тонко проводит эту сцену Качалов. Лицемерно впадает в чувствительность, но это лицемерие таково, что фас его, обращенный к публике, достаточно ясно обнаруживает настоящего Николая, а фас лицемерия, обращенный к Рылееву, для последнего должен казаться убедительным свидетельством царского добросердечия. Я бы сказал, что во всех этих вершинах сценического мастерства Качалову помогает все тот же интеллект, властвующий над всем и все контролирующий — малейшую дозу чувства и увлечения. И только так, под неусыпным вниманием сосредоточенной мысли, можно сценически проявить двойника, как это делает Качалов.

{147} На анализе указанных выше ролей Мы подошли к центральному, узловому началу артистической индивидуальности Качалова, — интеллекту. Само собой разумеется, что у Качалова нельзя отрицать и эмоциональной стороны — потому, что без эмоциональных способностей актер есть вообще «бесплодная смоковница». Но то, что создало из Качалова «замечательного актера», и что сроднило его с Художественным театром, это — именно резонерская, рассудочная, рационалистическая сторона его творческой личности. Обозревая обширную галерею, созданных Качаловым образов, легко усматриваешь эту определяющую черту.

Никакое мастерство игры, никакие уловки, никакие переодевания и притирания, сопровождающие так называемое сценическое перевоплощение, не могут скрыть этой основной субстанции; Качалова. Он играл Бранда с сухими глазами, поднимая голос до бурного forte, был иногда кроток; очень задумчив, но это не Бранд Ибсена. Бранд Ибсена — это «все или ничего», разновидность сектантской мысли. Но мысль Качалова, как не он сам, как звук его органа голоса, как жест его рук, — это гармония, закругленность, круг, примирение, крайностей в высшем синтезе.

Не помню, по какому случаю, автор Бранда, Ибсен говорит: «я не знаю ни одной мысли, которая, будучи продолжена, не привела бы к мысли совершенна обратной». Бранд есть выражение как {148} раз противоположной идеи: не существует соглашения, нет середины, примирения, контакта; либо белое, либо черное; либо все, либо ничего. Подобная концепция по сути своей глубоко противоречит Качалову. Он притворился Брандом. И голос его — не голос Бранда, которому соответствует резкость, свистящий звук, колючесть заостренной стали.

Таким же сценическим переодеванием (правда, вполне согласным с замыслом режиссуры и с общей трактовкой пьесы) отзывается Чацкий. В общем, конечно, Качалов — один из лучших и оригинальнейших Чацких, каких видела русская сцена и уже во всяком случае один из умнейших, если не самый умный. Он загримирован под Грибоедова — с одной стороны, как будто для того, чтобы показать, что в Чацком Грибоедов отразил свои думы, мысли, свое отношение к современности, а с другой — Чацкий в трактовке Художественного театра — влюбленный юноша.

Тут, вообще, непоследовательность. Для Грибоедова в Качалове нет желчной мизантропии; для юноши влюбленного и пылкого в Качалове слишком много ума И рассудочности. Играть хорошо, даже прекрасно — не всегда значит — играть согласно внутренней природе своего таланта. Собственно только это я и хочу сказать. Нам важно установить грани творческой природы Качалова, а она никак не в горячности протеста, не в пылкости {149} чувств, не в наивной непосредственности, но в интеллектуальной гармонии, с одной стороны, и в обворожительной мягкости, с какой приемлется мир со всеми его колючими противоречиями — с другой.

Эти грани артистической природы Качалова, если можно так выразиться, являются многоугольником, приближающимся к круглой линии. Круглая линия, впрочем, и самая совершенная. Ее очень любил Лев Толстой, у которого излюбленные герои, например, Пьер Безухий — круглая фигура, а Каратаев — человек с круглый лицом. Толстой, в смятении своего духа, раздвоенного между крайним себялюбием и стремлением к альтруизму, искал, следует полагать, идеала в том, что отрицалось всей его сущностью.

Сколько я ни припоминаю; ролей Качалова — и из самых его блестящих — я всегда нахожу эту круглую линию мудрой гармонии, которую часто ему приходилось, вследствие требований ролей, ломать и изгибать в углы. Вот, например, столь прославленный «барон» в «На дне», о котором так много, захлебываясь от восторга, писала театральная критика. Согласимся, что, действительно, необычайно искусная подделка под тип, выведенный Горьким. Но для этого Качалову пришлось ломать все свое природное: из низкого, грудного, прелестно журчащего голоса сделать высокий, горловой, с визгом и вскриками; из доброго, ясного {150} лица сделать злобное и мелкое и пр. Как решение сценической задачи, быть может это особенно ценно, но как художественное создание оно отзывается принуждением, насилием над истинной природой Качалова. Я это всегда и неизменно чувствовал совершенно так же, как чувствовал полноту слияния материала и художника в таких ролях, как Гамлет, Каренин («Живой труп»), Иван Карамазов и пр.

Вот еще возьмем пример: тургеневский спектакль. Казалось бы, чего не хватает Качалову для изображения тургеневских героев? А было что-то, в чем опять чувствовалась доля принуждения и борьбы с материалом художественной обработки. Тургеневские комедии написаны под сильнейшим влиянием французской комедии, и в особенности — Фелье. Если перевести истинно-тургеневский языком положим «Tentation» Фелье, то и не отличить от Тургенева. Сущность этого комедийного строя — в необыкновенно деликатном и воздушном диалоге, про который подлинно можно сказать: «где тонко, там и рвется». Это — офранцуженная, перефранцуженная, насквозь профранцуженная русская жизнь. Надо как-то и думать по-французски, и потом уже переводить и чтобы было такое «амбре», что нужно сначала зажмуриться. Качалов же совсем не то — он интеллигент-разночинец, при всей очаровательности своих манер немного «недотепа», {151} как тот Трофимов, которого он изображает в «Вишневом саду».

Это слово «интеллигент», к которому наше ухо привыкло, но которое, в сущности, чуждо западному человеку, знающему «интеллектуальные профессии», а не интеллигентскую психологию, очень удачно и кстати употребляет автор одной статьи о Качалове, напечатанной в американской газете. В. И. Качалова он называет «Вася Качалов» и определяет его социальную, а отчасти и артистическую сущность словами: интеллигент-идеалист. Пожалуй, это самое точное, что можно сказать о В. И. Качалове. Он весь тут в этом определении, со всеми достоинствами; и недостатками; с известной гипертрофией интеллекта над волевой жизнью; с верою «во все светлое и все прекрасное» a la Милонов; с отвращением от грязи и пошлости, но и с неспособностью дать больше того, что может дать «самобичующий протест, российских граждан достоянье». И хотя он — петербуржец, но найти себя он мог, разумеется, только в Москве, в этой большой, теплой, как русская печь, интеллигентской провинции, какой она была до самой революции.

Когда смотришь на Качалова на сцене, когда разговариваешь с ним, слышишь речь его, смех, рассказы, вглядываешься в его близорукие глаза из-под пенсне — то всегда жалеешь, что нет, не изобретен еще такой прибор, который мог бы сохранить {152} целиком, или, по крайней мере, в значительной части — Качалова для музея. Ибо подлинно, — он соединил в себе самые симпатичные, самые прелестные черты интеллигента-идеалиста, исчезающего в условиях новой жизни и нового социального строя, и переносил их на сцену, как никто из современных артистов.

С тех пор, как Качалов перестал быть «Актером Актеровичем», жизнь его строго определилась: он принадлежит Художественному театру. Покойный К. В. Бравич, оставляя сцену Московского Малого театра и переходя в Художественный театр, сказал мне как-то: «Заходил за кулисы Художественного театра, осматривал свою уборную — ведь уж это моя последняя: отсюда никуда не уйду — на кладбище». В Бравиче тоже была эта интеллигентская складка, и для него, разумеется, Художественный театр был — вершина, и выше, и дальше — что же? Неизвестность; фантасмагория; невозможность…

Революция, впрочем, вызвала в жизни Качалова пертурбацию. Отрезанный от Москвы белогвардейскими армиями, Качалов вместе с частью труппы Художественного театра был заброшен за пределы родины и несколько лет скитался за границей. Он побывал в Германии, Латвии, Югославии, Скандинавии. Играл, еще чаще — читал. Он прекрасный чтец, способный держать слушателя в исключительно напряженном внимании. Им {153} не только восхищались, его любили. Это особый дар — внушать к себе любовь. Им сравнительно чаще наделены актрисы, чем актеры. И это совсем не то, что «любимец публики». В отношении к «любимцу публики» всегда много эгоизма и мещанского себялюбия. Любят для себя, за доставленное удовольствие, за забаву, за развлечение. В той любви, которой окружен Качалов, много нежности, теплоты и тихого, если можно так выразиться, света.

Вскоре после возвращения Качалова в Россию, я встретил его как-то в Москве на улице. Он был страшно рад, что вернулся, весь дышал весною. С обычной беспечностью своей, такой милой и открытой, он что-то сказал об американских долларах, причем было ясно, что валютные счеты отнюдь не его сильное место. Потом сообщил, что как‑де хорошо, что во дворе Художественного театра из дворницкой ему переделали квартирку. В этой дворницкой, занесенной снегом и напоминающей мещанский домишко на окраине уездного городка, с нелепой сонеткой, с крылечком о трех ступенях, с обившейся клеенкой на рассохшихся дверях, с низким входом, так что надо нагнуться, переступая порог — Качалов, «из дальних странствий возвратясь», возвеличенный европейской и американской славой и пропечатанный в самых разноязычных газетах, снова обрел себя, свою московскую сущность, свой родной чернозем, свой {154} корень. И некуда ему уйти и незачем… Триумфальные странствия за границей, вероятно, кажутся ему далеким сном. Как говорится, отечества не унесешь на подошве, и московской земли — в частности.

Есть люди, красивые люди, которые чем старше, тем становятся красивее. Таков Качалов, таковы люди с интеллектуальной складкой. Я припоминаю студента Шверубовича с молочно-белым, чуть подернутым розовым лицом — он был приятный юноша, но жизнь накладывает и углубляет черты. «На лице черты из жизни», как быть может неожиданно мудро для себя выражается пьяный купец в рассказе И. Ф. Горбунова. И в этих чертах, освещенных светом мысли и пережитых интеллектуальных страданий, все больше и больше сказывается прелесть духовного прозрения. «Мне время тлеть; тебе — цвести» — это жалобная элегия жадной чувственности. Цветение интеллекта и всего, что им определяется, продолжается до глубокой старости. Скоро выдыхаются и изнашиваются Любовники, герои, фантасты, дон-жуаны. (Кстати сказать, Качалов — неудачный «Дон-Жуан» в пушкинском отрывке — лишнее подтверждение понимания творческой природы артиста). Искусство долголетия и сценического, в частности и в особенности — есть удел главным; образом резонера. Сама жизнь учит, приемля мир, ничему не удивляться; сама жизнь работает за утверждение {155} мысли и разочарование чувств. И впереди поэтому у Качалова — прекрасная дорога, вплоть до того времени, когда зима совершенно покроет его кудри. Качалов будет тогда еще прекраснее — сущий Берендей, видавший много весен, знавший много зим и неизбежное их коловращение. С мягким взором и чудесным добродушием обратится он к новой юности с берендеевским приглашением: «сказывай, милая». И облегчит, как облегчал Берендей неизменную обиду обманчивых страстей, зеленеющих и тающих, весенних и призрачно-льдистых. Фантомы Снегурочки нарождаются и умирают. А Берендей все сидит на своем троне — и будет сидеть.

## Примечание к статье В. И. Качалов

Кугель разделил заблуждение многих русских писателей, мысливших себе интеллигенцию как особую классовую группировку. Интеллигенция формировалась из разных классовых групп, но основную ее прослойку составляли выходцы из мелкой буржуазии, которые, однако, в зависимости от своего экономического положения, социальных связей и прочего льнули в самые противоположные стороны. Этим и объясняется, что в политическом отношении интеллигенты раскололись на различные группировки, входя во все партии, от черносотенно-дворянских до рабочих. Верно, что Московский Художественный театр явился созданием интеллигенции. Но какой интеллигенции? — вот в чем вопрос. Сейчас уже для {156} всех ясно, что создатели МХТ примыкали к той интеллигенции, которая выражала идеологию восходившего тогда класса капиталистической буржуазии. По необходимости либеральная, ибо поддерживавшееся отсталым дворянством самодержавие тормозило промышленное развитие России, эта интеллигенция всюду протаскивала свой радикализм. Естественно, что взращенная дворянством театральная культура не могла уже удовлетворять ее.

Совершенно необоснованно поэтому объясняет А. Р. Кугель преобладание «натуралистического» реализма в МХТ «призмой русской радикальной мысли», а также «отсутствие героического пафоса — вообще сильных страстей, мозговой рефлекс, заменяющий волевую активность — эти свойства интеллигентского духа, и вместе с ними эстетические производные этих свойств». Во все эпохи и во всех странах, где возникали буржуазные общества, жизненная энергия этих обществ предпочитала функции интеллекта, рациональную сторону жизни. И в России, к моменту возникновения МХТ, повторялось лишь с закономерной точностью то, что имело место в Греции в эпоху Мирона и Поликлета, в Италии — в эпоху Возрождения, а позднее в Англии и Голландии. Ничего специфически русского в данном явлении нет.

И натурализм есть типично буржуазное художественное направление, рожденное во Франции, но потом последовательно повторявшееся во всех других странах, где рост городской буржуазии приводил к усложнению жизни, нивелировке личности средой и выдвижению на первый план вещи.

Другое дело, что МХТ последовательно менял {157} свои художественные вехи. Его эволюция опять-таки шла параллельно эволюции вкусов в тех радикально-буржуазных интеллигентских кружках, которые он обслуживал и за которыми шла часть городской мелкобуржуазной демократии.

То, что МХТ был одно время, по правильному выражению Россова, «научным театром», объясняется как раз всем характером натурализма, следовавшего так называемому экспериментальному методу. Заменяя мистику уходящей дворянской романтики рационализмом, либеральная буржуазия очень чтила науку и ее точность (конечно, относительную), и этот «научный глаз» она вносила во все, в том числе и в эстетику. Вот откуда, например, длительные и дорогие экспедиции МХТ в Рим для постановки «Юлия Цезаря».

Качалов со своим интеллектуализмом игры, с «резонерством» есть лишь наиболее яркое выражение общей художественной тенденции МХТ в период его образования и расцвета.

# **{158}** Н. Ф. Монахов

### I

Среди русских актеров Н. Ф. Монахов занимает по праву выдающееся место и пользуется широкой популярностью. Но пришло это — и положение, и известность — не сразу и совсем не обычным путем. Быть может в сценической карьере Монахова самое любопытное — история его восхождения.

Монахов начал свою сценическую работу в самых низах сценической лестницы, ниже которых, казалось бы, нельзя пасть и ниже которых нельзя начинать. Актеры — каста, и нет касты, которая, в сущности, так блюла бы свое сословное устройство — разве только еще военное сословие.

Быть маленьким актером и постепенно стать крупным, известным, знаменитым — это явление довольно обычное. Или играть где-нибудь в глухой провинции, и потом, благодаря сцеплению счастливых обстоятельств и, разумеется, при наличности дарования, попасть в столицу, на первоклассную сцену и на ней выдвинуться — и это бывает, хотя и не часто.

{159} Но все это — в пределах социальной табели о рангах, если можно так выразиться. Это, как в старых армиях, — возвращаюсь к прежнему сравнению, — прохождение офицерских чинов, от низших до высших, для чего нужно очень много счастливых и благоприятных условий, но, прежде всего, надо быть хотя маленьким офицером, хотя бы самым незаметным прапорщиком. Едва ли в театре можно указать примеры, чтобы ярмарочный плясун или клоун стал актером драматической сцены. Имеются два теста. Из одного формируются артисты эстрады и мюзик-холла; из другого — артисты драмы и оперы.

Монахов в этом смысле — исключение.

Как началась карьера Н. Ф. Монахова? Он родился в бедной пролетарской семье, — биографы утверждают, будто отец его был ламповщиком Екатерининского института, — кончил двухклассное городское училище, затем недолго учился в реальном училище. Нужда, бедность, тесная жизнь родной семьи, требующая быстрой мобилизации подрастающего поколения, заставили его выйти из школы и искать заработка.

Монахов — мелкий канцелярист в департаменте. Хороший почерк, веселый нрав. Ему 16 лет. Как хмель, бродит молодая кровь, бьет через край веселье. Самоучкой поигрывает на балалайке, на гармонии, подпевает. У него небольшой голосок, мягкий, неточный, очень русский бытовой голос. {160} Таким голосом, надо думать, пел под гитару на Волге свои песенки Кудряш. Его первая сцена — приятельский кружок. «Ты бы в актеры пошел», — говорят ему товарищи, как говорят в таких случаях. Театр! О, как это необыкновенно! Как волшебно! Он видел одну пьесу — «Без вины виноватые». Что за пьеса! Но он отмахивается от этого видения; боится о нем думать. Там есть роль — Незнамов. Что за роль! Совсем молодой человек, лет 18. Гордый. Всех языком отбрил. Потом нашел свою мать. Незаконнорожденный. А он сам, с «вулканом в груди» переписывающий канцелярские бумаги, — разве не подкидыш общества? И запачканный в чернилах указательный палец с угрозою устремляется навстречу презренному обществу. И вот однажды случается несбыточное. Монахов где-то играет Незнамова. Ему кажется, что он всех утопит в море своих страданий. Но презренная толпа вышла сухой из воды. Он проваливается самым жестоким образом. У дебютанта нет ни навыка, ни знания, ни уменья подавать голос. Да он по существу вовсе и не Незнамов. Основная черта Монахова — веселость, удальство, гульба. Ну, и черт с ним, с театром, с Незнамовым! К дьяволу, к лиловому вельзевулу! Он похоронит себя вдали от людей, как герой из пьесы Коцебу — «Ненависть к людям или отчаянье».

Однако, постепенно молодость берет свое. {161} Успех куплета и балагурства в своем кругу растет. Пробует выступать публично — успех!.. Успех и какая-то монета. Что делать? О, Незнамов! «Его, как первую любовь, актера сердце не забудет»… Рана еще горит. Но на эстраде, как будто, определенно везет — только бы не задумываться и стряхнуть обольстительное и мучительное видение Незнамова. Так понемногу он втягивается в свое амплуа. И вот — он признанный эстрадник. Появляется и утверждается на афишах комический дуэт «Монахов и Жуков». И с этого момента, при всех успехах, он становится «деклассированным» и навеки припечатанным к «малому» искусству театра, да еще хорошо, если не к «площадному». Табель о театральных рангах захлопывает у, него перед носом тяжелую дубовую дверь, ведущую в «храм Мельпомены».

Даже в оперетку Монахова, в сущности, приводит случай. Оперетка, конечно, не бельэтаж, но и не подвал. Он случайно, потому что не хватило постоянных опереточных кадров, выступает в Киеве, в опереточном театре, в оперетке «Монна Ванна». Оперетоманы, разумеется, были шокированы появлением эстрадника, т. е. «подвального жильца» на театральной сцене. У оперетки свой гонор и свой чин, похожий на чин коллежского асессора, что-то в роде майорского, В оперетке прохождение чинов, обыкновенно, идет с двух концов. Либо переходят «из гвардии {162} в армию» — из оперы в оперетку. Тогда «гвардии сержант» в оперетке получал сразу чин субалтерн-офицера. Или выслуживаются в опереточные офицеры из рядовых — хористов и хористок. Но из эстрады приема в оперетку нет. И в оперетке имеются свои швейцары, которые умеют, когда нужно, заявлять: «не велено принимать».

Обращаюсь в некотором роде к личным воспоминаниям.

Примерно лет двадцать назад, разбирая провинциальную корреспонденцию, поступившую в редакцию журнала «Театр и Искусство», я остановился на письме ростовского корреспондента Фонштейна-Камнева, который писал: «Убедительно прошу вас — не вымарывайте моего отзыва о молодом опереточном актере (куплетисте) Монахове. Это — замечательное дарование, верьте моему слову».

Предосторожность Фонштейна-Камнева была далеко не лишней. Редакция относилась крайне подозрительно к рецензиям с мест и, во избежание всяческих недоразумений, подравнивала отзывы провинциальных корреспондентов, как деревья во французском садике. В общем выходило большей частью, что играя не так, чтобы очень хорошо, но и не то, чтобы совсем плохо, все более или менее «поддерживали ансамбль». Ростовского корреспондента я знал — это был пылкий и увлекающийся {163} театрал, и когда он умирал, то его вывезли в кресле на площадь перед театром, и там он слушал последние новости о том, как в бенефис инженю Сидоров-Задунайский демонстративно напился пьян, а у парикмахера украли весь вазелин, и пришлось, чтобы смывать грим, взять у буфетчика фунт, сливочного масла. Словом, как большая часть театралов, ростовский корреспондент жил в театре, умирал в театре, и потому его объективность могла внушить серьезные опасения. Но тон письма как-то расположил к доверию, и корреспонденцию о Монахове, я, хотя и морщась, пустил почти без изменения. «Почему, однако — Монахов, — думал я, — что за несносное у этих провинциальных актеров обыкновение — присваивать себе имена знаменитостей!»

Надо вам знать (вы может быть этого уж и не знаете), что в Александринском театре был Монахов, оставивший по себе огромную славу. Я уже не застал его, когда приехал в Петербург в 1882 году. Он умер как-то внезапно, во цвете лет. Он был блестящий актер на роли фатов и молодых комиков. «Пленир» петербургских дам, Монахов был то, что называется на французском театральном жаргоне — diseur, «сказитель», и в частности — куплетист. Еще будучи гимназистом, и, как все гимназисты, увлекаясь театральным искусством, я жадно штудировал сборник «Живая струна», где были помещены куплеты из репертуара {164} Монахова. О достоинстве большинства куплетов можно судить по следующему отрывку, сохранившемуся у меня в памяти:

Исчерпаны темы,  
И новых нет тем.  
И вот мы не вемы (?)  
Потешить вас чем.

Что это за «вемы» — так я и не знаю. Очевидно, от слова «ведать». Я усердно, однако, мурлыкал вслед Монахову — «не вемы». Значит надо, если так пел Монахов.

И вот нашелся некто в Ростове, дерзнувший назвать себя Монаховым и может быть также поющий — «не вемы потешить вас чем».

Беру на себя смелость утверждать, что ростовская корреспонденция о Н. Ф. Монахове в «Театре и Искусстве» сыграла значительную роль в его карьере. После напечатания ее, содержатель «Буффа» Тумпаков, из ярославских половых вышедший в антрепренеры, не давал мне покоя расспросами о Монахове. «Энто кто же, — говорил он мне, — Монахов энтот? Корреспондент-то тверезый энтот»? И, надвинув лоснившийся цилиндр набекрень, пытливо заглядывал в глаза.

Уже летом того же года Н. Ф. Монахов появился на сцене «Буффа». «Энто действительно», — радовался Тумпаков и барабанил толстыми волосатыми пальцами по буфетному столу у себя на веранде.

{165} И манерами своими, и тоном, и исполнением Н. Ф. Монахов произвел на меня самое приятное впечатление. Он, действительно, был очаровательный «сказитель». Слова вылетали из уст его кругло, до краев наполненные содержанием, как будто автономные, независимые от ритма и мелодического рисунка музыки, и в то же время крепко, верно и неразрывно связанные с музыкой. Он *сказывал* и выразительно и ненавязчиво, и в этом сочетании выразительности и ненавязчивости были главное свойство и пленительная черта его сценического таланта.

На первом же спектакле я простил Н. Ф. его «Монахова».

Какой такой был на Александринской сцене Монахов — мы «не вемы», а этот подлинно хорош и обаятелен.

Успех Н. Ф. Монахова определился сразу. Он быстро затмил ожиревших, обрюзгших, хриплых опереточных простаков, носивших тысячные перстни и терроризовавших антрепренеров бесконечными бенефисами и бенефисными поборами. В год‑два Н. Ф. стал «любимцем публики», т. е. получил патент на звание баловня.

Обыкновенно, с этого момента в жизни опереточного актера начинался крутой поворот: ролей он больше не учил, стрелял со сцены глазами в калашниковских дам, унизанных бриллиантами, и ночи играл напролет в клубах. Н. Ф. Монахов, {166} к удивлению театралов, и в этом отношении оказался сам по себе; продолжал работать не с меньшим рвением, и жил более или менее замкнутою жизнью. Это был совершеннейший аэролит упавший с опереточного неба — серьезный человек на амплуа опереточного простака, в духе и жанре французского актера, который тем легкомысленнее и игривее на сцене, чем положительнее и рассудительнее в жизни.

Эстрада дала Монахову быть может самое главное, что нужно актеру: искусство фразировки. Для куплетного исполнителя внятный и всем доступный говорок — сказительство — есть орудие ремесла. Музыка дает не столько мелодический, сколько ритмический рисунок. В пределах метра исполнитель может даже пренебрегать строгим чередованием тональности ради выразительности передачи. Это специальное требование куплета приучает к исключительной выпуклости сказа. А сказ для актера — это три четверти успеха. Сколько я знал великих актеров и выдающихся актрис, которые обязаны своей славой и своим успехом — куплету! Куплет из старого водевиля вскормил Савину, Давыдова, Медведева. Еще раньше Щепкин. Мартынов — все в большей или меньшей степени — прошли курс своего совершенства у куплета. Исчез куплет — пропал актер, и стал циркач.

У Монахова в этом смысле был общий со многими великими актерами родоначальник. Он пел, {167} т. е. говорил куплеты уже тогда, когда они исчезли в театре и, незаслуженно обиженные и презираемые, ютились на подмостках эстрады.

Итак, Монахов — премьер оперетки. Он поражает своей легкостью — не беззаботностью и «жманфишизмом», который в переводе на русский язык означает «наплевизм», а грацией исполнения, безусильным, как будто, одолением препятствий и всяческого сценического сопротивления. Развязность его опереточной игры, как, например, в оперетте «Король веселится», — роль, в которой он выступал бесчисленное множество раз, — есть в сущности, «развязанность», т. е. виртуозное, огромным трудом выработанное, точно рассчитанное, как у акробата математически рассчитаны разбег и полет, — виртуозное мастерство, овладение «материалом».

Это — не самодельщина и не всамдельщина, т. е. натура, но искусство, — «идея» развязности, а не развязность, показательная форма развязности. Словом, это — художество, искусство, прообраз и отвлечение жизни, красота. У многих опереточных простаков был и голос лучше, да и веселость была не малая, и комизмом их природа не обидела, но не было «монаховской» умеренности, законченности и грации.

### II

Настоящим образом Монахов обнаружил и проявил себя с революцией. Революция, изменившая {168} весь уклад жизни, перевернула, между прочим, и театральную табель о рангах, уничтожив или, по крайней мере, значительно ослабив привилегии (жанров. Оперетка все же была «черная кость» еще больше, чем балет, и немного меньше, чем эстрада, — так гласил канон лицемерной эстетики, расставивший по полочкам, за номерами и этикетками, явления искусства.

Было «все высокое и все прекрасное», о чем трактовали многоумные профессора Серебряковы из «Дяди Вани», тридцать лет писавшие об искусстве и ничего в нем не понимавшие, и было милое, хотя и погибшее, театральное развлечение, вот как бывает «погибшее, но милое создание». Театральный рецензент «Нов. Врем.», Юрий Беляев, написал как-то в одной из рецензий про Монахова: «в оперетте он положительно засиделся. На настоящую драматическую сцену! — хочется крикнуть ему». Хочется, но и колется. И кто посмел бы это сделать? И что стала бы «говорить княгиня Марья Алексеевна?»

До революции, — это можно сказать с уверенностью, — Н. Ф. Монахов, при всей своей даровитости и всей гибкости, никак бы не выбрался из специфического круга ролей опереточного простака. Ни у кого не хватило бы дерзновения перепутать театральные ранги и классы. Это мог сделать — и сделал — революционный порыв, который {169} всюду искал новых путей, новых людей, комбинаций и сочетаний, везде дерзал и пробовал.

Появление Монахова в ролях «высокой» комедии и драмы — в своем роде революционный акт, а сам Н. Ф. Монахов, можно сказать, есть усыновленный революционный актер драмы. Я помню свое изумление, когда узнал, что первые роли в Большом Драматическом театре играет Монахов, и что он выступает — ни более ни менее, — как в роли короля в шиллеровском «Дон Карлосе». И когда я смотрел его, то добрых полчаса мне пришлось употребить на то, чтобы побороть свое предубеждение. Но это был действительно король — действительно шиллеровский король, а не тот король, который «веселится» в оперетке и столь очаровательно исполняется Монаховым.

Переходу Н. Ф. Монахова на драматическую сцену много способствовала М. Ф. Андреева, основавшая так называемый Большой Драматический театр. В феврале 1919 г. состоялась премьера «Дон-Карлоса». А. В. Луначарский на страницах «Правды» так излагает свое впечатление, близкое у него как и у всех других, к удивлению. «Монахов до сих пор был исключительно опереточным актером и на веселой сцене (слышите — отзвук Пренебрежения, воспитанного нашими старыми предубеждениями!) стяжал себе большую популярность. Это заставило кое-кого думать, что в данном случае он берется не за свое дело. Но {170} все сомнения рассеялись при первых, можно сказать, произнесенных словах Монахова. Скажу откровенно, я не знаю, мог ли бы я назвать три-четыре имени известных актеров, которых я бы мог легко поставить рядом с Монаховым, таким, каким он мне показался в этой роли».

К этим замечаниям А. В. Луначарского, пожалуй, можно было бы прибавить, что сомнение не столько рассеялось при первых словах Монахова, сколько при первом на него взгляде. Это был глубоко задуманный, реалистический образ Филиппа в романтической трагедии Шиллера.

Позволю себе привести отзыв М. А. Кузьмина об исполнении Монаховым роли Филиппа. Этот отзыв кажется мне наиболее четким и верным.

«Исполнение Монахова, — пишет М. А. Кузьмин, — это не классическая или романтическая трагика, не приниженное рационально-реалистическое толкование трагедии — это совсем особый замысел очеловечиванья героических типов. Монахов не дает схемы злодея, тирана, предателя, он дает живого человека со всеми его слабостями и достоинствами и лишь с гипертрофией одной страсти или одной воли».

Часто для подчеркивания этой человечности Монахов прибегает к приему, сходному с приемами экспрессионистов. А именно — к наделению изображаемого героя физическими привычками, слабостями, недостатками. Как экспрессионисты, в пылу {171} протеста против механизации, кричат: «мы не машины — смотрите, — у нас болят зубы, болезнь печени, язвы и раны — мы люди», так и Монахов как бы все время повторяет: «это не схема “венценосного” тирана, это — живой человек. Видите, он почесывает бороду, скашивает глаза, он даже улыбается, это не отвлеченное пугало, а ужасный, жестокий, низкий, несчастный человек». Это почесывание бороды, совершенно ненужное для типа тирана, необходимо и убедительно у живого Филиппа. Интересно, что жест, задуманный может быть как машинальный, механический, сделался показательным знаком жизненного, а не схематического построения роли. Подобные же детали можно было бы проследить в работе Монахова и над другими его ролями (Цезарь, Яго, Мальволио). Разумеется, это не была «романтическая трагедия». Монахов — не трагик в тесном значении слова. Ему чужды патетика и схематизм трагической игры. Он — реалист. Его сила — в жизнеощущении. В конце концов, это очень живописно и хорошо, что Филипп почесывает себе бороду, но все же дело совсем не в этом, и Шиллер совсем не эти реалистические штрихи имел в виду, а, так сказать, суммарную психологию, алгебраическую сущность характеров, когда писал своего «Дон-Карлоса». Большое художественное чутье Монахова удерживало его на грани допустимого, и играя трагического героя, он не пересаливал в реалистической {172} трактовке роли. Он — интересный Филипп, и безотносительно — это крупное достижение его таланта. Этим замечанием я хочу сказать лишь, что подлинное у Монахова — это, конечно, русская реалистическая складка.

Этот реалистический лик игры Монахова весьма ярко сказывается в исполнении двух персонажей — психологически совершенно между собою несхожих — как царевич Алексей и Распутин. Оба образа в исполнении Монахова весьма рельефны. Царевич Алексей у Монахова (в совершенном соответствии с замыслом автора, склонного к мистической трактовке и находящегося под видимым влиянием Достоевского) чрезвычайно похож на юродивого Гришу, на князя Мышкина («Идиот»), на блаженненьких и блажных, на Федора Иоанновича, что такой мастер передавать П. Н. Орленев.

Царевич Алексей — весь надрывной, весь «сосуд скудельный». Жалок и ничтожен, и в то же время словно просветлен светом каким-то, и свет этот не его, а льется откуда-то, из мистического далека. Какая-то кислятина, рыхлость, которую не уместить ни в какие формы и которая ускользает из самых крепких рук. Начинаешь понимать Петра. Рука у него крепкая, железная, согнет дугу, подкову. Но как сжать липкое, тянущееся месиво? Можно переубедить логику. Можно ждать, что с течением времени разумное одержит верх над заблуждающимся. Но тут материал несопротивляющийся; {173} самая стихия иная; не логика, а чувство, темнота, освященная мистикой. Тут блаженны не ведающие, темные, ограниченные, ничтожные, ибо будто бы им-то, за их темноту, невежество и ограниченность, уготовано «царство небесное».

Вот эту-то смесь блаженненького с истерическим, бесформенного с нудным, подчиненного и пассивного с упорством бессознательной стихии, — мастерски передает Монахов. И не жалко Алексея, не то плюнуть хочется, не то страшно за сыноубийцу — Петра, не то кажется, что величайшая кара Петру, его кошмар, его проклятие в том, что ему, революционеру, человеку железа и стали, дан в сыновья этой липкий пластырь — антипод его, воплощение застойного, гниющего человеческого болота. Весь трагический узел русского раздвоения, этот тупик национальной психологии и истории встает перед глазами.

Затем перенеситесь на 200 лет вперед, посмотрите на мужика-Распутина, как он выходит у Монахова. Снова замечательно просто и чрезвычайно по-русски. Монахов — в своей стихии. Распутин опрощен, приближен к нам. Эта замечательная в истории гниющего самодержавия фигура лишена всякого мелодраматизма, всякой романтической подмалевки, всяческого злодейского эффекта. Распутин — полуграмотный, умный мужик. Хитер, себе на уме, ловок, преисполнен такта. В этом полудикаре артист обнаруживает исключительный такт. {174} Что такое такт? Это — инстинктивное чувство равновесия. Такт вовсе не означает, что человек всегда любезен, соглашателей и т. д. Такт — это грубость там, где грубость наиболее уместна; ласковость, когда это нужно; поза, когда она необходима. Это — актерство в высшем, т. е. житейском смысле слова. Распутин распоясывается иногда, разумеется, но большей частью играет свою роль, вживается в нее до того, что вы не знаете, где же маска и где лицо.

Нам приходилось видеть нескольких Распутиных, и некоторые из них были отмечены печатью подлинного таланта. Но самая верная (не скажу — самая эффектная), трактовка принадлежит, пожалуй, Монахову. «Черт его знает! — думаешь про Распутина, — простоватая шельма, но когда маска так плотно пристает к лицу, а лицо — к маске, то можно понять, в чем секрет распутинского влияния». И тем замечательнее отдельные тонкие штрихи в исполнении артиста, когда он вдруг (преимущественно оставаясь наедине с собой) выдает свою подоплеку. Например, когда, беседуя по телефону с Царским Селом, меланхолически и так сказать, нежно, почесывает себе перстом зад, или, когда обозлившись, готовится ударить кулаком по самовару, но вовремя — этакая расчетливость! — спохватывается, и вместо удара, осторожно снимает с самовара чайник.

Монахов отнимает у Распутина «злодейство», которым его наградили сторонники царской власти, {175} изображая последнюю несчастной овцой, пожранной волком. Распутин — разумеется, крепче окружающего его ничтожества. Он — фатум, рок оторванного от народа самодержавия и испорченной аристократии. Рок, не бронирующийся ни в какую мистику. Рок, как логика вещей, как осязательная неизбежность. Сам же по себе он нисколько не подавляет. Сам по себе он нисколько не героичен. И если он — «герой» для этой толпы, то потому, что эта толпа ничего большего не заслуживает. Все это дается умной и преисполненной такта и национального, русского юмора, игрой Монахова.

Вот о последней черте — в особенности. Монахов — очень русский актер. Это в похвалу ему, а не в обиду. Оттого он, быть может, как я уже выше заметил, и не трагик.

Трагический пафос — это совсем не стиль русского человека, да и традиции такой нет в русском театре. Сколько мы ни знали русских актеров, они были в трагических ролях надрывны, истеричны, жалостны, но никогда не были величавы. Говорят, когда-то был величав Каратыгин, который, играя «Велизария» Ободовского, видел перед собою «народы, веки и державы». Но Каратыгина, в конце концов, не любил Белинский, а чутью Белинского можно поверить.

Чтобы это понять, Монахова надо посмотреть в «Слуге двух господ» в роли Труффальдино. В уменьи сочетать, сглаживать, примерять, находить искренность {176} в притворстве; приближать притворство к убедительнейшей искренности; угождать «обоим господам» — заключается психологический ключ веселого Труффальдино. Каждый актер — Труффальдино до известной степени. Каждый говорит, конечно, «мое искусство» и что это искусство есть его первоначальный хозяин. Но вот гостиница. В этой гостинице — хороший обед, и жить где-нибудь надо, и жизнь, вообще, не безделица и потому с разной степени риском и опасностью ищешь постоянного хозяина, который есть — зритель. В этом — comedia dell’arte, именуемая жизнью актера: ее перипетии столь разнообразны и порой запутаны, что никакому Гольдони за ней не угнаться.

Разумеется, тут следует различать степень, множество степеней. Подобно тому, как в геометрии можно вообразить такой вписанный в круг многоугольник, когда стороны его почти сливаются с окружностью, так практически деятельность театра, «слуги двух господ», в редких и счастливых случаях напоминает почти единую сомкнутую линию, и «слуга двух господ» становится слугой как бы единого, неделимого хозяина. Искусство не перебивает у зрителя своего слугу, и актер с таким мастерством угождает обоим, что не замечает следов конкуренции.

Н. Ф. Монахов — действительно прекрасный Труффальдино. Он как-то русифицирует этого итальянского Арлекина, который становится похожим {177} чуть-чуть на Осипа из «Ревизора», чуть на Иванушку-дурачка из сказки и быть может именно потому он так близок и понятен зрителю. Зритель доволен. Искусство вполне удовлетворено. Трагическая история слуги двух господ льется беспрепятственно и благополучно. В Труффальдино Монахов есть и благородство тривиальности, и вместе с тем какой-то оттенок тривиальности в благородстве: он приятно лукав, лукаво приятен; его аппетит — что может быть откровеннее и физиологичнее аппетита? — вызывает какое-то чувство умиления — так он наивен, простодушен и естественно правдив. Это как раз вышло по вкусу, влечению, по натуре Монахова, с его народным чутьем и беспримерною русскою сущностью. Да ведь это и есть русский эпос! Русский сказ! Русская былина! Дурачок-Иванушка простотой своей и малым разумом затмевает всех соперников. И загадки мудреные Иванушка отгадывает, и остроумие его нутреное, не книжное — выше остроумия специализированного, образованного. Монахов тут — в своей стихии простака: громко хохочет, скалит зубы, сам с собой разговаривает, хлопает себя по бедрам и т. п. Его лицо с приподнятыми густыми бровями, придающими лицу наивный, простодушный оттенок, необычайно подвижно и весело. По чьему-то счастливому выражению, он купается в потоке веселья. Воскресает прежний Монахов эстрады, балагана, {178} оперетки, но исправленный, дополненный, литературно и театрально просветленный.

Гораздо менее удаются Монахову роли резонерские и героические. Можно обойти молчанием роли Монахова во французских комедиях — не потому, что они недостаточно художественны, но потому, что Монахову, веселому актеру, изящному и тонкому, едва ли стоит особого труда их сыграть, и они мало прибавляют к характеристике Монахова как актера.

Позволим себе, однако, сказать несколько слов об одной полузабытой роли Монахова, которую он сыграл еще задолго до Большого Драматического театра — именно о роли Пролога в китайской пьесе «Желтая Кофта» на сцене московского театра, руководимого Марджановым и существовавшего иждивением богатого мецената Суходольского. Монахов изображал пояснителя-китайца, в некотором роде — конферансье. В речах этого докладчика — была вся мудрость от глубокой старости пожелтевшего народа, весь своеобразный подход тонкого лукавства, тончайшей проницательности, а вместе с тем поразительной ограниченности китайской культуры. Самый строгий ориенталист должен был бы признать, что артист проник в самое сердце китайщины, с тысячами ее церемоний, с ее умершей символикой, с ее буддийским мистическим устремлением поверх сущего, и проистекающей отсюда тончайшей иронией по отношению к миру, в {179} котором мы живем, который есть сон, по буддийским понятиям, и потому едва ли заслуживает чего-либо, кроме снисходительной улыбки взрослого над ребячливыми мечтами и фантазиями ребенка[[11]](#footnote-12).

Этот дебют Монахова должен был сразу привлечь внимание всего театрального мира, и его надлежало немедля пригласить на драматическую сцену. Но этого не случилось. «Хорошо», «прекрасно», — это говорили все. Но время было тихое, ровное, устойчивое. Поговорили и забыли. Все сидели твердо на лавках, как думные бояре, по уставу местничества.

Нельзя не коснуться, в заключение, и еще одной — и весьма заметной стороны деятельности Н. Ф. Монахова — его управления Большим Драматическим театром. Это совсем не легкое дело — управлять театром, а в особенности в наше время. Тут требуется не только уменье и знание дела, что встречается, вообще, довольно часто. Это — должность, можно сказать, дипломатическая. Надо быть не только тонким человеком, но и проявлять сугубый такт. Но мы уже выше сказали, что «такт» есть отличительная черта Монахова, и что даже там, где ему не хватает прямых выразительных средств, его выручает такт. Этот такт дал ему возможность, не роняя достоинства театра, поставить его на должную высоту. И как актер, и как руководитель театра, он следует мудрому (утверждают, что это {180} мудро) правилу мольеровского героя: «беру свое добро везде, где нахожу».

Театр играл и трагедию, и так называемую экспрессионистскую драму, понятную только при соответствующих комментариях, и Шекспира, и Гольдони, и Нивуа, и Мельяка, и Лавренева, и Брюсова. И при таком разнообразнейшем и, можно даже сказать, всеохватывающем репертуаре, благодаря такту и уменью Монахова, Большой Драматический театр был все время близок рабочему зрителю, как можно судить по приветствиям всевозможных рабочих организаций на юбилее артиста. Этот такт, это уменье, или, как говорят французы, «уменье жить», есть также одно из свойств его многогранной натуры, способной сочетать разнообразные требования.

У Горького герой какой-то пьесы говорит: «я — пантеист, я и карася люблю». Вот этой-то чертой универсальности русского человека и отмечен в полной мере Монахов. Иное у него сильнее, иное — слабее. В одном он крепче, в другом — помягче. Но он не отвергает ничего и над всем торжествует, хотя в разной мере его такт позволяет ему, не будучи трагиком, играть трагические роли; не будучи героем, быть на месте в ролях героических; всюду находить характерность и ключ к пониманию зрителя. И точно так же этот такт дает этому человеку, учившемуся на медные деньги, возможность стоять с большим успехом во главе {181} крупнейшей театральной организации и справляться со своей задачей, пожалуй, не хуже, чем это сделали бы специально подготовленные и для этой цели тренированные знатоки и спецы.

## Примечание к статье Н. Ф. Монахов

В статье о Монахове А. Р. Кугель явно приближается к социологическому пониманию художественных явлений. Как бы «отрыжкой» его прошлого мировоззрения является лишь характеристика «ограниченности китайской культуры». Кугель все еще мыслит Китай и его историческую культуру как нечто единое и неразрывное, упуская из виду, что как раз Китай сделался ареной сильнейших и сложнейших классовых боев. Оттого он видит «самое сердце китайщины» в тысяче церемоний, умершей символике, «буддийских мистических устремлениях поверх сущего» и проч., — как раз во всем том, чего уже нет у борющихся с оружием в руках рабочих Китая. Следовательно, говоря об исполнении Монаховым китайца, в описываемой Кугелем трактовке, надо принимать оценку критика условно, имея в виду, как и каких китайцев изображал Монахов.

Точно так же, как Кугель приписывал Орленеву «соборные русские черты», он приписывает «черту универсальности русского человека» Монахову. Еще раз повторяем, что такой черты не было и нет, и то, что изображал Монахов, должно быть расценено как творчество актера на определенном этапе сейчас уже исчезнувшего исторического пути.

# **{182}** Еврейский театр

В чем интерес национального театра? Ответ, казалось бы, весьма прост и ясен: в том, что он национален. Это интерес фольклора, национальных особенностей, этнографической оригинальности. Безнациональная национальность никому не нужна. Едва ли дело в языке, который понятен «пролетарским массам». Едва ли можно утверждать, что в Москве имеются обширные еврейские пролетарские массы, не понимающие по-русски, почему нужно для этой публики играть на еврейском языке. Такому наивному объяснению трудно поверить. Еврейский театр нужен и интересен постольку, поскольку он отражает еврейский быт, еврейскую культуру, еврейскую психологию и создает или пытается создать еврейскую театральную манеру, школу и традицию[[12]](#footnote-13)).

Вот причина, почему я, будучи вообще большим любителем и даже «дегустатором» всякого национального театра — и чем он резче выражен, тем лучше, — выхожу из нынешнего еврейского театра большею частью неудовлетворенным и разочарованным. В былое время, при {183} всей любительщине и всем несовершенстве — можно сказать, при всей детскости еврейского театра — он производил на меня гораздо большее впечатление. Самая техническая беспомощность прежнего еврейского театра заключала в себе нечто трогательное. Но пришли ученые и образованные «реформаторы» и, создав театр ученый и образованный, стерли губкой всю прелесть самобытности, и неповторимые краски, и очарование непосредственности.

Недавно скончалась одна замечательная еврейская актриса, Каминская. Актриса редкого мастерства. Расцвет ее приходится на начало нынешнего века, когда еврейской сценой овладел репертуар Якова Гордина — этого, как принято выражаться, «еврейского Островского». Каминская была бесподобна в его пьесах. Ее роли в «Убое», «За океаном» и особенно главная роль «Мирры Эфрос» передавались с таким совершенством, что я лично отношу эти вечера к числу лучших своих театральных воспоминаний. У нее была простота, искренность, исключительная четкость рисунка, и все это — в очень благородных умеренных формах выражения. Ее реализм был сродни реализму Дузе, Виталиани и других итальянских актрис и в то же время очень еврейский, глубинный, духовный, — он не впадал в лапидарный стиль натуралистического театра, дышал правдою чувства и был проникнут гармонией пропорций, которые дают {184} право назвать произведение искусства «просветленным документом природы».

Помнится, через несколько лет я встретил Каминскую, будучи проездом в Варшаве. Я не сразу узнал ее. На ней было манто — всем актерским манто модель, на ней была шляпа — посрамление всех премьерш, с кустом цветов, и каким-то рододендроном в центре; она была очень накрашена и с мушкой на подбородке. Все, в общем, производило впечатление кричащей выставки, неблаговоспитанного базара суеты и тщеславия. Она вертела рукой, «гантированной» до блеска, и хохотала преувеличенно громко. Оказывается, она приехала из Америки, где имела огромный успех и играла «самый настоящий европейский репертуар», между прочим, «Даму с камелиями». И сегодня она как раз выступает в качестве Маргариты Готье, а завтра играет Нору, и это будет ужасно, если я не посмотрю ее. Страна «Желтого дьявола» наложила свою лапу на ее существо. Весь этот праздный и грубоватый шик Бродвея сделал ее некрасивой, неумеренно развязной и очень состарившейся.

Маргариты Готье я не видал, но Нору видел. Ее Нора была также похожа на Нору, как Яков Гордин похож на Ибсена. Она прекрасно подделывалась под жанр Режан, Зандрок, но все ее прекрасное, ее Мирра Эфрос, ее национальный облик потонули в этом «желтом интернационале» {185} театральной лавки. На душе было тяжело и смутно. Зачем? — думал я. «Каких холмов, какой долины ты украшением была», а что сталось?

Вот в таком же роде принаряжены, разодеты и гантированы в стиле модерн нынешние, так сказать, передовые еврейские театры! Первые треугольники на лице пустил в обращение еврейский камерный театр. Он же — самый «неподвижный». Он же самый динамичный. Он же самый конструктивный. Он же наиболее «оформляющий». И все это на спине милого и забавного бытового рассказчика — Шолома Алейхема.

Если еще сохранился некоторый фольклор, то пожалуй, в еврейско-американской оперетке, с которою нас познакомили две талантливые опереточные примадонны, Клара Юнг и Пепи Литман. Еврейско-американский театр вылился в своеобразный жанр. Жизнь американских евреев, выходцев из России и Польши, раздвоилась. Днем они американцы, носят открытые пиджаки и брюки с тонкими поясами, работают в огромных мастерских или магазинах, или, как Поташи и Перламутры, хозяйничают в складах дамских «конфекционов», ничем не отличаясь от истых «businessman’ов» Нью-Йорка. Вихрь гигантской капиталистической машины носит их по городу, толкает в спину и шипит в ухо: «Не останавливайтесь! Время — деньги! Ни минуты покоя! Вперед! Вперед!» Но когда кончается день и спускаются сумерки — {186} а земля и сумерки, и звезды и луна, и человеческое сердце везде одинаковы, каковы бы ни были формы производства и социального рабства — душой еврейского американца овладевает грусть — тоска по старой родине. Вспоминается «городок» Западной России или Польши, с большим выгоном «сейчас» за чертой домов, откуда несутся под вечер, вздымая облака пыли, эскадроны коз, с речкой, огибающей крутой берег, с зеленым кустарником в тылу; видятся огоньки сальных свечек, мелькающие в окнах и отражающиеся в водах речки; слышатся ароматы лука… И бедная, скудная, нищая жизнь расцветает зеленью и цветами поэтической грусти, вот так, как сухая палка, брошенная вверх факиром, превращается в цветущую ветвь. И тогда всех этих пролетариев, рабов машины, а с ними вместе Поташей и Перламутров, неудержимо влечет назад, назад — туда, где; прошло их детство, где на старом кладбище, что на холме, покоятся кости предков, и где криворукий Гершко играет на скрипке, ведя под венец плачущую, заливающуюся Суру, сердце которой подобно недорезанной курице!

Из этих двух элементов слагается еврейский театральный жанр в Америке. Америка — с одной стороны, Поташ и Перламутр, Чикаго, Нью-Йорк, Филадельфия, быт, внешность, тонкий поясок у брюк — это американское. А вся душа, и психология, и поэтический идеал — из старого еврейского {187} городка в черте оседлости. В этом сочетании есть нечто очень оригинальное и можно сказать, неповторимое. Такова еврейско-американская оперетка, Клары Юнг и Пепи Литман.

П. Литман — звезда еврейско-американской оперетки. Она носит мужской костюм-визитку, лакированные ботинки на широких каблуках. Мужская прическа, цветок в петлице. Несмотря на слишком определенные женские формы, она чувствует себя превосходно в этом одеянии. Она вышла из хорошего ресторана на Бродвее, в самом прекрасном настроении духа. Выражение лица у нее, как у «bon enfant», веселое, с живыми искорками смеха в глазах.

И перед огромной аудиторией, потерявших родину и полунашедших вторую, выходцев из «черты оседлости», она поет голосом звучным и громким, с оттенком грубоватой фамильярности, незамысловатые и несложные песенки-куплеты на мотивы старого быта, нетронутого как целина, и нового быта, прослоенного пережитками прежнего. Она сказывает про ветхозаветных евреев «хасидов», как, лицемеря и притворствуя, они приемлют, однако, радости жизни; про грубых извозчиков, творящих молитву так же, как погоняют лошадей; про сватовство и гешефты, которые одинаково обманывают. Музыка этих песенок — проста, примитивна. Это не академия музыки и изящных искусств. Но это «сделано» крепко, мастерски, и самый тон грубоватой {188} фамильярности передается с приятной тонкостью, чуть-чуть — так, как должно делать в искусстве. И публика радуется. Публика ведь тоже, несмотря на новый советский быт и на права национальных меньшинств, приехала большей частью из старого «городка», на кладбище которого упокоены кости предков. Конечно, это всего Ленинград, а не Нью-Йорк или Чикаго. Но спускаются сумерки, и милая тень заштатного «городка» четко проступает на ленинградском экране.

Клара Юнг — одна из лучших опереточных Актрис. Какой-то ученый немец высчитал, что имеется всего 33 драматических положения, и весь театр есть только вариант этих элементов. Опереточных положений еще меньше. С дюжину. Овладеть ими — значит овладеть всем искусством. В «Джекеле Блоффер» Клара Юнг дает почти всю опереточную сферу: она несколько раз переодевается; она является барышней, чистильщиком сапог, парикмахером, фигуранткой из «обозрения», и снова барышней. Она показывает мальчишеские ухватки, изображает пьяную, кокетничает, иногда сантиментальничает.

В пьесе «Шестая жена» Клара Юнг изображает «еврейскую пейзанку» — явление вообще необычайное, как и вся пьеса, якобы из еврейского земледельческого быта в Румынии. Еврейские пейзане в белых рейтузах и красных венгерских сапогах приплясывают не то под гопака, не то под {189} чардаш, и без конца поют любовные меланхолические дуэты. Иногда в чувствительных местах на скрипке под сурдинку играют, как говорили в старину, «мелодраму». Злодей пьесы, плантатор этой земледельческой еврейской фантасмагории, есть не кто иной, как «Борух Синяя Борода», похоронивший пять жен и собирающийся жениться на шестой. Но шестой женой является не та, которую он, злодей, наметил, вынуждая векселями согласие родителей, а Клара Юнг, переодевшаяся в подвенечное платье и заменившая жертву насилия. А уже после этого пейзанка становится чем-то в роде мадам Сан-Жен и прописывает своему злодею, так сказать, ижицу. И опять у публики то радостные, то увлажненные слезой глаза. На «Джекеле Блоффер» зритель чувствовал себя в Америке, в «Шестой жене» — в Румынии. Всякий раз новая глава из книги «бесконечного исхода». Как говорится в чудесных стихах Верлена, которые можно было бы поставить эпиграфом к истории Израиля:

Et je m’en vais  
Par un vent mauvais  
Qui m’emporte  
De ça de là  
Pareil à la  
Feuille morte[[13]](#footnote-14)

{190} Я не нахожу ни одного из этих волнующих впечатлений в так называемом еврейском театре «стиль нуво», и это касается, хотя и в неравной степени, как почтенного театра на древнееврейском языке «Габима», так и Государственного Еврейского Камерного театра. «Гадибук» в «Габиме», конечно, очень интересное и даже выдающееся театральное представление. Но с театральной точки зрения в «Гадибуке» гораздо более Вахтангова, чем Израиля.

«Вечный жид» — вторая постановка «Габимы» еще более утверждает в денационализации национального. В постановке Вахтангова все же имеется быт, хотя и доведенный до той тончайшей символики, когда не знаешь, кто эллин, кто иудей, что Русь и что Литва. Здесь же просто некоторый восток архи-модерн.

Пьеса Пинского — это трогательная национальная легенда. В маленьком; местечке, вблизи Иерусалима, торгуют, продают, покупают, смирно живут в нищете, невежестве и суеверии. Это — действительность, быт, бытие. А вся красота, вся сила, весь идеал в Иерусалимском храме, воздвигнутом в честь бога Израиля. И вообще, настоящая истинная жизнь не от мира сего, а от храма Иерусалимского. И когда приходит пророк и сообщает, что храм разрушен — это кажется столь же невероятным, как гибель небес. Из народа вынута душа. Это смерть. Но сказано также, что в этот день {191} родился мессия, который освободит свой народ. Умер бог храма, — родился новый бог. И вот пеленки для нового вновь рожденного бога. Снова вера, снова надежда… Но ребенка унесло бурей. Он есть, и нет его. И надо искать бога — искать неустанно, в бурю и гром, в дождь и непогоду. Века шататься и искать…

Что же мы видим в постановке? Что это маленькое местечко — жалкое и нищее — ничем не обнаруживается. Пышно и богато одеты люди, пышно и богато танцуют. Куртизанки этого местечка сделали бы честь Антиохии и Александрии, их танцы — тоже. Вы хотели бы видеть ужас нищеты и придавленности, земной приниженности, потому, что вера в лучезарного бога рождается из грязи и отрепьев совершенно так, как Венера рождается из блестящей морской пены, Боги — последнее пристанище угнетенности и земной мизерабельности, и вся трогательность этих пеленок грядущего мессии в том, что в жалких тряпках, бедных яслях рождается страдающий и приносящий искупление бог. Пышность же убивает не только социальный смысл, но и красоту легенды. Эти пестро, богато одетые люди на фантастических наклонных площадках, у подножья конструктивных усеченных призм, уходящих в далекое небо, рыдающие, плачущие, скачущие и проклинающие, представляются какими-то полоумными, и вся их религиозная вера, их фанатизм, их богоискательство {192} производят впечатление глупости и одержимости. Этому способствуют также преувеличенные до карикатуры, до эксцентризма гримы. В основание их положены, по-видимому, кельтские изваяния. Я не знаю, так ли это в действительности, т. е. кельтский или иной тип был наиболее распространенным в Палестине описываемой эпохи. Но это просто некрасиво. Эти получудовища — злые, страшные, с уродливо разросшимися, не то дегенеративными, не то первобытными, напоминающими пещерных людей, чертами. И какой же урок я, зритель и, предположим, еще еврей вдобавок, которому особенно дороги национальные легенды и воспоминания, вынесу из этого зрелища? Какое такое теплое и радостное чувство шевельнется во мне при виде этих скифско-кельтских монстров? Если задача национального театра и его оправдание в театральном излучении, так сказать, национального характера и национального существа, — то в чем видят почтенные и самоотверженные деятели «Габимы» национально-еврейский театр, погружаясь с головой во внебытовой, вненациональный, внежизненный «левый фронт»? Еврейский темперамент — не русский темперамент, не немецкий и не французский. Это ясно. И миндалевидные еврейские глаза не голубые глаза тевтона или круглые серые глаза русского человека. И его жест есть еврейский жест. И бог его есть еврейский бог. И его динамика есть еврейская динамика. {193} И поскольку это так, постольку это занимательно, поучительно и интересно. Мы любим разное и в разности — в этом красота природы, жизни и человеческих достижений. А одно и тоже — это одно и то же. Я отрицательно отношусь, с театральной точки зрения, к превращению театрального представления в движущуюся смену живых картин, в ленту панорамы. И все же я понимаю, что это злоупотребление картинностью, этот медлительный темп, эти постоянные заминки и паузы, при всей подчас их тоскливости, заключают в себе какую-то крупицу русской правды, русской души, хотя и в чрезвычайном изломе. Ведь и Островский очень медлителен, и Чехов, и Гончаров, и Тургенев, и Толстой. Я могу понять, почему эта театральная мода могла приняться у нас, именно у нас, у которых дело не медведь, в лес не убежит, и где грация выражается в истовости, в лености движений, в покачивании поясницы, и где наш «Алкивиад», по выражению Тургенева, Чурило Пленкович, так закутан в шубейку, что спереди не видать лица румяного, сзади не видать шеи беленькой. Согласимся, что тут есть некоторый психологический, и может быть даже физиологический контакт, почему европейцы на чеховских пьесах немилосердно зевают, а мы глядим, да не нарадуемся[[14]](#footnote-15). Но когда я вижу {194} плавное развертывание живых картин в еврейском театре, то я говорю: товарищи евреи! познайте себя! вспомните, как вы кричите и суетитесь на всех улицах и площадях, и тараторите, и меняете выражение лица с каждым движением секундной стрелки; вспомните, и поймите, что весь этот театральный подход, состоящий из превращения непрерывной динамики театра в закругленные метры прерывающихся неподвижностей — не только не национальный театр, но глубоко, органически антинациональный. Статуарность! Что является более антиеврейским? Ибо еще у древнего Израиля господствовало предубеждение против скульптурных изображений[[15]](#footnote-16). И вокруг Давида, и с Давидом «скакахом и плясахом». И какой еврейский гений заявил себя статуарным в поэзии и искусстве? Не Соломон ли с «Песней песен», не Гейне ли с его «Книгой песен», не Мейербейер ли с его форсированным драматизмом и не Оффенбах ли, волнующий острым весельем? Переимчивость, живость восприятия, способность приспособления суть тоже отличительные черты еврейской психики. Поэтому, с точки зрения театрально-еврейской, что доказывают спектакли «Габимы»? Не иное что, как необычайную легкость, с какою недавно возникший театр сумел перенять чуждую культуру, чуждый прием, чуждую {195} форму, смирить свой дух и прикинуться до полной иллюзии одной из бесчисленных московских театральных студий. Сколь это ни парадоксально, но театр на древнееврейском языке доказал своими постановками как раз то, с чем еврейские националисты бешено спорят: ассимиляционную способность евреев. И тогда хочется сказать: если вы так легко, до потери индивидуальности, сливаетесь с окружающим и, слившись, утрачиваете свое обличье — о чем вы собственно хлопочете?

Пожалуй, еще больше грешит в этом отношении Еврейский Камерный театр. В театральной афише, которую я купил, идучи на представление театра, я нашел статейку учредителя и руководителя театра — А. М. Грановского, под названием «Мы идем». А. М. Грановский с чувством удовлетворения озирает пройденный путь. «Не только не было театра, но не было и людей театра — говорит он. Не только не существовало форм еврейского театра, но не существовало даже элементарно сценически-грамотного человека, который знал бы, куда и зачем идти». Теперь же — «мы идем к солнечной радости нового бытия через покойно спящие закоулки, будя всех молодым задором наших бубенцов».

Этот пышный образами и метафорами язык руководителя театра есть наибольшее «еврейское достижение», какое я вынес из спектакля. А. М. Грановский, конечно, не прав в своем суждении об {196} еврейском театре. Разве Шолом-Алейхем, Гиршбейн, Пинский, Шолом-Аш, Перетц и многие другие, и целый ряд новых американских писателей-жаргонистов[[16]](#footnote-17), не писали пьес, т. е. не отражали еврейской жизни в театральной форме? И разве не существовало бесчисленных произведений Гордина, у которого, конечно, было очень много таланта, при некоторой, согласен, примитивности драматургических приемов? А Гольдфаден, истинный основатель еврейского театра, переделками и перепевами которого, судя по афише, пользуется театр А. М. Грановского — тоже «пустое место?» Жизнь вовсе не начинается завтра и не сегодня, а началась давно. И я должен сознаться, что просидев в Московском Государственном Еврейском театре два вечера, на представлении «Десятой заповеди» и «Трех изюминок» — я решительно не уяснил себе, куда и зачем «идет» театр А. М. Грановского.

«Десятая заповедь» — это отлично сделанный в режиссерском отношении спектакль. Но все, что мы видели в этом «обозрении» — ибо это не что иное, как жанр обозрения во вкусе берлинского Metropol-театра, — все эти лестницы, неизвестно для чего стоящие и что собой выражающие, — мы видели во всех московских государственных театрах. Это «Турандот», «Турандот по-еврейски». Агитационные {197} номера — Макдональд, Вандервельде, II Интернационал и пр. — с куплетами, это «Синяя Блуза по-еврейски». Все это перевод с русского. А на следующий день в «Трех изюминках», кроме первой картины, пародии, представляющей отдаленный перевод «Вампуки» и «Гастроли Рычалова», — две прочие части суть переводы с еврейского же, с Клары Юнг и «Гадибука», притом переводы, далеко уступающие подлиннику. То, что я видел, при всем внимании к работе режиссера, поражает именно отсутствием путеводной звезды. Куда? Зачем? Для чего? Ведь не в этом же, право, дело, чтобы бубенцы весело звенели. Ну, звенят бубенцы, звенит и колокольчик, «дар Валдая, упоительно звенит»… Суть-то в том: «Эх, тройка, куда ты мчишься?» Иначе это просто эффект, в котором никак нельзя усмотреть ни национального духа, ни раскрытия национальной культуры.

Все эти переходы от необузданной, я бы сказал, «оглашенной» динамики, к столь же преувеличенной монументальности (последнее — даровитый актер этого театра, Михоэлс, назвал на диспуте «железобетонными жестами и движениями» — опять замечу: хорошо, т. е. чисто по-еврейски сказано) — производят впечатление московской театральной панорамы: Мейерхольд, Таиров, Вахтангов и пр. и проходят один за другим, ненадолго задерживая внимание.

В антракте я заметил знакомого музыканта. Он был разочарован.

{198} — Что же это? — Я думал увижу что-нибудь подлинно еврейское. Ну, вот, скажем, еврейская свадьба. Всякий, кто живал в «черте», знает, какая это оригинальная, красочная, самобытная, ни с чем иноплеменным несравнимая этнографическая картина. Польские художники (да и русские) много изображали этот изумительно своеобразный жанр. А тут что такое? Эсперанто. У нас мальчишки, когда дразнились, то, помню, пели песенку на русско-еврейском жаргоне. Песенка называлась: «Ди вайсе кошке мит дем шварцен хвост»… Вот и здесь то же: ди московске театральне селянке ин дем еврейский художественный театр.

## Примечание к статье еврейский театр

Статья А. Р. Кугеля «Еврейский театр» вызывает возражений больше всех остальных. А. Р. не мог себе уяснить основного, для чего еврейским пролетарским массам нужен в Москве театр на еврейском языке. Будь Кугель жив, для него пришлось бы подробно разъяснять цель и задачи всей национальной политики Советского Союза. Сейчас это, надо полагать, лишнее.

По мнению покойного, «Еврейский театр нужен и интересен постольку, поскольку он отражает еврейский быт, еврейскую культуру, еврейскую психологию и создает или пытается создать еврейскую театральную манеру, школу и традицию». Сам де сознавая этого, Кугель становится на точку зрения антисемитов, утверждающих наличие какой-то особой «еврейской психологии». А между тем, кому бы, как не Кугелю, выходцу {199} из Мозыря, Минской губ., знать, что именно в «еврействе» давно уже, еще задолго до революции, не только шло резкое классовое расслоение, но и велась отчаянная классовая борьба, которую с достаточной талантливостью вскрыл в свое время в драматургии С. Юшкевич. Поэтому нет «еврейского быта, еврейской культуры и еврейской психологии», а есть быт, культура и психология евреев разных классов и классовых прослоек. Все это не только не одинаково, но и резко противоположно друг другу.

И если Кугель находил очарование в старом еврейском театре, то об этом можно лишь пожалеть. Жалкий примитив, вскормленный городским базарным мещанством и им поддерживаемый до сих пор, должен был потерять свое значение И дать место другому. Еврейская интеллигенция давно уже отшатнулась от него. Буржуазная интеллигенция, всегда стремившаяся к ассимиляции, вообще его не признавала, а мелкобуржуазная и пролетарская — пыталась организовать новый театр, как раз на произведениях тех писателей, которых Кугель перечисляет.

Трагедия Еврейского театра совсем не там, где ее ищет Кугель. Не в избранных Госетом художественных путях, а в его отрыве от еврейских пролетарских масс, которые одни только и могут дать театру живые соки для питания.

Клара Юнг очень талантливая артистка, но ее значение для театральной культуры (пусть по терминологии Кугеля — «еврейской») такое же, как всех других опереточных примадонн для русской.

В статье Кугеля сквозит жалоба надолго оторвавшегося от масс интеллигента, чувствующего с ними какую-то связь, но за давностью времени {200} потерявшего способность различать даже простые вещи. Только этим можно объяснить, что язык, на котором говорит подавляющая масса трудящихся евреев, так презрительно называет «жаргоном», а творящих на нем писателей — «жаргонистами».

Кстати, отметим еще одно заблуждение Кугеля. Считая, что нет ничего более «антиеврейского», чем статуарность, он говорит: «Ибо еще у древнего Израиля господствовало предупреждение против скульптурных изображений, и вокруг Давида, и с Давидом “скакахом и плясахом”».

У «древнего Израиля господствовало предубеждение против скульптурных изображений» вовсе не потому, что «вокруг Давида, и с Давидом скакахом и плясахом», а по той простой причине, что подобные изображения запрещались религией. Закон Моисея опасался, что народ будет сотворять себе кумиров, кроме бога Ягве.

Авторы «закона Моисея», учитывая конкретную обстановку жизни евреев, с полным основанием опасались, что народ будет сотворять себе «кумиров», кроме «бога Ягве», этого цельнейшего и последовательнейшего олицетворения царизма. «Предубеждение против скульптурных изображений» было продиктовано, следовательно, чисто религиозными мотивами, веками довлевшими над евреями и дававшими возможность национальным верхам держать в повиновении народные массы. Как только еврейская интеллигенция стала освобождаться от религиозных предрассудков, начало исчезать и это «предубеждение». В результате эмансипации от религии появились такие крупные скульпторы-евреи, как Антокольский и Аронсон, а вслед за ними — и большое количество менее значительных.

# **{201}** А. И. Южин

Имя Южина впервые я услышал, будучи студентом петербургского университета. Среди студентов принято было гордиться товарищами, которые чем-либо и как-либо выдвинулись в жизни. За ними следили, и их успехи составляли предмет самых оживленных разговоров в «клубе» студентов, т. е. «вешалке» и прилегающем буфете. Вот тут-то меня и познакомили с тем, что Южин, года за два до моего поступления, кончив наш петербургский университет, стал профессиональным актером и играет в так называемом «театре дешевых квартир». И что необходимо поддержать товарища. И тут же мне подсунули билет. Это было где-то в Измайловском полку, и теперь я, пожалуй, не найду даже дома, если он существует. Не помню я ничего о спектакле. Может быть, он не состоялся. В этом театре давали спектакли любительские кружки (в то время существовала еще монополия императорских театров), и спектакли часто отменялись, в зависимости от прихода или неприхода публики. Но если я ничего не помню о спектакле, {202} то имя Южина продолжало жить в моем сердце, как имя знаменитости родного мне университета. К театру я лично относился — трудно этому поверить — совершенно равнодушно, и мечтал о карьере блестящего адвоката. Тогда я, знаменитый адвокат, и Южин, знаменитый актер, мы придем, рука об руку, 8 февраля, в день нашей alma mater, на именинный обед, и студенчество устроит нам торжественную встречу.

Я не сделался, увы, адвокатом, но Южин остался верен мечте своей юности. Театр овладел им с гимназической скамьи. В занятной статье «Студент и 38 номер галереи Малого театра» (См. «100 лет Малому театру», издание РТО) имеется весьма любопытное автобиографическое указание, или как выражается Южин, «автобиографическая предпосылка».

«И тогда, как и теперь, как и в промежутки этих “тогда” и “теперь” и ранее этого “тогда”, в молодом пласте русского мира всех классов и всех национальностей существовал довольно обширный слой молодежи, для которого литературная и театральная часть общерусской жизни была неотделимой; смело можно сказать — доминирующей надо всем остальным стороною его духовных устремлений, его жизненного тяготения. Все вопросы и общего и личного характера в душах юношей, образовывавших этот слой, возникали и разрешались в преломлении театра и литературы, как {203} для других слоев того же молодого пласта — в политическом, социальном, научном, религиозном преломлениях, а для слоев менее идеологического свойства — в преломлении их личного приспособления к жизненной борьбе за себя».

«В числе органических крупиц, образовавших, коротко говоря, “литературно-театральный” слой молодежи того времени, был и я вместе с немногими друзьями моего детства, из тесного и немногочисленного кружка которых двое — Вл. И. Немирович-Данченко и я — срослись с этим слоем с первых классов гимназии, да так и остались в ней до наших дней, растеряв на пути и тех двух-трех человек, которые жили в этом мире театрально-литературного преломления. В предшествующие студенчеству наши молодые годы, мы оба, да еще покойный В. Г. Туманов, одолевали бесчисленные препятствия гимназической ферулы для устройства всяких тайных спектаклей на окраинах и частных квартирах».

Далее Южин рассказывает о том, как получив аттестат зрелости и «утопив в мутных водах Куры» латинскую грамматику Кюнера, они стали «насильно» и «деспотически» привлекать товарищей к устройству спектаклей, и некоторые из товарищей «спасались бегством из города» от деспотических требований Южина. «Органическая крупица» театра превратилась в органический костяк; «Преломление» театра сделалось, действительно, «преломлением {204} его бытия»; Южин стал тем, чем он был и чем он не мог не сделаться. Он был актер в самом глубоком и истинном значении этого слова, и к его сочинениям, как к его игре, как и ко всей его жизни, можно было бы поставить эпиграфом былую надпись на фронтоне старого шекспировского театра «Globe»: «Totus mundus agit histrionem», что значит в более или менее близком переводе «весь мир актерствует» или «весь мир изображает актера» или наконец «весь мир — это театральная сцена». Для Южина, конечно, мир «преломлялся» в театр. Что актерственно, то и естественно. Я актерствую — и это в самом благородном и возвышенном значении слова значит — я живу. Неестественно, когда человек смотрит мимо театра. Земля есть «Театрия», населенная племенем актеров, которые являются совершенным достижением биологического типа и «податным сословием», покупающим билеты и известным под общим наименованием «публики». Все привычки, навыки, приемы актера — должны стать господствующими и общепринятыми, ибо в них высшая настоящая красота. Настоящий, подлинный актер всегда стоит у рампы, выставив вперед грудь. Он говорит на диафрагме, с особым упором на звук. Он патетичен. Он массивен. Он зорко следит за впечатлением, и быстро перестраивает, в соответствии с тем, доходчивы или нет его слова, свое выражение. Он никогда не молчит. Когда безмолвны {205} уста, говорит его взор. Он всегда подобран, потому что жизнь — это сцена, и надо играть. Актер Далматов, умирая, сделал только одно распоряжение: закрыть его лицо на смертном одре. Всю жизнь он принимал вид и делал выражение — интересное, красивое, загадочное, глубокое. Мертвый, он уже не в силах владеть чертами лица. И вдруг сойдет маска… Что под ней? Он не знает, но во всяком случае, он не может поручиться за выражение; лица.

В Южине красиво было то, что актерство являлось не «второй», а первой, основной, органической натурой. Дома, в кабинете, на сцене, за обедом, в клубе, в общественном собрании, на репетиции — это был один и тот же человек. Он «монологировал» в жизни, как и на сцене, и когда слушал собеседника, то как будто слушал партнера на сцене. И это было приятно сценично в жизни, и жизненно приятно на сцене.

Ни в чем не выразилась так ярко театральность его натуры и ума, как в драматических его произведениях. Отсюда некогда громадная популярность его пьес. Актер, играя их, чувствовал актера. Южин писал: «Мольер был актером, Шекспир был актером, Гоголь мечтал им быть». Его драматические сочинения, за исключением, может быть, двух-трех более поздних пьес, представляют образчик самой яркой, самой, — сказал бы я, — безудержной театральности. Пятнадцать-двадцать {206} лет назад зимний сезон в любом провинциальном городке обязательно открывался пьесою Южина. Выбор был очень велик: «Листья шелестят», «Муж знаменитости», «Цепи», «Соколы и вороны» и пр. — и в свое время все это были неоценимые для открытия сезона пьесы. Во-первых, пьесы были бурны и стремительны, а во-вторых — и это самое главное — Южин умел так писать свои пьесы, что вся труппа, т. е. главные персонажи имели выигрышные роли. Любовник, инженю-кокет, — это само собой понятно. Но рядом имелась прекрасная сцена для фата с гардеробом, а то и целый ряд сцен, были роли для комической старухи, гранд-дам, благородного отца, резонера и пр. Никто не был забыт. И дело было вовсе не в грубом расчете автора — Южин-драматург был слишком даровит для этого, — а в том, что он мыслил театр, а следовательно, и пьесу, как оркестрион, как огромный орган, и ухо его было полно звуками совершенного театрального аккорда. Все необходимые амплуа были заняты в его пьесах совершенно так, как в оркестре заняты все роды инструментов, и в этом сущность оркестровки. Весь талант, темперамент, все увлечение он отдавал театральным ролям. Иногда эти роли сходились с жизнью, совпадали с ней — тем лучше. Но не было большой беды, когда роль оставалась только ролью.

{207} Театрально у Южина не только построение пьес, театрален не только материал. Самое слово у него театрально, полнозвучно, костюмно. Вот, например, наугад взятый отрывок из первой пьесы Южина, «Дочь века». Героиня обольстительная, как демон, львица, говорит: «Из грациозной я сделалась обольстительной, из красивой — неотразимой, божественной — только бы с тобой, милый, хороший, любимый мой (прилегает к нему на грудь. Он ее обнимает. Тихо спускается занавес)»… Вы можете сказать, что как-то мало правдоподобно, чтобы «падающая на грудь» героиня так владела логическими оттенками понятий, чтобы различать переходы от красивости к неотразимости. Быть может вы правы — для жизни. Но в театре — что вы знаете о театре? Вся мелодрама построена на несбыточных эффектах, а что театральнее мелодрамы?

Талантливый, блестящий актер, мыслящий жизнь через призму театрализации, Южин не может иначе. Как у верующего к молитве, так у Южина складываются невольно руки к театральному жесту. Он слушает ухом внутренним и ухом внешним. Внутреннее ухо не согласно, положим, с «божественной неотразимостью» и пр., но ухо внешнее, привычное ухо актера, впитывает, как божественную гармонию, звонкий консонанс пышных, уходящих в высь, слов. И разумеется, актер побеждает. Пышные ризы театральных костюмов — {208} это и есть то, что называется театральностью, и в широком, и в тесном значении слова. Если у вас болит голова и вы скажете, сморщив лицо: «голова болит, я бы просил, чтобы было потише» — это одно. Но вы можете встать в позу и произнести: «В моей голове словно сталкиваются противоположные стихии. Всякий шум производит такое впечатление, как будто Немезида тяжелым молотом судьбы бьет меня по черепу. Но как жалка судьба человека! Разве ему есть какое-нибудь дело до того, что рядом — огромное страдание?» Это будет другое. Если хотите — то же самое, но очень выдвинутое к рампе, очень, я бы сказал, самообожающее. Это — театральное.

В пьесе «Ночной туман» — едва ли не последней пьесе Южина — у героини, что называется, произошел «пантомим любви» с молодым человеком. И на утро героиня говорит: «Как акробатка в цирке — своей волей сорвалась с кольца, кинулась в пустоту и разбилась вдребезги». А герой говорит: «Я дам тебе то, чего не было у тебя никогда… Уйди со мной». И она говорит: «Ночной туман, серебристый и лживый, слишком скоро рассеялся…» И в заключение: «Разве *я прощу вам, что вы это слышали*… (он кидается к ней). Ни шагу. Я не вчерашняя». (Занавес).

Я опять слышу возражение с вашей стороны, будто в жизни так говорить не станут. А в театре говорят. Это божественная симфония актерского {209} слова. Вот почему А. И. Южин, как отличный актер, не только естественно для себя влагает такие речи в уста героев, но и снабжает их еще рядом пояснительных ремарок: «он улыбается, но молчит», «и влюбленный в ее силу и мучаясь ее отчуждением», «щурясь», «тяжело дыша» и пр. Это клинические надписи незнакомого вам театрального языка, которому сначала надо выучиться.

Кстати, о пьесе «Ночной туман». Главный герой «Ночного тумана» — писатель Острогин. Я вообще нахожу, что брать героями писателей, как это часто делают наши драматурги, очень опасно, и притом еще, пожалуй, не очень тактично. Мне всегда немного стыдно за героев-писателей на сцене. Им нужно глядеть в рот, а говорят они не бог весть что и не бог весть как, — во всяком случае не умнее автора пьесы. И уже по одному этому писатели-герои часто не производят должного эффекта. Но обыкновенно авторы еще стараются сделать своего писателя особливо интересным, дабы оправдать его, так сказать, реноме, а от усиленных стараний несет потом, что также не эффектно. Писателю-герою обыкновенно предшествует чрезвычайная слава. Все ждут, что он-то и рассудит, ибо он всем героям герой, а рассудить он может не более, чем сам автор, который уже весь выражен в своем произведении. И вообще, между нами, мы ведь все одного цеха — следует ли поднимать покрывало Изиды, если Изида {210} есть литература? У Бернарда Шоу в пьесе «The Doctor’s Dilemn» есть чудесный афоризм, который один врач высказывает другому: «Все профессии, дорогой мой, — говорит мудрый старый врач, — это заговор специалистов против профанов». Ну, так вот я и думаю: сохраним нашу конспирацию…

Но у Южина, у которого все — театр, Остроган, если не жизненнее, то понятнее других писателей-героев. Он говорит: «Не верьте ничему, что мы пишем. Писатель всегда лжет. Это самая кровавая жертва, которую от нас требуют и благо, и красота и… даже правда». Это не только неосторожно, с точки зрения заговора специалистов против профанов, но мне кажется даже просто «перевернутый» «уайльдизм», так сказать… Но можно ли сомневаться, что для эффектных театрально-моноложных тирад писатель Острогин — фигура весьма подходящая? Он несет амплуа драматического резонера.

Разумеется, писатель не «всегда лжет». Часто лгут, осуществляя заговор специалистов против профанов, но не всегда. Неизменно чувствуешь, будучи по крайней мере, хоть немного в курсе специальности, есть ли задушевное, властно требующее творчества у писателя или же этого задушевного, непреоборимой потребности — нет. С точки зрения литературной, можно было бы сказать, что в этом отсутствии задушевного внутреннего {211} страдания и заключается главный недостаток А. И. Южина как драматурга, и главная причина, почему он, человек с талантом и усердием, писал свои театральные пьесы, а не памятники литературного слова. Как говорил Дидро, актер сохраняет полное хладнокровие в самый горячий момент патетики. Это — театр. Актер театрально чувствует, в театральное верит и с театральным сливается до полного, можно сказать, реалистического ощущения минуты. Когда «шелестели листья», как называется одна из самых популярных пьес Южина, или сходили «серебристые туманы» — эта, на посторонний театру взгляд, бессодержательная риторика для Южина-актера, для всех актеров, игравших с ним или по его тексту, и для всей публики, подчиненной гипнозу театра, была истинной неоспоримостью, подлинностью — подлинностью сказочного, иллюзорного мира, что зовется театром.

У Южина-актера была своя любимая роль, или лучше сказать, у него было любимое амплуа — фатов-резонеров. И потому, по закону отражения, его как драматурга смущал, так сказать, свой «демон», обольщавший его воображение недостижимою прелестью романтических контрастов. Это театральная маска человека, который одновременно и «пленир», и коварный и злой мучитель. Это впадающие в сантиментальность, обольстительные тигрицы, в роде героини «Дочери века». Это всего {212} чаще загадочно-обаятельные спекулянты, игроки, аферисты, жулики, в душах которых, однако, иногда расцветают пышные орхидеи благородных порывов. Это — Пропорьев из «Мужа знаменитости», Пропорьев из «Цепей», Кастулл из «Заката» и пр. Неотразимый блеск бездушной силы, красота самоуверенности и апломба. В этих полужуликах Южин ищет сосредоточенной воли, побеждающей гамлетизированную рыхлость. Ему живо рисуется этот человек, понятно, в сценическом изображении. Вот он стоит в пол-оборота к партнеру и одна половина лица сурова, как камень, а другая светится высшим торжеством. В галстухе «искры наваринского дыма» — крупная жемчужина… Да, жемчужина… Трость… Легкие ботинки, кусочек пестрого носка… Веки сильно подведены, и на ресницах тяжелые кусочки туши… И он говорит… Что он говорит? Он говорит:

— Это не руки, а цепи… (Сквозь зубы — «тсепи»), кандалы железные… (Потрясает руками, как при молотьбе).

О, сколько актеров ждало этой фразы, как праздника благовещения! Сколько аплодисментов было сорвано! Сколько счастливых минут возбужденной чувствительности переживала публика! Вы хотите проанализировать этот монолог, и почему так торчит булавка в галстухе? Конечно, это можно. Но зачем? Не трогайте прекраснейшего {213} мира театральной иллюзии. Он может рассыпаться…

Их было двое — будущих славных деятелей театра — Южин и Вл. И. Немирович-Данченко, оба тифлисские гимназисты. Но посвятив себя одинаково театру, они были и остались разными. Вл. И. Немирович-Данченко — это анализ, рассудочность, спокойствие, план. Южин — это увлечение, романтика, мелодрама, контраст, декорация. Кавказ скользнул по Вл. И. Немировичу-Данченко, но наложил на Южина неизгладимую, как кавказская природа, печать. Южин был широк, великолепен, орнаментален, пожалуй, несколько пышен в восточном смысле слова. В нем было много, очень много Кавказа — рыцарства и добродушия, богатырства и хитроватой сметки, приветливости, «куначества» и сознания достоинства. Яркость и цветистость красок, резкость контрастов — такова главная черта его произведений. Он всегда был мелодраматичен, как и Кавказ — эта географическая, этнографическая, художественная мелодрама. Провалы и обвалы, седые горы, покрытые снегом, и виноградники по склонам; жаркие дни, холодные ночи; ослепительное солнце, играющее на снежных вершинах, и низкие облака, плывущие под ними; стремнины и горные ущелья, и рядом мирные пастбища во вкусе Рюйсдаля, — разве все это не напоминает романтику театральных декораций? Здесь — месторождение русского романтизма. Здесь задуманы Печорин {214} и Аммалат-бек. Сюда высылались «горячие головы» и здесь они еще более разогревались. Кавказ был необходимым, я готов сказать, «неизбежным» придатком николаевской казармы; какой-то отблеск поэзии на вытянутой аракчеевской шагистикой серой, мутной, тошной николаевской России. Здесь, на Кавказе, зрел пафос, или, если угодно, зрела видимость пафоса, к которой стремилась мечтательная русская равнина.

Южин до конца дней был рыцарем Кавказа. Его две лучшие пьесы (если не считать «Джентльмена») — «Измена» и «Старый закал» — это легенды Кавказа; одна полуисторическая легенда времен борьбы Грузии с исламом; другая — легенда об ермоловских «орлах». В «Измене» — что бы ни говорил писатель Острогин — громадная искренность. Южин верит в царицу Зейнаб, в злых евнухов, в подвиги высочайшего, как вершина Эльбруса, благородства. Он чувствует кухню азиатской дипломатии, хитросплетения и козни, коварство и интриги Востока. И сила его веры такова, что «Измена» воспринимается публикой не только доверчиво, а безотчетно. В «Старом закале» — то же. Предания о кавказских «героях» принимаются целиком без малейшей доли скептицизма. Это была «ностальгия» его духа — Кавказ. Он пишет в предисловии к «Измене», что пытался изобразить «прошлое Грузии — тот общий яркий колорит отдельных лиц, народных нравов и окраски исторических событий, {215} который свойствен югу». Ему не надо было для этого делать усилий над собой. Однажды я у него обедал и он угощал меня кавказским супом, в который кладется сыр, и «чуреками», о которые я обломал себе зубы. На лице у Южина было блаженное выражение и глаза источали мягкий свет. Суп с сыром — чем не мелодрама, подумайте?

В Москве А. И. Южин занял очень скоро выдающееся положение — не только потому, что он был красивый, рослый, яркий человек с отличным голосом и большой горячностью — со всеми свойствами театральной организации, но и потому также, что был образованный культурный актер, а тогда это было еще большой редкостью. Он примкнул в Малом театре к той группе (никогда в этом театре, впрочем, не переводившейся), которая вела борьбу за классический репертуар. Его не удовлетворяла и не могла удовлетворить обыденность жизни и искусства. Он стремился играть и играл роли романтические — Шиллера, Гете, Шекспира, Гюго. И последнего, быть может, в тайне души он предпочитал всем. У меня в памяти от далекого времени осталось его игра в роли Рюи-Блаза (Гюго). Кажется, это было в пригородном петербургском летнем театре — «Озерки». Кругом театра были пруды и озера, в которых купалась дачная молодежь. Но и он купался в роли — единственной роли, даже у Гюго, по нагромождению романтических эффектов и, между нами говоря, несообразностей. {216} Лакей, который становится любовником королевы и первым министром. И потом, опять лакей, гордый и высокомерный, унижающий королеву высокими сознанием своего лакейского ничтожества. Шутка! Южин был великолепен в этой роли, лакей-владыка, владыка-лакей, снежная шляпа Эльбруса и мирный аул у его подножья. Когда не было ролей романтических в собственном смысле слова, он творил романтику, по мере сил, в пьесах реального характера. Он искал своего Пропорьева, своего «демона» даже в Островском, даже в «Волках и овцах», в которых играл Беркутова. Из двух концепций мира — «быть» и «казаться» — он всеми явными и тайными стремлениями своей натуры принадлежал ко второй, ибо актер должен «казаться». На то он актер. И Южин казался высокого роста, будучи человеком средней фигуры. Этот оптический эффект меня всегда поражал. Вернее меня поражал рост Южина в жизни, потому, что на сцене он был, когда нужно — а нужно было очень часто — крупен, высок и массивен.

Он, сколько я помню, кипел избытком сил. Часто, когда некуда было их девать, впадал в игрецкий транс. К весне, бывало — конечно, в давние годы — он начинал тосковать. Потом уезжал в Монте-Карло и после недели-другой игрецкой лихорадки возвращался облегчив тоску я, разумеется, карман.

{217} Так шли годы. Подкрадывалась старость, которая ступает, если не скользит, в бархатных сапогах. В Южине проявилась новая черта — ирония. Он очаровательно стал играть в комедиях. Это не было разочарованием в романтике. Это было разочарование в жизни, лишенной романтики. Он оставался в этом смысле верен себе. Его Болингброк («Стакан воды») или Фамусов — исключительные по мастерству и уму фигуры комедии. Ничему не удивляться и глядеть умудренным уже взором на играющий мир — ибо «Totus mundus agit histrionem».

С Южиным ушел в могилу, быть может, последний настоящий актер, — актер натурой, актер — творчеством, актер — литературой, актер — мировоззрением и мироощущением. В статье Южина «Личные заметки об общих вопросах театра» проводится мысль, что пора вернуть театр его настоящему хозяину — актеру. Южин не мог примириться с тем, что в современной организации театра актер значит немногим более плотника и многим меньше электротехника. Все доводится или стремится быть доведенным до механической простоты, и театр становится похожим на подводный корабль капитана Немо, который от нажима кнопки ныряет или поднимается на поверхность, меняет курс или бросает якорь, увеличивает или уменьшает скорость, впадает в сон или стреляет из пушек. Южин писал апологию актера. В этом была {218} его драматургия. «Никакие качества, — писал он, — не делают драматурга, раз он не разработал в себе еще и способности передать обществу задуманное им не в непосредственном общении с единичным читателем книги, а *с целой толпой*».

Такой же апологией актера была его жизнь. Он не скупился жить. Был щедр. Даже щедрее, чем природа, которая также ничем его не обидела и одарила всячески. Ну, а если бы он скупился и еще прожил пяток лет? Стоит ли? Не был ли он прав в бурной стремительности своей богатой, красивой и ярко изукрашенной жизни?

До последнего времени он сохранил все тот же интерес к театру. Он написал мне несколько писем по поводу обещанной им статьи об Ю. М. Юрьеве для сборника, который я редактировал. Всякий пустяк, касавшийся его работы, его волновал. Я ему рассказал как-то анекдот, как полковник-эмигрант, после перипетий гражданской войны оказавшийся в Париже, пришел в Елисейские поля, да так и ахнул от увиденного великолепия. Но потом вздохнул и прибавил: «Только делать-то что? Кэ фэр? Фэр-то кэ?»

«Фэр-то кэ», — пишет мне Южин, которому анекдот очень понравился, — по поводу того, что стенографистка запоздала или не пришла. Кое как я его успокоил.

{219} Подобной цельности актерской натуры, при такой кипучей разносторонности, русский театр давно не знал. И когда я думаю о достойной и краткой эпитафии на гроб А. И. Южину, то мне хочется просто сказать, перефразируя слова Гамлета об отце:

— Актер он был.

# **{220}** Театр Чехова

### I

Материалы, касающиеся Чехова — его письма, его записная книжка — дают очень много для уяснения не только лично Чехова, но и «чеховской сущности» его произведений, и, пожалуй, всей генерации, к которой примыкают его герои. Главная ось творчества, истинная сущность писателя, его миросозерцание, миропонимание, его идеалы, его отношение к человечеству получают на основании этих материалов не совсем то разрешение, к какому успела приучить читателей литературная критика. Критическая литература о Чехове нагромоздила много совершенно неверного. Письма и записная книжка Чехова в этом смысле способны разгромоздить многое и устанавливают, при сколько-нибудь внимательном чтении материалов, весьма определенную точку зрения на его творчество, манеру и отношение к жизни. От Чехова хотели не того, чем он был — хотели при жизни, хотят и после его кончины. А интересен, {221} хорош и мил Чехов такой, каким он был, а не такой, каким его хотели видеть.

Возьмем, например, несколько строк из письма Н. К. Михайловского к Чехову.

«Я ничего не могу возразить, — пишет он, — против отсутствия в вас определенной веры — на нет и (суда нет. Не считаю себя, разумеется, вправе касаться ваших личных чувств к Суворину. Но позволю себе не согласиться с одним вашим аргументом. Вы пишете, что лучше уж пусть читатели “Нов. Врем.” получат ваш индифферентный рассказ, чем какой-нибудь “недостойный”, ругательный фельетон… Вы говорите об аристократической брезгливости ясной силы, не делающей чести ее сердцу. Здесь нет аристократизма, Антон Павлович, а сердце есть сердце и участие к тем, кто по тяжелым обстоятельствам времени вынужден ежедневно питаться гнусностями».

Письма Чехова к Михайловскому в имеющемся у меня под рукой материале нет, но что писал Чехов Михайловскому — ясно из приведенных строк. У него не было «веры», т. е. политического и общественного догмата. И затем у него была «вера» в спасительность «индифферентизма», в‑третьих, он полагал, а вернее, старался внушить себе, для оправдания своего индифферентизма — что «веру» создает дух гордыни, неизменным спутником которой является некоторая сухость сердца. Признание Чехова избавляет нас от необходимости {222} доказывать два первых положения. Остается третье: вопрос о «сердце». Можно согласиться с Чеховым, что кружковщина и нетерпимость свидетельствуют иногда о сухости сердца, в связи «с ясным сознанием силы», т. е. твердым убеждением в том, что у меня-де есть «вера» и обладание полнотою истины. Но можно ли сказать наоборот? Можно ли сказать, что кто все приемлет, тот обладает «большим сердцем». «Каратаевщина» только и возможна у Платона Каратаева, умственные и психологические процессы которого крайне несложны. «Индифферентизм» каратаевской «любви» сродни индифферентированности каратаевской психологии. В конце концов, это лишь блаженство нищих духом. Тонкая и сложная натура, какую представлял Чехов, разумеется, не могла ограничиться простотой каратаевской «душевности». И потому чеховское «всеприятие» является результатом общей анемичности и некоторой общей бесстрастности.

Оно так и есть. Вот черта, которая поражает вас, когда вы читаете интимные письма Чехова и интимные его наброски карандашом в записной книжке. Эту элегию души, отцветшей до расцвета, внимательный читатель легко усмотрит, конечно, в произведениях Чехова; еще явственней она проступает в его пьесах, лишенных, в сущности, борьбы страсти и даже ярких и точных желаний. Лучшая пьеса Чехова — «Дядя Ваня» — это драма недозревших до волевого акта желаний, а выстрел {223} дяди Вани тем и замечателен, тем и пленителен с художественной точки зрения, что совершенно нелеп, не соответствуя силе желания и не подвигая его ни с какой стороны. Автобиографические черточки, рассыпанные в письмах и записной книжке (записная книжка — дезабилье ума и сердца — чрезвычайно ценный материал для критики), все эти заключения не только: подтверждают, но расширяют и доводят до совершеннейшей ясности и убедительности. «Скучно на этом свете, господа». Скучно, потому что нет желаний, — есть индифферентизм; нет веры, а есть дряблость сердца. Мопассан развенчивает желания, у Чехова же невыраженные желания, студенистые желания. В одном письме к Л. Мизиновой (в этих письмах Чехов очень мило дурачится) Чехов пишет: «боюсь, что прозеваю жизнь, как прозевал вас». И точно, все желания Чехова отзываются каким-то зевком.

Когда читаешь письма Чехова, то невольно поражаешься, что, будучи очень умен и тонко наблюдателен, Чехов, сплошь и рядом, не понимал близких людей: чем дальше отстоял от него человек (следовательно, если он был для Чехова предметом объективного художественного наблюдения), тем он вернее о нем судил, а чем чаще встречался, тем хуже понимал и тем больше на его счет обманывался. Чехову было неинтересно всматриваться в тех, кто с ним был рядом. Он ко всем питал приблизительно одинаковую склонность и {224} приблизительно одинаковое равнодушие. В сущности все было все равно. Чего желать? Желать ли? Тютчевское «о как желаний много» было в высшей степени чуждо душе Чехова. Бесстрастие преждевременной изжитости глядит из всех его писем. Он неоднократно пишет — и в серьез, и в шутку — что он старый молодой человек, а иногда, что просто старый. И действительно, он стар. И манера его письма — остуженный до последней степени темперамент. Л. А. Авиловой и кому-то еще из начинающих писателей или писательниц он упорно преподает урок: «ни в каком случае не жалеть своих героев. Не будете их жалеть — читателям их будет жалко». Но что означает такой урок? Что есть описание? Процесс для читателя или процесс внутреннего освобождения от мыслей, образов, чувств и настроений. Когда вы читаете Достоевского, Толстого, даже Тургенева, вы всегда видите перед собой изливающуюся душу. Достоевский, этот крайний представитель художественного субъективизма, тоже явно портил свои произведения, ценность какой-нибудь главы резким личным — только для себя, а не для читателей — излиянием совершенно так, как какой-нибудь его капитан Лебядкин упускает нить своего рассказа и домогательства из-за басни о том, Как «таракан попал в стакан, полный мухоедства». Чехов же писал для читателя, не для себя. Если вам покажется, что это жестоко сказано, замените читателя {225} «литературой». Чехов писал не для жизни и не для себя, — он писал для литературы.

Несколько лет назад — не помню, в каком журнале — была напечатана записная книжка Достоевского. В этих записках карандашом — весь Достоевский, как в отрывках чеховской записной книжки — весь Чехов. У Достоевского нет никаких указаний на «сюжет» и «темы», но заносятся обрывки «проклятых» мыслей, всякие факты и случайные подтверждения навязчивых идей. И в записной книжке кипит страсть. Остроумия нет, но бездна иронии, злости, сарказма. И порядка нет. И незаконченных фраз и недописанных слов много. Записная книжка Чехова — прямая противоположность. Это действительно, как у художников-живописцев, эскизы будущих Картин, и так же порою тщательно сделанных. Откройте любую страницу — ну, 101‑ю. Несколько наблюдений, сюжет для маленького рассказа, афоризм, — «порочность — это мешок, с которым человек родится», затем указание: «Б. серьезно говорил, что он русский Мопассан. И. С. тоже». Потом: «фамилия еврея — Чепчик». Переворачиваете страницу и находите уже на 4‑й строке: «Провизор Проптер». И ниже: «Розалия Осиповна Аромат». Опять две страницы афоризмов, тем, анекдотов и острословия, в роде «мертвые срама не имут, но смердят страшно», — и фамилия «Еврей Перчик». Очевидно, это лучше чем «Чепчик», но дальше есть еще фамилия для {226} водевиля «Капитон Иванович Чирий», затем уже целый ряд фамилий, разбросанных по разным страницам (мысль об удачных фамилиях, видимо, сильно волновала Чехова): Гитарова (актриса), т. т. Груш и Подкатыцкий, Рыцеборский, Товбич, Гремухин, Коптин. Через две страницы: Шепчерыгин, Цамбицебульский, Свинчутка, Чембураклия. На следующей странице в два приема: Утюжный и Мария Ив. Колотовкина. Еще дальше какой-то «иерохиромандрит» диакон Катакомбов, газета «Бублик», мадам Гнусик и новый вариант еврея — «Цыпчик»… И не в одном тщательном подборе фамилий сказывается характер этой «записной книжки», как кладовой, где в прок солился литературный материал. Опять возьмем любую страницу — положим, 155. Позвольте привести ее полностью.

— Мамаша, вы не показывайтесь гостям, вы очень толстая.

— Любовь. Влюблен. Никогда. Я — коллежский асессор.

— Знает мало, как младенец, не вышедший из чрева матери.

— У А. страсть к шпионству с детства до глубокой старости.

— Говори умные слова, вот и все. — Философия… Экватор… (для пьесы).

— Звезды погасли уже давно, но все еще блестят для толпы.

{227} — Едва сделался ученым, как стал ждать чествования.

— Был суфлером, потом опротивело, бросил; лет 15 не ходил в театр, потом пошел, видел пьесу, заплакал от умиления, стало грустно, и когда жена спросила дома, как ему понравилось в театре, ответил: «не нравится мне».

— Горничная Надя влюбилась в морильщика тараканов и клопов.

Страница, таким образом, содержи? 9 заметок. Из них одна (о суфлере) представляет прекрасный драматический сюжет; одна — интересный афоризм (звезды); одна — меткий эскиз для Серебрякова (ученый); одна — случайный абрис характера (страсть к шпионству). Все остальное — внешне юмористический материал, напоминающий искания самых смешных фамилий, в роде мадам Гнусик, чеха Вшичка, еврея Цыпчика и заботливой отметки (стр. 145) «Св. Пиония и Епимаха — 11 мар. Пуплия — 13 м.». В том, что горничная Надя влюбилась в морильщика тараканов и клопов, нет ничего смешного по существу и очень много смешного по форме, водевильно-забавного. Отнюдь не собираюсь становиться на точку зрения чеховского профессора Серебрякова и за это укорять художника. Все нужно, все на потребу, если талантливо. Но в этом влечении к внешней забавности сказывается: ироническое и, главное, холодноватое отношение к миру. Всеприятие, равносильное индифферентизму; {228} всеприятие, похожее на то, как бесконечно, усталый и очень больной человек все замечает одинаково и все одинаково в себе удерживает — муху на потолке и священника с причастием — потому что ничего уже не в силах отвергнуть, да и не хочет. Быть может тут было и некоторое влияние болезни, однако, черты эти; у Чехова встречаются во все периоды его литературной деятельности.

«Бальзак венчался в Бердичеве», «Горничная Надя влюбилась в морильщика клопов и тараканов». Ну что же из этого следует? Да ничего. Жизнь глупа, если выкидывает такие анекдоты. Никакая «вера», никакое искание бога не могут избавить от анекдота, что Бальзак венчался в Бердичеве. Жизнь слагается из мелких дел, глупых анекдотов и забавных тривиальностей — вот и все. Это микроскопическое собирание мелких несовершенств, из которых слагается брезгливая ирония. Бальзак венчался в Бердичеве — не угодно ли?

На стр. 132: «Алексей Иванович Прохладительный или Душеспасительный. Барышня: — я бы пошла за него, да) боюсь фамилии — Прохладительная». Барышня боится смешной фамилии, Чехов ревностно и старательно изыскивает смешные фамилии. Чебутыкинский пессимизм останавливается на том, что Бальзак (какая фамилия) венчался в Бердичеве (какое название). Все иронически умными; глазами подмечают фамилии. Это стремление к фамилиям, выражаясь философским термином, {229} прямо противоположно «нуменальному». Несоответствие прозвища и сути. Было бы хорошо, но Алексей Иванович носит фамилию Прохладительный. И Бердичев — ничего, и Бальзак — великолепен, но Бальзак не должен венчаться в Бердичеве.

У Чехова не было «веры», потому, что он не хотел быть ни г. Прохладительным, ни г. Душеспасительным. В каждой вере он видел либо Вшичка, либо мадам Гнусик, либо, в лучшем случае, двойную фирму — Груш и Подкатыцкий. Страх быть смешным, и отсюда — страсть подмечать смешное. Самолюбие, прежде всего, и огромная гордость. Боязнь сентиментальности, впадающая порой в жестокость. «Старичина — пишет он о Григоровиче — обнял меня, поцеловав, заплакал от умиления и… от волнения у него сделался жесточайший припадок грудной жабы». Немного коробит от этого тона. Почему «старичина?» И наверное в эту минуту Чехову рисовалась какая-то смешная бакенбарда Д. В: Григоровича, беспомощно дрожавшая, когда он: плакал от умиления. У старичины плачет бакенбарда, чех Вшичка, Розалия Осиповна Аромат, Бальзак венчайся в Бердичеве…

В письме к одному из своих гимназических товарищей (Островскому) Чехов излагает свое «исповедание».

«Медицина, — пишет он, — моя законная жена, литература — незаконная. Обе, конечно, мешают {230} друг другу, но не настолько, чтобы исключить друг друга». Письмо относится к 1893 г., когда уже было совершенно, казалось бы, ясно, что медицина с боку припека, а настоящее дело — литература. Эту мысль о медицине Чехов долго лелеет. В холеру 1892 г. ой состоит участковым земским врачом, целые дни пропадает на практике, без устали разъезжает по участку, волнуется, пишет тысячи писем о холере. Как это ни странно, но письма того времени, относящиеся к холере и его врачебной деятельности, самые бодрые и энергичные. Если судить по письмам, то Чехов настолько захвачен холерой, и, будучи захвачен, откровенен, насколько вял, скрытен и тих, когда говорит о литературе. Он словно счастлив, или, до крайней мере, здоров сознанием, что имеет под ногами почву. Тут Чехов, может быть, находится под влиянием в некотором роде наследственного миросозерцания, отцовских уроков и всей обстановки своего детства. Но в гораздо большей мере, разумеется, это влечение к медицине, эта обманчивая жажда практической деятельности врача, объясняется тем, что врачевание имеет всю наружность позитивной работы, что в основе его лежит точность, что по характеру своего естественного метода медицина исключает шатание мысли и сердца. Чехов боялся груза сомнений, и все время его испытывал. У него не было «веры», и Он не знал, чего держаться и к чему примкнуть. И среди {231} этого огромного индифферентизма, который был — и он отлично сознавал это — его болезнью, он особенно охотно, с особой живостью хватался за то, в чем была хоть крупица позитивизма. Он должен был, по роду литературного творчества, быть метафизиком, не чувствуя себя таковым, ловцом душ, не умея устроить собственную душу, творцом иллюзий, которых не сознавал, создателем ценностей, в которых этически и, более того, разумом всегда сомневался. И странно сказать — на холере он отдыхал. Это было своего рода опрощение. Он чувствовал здесь себя нужным, потому что микроскопическая правда опыта и наблюдения несомненно об этом свидетельствовали.

Прекрасное письмо Чехова к А. С. Суворину от 25 ноября 1892 г. дает более яркую характеристику души и творчества Чехова, чем томы критических работ.

«В наших произведениях нет именно алкоголя, который бы пьянил и порабощал, и это вы хорошо даете понять. Отчего нет? Скажите по совести, кто из моих сверстников, т. е. людей в возрасте 35 – 45 лет дал миру хотя одну каплю алкоголя? Разве Короленко, Надсон и все нынешние драматурги не лимонад? Разве картины Репина или Шишкина кружили вам голову? Мило, талантливо, вы восхищаетесь, и в то же время никак не можете забыть, что вам хочется курить. Причины тут не в глупости нашей, не в бездарности и не в наглости, {232} как думает Буренин, а в болезни, которая для художника хуже сифилиса и полового истощения. У нас нет “чего-то”, это справедливо и это значит, что поднимите подол нашей музе, и вы увидите там плоское место. Вспомните, что писатели, которых мы называем вечными, или просто хорошими, и которые пьянят нас, имеют один общий и весьма важный признак: они куда-то идут и вас зовут туда же и вы чувствуете не умом, а всем своим существом, что у них есть какая-то цель, как у тени отца Гамлета, которая не даром приходила и тревожила воображение. У одних, смотря по калибру, цели; ближайшие — крепостное право, освобождение родины, политика, красота или просто водка, как у Дениса Давыдова, у других цели отдаленные — бог, загробная жизнь, счастье человечества и т. п. Каждая строчка пропитана, как соком, сознанием цели. Вы кроме жизни, какая есть, чувствуете еще ту жизнь, какая должна быть, и это пленяет вас. А мы, мы? Мы пишем жизнь такою, как она есть, а дальше — ни тпру, ни ну… У нас нет ни ближайших, ни отдаленных целей, и в нашей душе хоть шаром покати… Вы и Григорович находите, что я умен… Да, я умен, по крайней мере, настолько, чтобы не скрывать от себя своей болезни, и не прикрывать своей пустоты чужими лоскутьями, в роде идей 60‑х годов и т. п.». Это чудесное признание отличается глубокою искренностью, и что так редко встречается, «познанием {233} самого себя». Это отсутствие цели, эта опустошенность души вели к тому, что Чехов считал медицину своей «законной женой» и работал на холере с полным самоотвержением, быть может даже с восторгом — вкупе и влюбе с другими земскими товарищами. Перед ним была не только несомненность — что несомненнее холеры и профилактической борьбой с нею — но и общественная, корпоративная «запряжка», которая заставляла его социально мыслить и чувствовать, тогда как в литературе Чехов чувствовал себя одиноким и бесцельно блуждающим.

Необычайно тонко подмечено Чеховым отсутствие «алкоголя», как он выражается. Алкоголь есть результат брожения — брожения, дающего жизнь. Можно закиснуть и загнить. Это — процесс умирания. Но можно забродить в предчувствии и предвестии новых форм жизни. Для брожения необходим один фермент, которого подразделения и виды могут быть различны, сущность же остается неизменной. Это — страсть. Я вношу эту поправку в суждения Чехова о цели творчества, изложенные в письме к Суворину. Целевая деятельность, конечно, очень важна, но сама по себе цель предполагает известную связь со всем миросозерцанием, известную методичность и настойчивость. Рядом с такой Целью, которую можно писать с большой буквы, имеются еще цели, которые могут быть многоразличны, изменчивы, мимолетны, которые {234} точнее следовало бы назвать не целями, а желаниями. Эти цели входят в область страсти: это дети страстей, плоды желаний. Можно не иметь Цели, наполняющей жизнь, творчество и все существо, и в то же время иметь множество целей, несущихся перед глазами, как рой мотыльков перед мальчиком с сачком. Они возбуждают, пьянят, они создают цепь иной раз непоследовательных актов и волевых движений, заставляя менять направление и план. Но всюду и всегда они вносят с собой бег, стремление, порывистость, желание, страсть. Это — темперамент. Весьма немногие ищут бога; большинство ищет богов, временных, случайных, властвующих на час, на день, на год, и потом обмирающих в храме души, превращаясь в ряд истуканов. Жить — значит либо посвятить себя Цели, либо обманывать себя непостоянством желаний. Если не дано вместить, так сказать, поглощающую мысль, то по крайней мере гореть в огне желаний и достижений.

У Чехова не было ни того, ни другого — ни идеи, которая бы «съела» его, ни легкомысленного, страстного, увлекающегося темперамента. Жизнь была для него поэтому бесконечно, серой маятой, и, будучи одаренным писателем, тонким наблюдателем и целомудренным поэтом, он писал, как жил — без страсти и огня. «Пишем мы машинально — говорил он, — только подчиняясь тому давно {235} заведенному порядку, по которому одни служат, другие торгуют, третьи пишут»…

Бессилие желаний есть основной мотив чеховских произведений наиболее зрелого периода, каковыми, вопреки ходячему мнению, я считаю не рассказы его, значительная часть которых испаряется из памяти, а наоборот, его пьесы. И в «Дяде Ване», и в «Чайке», и в «Вишневом саду», а в особенности, в «Трех сестрах» — одна и та же пружина бездействия действующих. Профессорша в «Дяде Ване» чувствует влечение к Астрову, но ограничивается тем, что берет на память карандашик. Как целомудренно бессильно выходит это у Астрова: «есть тут старый полуразвалившийся дом, во вкусе Тургенева». Сказал и умолк. Испугался — вдруг надо довершить желание. И три сестры мечтают о Москве символической, о Москве праведной земли, которая прекрасна потому, что они туда никогда не попадут…

Есть такой физический опыт: на не особенно широкую ленту ставят стаканчик, наполненный доверху водой, и начинают быстро вращать ленту: стаканчик спокойно стоит на месте и ни одна капля воды не проливается. Такова сила быстрого движения, которое непрестанностью своей создает устойчивость. Такова же и человеческая душа: «все течет», как учили философы, и потому, что течет, не загнивает. В этом возбуждающее свойство импульсивной жизни и импульсивного творчества. Чехов {236} был «болен» двояко: безверием века и индивидуально. И его «записная книжка», отражавшая его «всеприятие» мира, свидетельствует о ровном подборе всего, что случайно встречалось и открывалось его взору, как и ровный бисерный стиль его рассказов. Горничная Надя, влюбившаяся в морильщика клопов и тараканов, имеет такое же право на внимание, как и великий человек, сожженный на костре за идею. Бальзак венчался в Бердичеве, а Чехов считал себя специалистом по холере. От великого до смешного — один шаг. По существу, нет ни первого, ни второго, — есть отношение наше, есть наш восторг, создающий великое, и наше презрение, создающее малое, ничтожное и смешное. Но с точки зрения неподвижности, когда все текущее приостанавливается, — одно равно другому…

### II

Наиболее характерное для Чехова произведение — произведение, в котором, можно сказать, заключен синтез чеховской поэзии и чеховского мироощущения — это «Вишневый сад». Вся пьеса проникнута ироническо-грустной улыбкой над самим собой. Она ничего не ждет от жизни. Всему приходит конец. «22‑го торги». Тень, бросаемая концом, огромна и непроницаема. Но люди все-таки живут и стараются что-то сделать. И потому отношение к ним зависит от того, насколько они чувствуют {237} свой тлен и ничтожество. Грубые люди бодрее других и больше поглощены реальной жизнью. Люди с нежной душой унылее и стараются избегать прикосновений действительности. В сущности, все обитатели «вишневого сада» — дети, и поступки их — ребяческие. Серьезно на них смотреть нельзя, а следует смотреть покровительственно, и когда заметишь что-нибудь забавное, то отметить.

Мелкие подробности, такие комические в характере людей, потому не бросаются нам в глаза, что мы не поднимаемся над жизнью, но сами в ней участвуем. Если же подняться, если, например, думать о неизбежной ликвидации, то действия и поступки людей станут маленькими, ничтожными, букашечными. Это может раздражать, но может и умилять или забавлять, в зависимости от темперамента. И Чехов отмечает не те типические индивидуальные, характерные черты, которые бросаются в глаза участникам жизни, но какие-то иные, более мелкие, неприметные на кровле ее.

Помню, я сидел однажды на балконе шестого этажа большого парижского дома, что на бульваре Капуцинов. Чуть-чуть смерклось, но фонари еще не зажигались, и движение народа на улицах было громадное. Оно было громадное, но совсем не такое, каким казалось с панели, когда сидишь в кафе. Зигзаги были ломаные, ряды кривые. Внизу казалось, что существуют только {238} два крайних, противоположных направления людской волны. Сверху — обнаружилось, что это сложное движение, несоразмеренное, бесцельное, непонятное, как движение муравьев в разрытой куче. Никакой стройности, никакой планомерности. И вместе с тем, глаз различал сверху, в особенностях прохожих многое, оставшееся незамеченным, сбитым в кучу, внизу. Отличия лиц и выражения внизу исчезали здесь. Но были другие отличия, не привлекавшие зато внизу моего внимания.

У Чехова исчезает, так сказать, окраска групп; стирается, словно при взгляде издалека, различие душевных складов, стушевывается социальный тип[[17]](#footnote-18).

С каждым новым произведением. Чехов все более и более удалялся от драмы, как столкновения противоположных душевных складов и социальных интересов. С высоты грустной иронии не приметны эти драмы, подобно тому, как не видно с балкона шестого этажа, что люди толкаются локтями и задевают друг друга боком. Но зато выступают иные характерные отличия. Мы не замечаем, что у каждого человека есть свои маленькие странности: один слегка косит глазом, другой дергает плечом, и все, большей частью, повторяют какую-нибудь излюбленную фразу. В житейской сутолоке, будучи сами участниками жизни, {239} ослепленные солнцем, бьющим в глаза, и дыханием окружающей нас кольцом толпы, мы схватываем черты крупные, различные, задевающие наши интересы, волнующие наши страсти. Но примолкли страсти, притихли интересы, безразлично слились в один общий тон суетности людские волнения, — и тогда наступает очередь мелких, как будто случайных, неосмысленных подробностей.

Когда Соленый со всеми спорит, разыгрывая героя Марлинского, или Вершинин все время мечтает о том, что будет через много лет, или учитель Кулыгин рассказывает анекдоты об инспекторе, — они все, несмотря на кажущееся различие их душевной организации, подведены под один общий ранжир. Один и тот же, слегка прищуренный, грустно-иронический, взгляд следит за ними, и с этой точки зрения, нет иной между ними разницы, как только та, что каждый забавен своей подробностью, своей характерной отметкой на свой манер. Все они лишние люди. Да и нет нелишних людей. Нет существований, имеющих разумный смысл и высшее предназначение. Герои страдают тем же, что и автор: отсутствием объединяющей идеи и «оправдания добра».

В отношения свои к героям Чехов все же влагает некоторое различие. Откровенно, ясно, определенно лишние люди пользуются больше симпатиями его — нет, это не то слово: «симпатия», — чем не сознающиеся, прикидывающиеся деловыми {240} победители жизни. Он рисует Вершининых, Гаевых, Раневских, Пищиков, светлее, тоньше, в голубоватых, что ли, тонах. Они и цельнее. Он чувствует их гораздо больше, нежели людей практического дела. В «Дяде Ване», без сомнения, самой совершенной чеховской пьесе, единственный человек, уверенный в том, что он «дело делает» — сухой нечуткий эгоист и педант, профессор.

«Все мы у господа приживалы» — говорит нянька Вафле.

Вот истинное выражение чеховского пессимизма. Все — приживалы, живущие пока бог грехам терпит и тем более трогательные, приятные и светлые, чем откровеннее положение «приживала». И когда профессор говорит на прощание: «Надо дело делать» — это звучит величайшей и глубочайшей насмешкой, ядовитейшей иронией.

Чехов всего менее создает людей бодрого, сознательного труда. Он чувствует их присутствие в жизни, видит необходимость противопоставления «приживалам», коротающим дни, но не находит им выражения, даже не в состоянии сообщить их действиям связанности и последовательности. Таков Лопахин в «Вишневом саду». Он говорит Раневской, что любит ее как родную, и хотелось бы ему «только», «чтобы ваши *удивительные*, *трогательные* глаза глядели на меня как прежде». Как будто даже сантиментально. Но сейчас же, в том же явлении, развивая проект о {241} превращении «вишневого сада» в дачное место, доканчивает свое рассуждение, «взглянув на часы». И опять через несколько строк впадает в тот же вершининский, мечтательно-сантиментальный тон, утверждая, что «тогда ваш вишневый сад стал бы *счастливым*, *богатым*». Во втором акте он говорит, между прочим:

«Иной раз, когда не спится, я думаю: господи, ты дал над громадные леса, необъятные поля, глубочайшие горизонты, и живя тут, мы сами должны были бы, по-настоящему, быть великанами…»

Все это речи, продиктованные чеховской грустью. Но в конце третьего акта, являясь с торгов, Лопахин, по ремарке автора, «едва сдерживает свою радость» — стало быть сразу обнаруживает сухость и неделикатность натуры, а затем разражается бестактным монологом:

«Я купил имение, где дед и отец были рабами, где их не пускали даже на кухню. (Поднимает ключи, ласково улыбаясь). Бросила ключи, хочет показать, что она уже не хозяйка здесь… (Звенит ключами). Ну, да все равно. Эй, музыканты, играйте, я хочу слушать».

И через минуту со слезами говорит Раневской: «О, скорее бы все это прошло, скорее как-нибудь изменилась наша нескладная несчастливая жизнь». Отзвуки монолога Сони из «Дяди Вани».

И этот Ермолай Лопахин — человек, у которого, по его выражению, руки без дела болтаются как {242} чужие, в конце концов, также болен интеллигентской рефлексией[[18]](#footnote-19).

Робость и нерешительность тургеневских героев достигает у Чехова высшей степени выражения, почти ненормального психоза. У Чехова нет ни сил, ни желания отыскивать иных героев. К героям Чехова больше всего идут пушкинские стихи.

Я боюсь среди сражений  
Ты утратишь навсегда  
Робость милую движений  
Прелесть неги и стыда…

В «Вишневом саду» все нежные, робкие, трепещущие, нервные. Где-то слышится звук «лопнувшей струны» и все вздрагивают. У Ани на глазах выступают слезы. Даже горничная Дуняша говорит о себе: «я стала тревожная, все беспокоюсь»… Все, вздрагивая и со страхом озираясь, чего-то ждут… звука лопнувшей струны, грубого появления босяка, торгов, на которых продадут «вишневый сад». Конец идет, приближается, несмотря на вечера с фокусами Шарлотты Ивановны, танцами под оркестр и декламацией. Оттого смех не смешон; оттого фокусы Шарлоты Ивановны как будто скрывают какую-то внутреннюю пустоту. {243} Когда вы следите за импровизированным балом, устроенным в городишке, то до очевидности знаете, что сейчас приедет кто-нибудь с торгов, и объявит о том, что «вишневый сад» продан, — и потому вы можете отдаться безраздельно во власть веселья. Вот прообраз жизни, как она рисуется Чехову. Непременно придут смерть, ликвидация, грубая, насильственная, неизбежная, и то, что мы считаем весельем, отдыхом, радостью, — только антракт, в ожидании поднятия занавеса над финальной сценой.

И оттого, что это так, здесь нет полноты ощущений, земной полноты обладания; здесь только мелькают огоньки иллюзий и тухнут, как светляки в поле. Кругом же ночь…

Некоторые наивные критики полагали, будто Чехов, в лице вечного студента, «облезлого барина» Трофимова, поет гимн деятельной натуре и что это — «новая черта» в творчестве нашего писателя. Не могу себе представить большего заблуждения. Даже у Чехова нет более безнадежной фигуры, чем Трофимов. Единственно будто бы бодрый и деятельный представитель жизни — барин «облезлый», никак не могущий доучиться, правда, говорит с упреком: «у нас в России работают очень немногие» и что «громадное большинство той интеллигенции, какую я знаю, ничего не ищет, ничего не делает и к труду пока неспособна», {244} но умно говорить — не значит умно жить и действовать.

«Облезлый барин» облез во всех смыслах. Жизнедеятельность его недоразвившаяся, пребывающая, так сказать, на степени скрытого пульса. Он «выше любви». Он оскорблен до глубины души, когда Раневская удивляется, что в его годы у него нет любовницы. Самый естественный, простой, всеобщий, самый сильный, красочный инстинкт пола как будто уснул в нем. Облезлый, худосочный, недоучившийся, неустроенный, с бородой, растущей как перья, Трофимов воплощает встревоженную, гипертрофированную нервозность и чуткость обреченного человека, отравленного мыслью о неизбежных торгах, когда жизнь пойдет на слом и сруб.

Вся красота жизни обитателей «вишневого сада» в прошлом. «Многоуважаемый шкаф», обращается Гаев с речью к столетнему юбиляру. «О, мое детство, чистота моя», восклицает Раневская. «Счастье просыпалось вместе со мной каждое утро». Конторщик Епиходов, прозванный «Двадцать два несчастья», говорит, между прочим:

«Я развитой человек, читаю разные замечательные книги, но никак не могу понять направления, чего мне, собственно, хочется, жить мне или застрелиться, собственно говоря»…

В этих наивно-комических словах полуобразованного конторщика чувствуется та же тягота… {245} Какого, собственно, «направления» держаться? Что делать? «Замечательная книга» не научила людей любить жизнь, не вдохнула энергии, бодрости, здоровья… «Думайте — 22‑го торги». И все думают, бессильные помочь, с одной глухой надеждой на отсрочку.

Когда сердцу и уму ясны обреченность жизни и бесполезность борьбы, когда внутренний мир такой холодный и усталый, что человек не знает, какое выбрать «направление» — «жить или застрелиться» — люди вырабатывают свой собственный диалог, очень мало похожий на разговор действенной жизни. Обычно мы говорим тогда, когда это нужно. Нас спрашивают — мы отвечаем; мы спрашиваем — нам отвечают. Реальные интересы, взаимные отношения дают связность, логическую соподчиненность речам. Слова текут по руслу жизни. Герои Чехова ведут особый диалог. Стоя в стороне от жизни, подчиняясь ее течению, эти пассивные натуры больше разговаривают про себя и для себя, чем для дела.

Раневская говорит между прочим: «Как вы все серо живете. Как много говорите *ненужного*!» Трофимов замечает: «Я боюсь и не люблю очень серьезных физиономий, боюсь серьезных разговоров. Лучше помолчать!» Ненужность разговоров вытекает из общего настроения обреченных людей. Если то, что должно случиться, непременно случится, если бесполезна борьба, если жизнь безудержно {246} идет к окончательному аукциону, — большая часть речей становится действительно бесцельным словоизлиянием. От слова отнимается самое драгоценное его свойство — способность сделаться действенным орудием, способность влиять, заражать, целесообразно наполнять жизнь. И тогда, точно, самое лучшее — молчание.

Всякий раз, как Гаев пытается завести свою тягучую речь, его останавливают словами «дядечка!» «опять!» и пр. Речь Гаева мучительно отзывается в душе окружающих. Она представляет типичный образчик словоизлияния, не имеющего никакой определенной цели, бессильного что-нибудь изменить или хотя бы внести ясность в жизнь. В роде Гаева говорят все, но ни у кого беспомощность, почти ребяческое бессилие не выражается с такой яркостью.

Все это совершенно не нужно, совершенно не имеет отношения к происходящей трагедии судьбы. Люди говорят, а судьба плетет, очко за очком, свое роковое кружево и в той, почти патологической форме, в какой проявляется говорливость Гаева, слушать его — это лишняя тягостная обуза. «Не надо», — говорят ему. Все равно как в доме повешенного не надо говорить о веревке.

Речи действующих лиц в пьесах Чехова — в «Вишневом саду», в особенности — приближаются к форме монолога.

{247} «О, сад мой! После темной, ненастной ночи и холодной зимы, опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя»… (Раневская).

«О, природа, дивная, ты блещешь вечным сиянием, прекрасная и равнодушная, ты, которую мы называем матерью, сочетаешь в себе бытие и смерть, ты живешь и разрушаешь»… (Гаев).

Это не столько речи, сколько думы вслух — думы, которые проносятся вереницею в голове и которые обычно люди прячут и удерживают в себе, понимая, что самое произнесение их вслух есть уже умаление их искренности и красоты, ибо всякое сказанное слово ниже, бледнее, пошлее того, что зреет в душе.

«Мне 51 год, как это ни странно», — говорит Гаев. Жизнь прошла, или проходит. «Странно», что «жизнь пережить — не поле перейти» — оказалось таким пустым, незначительным, мелким делом. И вот уже конец. Шопенгауэр в своих «Афоризмах и максимах» замечает между прочим, что у стариков жизнь идет быстрее, чем у молодежи, потому что, не реагируя, старики не замечают течения жизни. Жизнь измеряется борьбой, приливами и отливами душевного состояния, фактами замечательными и приметными. Мерило ее — события, отражающиеся в душе и заключающие в себе неписаную хронологию. А жизнь протекла, не оставив следов, смутно, как сон… Как странно. Пьеса кончается, {248} не доставив актеру, игравшему ее, сознания того, что он ее играл…

Старичок Фирс, самое «обмирающее» существо в этой тихой и грустной повести похорон «вишневого сада», говорит, что странный, далекий звук «лопнувшей струны», от которого вздрагивает вся компания «вишневого сада», был уже раз «перед несчастьем». «Перед каким несчастием?» — спрашивают его. — «А перед волей», — отвечает он.

Несчастие Фирса есть несчастие всего «вишневого сада». Пришла «воля», т. е. свобода исследования, веры, стремлений, труда. Они же, обитатели «вишневого сада», были счастливы тем, что все у них было готовое: хлеб, идеи, верования, убеждения. Воля перевернула все. Она отняла у них бога и поставила им непосильную задачу — найти смысл жизни, после того как традиционный смысл ее был уничтожен… Ужас воли есть ужас бессмыслицы. Догмат представлял собой руководящий, направляющий смысл. Но пришла «воля». Прикосновением своим она опрокинула догмат, и жизнь превратилась в череду тревожных дней, лишенных смысла, с неизбежным аукционом на конце.

Они живут, обитатели «вишневого сада», как в полусне, призрачно, на границе реального и мистического. Хоронят жизнь. Где-то «лопнула струна». И самые молодые из них, едва расцветающие, как Аня, словно принаряжены во все белое, с цветами, {249} готовые исчезнуть и умереть. Сейчас запоют ангельскими голосами отходную, пахнет вишневым цветом неумирающего сада, и унесут в глубь, в недра земли, вытянувшиеся, недвижимые тела с заостренными лицами.

В «Вишневом саду» есть одна замечательная фигура — компаньонка Шарлотта Ивановна. Она худощавая и, мне представляется, нескладывающаяся, деревянная. Шарлотта Ивановна замечательна, главным образом, тем, что показывает, нужно ли, ненужно ли, разные фокусы. Эти фокусы, о которых Пищик восторженно возглашает: «подумайте!» — единственное развлечение и быть может единственный комический элемент пьесы. Но эти фокусы приклеены к действительности — грустной и однообразной — обитателей «вишневого сада». Все радости жизни таковы. Фокусы, лишенные объединяющего их с жизнью смысла. Жизнь, идущая к аукциону, сама по себе, а произвольно вызываемые фокусы — тоже сами по себе, и занимательность не выше фокусной — удел тех минут, когда отрываешься от мысли о бесплодности борьбы, ничтожестве стремлений и неизбежности конца.

### III

Итак, почти все чеховские герои — а персонажи чеховских пьес сплошь интеллигенты — живут в постоянном нервическом беспокойстве, в ожидании {250} неизбежности какого-то предначертания. Конечно, много повлияло в этом отношении на Чехова тщательное изучение Метерлинка. Он пишет в одном из писем: «Читаю Метерлинка — чудные вещи». Но постепенно его охватывает эта «чудность». Всматриваясь в жизнь окружающей его среды, он все больше и больше проникается мыслью о бесплодности интеллигентских порываний. И до Метерлинка Чехов уже это чувствовал. Иванов, кажется, говорит о смысле своей жизни: «сижу и жду околеванца». Это общая форма всех обреченных чеховских героев. В «Чайке» молодой Треплев начинает с мучительных поисков нового. «Новые формы нужны, новые формы… А если нет нового, то ничего не нужно». Старые пути жизни испытаны своей бессмыслицей. В самой общей форме предугадана из грядущих далей трагическая страница ликвидации. Кто эта Нина Заречная? Просто «Чайка»? Чайка персонально? Или это символическая птица, летающая над болотом, в необозримых степях азиатчины? И этот самодовольный Тригорин, обработавший «Чайку» как «сюжет для небольшого рассказа», просто русский писатель или обобщенный представитель либерально-пустопорожней интеллигентской мысли? В самом деле, это было у Треплева только «формой» литературы, или в этом Порыве к изменению форм был крик отчаяния, потому что уже ясно виделось, к чему приведет старая тригоринская литература и ее традиционная {251} основа? Быть может, самый провал «Чайки» в Петербурге и бешенство публики произошли не только по причинам театрально-художественным, но и потому, что было что-то неприятно раздражающее в этой попытке обнаружить и показать трагический исход русской тригоринско-интеллигентской банальщины, на которую как же можно покуситься? Ведь даже у Мережковского где-то читаем: «Первое слово России есть ее литература». Ну, а если это первое ее слово есть роковое слово вечного самообольщения?

Я уже отметил выше монологическую форму чеховского диалога. Похоже на то, что при данной конъюнктуре никто никому ничем помочь не может, и потому речи действующих только словесно выражаемые размышления. Разговора в истинном значении этого слова, когда один убеждает другого или сговаривается с другим, или когда единая мысль, направленная к единой или к единому действию, воссоздается частями в ансамбле участников, — такого разговора очень мало. Наивысшей формой отчужденности и невстречающегося параллелизма это достигает в беседе «земского человека» Андрея («Три сестры») с глухим сторожем Ферапонтом. Андрей изливает свои скучные признания, а Ферапонт несет вздор о каких-то легендарных морозах в тысячу градусов и т. п. Каждый тянет свою песню и в то время, как Вершинин поглощен мыслью о том, что через 300 – 400 лет жизнь {252} будет прекрасною, сестры вслух тоскуют о Москве, а Чебутыкину не дает покоя мысль, что быть может нам только кажется, что мы существуем. Они, эти герои Чехова, можно сказать — уже не существуют *социально*. Социально они мертвы, социально, т. е. действенно и совокупно они, утратили свою органическую природу. Закройте глаза и попробуйте социально сложить в некоторую действенную общность, в некий класс, как принято выражаться, Кулыгина, Тузенбаха, Чебутыкина, Андрея Вершинина, Соленого и пр. Вы тотчас же убедитесь, что это невозможно. Но то, что они очень своеобычны и своеобразны, и очень остро расходятся — пожалуй, наоборот. Они все, при своих особенностях, выкрашены одной краской и связаны какой-то липкой лентой общей тоски — но в них нет главного, что необходимо для срастания частей, — живой свежей ткани. Ткань мертвая, края атрофированы и сморщены. Такие не срастутся. Эти люди воистину несчастны. Во-первых, потому, что лишены радости, которую дает социальное сродство, ощущение общности и солидарности, а во-вторых, потому, что они не настолько умны, возвышенны, талантливы, образованны, горды и самолюбивы, чтобы в самом одиночестве своем находить источник самоуслаждения. Они мягкотелые и какие-то не завершенные, недоношенные, как восьмимесячный плод. Они ноют и стонут, и быть может мы были несправедливы к {253} ним, укоряя за нытье и стоны, ибо они наследственно таковы, от природы. Кроме таких нытиков и «стонатиков», есть еще ограниченная глупая честность врача в «Иванове» — «честный тупец», по тургеневскому выражению. «Будь она проклята, эта ограниченная честность!» Претенциозная в своей ограниченности, честность воображает, что, как говорится у Достоевского, на всевозможные вопросы имеет вполне готовые, всевозможнейшие ответы.

В своих последних пьесах Чехов достигал высот символизма. Что такое символизм, истинный символизм? Не предугадывание ли будущих реальных фактов в намеках сегодняшнего дня? Не изображение ли колеблющихся, неясных знаков, которые со временем жизнь облечет в плоть всеми ощущаемой реальности. Можно читать и понимать «Вишневый сад» просто, как его читали и понимали, т. е., что это ликвидация старого барства, старой дворянской усадьбы, последняя страница из истории дворянского оскудения. Но припомните жуткую и не совсем понятную сцену с фокусами Шарлотты Ивановны, музыку оркестра, «звук лопнувшей струны», и наконец, самое главное и непостижимое, о чем мы уже говорили — фигуру Лопахина. Лопахин — наследник и приобретатель «вишневого сада». Но какой же это, в таком случае, странный и непонятный стяжатель, буржуй и приобретатель! {254} Ведь не кто иной, как он сам все время твердит: «думайте, 22‑го торги». Сам он намерен приобрести, вырубить сад, настроить там всяких хозяйственных и выгодных дач, о пользе стало быть хлопочет, и от пользы — от принципа своего не отступится, а между тем предупреждает, усовещевает, зовет не пропускать сроков и устроить так, чтобы ликвидация «вишневого сада» не совершилась, и чтобы он, Лопахин, был лишен возможности сделать то, что он считает полезным, нужным, неизбежным, экономически необходимым делом… Ведь это, казалось бы, элементарная путаница в одном и том же характере и образе. В реальной жизни было бы так: Лопахин не купил бы «вишневого сада» — и из деликатности, что ли, из душевной чуткости; а если бы купил, чтобы другим не досталось, то не стал бы рубить старый сад. А если бы даже твердо положил купить и рубить, то не был бы ни столь нетактичен, ни столь грубо неделикатен, что, задумав свое дело, все время бередил бы раны у владельцев сада. Никакие комментарии тут не помогут, если Лопахин есть просто реальная фигура, и не может быть, чтобы Чехов не чувствовал, что с реальной точки зрения тут какая-то неразбериха. Но Лопахин — одно из самых поразительных предвидений Чехова. Лопахин — разновидность русской революционной интеллигенции[[19]](#footnote-20). Его радушно принимают в «вишневом саду». Он {255} и не враг личный обитателей «вишневого сада», наоборот, он расположен к ним; предупреждает. Но это принципиальная настойчивость. Лопахин — революционный интеллигент, замахнувшийся топором над «вишневым садом». Он предупреждает — помните, что я тот, который должен вырубить «вишневый сад». Спасайте себя. Пожалуй, вас и жалко, но ведь дело это историческое, неизбежное. Либо вы ухватитесь вместе со мной за колесо истории, и мы по-товарищески разнесем в куски «вишневый сад», либо я один это сделаю.

Здесь дано самоотношение внутри самой интеллигенции, расколовшейся надвое. И та совершенно необычайная простота, с которой встречаются друг с другом Лопахины и Гаевы — Раневские, знающие, какая кому предназначена роль в интермедии, есть не что иное, как изображение объективного содержания будущей страницы истории.

Сейчас Чехов не в моде. Принято думать, что он не созвучен эпохе, так как его пьесы проникнуты унылым духом распада и автоматизма. Однако, думается, именно потому Чеховым совершенно напрасно пренебрегают. Нынешняя публика в театре Чехова увидит безрадостную трагедию крайнего индивидуализма, обреченность и нуду «жизни презренной, жизни обывательской», бесплодное усилие найти смысл жизни в психологическом, так сказать, самоковырянии.

{256} «Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, обратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в “лишние люди”, — сам черт не разберет».

Так говорит Иванов. Кто этот Иванов? Средний русский интеллигент, Иванов 1.000.001. И на всех ивановских руках проглядывают сквозь белую изнеженную кожу голубоватые жилки.

Все предреволюционное: бессилие, нуда, уныние, социальная беспомощность и гипертрофия личного в ущерб социальному и коллективному — изображено у Чехова. Ни один писатель русский не изобразил с такой верностью затишье перед бурей, как это сделал Чехов. И ни один так не оправдал неизбежности очистительной грозы, как он.

Чехов знал радости и цели только отрицательные, негативные. Хочу, чтобы жизнь была красива; хочу, чтобы жизнь была изящна; хочу, чтобы в Москве не было кривых улиц. Когда-нибудь «жизнь будет невообразимо прекрасна», «жизнь превратится в цветущий сад», «будет необыкновенно легка и удобна». Чехов страдает, главным образом, не от аморальности жизни, а от ее пошлости и грубости; не от того, что жизнь полна горя, а от того, что она серая и бездарная, что она полна грязи. «Зачем это жизнь так скучна и бездарна?» — спрашивает архитектор в рассказе Чехова. «Почему, — тоскует Иванов, — нет ярких красок и звуков?» «Отчего исчезли леса и лебеди?» — {257} вздыхает Астров. Что такое лебедь? Полезность, экономическое благополучие, социологическая справедливость, любовь к человечеству, наука, знание, культура, справедливость? Нет, лебедь — это «изящное», преэстетическое начало, в котором растворяются страдания, которое, как ласковым зефиром, сдувает налет пошлости и мещанства.

Чехов страдает от жизни потому, что ее физиология груба, банальна, топорна. Она эстетически неоправдана. Стыд перед физиологией, а не мотивы и соображения этики и морали удерживают Астрова и Елену Андреевну. Чеховское целомудрие — результат его стремления к «изящному», к «невообразимо прекрасному». Когда физиология жизни не кричит голосом инстинкта, не окрашена темпераментом и не воспламенена безрассудством страсти, она ужасна в мещанстве своем, в неизреченной своей пошлости. Она в состоянии тогда вызвать «припадок», как у того студента из рассказа Чехова, который поехал в дом терпимости. Когда; нет аппетита и расстроены физиологические процессы — подумайте, сколько тягостного и пошлого; в процессе питания и пищеварения! Как невообразимо тяжело чувствовать огромное брюхо, занимающее половину организма. Что должен испытывать мозг, обнимая мир и сложнейшие чувства его, находясь в рабстве у этого огромного котла животной энергии?

Чехов смутно чувствовал красоту как спасение {258} от ужаса мещанства. В рассказе «Красавицы» читаем: «Предо мною стояла красавица, и я понял это с первого взгляда, как понимаю молнию. Все глядят на закат и, все до одного находят, что он страшно красив, но никто не знает и не скажет, в чем тут красота… Я взглянул в лицо девушки и вдруг почувствовал, что точно ветер пробежал по моей душе и сдунул с нее все впечатления дня с их скукой и пылью». Красота должна сдунуть «пыль» повседневности. О красоте мечтаешь, потому что сейчас некрасиво… Так мечтаешь, мучимый жаждой, о воде. Это не есть исповедание догмата. Это не религия красоты, а страдание по красоте, оскорбляемой грубой жизнью и главным образом, ее физиологией. Красота у Чехова единственная светотень жизни. Красота, какова бы она ни была. Красота как смутный идеал, как дополнительная дробь повседневности. В рассказе «Ведьма» некрасивому, противному дьячку противополагается дьячиха полная, красивая, здоровая, и почтальон высокий, белокурый и стройный, которого занесло метелью в избу… И в той жестокости, с какой Чехов относится к дьячку, вы ясно чувствуете ненависть к некрасивому за то, что оно некрасиво, — а больше нет тут никакой вины — и очарование красивым за то, что оно красивое, и потому имеет право угнетать некрасивое и издеваться над ним…

Право душевной красоты — вот право Вершинина. {259} Бесправие некрасивого — это судьба Кулыгина, сбрившего себе усы и ставшего еще более некрасивым. Кулыгин — хороший человек, но он некрасив и потому обречен. И барон хороший человек, но некрасив и тоже обречен. И решительно неважно, будет ли одним бароном больше или меньше. У серого и обыденного нет морального права на существование, какова бы ни была эта серость и обыденность, хотя бы высоко добродетельная и высокопорядочная, как у барона. Не жалко.

Жизнь, лишенная радости победы и опьянения борьбы — а такова была жизнь Чехова, надломленного и увядающее, не говоря уже о свойствах его темперамента — неизбежно ведет к философско-эстетической замкнутости, к мечте о красоте. Праздность, увы, основа эстетического восприятия мира. И любопытно, с нашей точки зрения, отметить, что Чехов всегда писал о «тягости» работы, о том, что как‑де хорошо было бы не писать — чудесно! да вот, нужно. Работа, труд — это физиология. Отдых — это эстетика. И когда -Соня говорит, что «мы отдохнем», — она рисует небо в алмазах и поющих ангелов. Когда Раневская думает об отдыхе от своей жизни — опять: «о, мое детство, чистота моя! О, сад мой! Опять ты молод, полон счастья, ангелы небесные не покинули тебя». И Вершинин как об отдыхе мечтает {260} о жизни через триста-четыреста лет — о жизни «невообразимо прекрасной».

У Чехова не было религиозного миросозерцания — в этом он сознавался неоднократно. «Почему вы любите так колокольный звон?» — спросил его А. Л. Вишневский. «Это единственное, что у меня осталось от религии» — ответил он. Он не был равнодушен к идеалам общественности. Он мог радоваться, что «скоро у нас будет конституция» (воспоминания А. И. Куприна). Но разве возможно этими фактами и утверждениями возражать против того, что у Чехова не было веры. Ведь наверное Чехов возмущался, когда били скотину и запрягали в огромный воз с кладью заморенную извозчичью лошадь. Главное, «жизнь проходит». Главное — живем мы все «начерно», и все надеемся, что заживем «набело» (по чеховскому выражению), а этого-то и не случится: «жизнь проходит», «пропала жизнь»! Эту глубокую тоску по уходящей жизни можно понять только чувствуя, как она уходит. Она уходит в нормально-физиологическом своем течении так незаметно, как незаметно охлаждается земля. Но когда притупляются инстинкты, когда открывается перед созерцанием конечного физиология жизни, и чувствуешь ее подобно тому, как чувствуешь больную печень или встревоженное сердце, — тогда уходящая жизнь есть источник неизменной грусти в ожидании конца.

{261} И вот, куда идти, чем утешиться? Уйти в искание красоты, утешиться изяществом. По изяществу — вся тоска Чехова. Мы не можем быть счастливы — это ясно. От религии остался «колокольный звон», мы не знаем, где истина и в чем истина. Но мы можем быть изящны, все более и более изящны. Мы физиологичны — какая гадость! — по необходимости. Но создадим и здесь изящество. Пропала жизнь, но жива поэзия. Подло пропала жизнь, но небо «сверкает алмазами».

Петя Трофимов — прекрасный юноша, но он неизящен. От того, что он неизящен, и что борода у него растет как перья, и что у него нескладные галоши, в которых он ступает даже по комнатам, он вызывает улыбку. Он — хороший человек. И Епиходов — хороший человек. Но все они неизящны. А никому ненужный, утилитарно нелепый «вишневый сад», где живут совершенно непригодные, уже осужденные люди — изящен. На нем почиет благодать эстетического отдыха и утешения. Голубиная чистота и — перья вместо бороды — почему это так часто встречается? Почему является чувство эстетической брезгливости, когда люди деятельно, бодро и уверенно месят жизнь? Почему так много грустной поэзии на деревьях старого сада?

Стремление к красоте и изяществу было смутной, но необычайно в то же время определенной потенцией души Чехова. Он не кричал об этой {262} красоте, не проповедовал, как Рескин, очищение земли и скверны ее через эстетику и эстетическое воспитание. Чехов вообще не проповедовал. Но весь, во власти своей тоски по невообразимо прекрасному, он сам был эстетическим феноменом. Его «настроения» в сущности настроения одного и того же рода; столкновение чаемой красоты с разочарованием действительности; пресыщение действительностью, сон жизни, внезапно разбуженный зовом ее физиологических процессов. Отчего история дамы с собачкой, зародившаяся в залитом солнцем радостном уголке, вдруг стала неизящной? Почему около пугливых, как серны, женских душ Сони, профессорши, Ани — какая-то подагра, ослиная голова Серебрякова, перья трофимовской бороды и трагедия епиходовской некультурности?

И так как это неизменно, душа Чехова тоскует. Разбиты грезы о «невообразимой красоте» звучат, как «лопнувшие струны…»

«И в торжестве красок, в излишке счастья; чувствуешь напряжение и тоску, как будто степь сознает, что она одинока, что богатство ее и вдохновение гибнут даром для мира…»

Такой напряженно тоскующей по красоте «степью» была душа Чехова…

### IV

Архитектоника пьес Чехова теснейшим образом связана с состоянием его души, манерой его {263} наблюдения и опустошениями, которые в писателе производили, одновременно, болезни тела и духа.

«Иванов» — первая крупная пьеса А. П. Чехова, являет собой произведение, написанное в обычных театральных формах. Поэзия Чехова витала уже и над «Ивановым», и если Чехов не был угадан во всей своей сокровенной сути, то, конечно, потому, что сценическая форма «Иванова» достаточно шаблонна и местами, вполне очевидно, идет вразрез с сущностью чеховской поэзии. Крупное дарование имеет свою технику. Иначе говоря, свое содержание дает свою форму. В «Иванове» прежняя форма, которой держался Чехов, мешала с нужной ясностью и цельностью вылиться и его содержанию. В «Иванове» есть несколько условных персонажей, фигур более театральных, нежели истинно чеховских. Например, «фат» — Боркин. Местами слегка заметно подражание Островскому, например, в речах и самой постановке фигуры купеческой дочери Марфы Егоровны Бабакиной. Самый конец «Иванова» — есть подлинно жертва, принесенная душой Чехова богу театрального шаблона. Я говорю о самоубийстве Иванова и о довольно фальшивом тоне его последних речей. Этот выстрел очень напоминает выстрел Холмина в «Блуждающих огнях».

Это вынужденное (как мне кажется) тяготение Чехова к театральному шаблону растет, по мере развития пьесы, т. е. по мере того, как перед художником {264} вставала необходимость развязки, как она искони понимается в театре. Финальная сцена первого акта, картина страданий жены Иванова напоминает, по нежности и мягкости тонов, настроение Маши в последнем акте «Трех сестер». Это настроение уже было у Чехова, а между тем приходилось подглядывать, подслушивать, говорить монологи, стреляться. И холодная, напрокат взятая форма, стесняла и давила художественное созерцание Чехова.

В «Дяде Ване» Чехов нашел самого себя, театр будней, потому что жизнь здесь буднична; и в то же время театр, представляющий замкнутый в самом себе круг, страданий. Иванов насильственно разбивает цепь своей трагической судьбы, и я в этом вижу, как указано было выше, основное противоречие душевному строю чеховских героев, которые «обмирают», но не умирают. Дядя Ваня — только обмирает. Приезд профессора с женой несколько баламутит застоявшуюся жизнь. Начинается пертурбация; что-то приходит в движение; мелькают какие-то огоньки, вспыхивает Астров, влюбленный в лес; подступает судорожное рыдание к горлу дяди Вани; зашевелилось что-то, затрещало, всполошилось, «загоготали гусаки», по выражению няни, раздался выстрел, — но затем все улеглось, «уехали», потянулась прежняя заунывная, тихая, неподвижная жизнь… Вы ясно понимаете, что выстрел дяди Вани непременно должен был быть {265} неудачен, потому что если бы дядя Ваня попал в профессора — это все-таки был бы выход из замкнутого круга. Каторга, что ли, или внутренняя каторга бывшего греха — все равно, это была бы перемена, вторжение случайности, насильственно повернувшей ход вещей и разбившей оковы судьбы. «Мы отдохнем», говорит Соня, и вы чувствуете, что это уже относится не к жизни, но к блаженству небытия, к нирване, спускающейся таинственным покрывалом. И символ здесь выражен робко, не навязчиво. И общественная мораль высказана застенчиво, мимоходом, стыдливо.

«Чайка» — переходная ступень к позднейшему театру «новых форм». Чехов шел здесь, как и Треплев, «от новых форм» к новому содержанию. «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени, пауки, молчаливые рыбы и проч.», которыми начинается монолог в недоигранной пьесе Треплева, — это форма, при помощи которой молодой поэт хотел сказать, что «во вселенной остается постоянным и неизменным один лишь дух». На я не нахожу, чтобы эта форма была удачна: она вычурна. Мне кажется, что Чехов, подобно Треплеву, слишком много и долго кружится над отдельными словами, фразами, положениями. Символ беден. Если в «Иванове» художественная сущность Чехова была подавлена старыми формами, то в «Чайке» искание новых форм поглотило содержание, и из-за «новых {266} форм» Чехов не досмотрел банальной сущности сюжета.

Новая форма, минуя «Чайку» с ее крохотной моралью сострадания к подстреленной чайке — достигает полного развития в «Трех сестрах» и «Вишневом саду». «Новые формы» в этих пьесах вполне отвечают основному настроению, основной мелодии Чехова.

Сущность «новой драмы», как она определилась более из теоретических разъяснений Метерлинка и его последователей, нежели из многих его пьес, заключается в том, что жизнь наблюдается и изображается не в моменты наибольшего *внешнего*, но в минуты наибольшего *внутреннего* напряжения. Задача драмы — прежняя, да иной она и не может быть — именно разрешение кризисов. Но в то время, как теория аристотелевской драмы имела в виду «выявление» созревшего события, теория Метерлинка стремится представить невыявленную, но хранимую про себя, готовую драму «настроения». В «философской драме» Минского — «Альма», написанной под влиянием идей Метерлинка, есть подробность, весьма характерно и, так сказать, доступно поясняющая разницу между выявленным событием и хранимым настроением: одно из действующих лиц (кажется, доктор) называет «эротоманиею» состояние девства, так как высшее сладострастие выражается в *неудовлетворении* {267} любовной страсти. Так и «новая драма», в лице ее крайних поклонников, видит напряжение драматизма в неразрешенном, но вполне созревшем настроении.

Чехов до крайности не дошел, и хотя последние его пьесы, несомненно, написаны в формах «новой драмы», но он не пренебрегает и так называемыми «ударными моментами» — таковы пожар в «Трех сестрах», навязанный Чехову Московским Художественным театром (так, по крайней мере, я читал в чьих-то воспоминаниях), выстрел дяди Вани и пр. Таких «ударных моментов» не предполагает «новая драма», хотя никак нельзя отрицать, что всякое внешнее потрясение или действие способствует разрешению созревшего драматизма, или же содействует его созреванию. С этой точки зрения, деление драматизма и драматических положений на внешние и внутренние — неосновательно. Потрясение выводит наружу чувство, и если, положим, человек влюблен, то он скорее объяснится будучи чем-нибудь встревожен, нежели в спокойном состоянии.

Поэт, художник — сам живет жизнью своих героев. Вернее — они живут его жизнью. Когда художник «верит в увлеченья» и «верует в любовь», он придает увлеченьям и любви своих героев значение, силу, выразительность собственного темперамента. Они движутся, падают, достигают, стремятся, срываются. Когда же художник разочарован {268} и чужд обольщениям жизни, жизнь представляется ему скучным повторением пройденного, печальной и унылой равниной. Угол зрения таков, что выделяются не резкие краски, не скачки, не подъемы и падения, но темновато-безразличные, почти сливающиеся с фоном, пятна. Драма становится «статической». Все есть драма; всюду драма, потому что одно стоит другого, порыв стоит тоски; тоска стоит страсти; надежда равняется безнадежности. Все уравнивается единым коэффициентом.

И вот перед нами тянется история «трех сестер». Она именно «тянется», а не развивается. Она тянется, как вся их жизнь, как жизнь четырех, пяти тысяч, миллионов сестер и стольких же братьев. Начните рассказывать их историю с какого хотите конца, с какого угодно момента, она будет та же. Переставьте первый акт на место второго, второй — на место первого, — это не изменит дела. Когда снимал Федотик свою фотографию, годом ли раньше или позже, Андрей принимал бумаги от глухого сторожа, и какая цифра стояла в конце летосчисления в то время, как праздновались именины, — это безразлично. В любой вечер может придти Вершинин и затянуть свой мечтательный разговор, и каждый вечер жена его может отравиться.

В действительности нет ни завязки, ни развязки. В этом отношении «Три сестры» представляются {269} мне наиболее типическим, наиболее характерным произведением Чехова. В ровной, непрерываемой (в глубине и сущности своей, а не наружно), благодаря своему ничтожеству, как бы замыкающейся в завершенный круг., жизни каждая точка равно отстоит от центра, и с каждой точки можно начинать счет и измерение. Это тихая, постоянная, всюду как тень за нами следующая драма бесцветного существования. Она не имеет завязки, как нет начала жизни. Она не имеет конца, как нет конца времени. Она — бесконечность, или если угодно, бездонное безразличие.

Соответственно с этим основным воззрением, с этим вечно катящимся равномерным потоком жизни, который можно принять с одинаковым правом за мертвое озеро стоячей воды, герои «Трех сестер» отличаются поразительным — сказал бы я — «пассивизмом». Они почти не вмешиваются в дела друг друга. Они не объединены, как принято в драматической поэзии, единством интриги. Им нечего друг у друга оспаривать, и им не для чего друг друга поддерживать.

В «старой драме» все переходы, события и явления происходят через посредство «узнания», причем характер и форма «узнания» становятся с развитием драмы все более естественными. В греческой трагедии «узнание» совершалось через «вестника»; потом «узнание» стало происходить через подглядывание и подслушивание (Чехов в {270} «Иванове» заплатил дань этому приему — жена подслушивает и подсматривает объяснение Иванова с Сашей), далее «узнание» стало производиться помощью диалога, что, конечно, гораздо натуральнее. «Новая драма» (в этом отношении «Три сестры» — образчик весьма характерный) пошла еще дальше. То, что называется «узнанием», дается «настроением», атмосферой, общим тоном, косвенными намеками. Не нужно объяснения Андрея как «узнание». Положение Андрея в семье «трех сестер» и без его прямого покаяния довольно ясно. И Маше не зачем объясняться с Вершининым, да они и не объясняются. Их отношения «даны», помимо их прямых речей. И Кулыгин не поясняет никаким диалогом своей роли, но и без того она нами ясно понимается, и быть может, самое важное в нашей жизни выражается в молчании, в косвенных речах и полунамеках.

### V

Из сказанного об архитектонике пьес Чехова и об их внутренней структуре легко понять, что они отличаются, не могут не отличаться особым ритмом. Вся прелесть его пьес в том, что он уловил ритм хмурого безвременья. Этот ритм выражается так явственно и определенно, что сценические положения пьес Чехова можно играть даже без слов, как пантомиму.

{271} «Ритм» есть, в сущности, «слово» массы, коллектива (см. мою книгу «Утверждение театра», стр. 173 – 174). Там, где индивидуальный герой вынужден, потому что не может иначе, — прибегать к словам… там герой коллективный может быть изображен и убедительно представлен лишь в общих родовых признаках, как имя нарицательное, а не собственное. Для него потребен особый язык, ему нужна особая форма выражения. Эту особую форму выражения мы и находим в ритмах. Как только перед нами множество, мы замечаем ему одному свойственные движения. Движения одной капли не имеют ритма, но движения многих капель составляют ритм потока, ручейка, волны. «Над всеми случайными, индивидуальными, особыми, бессвязными и неподчиненными один другому движениями коллектива чувствуется ритм общий, подобно тому, как над биографиями отдельных граждан возвышается история гражданского общества и государственного организма, которые стоят из агрегатов граждан».

В том, что Художественный театр уловил ритм чеховской «множественности» — анемичной, хмурой, обреченной, тусклой — и заключается главная его заслуга. И наоборот, в Александринском театре, при первой постановке «Чайки», совершенно не поняли чеховского ритма, и пьеса — правда, слабейшая из чеховских пьес — жестоко провалилась. Художественному театру, по сравнительной слабости {272} индивидуальных исполнителей (говорю о начальном периоде деятельности театра) было естественно необходимо искать общего множественного, коллективного выражения — «атмосферы», «настроения», «пятна». Чехов же подходил к низложению героизма через равно владеющую всеми тоску, через общий, как я выразился раньше, «коэффициент ничтожества», являющийся корнем чеховского пессимизма. Встреча театра и автора, таким образом, была облегчена и она случилась к торжеству автора и успеху театра. Ритм замедленный, унылый, разбитый на множество дробных частей, лишенный энергии, страсти, взрыва — это одновременно был и ритм чеховской художественности, и ритм ансамбля придушенных театральных индивидуальностей. Центр тяжести переносился в создание общего синтеза маломощной жизни. Я припоминаю, как Вл. И. Немирович-Данченко одно время носился о мыслью о том, чтобы поставить «Сердце — не камень» Островского на фоне шумящего города, чтобы разговорам действующих, заглушая их, аккомпанировал грохот мостовой, проезжающих телег, трамваев и пр. Конечно, от этого пострадали бы герои, но выиграла бы — такова была мысль — идея жизни города.

Еще пункт сходства и сродства театра и автора. Режиссерское искусство Художественного театра, на мой взгляд, было искусством не столько выражения душевных движений и энергии стремлений, {273} сколько искусством сценического повествования, статических или, если угодно, стационарных форм его. Оно было сродни архитектуре, которая есть «застывшая музыка». Чехов и в особенности «Чайка» были чрезвычайно удобны для Художественного театра. Конечно, центр тяжести впечатления был в озере, в ландшафте, в смутной власти пейзажа, среди которого, слегка оживляя его, двигались человеческие фигуры. Эта власть природы над прометеевым духом, власть вещей над жизнью соответствует идеям новых форм и «театру неподвижности». Суть их — данные отношения, — неизменность данных отношений, призрачность эволюции и безнадежность стремлений. В общем это было искусство будней — того будничного дня, в котором пребывала предрассветная Россия. Жизнь слагается из мелочей, из обыденной повторяемости. Ни праздничного слова, ни праздничных надежд. Дни текут, как воды реки. Река одна и та же; вода все та же вода; частицы перемещаются, но мы этого не видим. И в этом смысле, в смысле изображения предреволюционного ритма, Чехова недостаточно ценят в наше время. После Островского, он представляет этап не только интересный, но и исторически необходимый. Если исключить Чехова, то невозможно прагматически изобразить течение и смены русской жизни. Островский никак не может рассматриваться как предтеча революции. Не потому, чтобы Островский отошел в древнее {274} прошлое. И Чехов в этом смысле, пожалуй, отошел. Но у Островского была вера, был догмат. Его мораль, так сказать, стабилизовалась. Его герои еще знали, куда идут, зачем идут, почему вправо, а не влево, и наоборот. Это ритм жизни, ступающей, двигающейся, располагающей запасом жизни. От Островского нет перехода к революции. От Чехова — рукой подать. На одре лежит недугующий, со связанными движениями и парализованной волей. И потому так естественно сказать ему: «возьми одр свой и пойди»…

## Примечание к статье Театр Чехова

Несмотря на весь блеск пера А. Р. Кугеля и глубину мысли, с его взглядом на Чехова согласиться трудно. Сейчас уже началась «переоценка» Чехова и мы, конечно, скоро получим правильный социологический анализ творчества этого выдающегося писателя.

Как на пример ошибочности взглядов Кугеля, укажем на такое его замечание:

«У Чехова исчезает, так сказать, окраска групп; стирается, словно при взгляде издалека, различие душевных складов, стушевывается социальный тип». Именно социальный-то тип и не стирается у Чехова. Немного найдется после Островского драматургов, у которых «социальный тип» эпохи выступал бы столь явственно и индивидуализировано, сколь у Чехова.

Неверно другое утверждение Кугеля, что у Ермолая Лопахина «руки без дела болтаются, как чужие» и что он «также болен интеллигентской {275} рефлексией». Лопахин — представитель восходящей буржуазии, хорошо знающий, что ему надо делать. Никакой «интеллигентской рефлексии» у него нет. Он тот самый «чумазый»; который пришел и слопал вишневые сады, а вместе с ними и загнивших дворян.

Совсем непонятной и наивной кажется мысль Кугеля, что «Лопахин — разновидность русской революционной интеллигенции». В самом Лопахине нет решительного ничего революционного. Класс, представителем которого он был, одно время, при своем восходе, сыграл революционизирующую роль, поскольку он содействовал замене феодализма капитализмом. И только. Лопахин же проводил в жизнь веления экономического закона, понимая историческую необходимость экономической смены, но не сознавая ее революционного — в историческом масштабе — смысла.

1. Станция Финд. ж. д., близ Ленинграда. [↑](#footnote-ref-2)
2. См. [примечание](#_Toc221467364). [↑](#footnote-ref-3)
3. См. [примечание](#_Toc221467364). [↑](#footnote-ref-4)
4. См. [примечание](#_Toc221467364). [↑](#footnote-ref-5)
5. См. [примечание](#_Toc221467364). [↑](#footnote-ref-6)
6. См. [примечание](#_Toc221467364). [↑](#footnote-ref-7)
7. Искусство тяжело, преходяща его награда,

   Актеру потомство не плетет венца. [↑](#footnote-ref-8)
8. См. [примечание](#_Toc221467370). [↑](#footnote-ref-9)
9. См. [примечание](#_Toc221467372). [↑](#footnote-ref-10)
10. См. [примечание](#_Toc221467372). [↑](#footnote-ref-11)
11. См. [примечание](#_Toc221467374). [↑](#footnote-ref-12)
12. См. [примечание](#_Toc221467376). [↑](#footnote-ref-13)
13. И я ухожу, уносимый дурным ветром отсюда и оттуда, подобный мертвому листу. [↑](#footnote-ref-14)
14. См. [примечание](#_Toc221467376). [↑](#footnote-ref-15)
15. См. [примечание](#_Toc221467376). [↑](#footnote-ref-16)
16. См. [примечание](#_Toc221467376). [↑](#footnote-ref-17)
17. См. [примечание](#_Toc221467379). [↑](#footnote-ref-18)
18. См. [примечание](#_Toc221467379). [↑](#footnote-ref-19)
19. См. [примечание](#_Toc221467379). [↑](#footnote-ref-20)