**Артисты Московского художественного театра за рубежом**. Прага: Наша речь, 1922. 62 с.

От редактора 3 [Читать](#_Toc232680341)

*С. Л. Бертенсон*. Московский художественный театр.
(Краткий исторический обзор) 5 [Читать](#_Toc232680342)

*М. Н. Германова*. Наш театр 11 [Читать](#_Toc232680343)

*Е. Ф. Краснопольская*. Константин Сергеевич Станиславский 15 [Читать](#_Toc232680344)

*Е. Ф. Краснопольская*. Три секунды 19 [Читать](#_Toc232680345)

*О. Л. Книппер-Чехова*. Из моих воспоминаний
о Художественном театре и об А. П. Чехове 23 [Читать](#_Toc232680346)

*В. И. Качалов*. Мое знакомство с Художественным театром 33 [Читать](#_Toc232680347)

*Е. Н. Чириков*. Как я сделался драматургом 41 [Читать](#_Toc232680348)

*С. К. Маковский*. Гамлет-Качалов 47 [Читать](#_Toc232680349)

*В. Кадышев-Амфитеатров*. «Братья Карамазовы» 57 [Читать](#_Toc232680350)

# **{3}** От редактора

Составилась эта книга нынешнею осенью во время пребывания группы артистов Московского Художественного Театра в Праге, в той золотой Праге, о которой Алексей Хомяков «с грустною думал отрадой», и «мечтал, забываяся сном»…

Мне приятно подчеркнуть это: поводом для книги явились пражские гастроли «Москвичей». В дни, столь тяжкие для Родины и для нас, скитающихся на чужбине, братский интерес к России ни в чем, пожалуй, не выразился так ярко, как в приеме, оказанном славянскими странами нашему любимому Театру. И не случайно, что не в Константинополе, не в Вене, не в Берлине, а именно в славянской Праге, где мы, русские, чувствуем себя не совсем «заграницей», хоть и совсем не дома, написались старейшими артистами Художественного Театра, после триумфальной его поездки по Сербским, Хорватским и Болгарским землям, эти страницы личных воспоминаний, эти любовью овеянные мысли о родном «Чеховском доме».

Я с радостью согласился на предложение пражской «Нашей Речи» принять участие в этом сборнике и помочь, как умею, его осуществлению.

Времени было очень мало. Не оказалось возможным привлечь всех тех авторов, которым дорог Художественный Театр, — пришлось удовольствоваться, в дополнение к этим трепетным страницам выдающихся служителей его, несколькими статьями друзей Театра, случайно очутившихся вместе с ним в странноприимной Праге. С. Л. Бертенсон написал краткий исторический очерк. К столетию со дня рождения Достоевского, гениальный драматизм которого правильно выявил Художественный Театр, приурочена статья В. А. Амфитеатрова-Кадышева, Е. Н. Чириков написал автобиографический отрывок — о том, как впервые, при знакомстве с театром Станиславского и Немировича-Данченко, загорелось в нем сердце драматурга. Я воспользовался {4} поводом сказать о моем восхищении игрой Качалова и… внимательно прочел корректуру. Спешно были сняты у хорошего фотографа, при самоотверженной помощи всего театрального персонала, в особенности же С. Л. Бертенсона и И. Н. Берсенева, — артисты в наиболее характерных гримах. Посчастливилось также достать превосходное воспроизведение в красках портрета К. С. Станиславского, пастели Серова, и фотографию В. И. Немировича-Данченко.

Вот и все. Ничего больше в столь короткий срок сделать не удалось.

Когда-нибудь, конечно, будет издана о Художественном Театре настоящая, большая книга, — ведь это целая полоса русской культуры, русской духовной истории… Но да свидетельствует и этот малый наш дар, им вдохновенный, о глубокой признательности всех нас, русских граждан, за часы художественного наслаждения и воспоминаний о России, которыми он нас подарил.

# **{5}** Московский художественный театр(Краткий исторический обзор)

В сезон 1897 – 1898 года в Москве приобрели большую популярность любительские спектакли членов «Общества искусства и литературы», душою которого был любитель-артист и режиссер Константин Сергеевич Станиславский (Алексеев). Одновременно на драматических курсах Московского Филармонического Общества готовились к выпуску ученики известного драматурга и преподавателя сценического искусства Владимира Ивановича Немировича-Данченко.

Обоим этим руководителям театральной молодежи пришла мысль соединить ее в одно целое и создать свой самостоятельный театр, который стоял бы на художественной высоте и в то же время был общедоступным, обслуживал возможно более широкие круги. Интеллигентное купечество, с С. Т. Морозовым во главе, очень охотно пошло на встречу этой мысли: был собран капитал, предоставлены библиотека, картины, различные предметы искусства. Сформировалась труппа из учеников Станиславская и Немировича-Данченко, выработали репертуар, приступили к репетициям. К спектаклю готовились не только занятые в нем артисты, но и все, вообще даже самые незначительные деятели Театра. На репетициях устраивались обстоятельные беседы об идее пьесы, ее эпохе, подробно разбиралась характеристика действующих лиц, выслушивались самые разнообразные мнения и суждения, возникало подлинно коллективное творчество. Основатели нового Театра сумели окружить свое дело атмосферой исключительного, жертвенного культа «искусства для искусства».

Вспоминая об этом времени, В. И. Немирович-Данченко рассказывал как-то на одном из интимных собраний труппы в Москве: {6} «Как мы были счастливы тогда! Нас не пугала неизвестность будущего, нас соединяла горячая дружба. Все это было оттого, что мы все были влюблены в одну идею… В идею нового Театра. В бедной обстановке подмосковной дачи в Пушкине мы просиживали дни и ночи, мы работали, мечтали… Идея эта волновала нас, как что-то еще смутное, неясное, но прекрасное. Она лишала нас сна, покоя, но давала нам восторженную силу и горение. В чем заключалась эта идея нового Театра — мы тогда еще сами хорошо не знали. Мы были только протестантами: против всего напыщенного, неестественного, “театрального”, против заученной, штампованной традиции. И этот общий протест, эта общая влюбленность, таинственная, необычная, единила нас и давала нам силу и веру»…

Позже идея осозналась, окрепла и вылилась в следующую теорию: для изображения жизни на сцене нужно подойти к действительности со стороны подлинно-художественной правды, вскрыть глубокое внутреннее значение и смысл обыденных, простых фактов, выявить этот смысл в простых, жизненных, но отточенно-художественных формах и тем отразить жизнь человеческого духа. Теории этой Художественный Театр оставался верен на протяжении всей своей деятельности, хотя в истории его творчества бывали различные линии и изменения. Обобщая, можно отметить три течения: первое — увлечение внешним реализмом, близким к натурализму Мейнингенцев, второе — символическое течение, постановка одноактных драм Метерлинка, «Драмы жизни» Гамсуна, «Жизни Человека» Леонида Андреева и, наконец третье, преобладающее до сих пор, — «театр внутренних переживаний», т. е. театр, где внимание сосредоточено на выявлении внутренней психологической правды на сцене: актер должен сперва пережить роль в своей душе и только тогда, когда он найдет для нее настоящие чувства, когда заживет этими чувствами и сумеет показать их — одухотворяется и сама пьеса на сцене.

История творческой работы в Московском Художественном Театре вкратце сводится к следующему: совет Театра, в состав которого непременно входят и К. С. Станиславский, и В. И. Немирович-Данченко, принимает пьесу к постановке, назначает режиссера, выбирает с его согласия художника и распределяет роли. Затем режиссер пьесы собирает всех занятых в спектакле артистов и художника, иногда приглашает литературных или художественных специалистов со стороны, и начинается ряд бесед о пьесе. Так устанавливается лейтмотив произведения, его «сквозное действие», после чего режиссер разбивает с актерами их роли на «психологические куски». Главная часть репетиции протекает за столом и на сцену переносится лишь тогда, когда исполнитель вполне овладел образом и роль у него совершенно созрела. Режиссер не указывает актеру ни mise-en-scène, ни того, что принято называть в театре «тоном»; {7} все это рождается в актере само собою, когда он целиком вживается в свою роль, и каждое его слово и движение на сцене внутренне мотивировано и оправдано. Вполне естественно, что такого рода занятия продолжаются долго и пьесы готовятся не меньше года. В условиях подобной работы Художественный Театр никогда не мог быть продуктивным количественно и поэтому в течение сезона в нем ставилось не больше четырех, трех, даже двух новых пьес.

Открытие Московского Художественного Театра состоялось 14‑го октября 1898 г. Шла трагедия гр. А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». Настоящий большой успех Театра начался с постановки драмы А. П. Чехова «Чайка», потерпевшей до этого полную неудачу на сцене Александринского театра в Петербурге. С «Чайкой» связалось все будущее Московского Художественного Театра, и ее белые крылья, изображенные на занавесе Театра, до сих пор служат эмблемой «Дома Чехова», как принято называть Театр в Камергерском переулке.

За 23 года существования Московского Художественного Театра в репертуаре его были: «Царь Федор Иоаннович» и «Смерть Иоанна Грозного» гр. А. К. Толстого, «Власть тьмы» и «Живой труп» гр. Л. Н. Толстого, «Ревизор» — Гоголя, «Горе от ума» — Грибоедова, «Каменный гость», «Борис Годунов», «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери» — Пушкина, «Месяц в деревне», «Нахлебник», «Где тонко там и рвется» и «Провинциалка» — Тургенева, «Снегурочка», «На всякого мудреца довольно простоты» — Островского, «Смерть Пазухина» — Щедрина, «Братья Карамазовы», «Бесы», и «Село Степанчиково» — Достоевского (сценические иллюстрации), «Самоуправцы» Писемского, «Чайка», «Дядя Ваня», «Иванов», «Три сестры» и «Вишневый сад» — Чехова, «Мещане», «На дне» и «Дети Солнца» — Максима Горького, «Мысль», «Жизнь человека», «Анатэма», и «Екатерина Ивановна» — Леонида Андреева и др. произведения русских современных писателей. Из пьес иностранных авторов шли следующие: «Антигона» — Софокла, «Двенадцатая ночь», «Венецианский Купец», «Юлий Цезарь» и «Гамлет» — Шекспира, «Каин» — Байрона, «Мнимый больной» и «Брак по неволе» — Мольера, «Трактирщица» — Гольдони «Когда мы мертвые пробуждаемся», «Доктор Штокман», «Дикая Утка», «Гедда Габлер», «Столпы Общества», «Росмерсхольм» и «Брандт» — Ибсена, «Синяя птица», «Там внутри», «Непрошенная», «L’intruse» и «Слепые» — Метерлинка, «Одинокие», «Потонувший колокол», «Извозчик Геншель» и «Микаэль Крамер» — Гауптмана, «Драма жизни», «У врат Царства» и «У жизни в лапах» — Гамсуна.

Для того, чтобы дать возможность молодым артистическим силам, мало занятым в текущем репертуаре, самостоятельно развивать свои дарования, а также чтобы иметь особую сцену для опытов и исканий, в 1912 году, по мысли К. С. Станиславского и под руководством ныне покойного режиссера Л. А. Сулержицкого, Театр открыл {8} свою Студию. В небольшом помещении без подмостков, в зале, рассчитанном сперва на 175, потом на 275 зрителей, группа молодых актеров, с Р. В. Болеславским и Б. М. Сушкевичем, в качестве режиссеров, во главе, стала ставить параллельно со спектаклями Художественного Театра свои спектакли. Первой была сыграна драма Гейерстама «Гибель Надежды» в постановке Болеславского, затем инсценирован рассказ Диккенса «Сверчок на печи» в постановке Сушкевича. Обе пьесы показали серьезную, вдумчивую работу молодежи, имели крупный успех и положили основание к тому, что Студия выросла в самостоятельный театр, в репертуар которого, помимо указанных двух пьес, вошли: «Двенадцатая ночь» Шекспира, «Балладина» Словацкого, «Король Эрик XIV» Стриндберга, «Росмерсхольм» Ибсена, «Дочь Иорио» Д’Аннунцио, «Праздник примирения» Гауптмана и др.

Имевшие наибольший успех спектакли, как «Сверчок на печи» и «Двенадцатая ночь», были целиком в студийном составе перенесены на сцену Художественного Театра, где до сих пор состоят в репертуаре, насчитывая за собой громадное количество представлений. Помимо этой Студии, получившей название Первой Студии Московского Художественного Театра, Театр открыл еще одно отделение — Вторую Студию, образовавшуюся при школе Театра. Здесь тоже идут самостоятельные спектакли, среди которых особенно удачными оказались постановки пьес: «Зеленое кольцо» Зинаиды Гиппиус (режиссура Мчеделова), «Младость» Леонида Андреева (режиссура Литовцевой).

За последние два года при Театре образовался еще Театр Комической Оперы, где под руководством В. И. Немировича-Данченко была поставлена классическая оперетка Лекока «Дочь Мадам Анго». Одновременно при Государственном Большом Театре К. С. Станиславский открыл Студию для оперных артистов, и таким образом Московский Художественный Театр распространил свою деятельность и на область музыкальную.

Если не считать регулярных весенних спектаклей в Петербурге, продолжавшихся до 1915 года, случайных гастролей в Киеве, Одессе и Варшаве и одной заграничной поездки в 1906 году (Берлин, Вена, Прага), то работа Художественного Театра неизменно протекала в Москве. Трудно было думать, что деятельность, если даже не его самого, то большинства его сочленов, будет перенесена в другое место, а тем более за рубеж Росой…

Весной 1919 года тяжелые физические условия жизни в Москве навели руководителей Театра на мысль перевести его на продолжительный срок на юг России. Для осуществления этого были уже сделаны соответствующая приготовления, но затем оказалось, что для переезда Театра целиком потребуется слишком большое количество вагонов. Тогда, по инициативе артистов И. Н. Берсенева, Н. О. Массалитинова {9} и Н. А. Подгорного, часть Театра с О. Л. Книппер-Чеховой и В. И. Качаловым во главе решила предпринять самостоятельные гастроли по Югу России, воспользовавшись для этого каникулярным летним временем. Импресарио Л. Д. Леонидов, которому представитель сформировавшейся для поездки труппы И. Н. Берсенев предложил быть представителем администрации труппы, снял Харьковский городской театр, перевез артистов в Харьков, и 5 июля 1919 года там состоялся первый спектакль — «Дядя Ваня» Чехова. Междоусобия гражданской войны неожиданно отрезали труппу сперва от Москвы, а затем и от родины, и Московский Художественный Театр не только духовно, но и физически мыслимый единым и неделимым, распался на две части: одна осталась в Москве, другая оказалась за рубежом России. Обеим группам пришлось строить свои планы и вести работы самостоятельно, независимо друг от друга, при чем заграничная группа, начав свои Харьковские гастроли всего с двух пьес («Дядя Ваня» и «Вишневый Сад») постепенно расширяла репертуар и в настоящее время насчитывает следующие пьесы: Достоевский — «Братья Карамазовы», Островский — «На всякого мудреца довольно простоты», Тургенев — «Где тонко там и рвется», Чехов — «Вишневый Сад», «Дядя Ваня» и «Три сестры», М. Горький — «На дне», И. Сургучев — «Осенние скрипки», Шекспир — «Гамлет», Гамсун — «У врат царства» и «У жизни в лапах». Сейчас готовится к постановке «Гроза» Островского, которая будет показана в ближайшем будущем.

Труппа сперва играла на Юге России (Харьков, Крым, Одесса, Ростов, Екатеринодар), затем — в Грузии (Поти, Тифлис, Батум), потом последовательно была в Константинополе, Софии, Белграде, Загребе, Люблянах, Оссеке, Вене, Праге, Пильзне, Братиславе, снова в Вене и теперь остановилась в Берлине, предполагая весь свой предстоящий сезон провести в Германии. Отсылая за подробностями о пребывании артистов Московского Художественного Театра за рубежом России к обстоятельной статье Сергея Маковского, помещенной в первой книжке берлинского журнала «Жар-птица», я только еще раз отмечу необычную трудность обстановки, в которой труппе приходилось и приходится работать, в условиях кочевой жизни, для воссоздания на чужбине достижений, достойных Москвы.

*Сергей Бертенсон*

Октябрь 1921 г.

P. S. Почти трехлетняя разобщенность с родиной не давала ясной картины о последних работах Художественного Театра в Москве. Недавно удалось получить радостные вести о новых крупных достижениях Театра и его дальнейших художественных планах: блестяще возобновлен «Ревизор» (Городничий — И. М. Москвин, Хлестаков — М. А. Чехов), в полном ходу деятельность Студий Театра, число которых еще увеличилось Третьей Студией под руководством Е. Б. Вахтангова, и готовятся к постановке так называемые «Пантеонные» спектакли в соединенном исполнении лучших сил Театра и всех его Студий. Первыми такими спектаклями будут «Плоды Просвещения» Л. Толстого и «Смерть Тарелкина» Сухово-Кобылина. Театр Комической Оперы продолжает с успехом начатую деятельность и готовит «Периколу» и «Орфея в Аду». Все эти данные свидетельствуют, что дух Московского Художественного Театра по-прежнему неугасим…

# **{11}** Наш театр

Московский Художественный Театр! Правда, ведь и вы, публика, знаете, видели, слышали, что, когда произносится это милое слово, оно несет с собою какое-то особенное очарование? Меняются лица, голос делается вдумчивее, взгляд глубже…

Я говорю про публику, про друзей, поклонников, знакомых Театра. Для них это слово связано с теми мыслями, чувствами, эмоциями, возвышенными, трогательными или красивыми, которые они испытали, присутствуя при наших спектаклях.

Что такое Московский Художественный Театр для публики — многие испытали на себе, знают, чувствуют, видят. Я же хотела бы рассказать хоть немножко, что такое Московский Художественный Театр для нас, для его актеров, для тех, кто создавал и создает его не только талантом, творческой работой, но и жизнью каждого спектакля, каждой репетиции, незаметным для публики прикладным трудом.

Мы, актеры, не говорим «Московский Художественный Театр» или «Художественный Театр», как вообще его называли в России, в Москве, а просто: «Театр». И это значит никакой другой, а *наш* Театр. Сказать, что это наш дом, где мы одна семья — мало, что это то, что для ученого университет, лаборатория, тоже мало. Храм, церковь — тоже не исчерпывает значения Театра для нас.

Это и то, и то, и то, и еще что то, чего не скажешь словом…

Я пришла в Театр совсем девочкой, и он сделал из меня не только актрису, но помог мне стать человеком, научил не только искусству игры на сцене, но и еще большему искусству мыслить, чувствовать и даже жить.

Я смотрю на другие театры. Больше хорошего тона; есть в них прекрасные традиции, исключительная по высоте духа работа. {12} Они — прекрасные театры. — Мы, может быть, хуже. Но нет у них той тайны, которая заставляет нас с нежностью и благоговением произносить это слово: «наш Театр». Эта неуловимая тайна, маленькая, голубая лампадочка, — его непостижимая прелесть, его самая крепкая сила. Театр силен работой, ищущей, взыскующей, но жив он будет и это редкое его искусство будет живо, пока жива будет его *этика*, если условиться определить грубостью слова эту его неуловимую тайну.

Если бы вы поступили в театр, сначала вы не заметили бы ее, и только со временем она проникла бы, пропитала бы вашу душу и сердце, если «дано вам вместить»… Если же нет, то без всякого усилия, само собой, вы отпали бы от нас, как «постороннее тело».

В чем выражается эта тайна? Чем мы связаны? Почему для меня Качалов, Книппер, Александров больше чем товарищи, ближе чем друзья, дороже чем если бы были родные?

Не только работа сближает нас, искусство, но есть любовь духа к духу, нежность сердца к сердцу и что-то большее чем уважение, какая-то взаимная гордость. Мы можем друг с другом спорить, гневаться, наносить и получать «неотразимые обиды», но никогда, никогда, не перейдем мы черты этой взаимной гордости, большого достоинства. Иначе мы бы перестали быть «Художественниками», как вы нас называете последнее время: выпали бы из Ордена.

Для высоты такой этики понятно и возможно приносить такие жертвы, какие приносили и приносят многие из нас, и честолюбие и самолюбие и… жертвы личной жизни.

Вот почему приобщенность к Театру не променивает наша молодежь ни на какие успехи, ни материальные, ни сценические, и очень талантливые, имеющие все шансы на такой успех, довольствуются скромным положением у нас. Мы, «старые», знаем, какие богатства он скопит на этом «последнем месте», благодаря внутреннему духу — этике.

Наш милый Театр! Вот вспоминаю, как я приходила на репетиции, как сразу становилось иначе, чем дома, на улице, в гостях. Серьезно, ласково, странно, почти сурово. Внешне — большой покой и дисциплина, и ритм. Это жилой дом духа. Константин Сергеевич и Владимир Иванович его домовые. Вы чувствуете этих милых домовых всюду. Их любовь и суровость. Их глаз и руку. Они для нас не просто директора, режиссеры, или друзья. Мы любим их до страха. Боимся до умиления.

Вот идет репетиция. За это время странствования много приходилось видеть театров и репетиций. И жалко мне становилось актеров. Самое прекрасное, самое святое — творчество они как-то {13} комкают, делают проходным, будничным. У нас репетиция — праздник. Мучительная и трудная подчас минута, но минута исключительная. Минута подъема, а не будней.

В других театрах часто видишь: полутемная сцена, актеры в пальто, шляпах, с палками, какие-то будничные; по сцене много ходят взад и вперед, разговаривают незанятые. Для нас репетиция — удар пульса, несущий жизнь. Такой пустяк, характерный и может не интересный для вас… Но — не только актеру или актрисе не придет в голову репетировать в шляпе или хоть в пальто, а если незанятая актриса войдет в зрительный зал послушать репетицию, она снимет шляпу, потому что это не визит, не проходящее, а самое важное — работа, репетиция, творчество. Горе имеем сердца!..

Разве кто-нибудь смеет пройти по сцене в это время, вызвать актера поболтать? «Зайти на минутку» на репетицию нельзя. Мы никогда не сделаем такой бестактности по отношению к репетирующему товарищу. Или не пойдем совсем, или придем поучиться, но работать, а не быть посторонним, случайным зрителем. Одной из самых больших наших горестей здесь, не у себя дома, это то, что трудно, иногда просто невозможно создать такие серьезные, *наши* условия для репетиции.

Всех «Трех сестер» недавно мы срепетировали в крошечной уборной с тремя стульями. Но и тут, как в походной церкви, мы старались поставить наш алтарь, засветить нашу лампадочку.

Владимир Иванович писал недавно, что в Театре, там в Москве, тепло, но наши актрисы, Коренева, например, не хотели «жить» в уборных. Это ускорило к несчастью смерть Муратовой и Бутовой. Это нежелание «жить» в Театре, низвести его до квартиры, обуднить, так понятно нам!

Наши уборные, они непохожи на пышные уборные примадонн, но каждая носит не только печать вкуса, того — чья она, но и отражает весь наш путь с его достижениями, падениями, замыслами и разочарованиями.

Я на чужбине и все для меня, чего мы лишены, от чего оторваны судьбой и жизнью не только дорого до боли, но и окутано слезами, как потеря. Я не могу равнодушно вспоминать и говорить. От этого может быть мой восторг смешон и неуместен. Но горячо и убежденно я исповедую, с болью в сердце борюсь, как умею, с условиями и обстоятельствами бродяжнической нашей жизни, чтобы не потушили они нас, чтобы сохранили мы и здесь, в нашей группе, эту этику, этот дух, этот огонек.

Этим сохраним Театр больше, чем сохраняя людей и пьесы. И в Москве *этим* Театр устоял против всех невзгод. И пока силен и жив его дух, будет силен и жив он сам, его искусство. {14} Потушит, убьет, сломит жизнь, и… все рассыплется прахом, какие бы таланты, режиссеры, художники не явились вновь.

Наша задача, наша молитва — собрать, сохранить, донести нежную до хрупкости, крепкую до вечности непостижимую его тайну духа и нам, «усталым в чужом краю», и им, милым нашим в Москве, в их страстном испытании. На тему об этом вылила я свое сердце, потому что это самое волнующее, самое важное, самое болеющее для меня в Театре. Театр дорог для меня не только его исключительным искусством, но и его несравненной этикой.

Для меня жизнь выше, важнее искусства (этому, как не странно, научилась я тоже в Театре). Оттого об этике Театра я и распространилась так нескладно, должно быть, но искренне; почти не коснувшись его искусства, о чем впрочем лучше и толковее напишут писатели, чем актриса.

Мы умеем играть, а не говорить о том как играем.

*М. Германова*

# **{15}** Константин Сергеевич Станиславский

Как у подножья высокой горы нельзя видеть всей ее величины, так и вблизи Станиславского нельзя вполне оценить его и всего великого значения его деятельности. Он излучает столько силы и обаяния, что душой вы растворяетесь в нем и не в состоянии охватить, рассмотреть его облика вне вас.

Теперь же, вдали от России, через годы тяжелой разлуки и оторванности от родной почвы, его гениальная фигура вырисовывается во всей четкости.

Я часто видела Станиславского на генеральных репетициях в театре, видела в школе, на улице, но совсем вплотную я познакомилась с ним на одном из уроков в Первой Студии.

Кто-то, среди урока, заглянув к нам в полуоткрытую дверь, сказал: «К нам Константин Сергеевич». И правда, через минуту вошел Станиславский.

Не знаю почему, но от его высокой, огромной фигуры, от белой седой головы, от детских и в то же время пристальных глаз как будто прибавилось света в комнате, и все приняло праздничный вид. Это ощущение *праздника* не покидало нас в продолжении всего урока, который он уже сам доканчивал.

Он говорил о том, что мы давно слышали и от покойного Сулержицкого, и от других режиссеров, но почему-то те же слова получали у него другую окраску. То, что в других устах звучало только как нужное знание, у него получало значение необыкновенного откровения, безусловной необходимости для искусства.

Два часа пролетели, как минута, мы сидели с горящими глазами и взволнованными лицами. То, о чем говорил Станиславский, здесь не место рассказывать, — это заняло бы слишком много времени и отвлекло бы от самого главного: от Станиславского. Скажу только, {16} что в его словах сразу поражала сила живой фантазии и заразительность интонаций. Необыкновенно было обаяние всего его облика.

Когда он уже ушел, — праздничность не покидала нас. Мы расходились взбудораженные и радостные. Этот день стал для нас памятен: ведь на уроке был, «сам Константин Сергеевич».

Сначала я думала, что праздничность овладела нами потому, что это было новое, первое впечатление, но впоследствии я заметила и проверила на других: там, где появлялась большая милая фигура Станиславского, где издали белела его серебряная голова — все сразу принимало праздничный вид, в комнате и впрямь усиливался свет.

В «Синей Птице» фея приносит маленькому Тильтилю волшебный алмаз. Чудесное свойство этого алмаза в том, что при свете его все предметы преображаются. «От чего так засияли стены?» — восклицает маленький Тильтиль. Такой же вопрос всегда бессознательно возникает в душе в присутствии Станиславского.

Каким же волшебным алмазом обладает он, что делает его личность так неотразимо обаятельной и всю его деятельность столь важной, имеющей такое значение в театральном творчестве?

Я часто задавала себе этот вопрос: в чем его сила? В таланте режиссера и актера? В фантазии? В опыте? В том новом, что он открыл в своей «системе?» Да… Но почему же всего этого мало, мало для него?.. Я читала записки самого Станиславского по его «системе». Я изучала в Студии эту «систему». Да, «система» — ценна. Ее большое значение в том, что она впервые осознает те вечные простые законы искусства сцены, которые давно были осознаны и закреплены в других искусствах. Но почему все это так мало, так мертво без самого живого Станиславского? Почему в Студии, а иногда и в Театре — пьесы, поставленные по его «системе» (которая является плодом работ Театра и Студии), — почему они молчат, не сияют, пока не придет маг и волшебник Станиславский? Почему после четырех-пяти часов непрерывной работы (иногда ночной), когда забыта всякая «система», а только горят волшебство фантазии, непрерывное внимание, а главное великая любовь к своему делу самого Станиславского, — почему все вдруг засверкает и осветится?

*Потому что тут сила и мощь настоящего могучего призвания*.

Вот тот алмаз, которым владеет Станиславский. Не в одном таланте дело, — во всем пламенеет его страстная неисчерпаемая любовь к театру.

В Евангелии сказано: «Где сокровище ваше, там будет и сердце ваше». И действительно, своему сокровищу — театру — отдал Станиславский {17} свое вечно юное в любви к нему, великое сердце. Эта любовь дает ему постоянное неистощимое увлечение всем, что касается театра.

Станиславский — подлинный жрец вдохновенный. Его жизнь проходит в непрерывном служении своему искусству, в неустанном горении делом своим. Во всякий час дня и ночи он готов говорить о театре, болеть театром, творить, изобретать. Жизнь, другие искусства останавливают его внимание постольку, поскольку он может взять у них драгоценное впечатление и наблюдение, чтобы принести их своему детищу, своему Богу — Театру.

В ту минуту, когда он говорит о театре, как он действительно любит того, с кем говорит! Какою приветною любовью сияют его глаза! Отсюда — его исключительная власть. Для него театральные люди неинтересны лишь тогда, когда нет в них живого интереса к своему искусству, когда любят они не театр, а только себя в нем и даже не себя, а те выгоды, которые дает искусство.

Со всеми приходящими к нему он одинаково щедр. Для каждого, кто к нему обращается со своими театральными заботами, проектами, эскизами, — он находит время. Никого не обидит вниманием. И сколько народу у него перебывало… Сколько народу его окружает! Его доверчивое сердце легко обмануть. Поэтому люди, часто недостойные его внимания, прикрываясь интересом к сцене, отнимают его дорогое время. Но он никогда не устает расточать себя. Уитман, наблюдая зиму, весну, лето, осень: «как они сами себя раздают и проходят» — призывает человека не бояться раздавать от чистого сердца сокровища своей души, ибо: «То, что вы расточите, возвратится вам, как весне, что вечно возвращается, и вы пребудете богаты в расточительности своей, как богаты зеленые весны».

Эти слова вполне применимы к Константину Сергеевичу, так как его сердце никогда «не оскудевает».

Трогательно внимателен он к молодым талантливым людям. Увлекается ими, возносит их. Правда, его увлекающаяся, неутомимо любопытствующая натура часто меняет предметы увлечений, но никому и никогда и в голову не придет двусмысленно улыбнуться этим увлечениям — из слишком чистого источника вытекают они. И сколько расцвело прекрасного в горячей любви его могучего призвания.

Эта любовь к искусству и делает талант Станиславского таким великим, мы верим — таким бессмертным, — и ставит его в ряды тех «первоздателей», про которых тот же Уитман сказал: «Как они нужны Земле, появляясь на ней с перерывами, как драгоценны они для нашей Земли».

*Е. Краснопольская*

# **{19}** Три секунды

Маленькая комната в Художественном Театре. Кабинет Владимира Ивановича Немировича-Данченко. Небольшая лампа освещает половину комнаты. А там, в тени, на диване, сидит он и говорит…

За окном серый сумрак, дождь. Душа притаилась и напряженно слушает, силясь понять.

Слова падают, звенят и, попадая в душу, смутно волнуют ее.

И вдруг из хаоса мыслей и слов — в душе вспыхивает яркая картина, стены раздвигаются, комната наполняется светом. Вспоминаются слова Жерара де Нерваль: «Сон — это вечная жизнь. Я никогда не мог баз трепета пройти сквозь эти ворота из слоновой кости и рога, которые отделяют нас от невидимого мира, где загорается новый свет и заставляет двигаться причудливые явления: нам открывается мир духов».

Под влиянием слов Немировича-Данченко такими вратами из слоновой кости и из золота начинает казаться рампа сцены, за которой движется прекрасный, неведомый мир. И становится понятным, отчего это человек отдал сцене всю жизнь, всю душу и преклонил колени перед этими вратами.

## \* \* \*

Звучат его слова…

В каждом человеческом теле, как в темнице, живет и томится тысячелетний дух. Может быть, он единый, но различно воплощенный в каждом индивидууме, может быть, в каждом человеке — свой собственный. Веками он, этот дух, накопляет впечатления от жизни и хранит их в своей памяти. {20} Этот дух ведет постоянную борьбу с природой. Чем крепче его темница, т. е. чем сильнее человеческое начало, чем больше развиты в этом теле дары природы, наши пять внешних чувств тем труднее ему, духу, вырваться на свободу и победить реальные законы природы. Но он временами все же дает о себе знать, то в снах, или так странно повторяющихся, или проносящихся в небывалой, невиданной обстановке, то в странных видениях, проносящихся на яву.

Бывает, придешь после усиленной работы, с усталым телом, с усталым мозгом, приляжешь отдохнуть… и вдруг вздрагиваешь от какого-то внезапного толчка. В одну секунду или сотую долю секунды вдруг увидишь себя, или нет, не увидишь, а почувствуешь себя вырванным из течения реальной жизни и вовлеченным в другой мир. Иногда это мир прошлого, давно ушедшего из жизни, мир воспоминаний, — и тогда воскреснешь в минувшем и на секунду повторишь какой-нибудь кусочек жизни со всеми мельчайшими реальными подробностями. Иногда же это совсем неведомый мир. Иногда, вдруг увидишь себя или среди бесконечных степей, или среди безграничных вод…

Но опять толчок и… уже нет ничего… Ты лежишь на диване, а в душе слышно будто веяние крыльев, оставивших ровный, грустный свет.

Что это? Сон?

Нет, это откровение из той сферы, где, «по своему произволу повелевает Дух».

«Я понял, — говорит Жерар де Нерваль, — что существует связь между миром внешним и внутренним, и только невнимание или неустройство души искажают очень явные об этом свидетельства. Только этим и объясняется причудливость отдельных видений, которые подобны причудливым отражениям на взволнованной воде».

«Какой дивный мир», — говорит Гофман, — «заключен и томится в нашей груди! Этот мир не стеснен никакими солнцами, его сокровища дороже всех богатств, всего сотворенного. Какой мертвой, какой нищенской, какой слепой, точно крот, была бы вся наша жизнь, если бы Дух не наградил нас, наемников природы, теми неистощимыми алмазными россыпями, в блеске которых иногда сверкает в нашей душе чудесная страна». Да, так. И если человек обладает талантом, т. е. способностью словом, звуком, красками навсегда удержать видение духа — рождается произведение искусства. «Благословенны те, кто не только увидел эти тайные сокровища, но и извлек их из глубины на свет, отшлифовал и заставил играть разноцветными огнями» (Гофман).

Как же проявляет себя дух на сцене?

{21} Бывает так, что один дух касается другого, как будто две сферы в своем вечном движении задевают друг друга и на мгновение сливаются. Тогда происходит как бы познавание, угадывание одного духа другим. Этот бессознательный процесс познавания, угадывания и есть *интуиция*.

Есть чувства и слова. Из столкновения различных чувств у различных людей складывается действие на сцене. Но между чувствами на сцене и чувствами в жизни существует разница. Когда человек испытывает горе, он испытывает горе; когда же артист хорошо передает чувство горя, то на ряду с горем, в его душе живет творческая радость.

Чувства выражаются словами. Артист должен душой хорошо знать передаваемые чувства и вдохновенно говорить о них. Чем талантливее автор, чем сильнее им владеет вдохновение, тем удачнее он находит слова для выражения чувства. И все же не всегда можно выразить на сцене словами настоящая большие чувства.

Когда человек глубоко чувствует, он или кричит, или, беднея, молчит, или бросается целовать или убивать, смотря по тому, во власти какого чувства он находится. Но если артист верно, с внутренней логикой, передает в словах чувство за чувством, — то иногда вдруг свершается чудо на сцене: разбуженный дух автора прикасается к духу артиста. Происходит то мгновенное, таинственное познавание, о котором говорилось выше. Один девятый вал идет навстречу другому, и при их столкновении все озаряется ярким заревом. Тогда становится вдруг светло на сцене, светло в зрительном зале.

Жерару де Нерваль, когда он находился в госпитале во Франции, дух открыл одно из самых ослепительных и нежных видений в Саардаме: «Я был духом в Саардаме», говорит этот вдохновенный провидец. Какие простые слова, но какой глубокий смысл заключен в них… «Я был духом»…

И несомненно, когда Толстой описывал в своем «Воскресении» свидание ночью в деревне Нехлюдова и Катюши Масловой — он был духом с ними, он духовно участвовал в трепете этой встречи: он ощущал все красоты этой ночи и силой своего таланта навсегда запечатлел это видение.

То же происходит и с артистом, когда с ним совершается чудо. Он может сказать: я был духом в Гамлете, Дон-Жуане, Димитрии Карамазове… Тогда странным, таинственным способом артист на две, три секунды подлинно перевоплощается в изображаемый образ, и чувства героя становятся его чувствами. «Три секунды» артистом владеет подлинное чувство. «Три секунды» горит яркое пламя, а свет его остается надолго и в душе артисте, {22} и в душе зрителя. И такие «три секунды» делают сцену праздником из праздников, ибо на глазах у всех совершается чудо полного перевоплощения.

Такие «три секунды» вспыхивают два или три раза в продолжение всего спектакля, но эти «три секунды», как метеор, оставляют за собой яркий свет, и из за этих-то «трех секунд» люди так взволнованно тянутся на сцену…

## \* \* \*

Владимир Иванович кончил говорить. Уже оставались позади стены театра, уже была улица, и падал дождь, а душа все еще была прикована к мысли о «трех секундах», об этой чудесной тайне Театра…

*Е. Краснопольская*

# **{23}** Из моих воспоминаний о Художественном театре и об А. П. Чехове

В день основания нашего театра 14‑го июня 1898 года мы служили молебен, и 9‑го сентября 1898 года я в первый раз увидела Антона Павловича Чехова на репетиции Чайки.

Бывают в жизни большие светлые праздники. Таким большим светлым праздником был 1898 год и многие последующие годы, годы радостного созидания, работы, полной любви и самоотверженности, годы больших волнений, крепкой веры, которая и сейчас, после долгих 23 лет, живет в нас, несмотря на оторванность от нашей театральной семьи, на почти трехлетнее скитание и на полную неизвестность нашего будущего… Все же мы все живем одной мыслью, желанием — соединиться с нашими и продолжать работу в любимом доме…

Зимой 1897 – 98 года, я кончала курс в драматической школе Филармонического Общества в Москве. Уже ходили неясные, волновавшие нас слухи о создании в Москве небольшого театра, какого-то «особенного»; уже появлялась в стенах школы живописная фигура Станиславского с седыми волосами и черными бровями и рядом с ним характерный силуэт Санина; уже смотрели они репетицию «Трактирщицы», во время которой сладко замирало сердце от волнения; уже среди зимы учитель наш Владимир Иванович Немирович-Данченко говорил покойной М. Г. Савицкой, Мейерхольду и мне, что мы будем оставлены в этом театре, если удастся осуществить мечту о его создании — и мы бережно хранили эту тайну… И вот тянулась зима, надежда то крепла, то, казалось, совсем пропадала, пока шли переговоры… И уже наш третий курс волновался пьесой Чехова «Чайка»; уже заразил нас Владимир Иванович своей трепетной любовью к ней, и мы ходили неразлучно с желтым томиком Чехова и {24} читали, и перечитывали, и не понимали, как можно играть эту пьесу, но все сильнее и глубже охватывала она наши души тонкой влюбленностью, — словно это было предчувствие того, что в скором времени должно было так слиться с нашей жизнью и стать чем-то неотъемлемым, своим, родным.

Все мы любили Чехова-писателя, он нас волновал, но, читая «Чайку», мы, повторяю, недоумевали: возможно ли ее играть? Так она была непохожа на пьесы, шедшие в других театрах.

Владимир Иванович Немирович-Данченко, впоследствии директор нашего театра, еще когда я кончала школу, говорил со взволнованной влюбленностью о «Чайке» и хотел ее ставить на выпускном спектакле. И когда обсуждали репертуар нашего начинающегося молодого дела, он опять убежденно и проникновенно говорил, что непременно пойдет «Чайка». И «Чайкой» все мы волновались, и все, увлекаемые Владимир Ивановичем были тревожно влюблены в «Чайку». Но, казалось, она была так хрупка, нежна и благоуханна, что страшно было подойти к ней и воплотить все эти образы на сцене…

С 14‑го июня начались репетиции Царя Федора, Шейлока, Антигоны, Ганнеле, а затем принялись за Чайку, уже к осени.

Приступали мы к работе с благоговением, с трепетом и с большой любовью и верой, но — было страшно! Так недавно бедная Чайка обломала крылья в Петербурге, в первоклассном театре, и вот мы, никакие актеры, в никому неизвестном театре, смело и с верой беремся за пьесу любимого писателя. Приходит сестра Антона Павловича — Мария Павловна и тревожно спрашивает, что это за отважные люди, решающиеся играть Чайку, после того как она доставила столько страданий Чехову, — спрашивает, тревожась за брата.

А мы работаем, мучаемся, падаем духом, опять уповаем. Трудно еще было потому работать, что все мало знали друг друга, только приглядывались. Константин Сергеевич как-то не сразу почувствовал пьесу, и вот Владимир Иванович со свойственным ему одному уменьем «заражать», заражает Станиславского любовью к Чехову, к Чайке. Наконец, приезжает на одну из первых репетиций Антон Павлович. Знакомил нас Владимир Иванович, «вводил» Чехова в нашу семью. Трудно говорить о том большом волнении, которое нас охватило при первом знакомстве с любимым писателем, когда мы почувствовали все необыкновенное, тонкое, тихое обаяние его личности, его простоты, его какого-то неумения «говорить», «учить», «показывать». Не знали, как и о чем говорить… И он, то улыбаясь лучисто, то вдруг необычайно серьезно смотрел на нас, с каким-то смущением, пощипывая бородку и вскидывая пенсне и… внимательнее всего разглядывал античные урны, которые тут же изготовлялись для спектакля Антигоны. Недоумевал, как отвечать на некоторые вопросы, {25} а мы-то все думали — вот автор нам все откроет, все тайны Чайки…

Антон Павлович, когда его спрашивали, отвечал как-то неожиданно, как будто и не по существу, как будто и обще, и не знали мы, как принять это замечание — серьезно или в шутку. Но все это только казалось так в первую минуту, и тут же, подумавши немного, чувствовалось что это сказанное как бы вскользь замечание, как бы проходно, начинало назойливо проникать в мозг и душу, и вот от иногда едва уловимой характерной черточки начинала вырастать вся суть человека. Мы не скоро привыкай к этой манере общения с нами автора и много было впоследствии невыясненного, непонятого, в особенности когда мы начинали горячиться, но потом, успокоившись обыкновенно, улыбаясь, доходили до корня сделанного замечания.

Второй раз Чехов появился на репетиции «Царя Федора» уже в Эрмитаже, нашем новом театре. Репетировали мы вечером, в сыром, холодком, далеко еще неготовом помещении, без пола, с огарками в бутылках вместо освещения, сами закутанные в пальто. Репетировали сцену примирения Шуйского с Годуновым, и так было волнующе, трепетно слышать звуки наших собственных голосов в этом темном, сыром, холодном пространстве, где невидно было ни потолка, ни стен, с какими-то жуткими, громадными ползающими тенями… И радостно было чувствовать, что там, в пустом темном партере сидит любимая нами всеми «душа» и слушает нас…

На другой день, в дождливую сырую погоду Чехов уезжал на Юг, в тепло, в нелюбимую им тогда Ялту.

16 декабря 1893 г. мы играли Чайку в первый раз. Наш маленький театр был не совсем полон. Мы уже сыграли и Федора и Шейлока; хоть и хвалили нас, но составилось мнение, что прекрасный театр, обстановка, костюмы необыкновенно жизненны, толпа играет исключительно, но… «актеров пока не видно» — хотя Москвин прекрасно и с большим успехом сыграл Федора. И вот идет Чайка, в которой нет ни обстановки, ни костюмов — один актер. Мы все точно готовились к атаке. Настроение было серьезное, избегали говорить друг с другом, избегали смотреть в глаза, молчали все насыщенные любовью к Чехову и к новому нашему молодому театру, точно боялись расплескать эти две любви, и несли мы их с каким-то счастьем, и страхом, и упованием. Владимир Иванович от волнения не входил даже в ложу весь первый акт, а бродил по коридору.

Первые два акта прошли… Мы ничего не понимали… Во время первого акта чувствовалось недоумение в зале, беспокойство, даже слышались протесты — все казалось новым, неприемлемым — и темнота {26} на сцене, и то, что актеры сидели спиной к публике, и сама пьеса. Ждали третьего акта… И вот по окончании его — тишина какая-то несколько секунд, и затем что-то случилось, точно плотину прорвало, мы сразу не поняли даже, что это было — и тут-то началось какое-то безумие, когда перестаешь чувствовать, что есть у тебя ноги, голова, тело… Все слилось в одно сумасшедшее ликование, зрительная зала и сцена были что-то одно, занавес не опускался, мы все стояли, как пьяные, слезы текли у всех, мы обнимались, целовались, в публике звенели взволнованные голоса, говорившие что-то, требовавшие послать телеграмму Чехову в Ялту… И Чайка и Чехов-драматург были реабилитированы! Чем же мы взяли? Актеры мы все, за исключением Станиславского и Вишневского, были неопытные, и не так уже мы прекрасно играли Чайку, но думается, вот эти две любви к Чехову и к театру нашему, которыми мы были полны до краев, и которые мы несли с таким счастьем и страхом и упованием на сцену, не могли не перелиться в души зрителей и они то и дали нам эту никогда больше не повторявшуюся радость победы…

Следующие спектакли Чайки пришлось отменить из за моей болезни — я первое представление играла с температурой 39° и сильнейшим бронхитом, а на другой день слегла совсем. И нервы не выдержали: первые дни болезни никого не пускали ко мне — я лежала в слезах, негодуя на свою болезнь. Первый большой успех и, нельзя играть!

А бедный Чехов в Ялте, получавший поздравительные телеграммы и затем известие об отмене Чайки, решил, что опять полный неуспех, и что болезнь Книппер только предлог, чтобы не волновать его, не вполне здорового человека, известием о новой неудачной постановке Чайки.

После Рождества я поправилась и мы с непрерывающимся успехом играли весь сезон нашу Чайку.

Великим Постом приезжает Чехов в Москву. Конечно мы хотим непременно показать Чайку автору, но… у нас не было своего театра. Сезон кончался с началом Поста, и кончалась аренда нашего театра. Мы репетировали где попало, снимая на Бронной какой-то частный театр. Решили на один вечер снять театр Парадиза, где всегда играли в Москве приезжие иностранные гастролеры. Театр нетопленый, декорации не наши, обстановка угнетающая после всего «нашего», нового, связанного с нами.

По окончании четвертого акта, ожидая после зимнего успеха похвал автора, мы вдруг видим: Чехов, мягкий, деликатный Чехов, идет на сцену с часами в руках, бледный, серьезный, и очень решительно говорит, что все очень хорошо, но «пьесу мою я прошу кончать третьим актом, четвертый акт не позволю играть…» Он был со многим не согласен, главное с темпом, очень волновался и уверял что {27} этот акт не из его пьесы. И правда, у нас что-то не ладилось в этот раз. Владимир Иванович и Константин Сергеевич долго успокаивали его, доказывали, что причина неудачной нашей игры та, что мы давно не играли (весь пост) и все актеры, настолько зеленые, что потерялись среди чужой, неуютной обстановки мрачного театра. Конечно, впоследствии забылось это неприятное впечатление, все поправилось, но всегда вспоминался этот случай, когда Чехов так решительно и необычно для него протестовал, когда ему что-то было действительно не по душе.

Эту весну я ближе познакомилась с Чеховым и со всей его милой семьей. С сестрой его Марией Павловной, мы познакомились еще зимой и как-то сразу улыбнулись друг другу. Настроение наше и весной продолжало быть праздничным. Чехов был тут, с нами, поговаривали уже о постановке «Дяди Вани», об «Одиноких» Гауптмана, снимали группу участвующих в Чайке, с автором читающим пьесу.

Помню солнечные весенние дни, первый день Пасхи, веселое смятение колоколов, наполнявших весенний воздух чем-то таким радостным, воплем ожидания… И в первый день Пасхи пришел вдруг Чехов с визитом, он, никуда и никогда не ходивший в гости… В такой же солнечный весенний день мы пошли с ним на выставку картин смотреть Левитана, его друга, и были свидетелями, как публика не понимала и смеялась над его чудесной картиной — «Стоги сена при лунном свете», так это казалось ново и непонятно.

Чехов, Левитан и Чайковский, — эти три имени связаны одной нитью, и правда, они были певцы прекрасной русской лирики, они были выразителями целой полосы русской жизни — девяностые годы, конец века, — полосы жизни, лишенной всякой внешней яркой краски, но полной мучительного кропотливого всматривания внутрь себя. Именно Чехов дал право на жизнь каждому маленькому незаметному, человеку, каждый имел право сказать: и я страдаю и мучаюсь, и у меня есть свои маленькие радости.

И в жизни Чехов относился с необыкновенной любовью и вниманием к каждому так называемому незаметному человеку и находил в нем душевную красоту. Люди любили его нежно и шли к нему, не зная его, чтобы повидать, послушать — а он утомлялся, мучился этими посещениями и не знал, что сказать, когда ему задавали вопрос: как надо жить? «Учить» он не умел и не любил, он любил жизнь, как она есть, а не как она должна была быть. Я спрашивала этих людей, почему они ходят к Антону Павловичу, ведь он не проповедник, говорить не умеет, а они отвечали с кроткой и нежной улыбкой, что около Чехова, когда посидишь только, хоть и молча, и то уйдешь обновленным человеком…

И помню, когда я везла тело Антона Павловича из Баденвейлера в Москву — на одной глухой, заброшенной, никому неизвестной {28} станции, стоявшей одиноко, среди необозримого пространства, подошли две робкие фигуры с глазами, полными слез, и робко и бережно прикрепили какие-то простые полевые цветы к грубым железным засовам запечатанного товарного вагона, в котором стоял гроб с телом Чехова. Это, конечно, были люди — не герои, из тех, которые приходили к нему «посидеть», чтобы после молчаливого визита уйти с новой верой в жизнь и терпеливо нести свой крест и мечтать о той прекрасной жизни, которая наступит, когда мы все сойдем в могилу.

Не могу не пережить в памяти первого и последнего посещения студии Левитана (он вскоре скончался), не могу не вспомнить этой тишины и прелести нескольких часов, когда он показывал свои картины и этюды Марии Павловне и мне. Сильно волнуясь — у него была болезнь сердца — бледный, с горящими красивыми глазами, Левитан говорил о мучениях, которые он испытывал в продолжении шести лет, пока он не сумел передать на холсте нашу, средней полосы России, лунную ночь, ее тишину, прозрачность, легкость, даль, пригорок, и две три нежные березки… — И действительно, это была одна из его замечательнейших картин.

Три чудесных весенних, солнечных дня провела я в Мелихове, небольшом имении Чеховых под Серпуховым. Все там дышало уютом, простой здоровой жизнью, чувствовалась хорошая, любовная атмосфера семейной жизни. Очаровательная матушка Антона Павловича, тихая русская женщина с юмором, которую я нежно любила, Антон Павлович, такой радостный, веселый… Он показывал свои «владения»: пруд с карасями, которым гордился, — он был страстный рыболов, — огород, цветник, — он очень любил садоводство, любил все, что дает земля. Вид срезанных или сорванных цветов наводил на него уныние, и когда, случалось, дамы приносили ему цветы, он через несколько минут после их ухода, молча выносил цветы в другую комнату.

Это были три дня, полные чудесного предчувствия, полные радости, солнца… «Какие чувства — чувства похожие на нежные изящные цветы…»

Сезон 1899 – 1900 года мы играли «Дядю Ваню». С «Дядей Ваней» не так было благополучно. Первое представление похоже было почти на неуспех. В чем же причина? Думаю, что в нас. Играть пьесы Чехова очень трудно: мало быть хорошим актером и с мастерством играть свою роль. Надо любить, чувствовать Чехова, надо уметь проникнуться всей атмосферой данной полосы жизни, а главное надо любить человека, как любил его Чехов, со всеми его слабостями, недостатками. Лишь когда душа наполнится этим умилением, когда просто, по-детски, сознаешь радость жизни, страстно захочешь жить, ценить все Богом данное, лишь тогда легко казалось бы приступать к пьесам Чехова и жить жизнью его людей. А найдешь то живое, вечное, что {29} есть у Чехова, — сколько ни играй потом образ, он никогда не потеряет аромата, всегда и всегда будешь находить что-то новое, неиспользованное в нем.

В «Дяде Ване» не все мы сразу овладели образами, но чем дальше, тем сильнее и глубже вживались в суть пьесы, и «Дядя Ваня» на многие, многие годы сделался любимой пьесой нашего репертуара. Вообще, пьесы Чехова не вызывали сразу шумного восторга, но медленно, шаг за шагом, внедрялись глубоко и прочно в души актеров и зрителей и обволакивали сердца своим обаянием. Случалось не играть некоторые пьесы по нескольку лет, но при возобновлений, никогда у нас, артистов и режиссеров, не было такого отношения: ах, опять старое возобновлять! К каждому возобновлению пьесы приступали мы с радостью, репетировали, как новую, и находили все новое и новое…

Когда Антон Павлович прочел свою пьесу «Три сестры» нам, артистам, и режиссерам, долго ждавшим новой пьесы от любимого автора, — когда кончилось чтение, воцарилось какое-то недоумение, молчание… Антон Павлович смущенно улыбался и, нервно покашливая, ходил среди нас… Начали одиноко брошенными фразами что-то высказывать, слышалось: «Это же не пьеса, это только схема»… «Этого нельзя играть, нет ролей, какие-то намеки только»… Работа была трудная, много надо было распахивать в душах…

И вот прошло двадцать лет, и мы с удивлением думаем: неужели двадцать лет тому назад, эта, наша теперь любимая пьеса, такая насыщенная переживаниями, такая глубокая, такая значительная, способная затрагивать самые скрытые прекрасные уголки души человеческой, даже у публики, не понимающей нашего языка, повторяю, неужели эта пьеса могла казаться не пьесой, а схемой, и мы могли говорить, что нет ролей?

В 1917 году после перерыва в нашей театральной жизни, обусловленного политическими событиями в России — первая пьеса, которую мы играли, была «Три сестры», и было у всех такое чувство, что мы раньше играли ее бессознательно, не придавая значения вложенным в нее мыслям и переживаниям, а главное мечтам. И впрямь иначе вся пьеса зазвучала, почувствовалось, что не просто это были мечты, а какие-то предчувствия, и что действительно «надвинулась на нас всех громада, сильная буря сдула с нашего общества лень, равнодушие к труду, гнилую скуку…» хоть, по правде, сдула и самое общество… и конечно не о такой буре мечтала прекрасная душа Чехова, так болезненно сжимавшаяся при виде малейшего насилия над человеком, над его духом, так мучительно съеживавшаяся при виде малейшей грубости даже в обыденной жизни…

Оторвавшись волею судьбы от родины, мы в своих скитаниях решили возобновить эту нашу любимую пьесу, и надо было видеть, с {30} какими умиленными, смягченными лицами все мы приступали к возобновлению. И когда впервые, «заграницей» зазвучали слова, проникнутые любовью к жизни, страстной верой в нее и жаждой жизни, несмотря на все страдания, — мало кто мог удержать слезу, слегка застилавшую глаза; но тут же, при первом проявлении «чеховского» юмора, чеховской шутки, слеза смахивалась и лица светились улыбкой…

«Вишневый сад» мы играли 17 января 1904 года, в день именин Антона Павловича. Эту зиму он проводил в Москве, с разрешения докторов и как он радовался и умилялся на настоящую московскую, снежную зиму, радовался, что можно ходить на репетиции, болтать и шутить с актерами, которых он так любил, радовался, как ребенок, что у него была шуба и бобровая шапка!

Мы эту зиму приискивали клочок земли с домом — под Москвой, чтобы Антон Павлович мог зимовать близко от нежно им любимой Москвы (никто не думал, что развязка была недалека). И вот мы поехали в один солнечный февральский день в Царицыно, чтобы осмотреть маленькую усадьбу, которую нам предлагали купить. Обратно не то мы опоздали на поезд, не то поезд не пошел, но пришлось нам ехать на лошадях в Москву — верст около тридцати. Несмотря на довольно сильный мороз, как наслаждался Антон Павлович видом белой, горевшей на солнце равнины и слушал скрип полозьев по крепкому, укатанному снегу! Точно судьба решила его побаловать и дала ему в последний год жизни все те радости, которыми он дорожил: и Москву, и зиму, и постановку «Вишневого сада», и людей, которых он так любил, т. е. души человеческие…

Работа над «Вишневым садом» была трудная, мучительная, я бы сказала. Никак не могли понять друг друга, сговориться режиссеры с автором. Но все хорошо, что хорошо кончается, и после всех препятствий, трудностей и страданий, среди которых рождался «Вишневый сад», мы вот играем его с 1904 года по сегодня, и ни разу не снимали его с репертуара, между тем как другие пьесы отдыхали по одному, по два, три года.

Первое представление «Вишневого сада» было днем чествования Чехова литераторами и его друзьями. Его это утомляло, он не любил показных торжеств и даже отказывался приехать в театр. Он очень волновался постановкой «Вишневого сада» и приехал только к третьему акту и то только, когда за ним поехали.

Первое представление «Чайки» было торжество в театре и первое представление последней его пьесы тоже было торжеством в театре, но как не похожи были эти два торжества! Было беспокойно, в воздухе висело что-то зловещее. Не знаю может быть теперь эти события окрасились так, благодаря всем последующим, но что не было ноты чистой радости в этот вечер 17 января — это верно. Антон Павлович очень внимательно, очень серьезно слушал все приветствия, — но {31} временами он вскидывал голову своим характерным движением, и казалось, что на все происходящее смотрит с высоты птичьего полета, что он здесь не при чем, и лицо освещалось его мягкой, лучистой улыбкой, и появлялись его характерные морщины около рта — это он вероятно услышал что-нибудь смешное, что он потом будет вспоминать и над чем неизменно будет смеяться своим детским смехом…

Вообще Антон Павлович необычайно любил все смешное, все, в чем чувствовался юмор, любил слушать рассказы смешные, и сидя в уголке, подперев рукой голову, пощипывая бородку и заливался таким заразительным смехом, что я часто, бывало, переставала слушать рассказчика и глядя на Антона Павловича, сама заливалась, воспринимая рассказ через Антона Павловича. Он очень любил фокусников, клоунов. Помню мы с ним как-то в Ялте долго стояли и не могли оторваться от всевозможных фокусов, которые проделывали дрессированные блохи. Любил Антон Павлович выдумывать — легко, изящно и очень смешно, — это вообще характерная черта чеховской семьи. Так, в начале нашего знакомства большую роль играла у нас «Наденька», якобы жена Антона Павловича, и эта «Наденька» фигурировала везде и всюду, ничто в наших отношениях не обходилось без «Наденьки» (в одном из писем ко мне она тоже упоминается). «Наденька» было имя нарицательное для всякой «жены», как «жены».

Даже за несколько часов до своей смерти он заставил меня смеяться, выдумывая один рассказ. Это было в Баденвейлере. После трех тяжелых тревожных дней ему стало легче к вечеру. Он послал меня пробежаться по парку, так как я не отлучалась от него эти дни, и когда я пришла, он все беспокоился, почему я не иду ужинать, на что я ответила, что гонг еще не прозвонил. Гонг, как оказалось после, мы просто прослышали, а Антон Павлович начал придумывать рассказ, описывая необычайно модный курорт, где много сытых, жирных банкиров, здоровых, любящих хорошо поесть, краснощеких англичан и американцев, и вот все они, кто с экскурсии, кто с катанья, с пешеходной прогулки, одним словом отовсюду, собираются с мечтой хорошо и сытно поесть после физической усталости дня. И тут вдруг оказывается, что повар сбежал и ужина никакого нет, — и вот как этот удар по желудку отразился на всех этих избалованных людях… Я сидела, прикорнувши на диване после тревоги последних дней и от души смеялась. И в голову не могло придти, что через несколько часов я буду стоять перед телом Чехова!

В последний год жизни у Антона Павловича была мысль написать пьесу. Она была еще не ясна, но он говорил мне, что герой пьесы ученый — любит женщину, которая или не любит его, или изменяет ему, и вот этот ученый уезжает на дальний север. Третий {32} акт ему представлялся именно там: стоит пароход, затертый льдами, северное сияние, ученый одиноко стоит на палубе, тишина, покой и величие ночи, и вот на фоне северного сияния он видит — проносится тень любимой женщины…

Антон Павлович тихо, покойно отошел в другой мир. В начале ночи он проснулся и первый раз в жизни сам попросил послать за доктором. Ощущение чего-то огромного, надвигающегося придавало всему, что я делала, необычайный покой и точность, как будто кто-то уверенно вел меня. Помню только первую жуткую минуту потерянности: ощущение близости массы людей в большом спящем отеле и, вместе с тем, чувство полной моей одинокости и беспомощности. Я вспомнила, что в этом же отеле жили знакомые русские студенты — два брата, и вот одного я попросила сбегать за доктором, сама пошла колоть лед, чтобы положить на сердце умирающему. Я слышу, как сейчас, среди давящей тишины Июльской мучительно душней ночи, звук удаляющихся шагов по скрипучему песку…

Пришел доктор, велел дать шампанского. Антон Павлович сел и как-то значительно, громко сказал доктору по-немецки (он очень мало знал по-немецки): Ich sterbe. Потом взял бокал, повернул ко мне лицо, улыбнулся своей удивительной улыбкой, сказал: «давно я не пил шампанского…», покойно выпил все до дна, тихо лег на левый бок и вскоре умолкнул навсегда… И страшную тишину ночи нарушала только, как вихрь ворвавшаяся, огромных размеров черная ночная бабочка, которая мучительно билась о горящие электрические лампочки и металась по комнате…

Ушел доктор, среди тишины и духоты ночи с страшным шумом выскочила пробка из недопитой бутылки шампанского… Начало светать, и вместе с пробуждающейся природой раздалось, как первая панихида, нежное прекрасное пение птиц, и звуки органа, доносившиеся из ближней церкви. Не было слышно звука людского голоса, не было суеты обыденной жизни, была красота, покой и величие смерти…

И у меня — сознание горя, потери такого человека, как Антон Павлович, пришло только с первыми звуками пробуждающейся жизни, с приходом людей, а то, что я испытывала и переживала, стоя одна на балконе и глядя то на восходящее солнце и на звенящее пробуждение природы, то на прекрасное, успокоившееся, как бы улыбающееся лицо Антона Павловича, словно понявшего что-то, — это для меня, повторяю, пока остается тайной неразгаданной… Таких минут у меня в жизни не было, думаю и не будет…

*Ольга Книппер-Чехова*

# **{33}** Мое знакомство с Художественным театром

В 1900 году я служил в Казани, в одной из лучших провинциальных трупп. Это было крупное, по тем временам, театральное дело. Называлось оно «Казанско-Саратовское товарищество оперных и драматических артистов под управлением М. М. Барадая». Около 10 лет подвизалось это товарищество в двух городах — Казани и Саратове, взаимно обмениваясь оперной и драматической труппами по полусезонам, т. е. драматическая начинала сезон в Саратове, оперная в Казани — до праздников Рождества, а с Рождества мы, драматические, переезжали в Казань, а на наше место в Саратов переезжала опера из Казани. Во главе предприятия стояч представитель товарищества М. М. Барадай, один из талантливейших людей театрального мира. Почти совсем необразованный человек, начавший театральную карьеру мальчиком-рассыльным и сделавшийся затем переписчиком ролей, затем бутафором, помощником режиссера, суфлером и наконец — вершителем судеб в провинциальном мире актеров тогдашней России. Отсутствие образования возмещалось в нем большим природным умом, исключительной театральной чуткостью и любовью к делу. Он умел угадывать дарования в молодых актерах, умел «поставить», как следует, перед публикой актеров с именами, так как отлично разбирался в их сильных и слабых сторонах, и умел находить хорошие пьесы. Конечно, в репертуаре было много негодного мусора, неизбежного в провинциальном деле, но бы и пьесы, к которым он приступал с о ее бой серьезностью, не жалея затрат на постановку и времени для репетиции; и эти пьесы, всегда хорошего вкуса, давали тон всему делу. Мы слушались его беспрекословно. Избалованные успехом артисты с большими именами подчинялись его воле.

{34} Попал я в эту труппу в 1897 году. До того я был студентом Петербургского университета и в качестве любителя много играл во всевозможных любительских кружках и на клубных сценах Петербурга. Один сезон я был выходным актером в бывшем Суворинском театр в. На такие же выходные роли я попал и в эту Барадаевскую труппу. Но на второй же год мне стали давать довольно ответственные роли, а на третий, т. е. в сезон 1899/1900 года я уже был почти премьером труппы. В это время я и получил приглашение из Москвы — в Художественный Театр. Это случилось во вторую половину сезона, в январе 1900 года. Об этом-то я и расскажу подробнее, так как именно с тех пор завязалась моя связь с Художественным Театром.

Итак, я был «почти» премьером труппы. Премьером в полном смысле слова не был потому, что не имел определенного амплуа, Барадай никак не решался определить, кто же я: «первый любовник», или «герой-резонер»? На оба эти амплуа в труппе имелись старые заслуженные актеры, но то и дело Барадай отбирал от них роли и передавал мне. На предстоящий, следующий сезон Барадай предлагал мне уже определенное амплуа «героя-резонера» и высший оклад жалованья — 500 рублей в месяц.

Вдруг, в январе 1900 года, совершенно неожиданно я получаю телеграмму; «Предлагается служба в Художественном Театре. Сообщите крайние условия». Телеграмма — из Московского театрального бюро. Представление о Художественном Театре у меня было самое смутное. В Москве перед тем я никогда не бывал, да и Художественному Театру исполнилось тогда всего два года от роду. Слыхал я, что есть в Москве некий любитель — режиссер Станиславский и что в каком-то клубе, с какими-то безвестными любителями он что-то ставил и сам играл. Слыхал я еще, что есть драматург Владимир Немирович-Данченко, что он преподает драматическое искусство в Московской филармонической школе, и что у него есть ученики. Слыхал, наконец, что они т. е. Станиславский с Немировичем-Данченко, затеяли вместе театр в Москве. Но что это за театр, что в кем играют, и кто играет, и как играют понятия не имел. И вдруг — телеграмма — приглашение! Как быть? Совещаюсь с товарищами. Некоторые знали, бывали сами в Художественном театре, слыхали отзывы, читали рецензии о Художественном Театре. Общий голос их: «театр плохой, актеров нет, все мальчики-ученики, да любители, выдумщики-режиссеры; денег нахватали у купцов московских и мудрят для своей потехи».

В этом роде были все отзывы о тогдашнем Художественном Театре в среде провинциальных актеров.

Очень заволновался Барадай, когда узнал об этой телеграмме. «Да вы с ума сошли, — говорил он мне, — если думаете {35} променять наше дело и ваш успех, и ваше положение на “любительщину”. Да вы там погибнете, а я ж из вас всероссийскую знаменитость через год сделаю!»

Но я колебался. Что-то в душе тянуло меня к этому театру. А может быть просто тянуло в Москву. Я прислушивался к немногим голосам, которые раздавались в труппе «за» Художественный Театр. Это были голоса женской молодежи, более интеллигентной части труппы, из учениц московских театральных школ. Голубева, Крестовская, Литовцева (ставшая вскоре моей женой) говорили, что Художественный Театр во всяком случае «интересный» театр. Но как может быть театр интересным, если в нем нет «настоящего» актера, я не мог себе представить, и в тоже время поддавался их советам принять предложение в Художественный Театр. «Там гениальный учитель — В. И. Немирович-Данченко», — говорили они. «Зачем мне учитель, — возражал я, — я же не ученик, а, слава тебе Господи, настоящий актер». «Там гениальный режиссер — Станиславский». Но это меня еще меньше трогало. Зачем режиссеру быть гениальным? Разве нужна гениальность, чтобы выбрать к спектаклю подходящий «павильон» или даже, в крайнем случае, заказать декоратору новую декорацию (по ремаркам автора) или удобнее разместить на сцене актеров, чтобы они не закрывали друг друга от публики? Да настоящие, «опытные» актеры и сами великолепно размещались на сцене, без всякого режиссера. Что еще может сделать режиссер, какую он может проявить «гениальность», — я совсем не представлял себе в те времена.

Мои колебания разрешил один старый актер, который заявил: «Театр этот Художественный конечно — вздор. Но… Москва! Стало быть, поезжай без лишних разговоров. Не пропадешь. Увидит тебя Корш и возьмет к себе. А то еще, чем черт не шутит, увидит кто-нибудь из Малого Театра и возьмут тебя на Императорскую сцену. Москва, брат! Поезжай». Это было для меня доводом самым понятным и убедительным. «Только смотри, не продешеви себя. Хоть он и литератор (Немирович-Данченко), а торговаться надо», — прибавил старый актер. Я послушался и послал в Москву телеграмму о согласии и сообщил свои условия. В ответ пришла длинная телеграмма от Немировича-Данченко, где он объяснял, что жалование у них годовое (а не сезонное, как в провинции), что дело молодое, бюджет скромный, и потому он просит согласиться на высший оклад Художественного Театра, на 1200 рублей в год, т. е. сто рублей в месяц.

Я был почти оскорблен. Мне уже предлагали 500 рублей, — правда, сезонных, но все-таки за год я мог заработать в Казани около трех тысяч рублей, а тут вдруг… сто рублей! Я даже {36} хотел ответить гордым молчанием. Но, повторяю, что-то тянуло меня к этому театру и жаль было разорвать с ним. Старый актер и тут помог: «Проси двести. Если нужен, дадут. На двести проживешь. Потом наверстаешь, но уже больше не уступай. Не роняй нашей цены провинциальной». Я с грустью, почти не веря в успех, послал свой ультиматум — двести рублей, и дней через десять, уже почти примирившись с мыслью, что ничего не выйдет у меня с Художественным Театром, вдруг получил телеграмму: «Согласны двести. Выезжайте. Немирович-Данченко». Эта задержка в десять дней, как потом выяснилось, была вызвана большими колебаниями и спорами в дирекции Художественного Театра. Ведь они, Станиславский и Немирович-Данченко, никогда меня в глаза не видели и только по отзывам других актеров решили, что я именно тот молодой актер, который им нужен. Они собирали обо мне сведения, где только могли, и в результате решили меня взять на такой исключительно большей оклад жалования. Рискнули. Игравший тогда уже второй год «Царя Федора Иоанновича» Москвин получал семьдесят пять руб. в месяц и только на третий год стал получать сто рублей, Книппер получала сто рублей, Мейерхольд — около ста, а все остальные — в два и три раза меньше, и вдруг какой-то Качалов, которого в глаза не видели, требует двести рублей. Это была сенсация среди труппы Художественного Театра, актеры и актрисы ждали меня с любопытством и нетерпением, а многие и с понятным недружелюбием.

В конце февраля 1900 года я был в Москве. Началось знакомство с Художественным Театром. Был Великий Пост, во время которого, как известно, спектакли не разрешались. Шли только репетиции к будущему сезону. Театр готовил «Снегурочку» Островского и намечены были к постановке «Доктор Штокман» — и «Когда мы, мертвые, пробуждаемся». В первом же разговоре со мной В. И. Немирович-Данченко сказал мне, что ему очень хотелось бы теперь же, при распределении ролей и выборе пьес для будущего сезона, наконец со мною познакомиться, посмотреть на меня на сцене, т. е. устроить что-то вроде закрытого (без публики) дебюта, чтобы решить, как лучше, на какие роли, меня использовать. Я согласился и предложил показаться в двух ролях в «Смерти Иоанна Грозного»: сыграть в одной сцене Годунова, а в другой Грозного. Так как обе роли у меня были игранные (в Казани), то я заявил, что мне не понадобится больше двух-трех репетиций, только бы сговориться с новыми партнерами о местах. Конечно, на репетициях я собирался только «пробормотать» про себя роль, как это делали в других театрах «настоящие» актеры, не давая никакой игры, а уже «заиграть» во всю на самом дебюте. В этом заключался актерский «шик».

{37} На первой же репетиции я потерял этот шик. Когда все кругом, даже исполнители самых ничтожных ролей, сразу заиграли во весь темперамент, загорелись, заволновались, зажили новой жизнью, преобразились в каких-то других людей, я уже не мог по-гастролерски бормотать и тоже «заиграл». И сразу же сам почувствовал, сам услыхал, что это выходит у меня совсем «из другой оперы», что мы говорим на разных языках. Насколько они были просты и естественны, настолько я ходуле и декламационно-напыщен, насколько они горячи и по настоящему темпераментны, настолько я театрально-холоден и деревянен. Я растерялся и заволновался, но все-таки овладел собой и пустился на хитрость, чтобы скрыть свой конфуз: к чему-то придрался, чтобы прекратить свою игру и дальше уже «забормотал» роль про себя — не хочу, мол, репетировать во всю, и только жадно следил, с бьющимся сердцем от волнения, от удовольствия, от восторга, от зависти, от сознания своего бессилия, следил за их интонациями, ловил их жесты, такие необычные, не актерские, такие характерные. Я был поражен. Все они показались мне замечательными актерами; чем меньше и незначительнее была роль, тем большим казался ее исполнитель. Я помню, что к исполнителю самой маленькой роли (Боярин в Думе, три-четыре строки — вся роль), громадному косому детине с наивным лицом, Баранову, я почувствовал что-то в роде благоговения: так необыкновенно сочно, красочно, широко прозвучала его интонация, такие широкие, богатырские были его взмахи рук, так живописно сидел он, расставив как-то по звериному свои ноги. Я ушел с репетиции ошеломленный. И на второй и на третьей репетиции повторилось такое же мучение: я пробовал «заиграть», подделаться под их тон, и сейчас же уходил в репетиционное бормотание. Режиссер (Санин) с лукавым лицом следил за мной, но ничего не говорил, не делал мне ни упреков, ни комплиментов. На лицах остальных товарищей было ожидание, недоумение, а у некоторых, мне казалось, уже злорадство.

Само собой понятно, как волновался я в вечер дебюта. Конечно, собралась сея труппа, вся контора, даже капельдинеры, жены актеров, близкие друзья театра. Я сыграл сначала Годунова в первой картине, потом перегримировался и сыграл Грозного — вторую картину. Помню, что собой владел. Помню, что решил играть «честно», так, как я играл бы в милой Казани, где меня любили в этих ролях. Не могу, мол, под вас подделываться, судите меня каков я есмь. Но радости в душе не было, веры в то, что это хорошо, что так нужно играть, не было. Уже была душа отравлена какой-то новой правдой.

Отыграл. Стал разгримировываться. Пришел в уборную Станиславский, с очаровательной улыбкой, застенчивый и конфузящийся, {38} как всегда, когда он не в «работе», когда он не учит, не доказывает, не показывает. «Пожалуйста, отдыхайте, разгримировывайтесь, раздевайтесь. Я подожду». Долго молчал, пока я раздевался, пока не ушли парикмахер и портной. Остались мы одни, вдвоем. Еще несколько минут томительного молчания, и наконец, очевидно собравшись с духом, он начал говорить. Смысл его слов был тот, что дебют показал, насколько мы чужие друг другу люди. Мы настолько говорим на разных языках, что он даже не считает возможным вдаваться в подробности и объяснять мне, в чем тут дело, потоку что сейчас я *не могу* этого понять. Отдельные фразы его мне все-таки очень врезались в память. «Вы простите, — меня, он кланялся, улыбался, конфузился, — простите меня, но я не ожидал, чтобы за каких-нибудь три года, что вы на сцене, можно было приобрести столько дурного и так укрепиться в нем». И вся беда была в том, что он считал безнадежной даже попытку объяснить мне это мое «дурное» так, чтобы я теперь же мог его в себе увидеть и возненавидеть. Только с годами я это пойму…

В заключение он сказал: «В том виде, какой вы сейчас, из себя представляете как актер к сожалению, мы воспользоваться вами не можем. Поручить вам какие-либо роли, конечно, невозможно, но мне лично будет очень жаль, если вы от нас уйдете, потому что у вас исключительные данные и может быть со временем вы сделаетесь нашим актером».

Так кончился мои первый разговор со Станиславским. Так кончился мой дебют. Почти то же самое, только в более мягких выражениях, мне сказал на следующий день В. И. Немирович-Данченко. Режиссер Санин, который впоследствии стал моим другом, ничего не говорил, и, мне казалось, даже избегал со мной встреч. Остальные мои новые товарищи, встретившие меня, пожалуй, недружелюбно, — теперь, после несомненного моего провала, стали откоситься ко мне проще, более ласково и участливо. И вот передо мною встал вопрос: оставаться ли здесь, или бежать из этого театра и искать — «где оскорбленному есть чувству уголок»? Мое актерское самолюбие говорил мне: конечно бежать. Но какое-то артистическое любопытство удерживало меня и приковывало к этому театру.

Я не был занят в «Снегурочке», но я не мог, буквально не мог пропустить ни одной репетиции. Я первым приходил на репетицию, куда меня никто не вызывал, и последним уходил. И с каждым днем я чувствовал, как раскрываются мои глаза, как я начинаю видеть в театре то, чего никогда в нем не подозревал.

Такт, прошло около двух месяцев. Труппа собиралась разъезжаться {39} на летние каникулы. И, вдруг, на одной из репетиций «Снегурочки» ко мне подошел Станиславский и сказал конфиденциально, отведя меня в сторону: «У нас, как видите, не ладится роль царя Берендея. Ни у меня ничего не выходит, ни у других. Все пробовали. Попробуйте Вы. Возьмите пьесу и подучите текст, дня через три мы вас послушаем. Согласны?» Я с удовольствием согласился, и все три дня и, вероятно, три ночи не расставался с Берендеем. Мне стало ясно, чего добивались от исполнителя этой роли, и мне казалось, что я схватил нужное.

Когда через три дня на репетиции я влез на некое сооружение из табуреток, изображавшее царский трон, я вдруг почувствовал приятнейшее спокойствие уверенности. Я стал произносить первый монолог. Была напряженнейшая тишина в зале. Конечно, опять собралась вся труппа. Я кончил монолог и хотел слезать с трона. Вдруг, вижу ко мне устремляется Станиславский с сияющим лицом и начинает аплодировать. В ту же секунду раздался другой взрыв аплодисментов — всех присутствовавших. Станиславский замахал руками и стал удерживать меня на троне: «Не можете ли дальше? Еще что-нибудь? Сцену с Купавой!» Я продолжал, и опять был взрыв аплодисментов. Станиславский радостно взволнованный говорил: «Это — чудо. Вы — наш. Вы все поняли, поняли самое главное, самую суть нашего театра. Ура! У нас есть царь Берендей». Он крепко меня обнял и поцеловал.

Это был один из счастливейших дней моей жизни. Судьба баловала меня в этом моем дорогом, моем единственном Театре и много радостного дала мне за эти двадцать лет. И, все-таки, именно этот день был, кажется, самым радостным.

*В. Качалов*

# **{41}** Как я сделался драматургом

Давно это было и быльем поросло. Спутались в памяти времена и сроки после вихря переживаний и приключений за последние три года на родной земле… Не могу ручаться за точность моих дат, однако все, что связано так или иначе с А. П. Чеховым и с Художественным Театром, встает перед моим душевным взором, как вчерашний день. Когда, после долгих скитаний по славянским землям, я приехал в Прагу, я в тот же день вечером, презрев дорожное утомление, отправился на спектакль Художественного Театра. Шел и волновался, словно юноша, идущий на свидание с любимой девушкой…

Играли «Трех сестер». Поднялся занавес, и я быстро позабыл, что я не в Москве, а в Праге. Точно колесо жизни завертелось в обратную сторону и вернуло мне то далекое время, тот памятный день, когда я впервые в жизни попал на спектакль Московского Художественного… Снова, как восемнадцать лет тому назад, я позабыл о времени и пространстве, отдав всю душу во власть волшебников сцены, снова жил единым трепетом с воскресшими героями незабвенного Чехова, и снова я, уже седой и усталый от жизни и от людей, потихоньку отирал слезы сострадания и умиленности и боролся со спазмами в горле. И казалось, что ничего не случилось, что я снова в России, что Чехов вовсе не умирал, а жив и где-то близко, тут в театре, прячется за занавесью ложи.

Странное чувство, похожее на испуг, охватило меня, когда я вышел из театра и очутился не в Москве, а в Праге. Точно в сказке: слетал на ковре-самолете в родные провинциальные захолустья, {42} побывал в Москве, повидался с Антоном Павловичем и снова превратился в человека без родины, без родного дома, одинокий и заброшенный, как бесприютная собака, потерявшая своего хозяина. И как собаке, мне хотелось выть от душевной скорби. Точно я вернулся с кладбища, на котором зарыл в землю все дорогое, все любимое, без чего нельзя жить… Долго не спалось. Картины прошлого, тесно переплетшиеся с Художественным Театром, одна за другою, вставали в моей памяти и душа шептала, глотая слезы: «В Москву! в Москву!»…

О, как мне близок и понятен этот вопль трех Чеховских сестер! Ведь я — глубокий провинциал, со дней юности стремившийся в Москву или Петербург и впервые, наконец, попавший туда около сорока лет от роду! Поймут ли этот символический вопль трех прекрасных русских женщин иностранцы? Едва ли. Надо быть русским провинциалом, чтобы понять весь драматизм этого вопля. Ни в Германии, ни во Франции, ни в какой культурной стране нет такого океана глухой провинции, таких «медвежьих углов», таких захолустных болот, как в нашей Руси! Поверят ли иностранцы, что тысячи русских интеллигентных людей так и умирают, не повидавши хотя раз в жизни Москвы и Петербурга?! А ведь это именно так. Огромные расстояния, трудность сообщений, привычная неподвижность русского человека, пустившего корни в далеких и глухих окраинах, а рядом с этим вечное устремление духа в туманную даль мечтаний о лучшей красивой жизни, которая неизменно связывается в душах провинциалов с представлением об единственных почти культурных центрах, где кипит жизнь и всяческое творчество духа человеческого! Побывать в Москве или Петербурге для тысячей провинциалов в дореволюционное время было таким же событием в жизни, как путешествие в Мекку и Медину для казанского татарина!

Для писателей моей литературной полосы Москва и Петербург, эти центры литературно-художественной жизни всей стапятидесятимиллионной страны, оставались лет двадцать «мечтой» просто потому, что в те времена почти всякий писатель «с убеждениями» имел от властей придержащих звание «неблагонадежного» и обе столицы, как и все университетские города, не числились в его «черт оседлости»!

В начале девятисотых годов по провинции уже шла молва о нарождении в Москве нового чудодейственного театра, на афишах провинциальных театров уже красовались рекламные заявления: Поставлено по образцам Московского Художественного Театра! Побывавшие в Москве провинциалы с восхищенным умилением рассказывали о том, как они попали в Художественный Театр и что там перечувствовали. Жестоко провалившаяся в Императорском Александринском театре Чеховская «Чайка» воскресла в Московском Художественном. Свершилось чудо, приковавшее к себе внимание всей литературно-художественной {43} публики… Так захотелось своими глазами узреть это чудо московское! Жил я тогда в Нижнем Новгороде. Там же жил Максим Горький. В эту пору мы дружили семьями. Однажды возбужденные рассказами заезжего москвича о новом театре, мы решили ехать в Москву смотреть «чудо». М. Горький с женой и я с женой. Один я был не полноправный. Рискованно было мне, бесправному ехать в Москву, но я не мог воздержаться. Была не была, поеду! Москва — как море, а я в ней буду, как щепка. Прописываться не стану: где день, где ночь!.. Соблазнился я еще и тем, что в Москве в это время гостил Антон Павлович… До этого у меня была только одна встреча с ним, оставившая по себе впечатление нежной радости, влюбленности в его ласковую душу. И вот теперь проснулось тяготение к этой душе, захотелось еще раз встретиться с ее прекрасными печальными глазами, с ее кроткой всепрощающей улыбкою… Поехали!..

Помню первый вечер в Художественном Театре. Все мы, Горький, его жена, я с женой сидели впереди, а Антон Павлович прятался в глубине ложи. Играли «Одиноких» Гауптмана. Ошеломляющее впечатление! Никогда в жизни я не видал такой правды жизни на сцене. Иллюзия действительной, а не отраженной жизни, была так велика, что порою становилось как-то неловко: словно тайно подсматриваешь в чужой семейный дом, где происходит своя семейная драма! Совсем не поднималось вопроса, кто какую роль играет и как играет: все были не актерами, а настоящими членами семьи и их близкими и знакомыми. Ни один штрих не нарушал этой иллюзии действительной жизни. Не было театра, не было сцены, рампы, суфлерской будки, не было актеров…

После театра были у Антона Павловича.

— Я напишу пьесу! — твердо и положительно заявил М. Горький.

Надо ли говорить, что спектакль Художественного театра и во мне зародил тайное желание написать пьесу и заставил лелеять мечту о ее постановке именно в этом театре? Все мы, Андреев, Горький, Юшкевич, я и многие из писателей начали писать пьесы только под впечатлением этого исключительного театра.

Смотрели мы еще ибсеновского «Врага народа» (Доктора Штокмана) и Чеховского «Дядю Ваню». Опять были все вместе с Антоном Павловичем. Впечатление от «Дяди Вани» стушевало все уже виденное. Наши жены плакали, я не отставал от них. Душа жила и страдала вместе с героями пьесы. В антрактах посматривали на Чехова и хотелось бредиться к нему, обнять его, целовать ему руки, сказать ему что-то особенное, но не было таких слов… А Антон Павлович скромно прятался от публики и не было в нем никакой торжествующей авторской гордости, словно вовсе не он и написал эту пьесу, до дна всколыхнувшую наши сердца…

{44} Когда мы вошли в ложу, в публике увидали Чехова раздались вызовы: «автора». Он словно испугался, нырнул из двери и спрятался в директорской ложе. И все-таки его насильно вытащили на сцену. Вот он перед публикой. Все та же застенчивая скромность, смущение. Точно провинившаяся девушка.

После «Дяди Вани» встревоженная душа не хотела шума, разговоров, смеха. Хотелось бережливо сохранять художественную радость, грустную такую радость. Душа полна до краев этой сладкой грустью, родной русской тоскою, краткой молитвою Сони. Мы с женой отделились от компании и простившись, пошли по запушенным снежком улицам Москвы. Тихо односложно делились своей грустью, говорили об Антоне Павловиче о том, какое это счастье написать вот такую пьесу и видеть ее в исполнены Художественного театра…

— Хочется тебе написать пьесу? — неожиданно спросила жена.

— Только в том случае, если ее поставит Художественный Театр.

— Ах, как мне хочется, чтобы ты написал пьесу…

И вот мы шли мечтали о будущей пьесе. У меня уже и сюжет родился.

Я проводил жену до «Лоскутной» гостиницы, где она остановилась…

— Ну, прощай!

А уходить не хочется: моя нелегальная ночь должна пройти у Андреева, далеко: в каких-то Грузинах!

— Зайди! Выпьем чаю и пойдешь…

Зашел в номер к жене. Скипятили на спиртовке чайник, пили чай и сочиняли пьесу. Заговорились, размечтались и забыли о времени. Когда вспомнили было уже два часа ночи… Ах, как не хочется идти в Грузины!

— А может быть, ничего, если ты… не пойдешь в Грузины?

Сладко потянулся. Так не хотелось превратиться в бродячую собаку и бежать глубокой ночью на другой край города.

— Завтра рано уйдешь, никто не заметит.

Соблазнила. Остался. Расположился, как совершенно легальный и полноправный…

И только мы погасили огонь, стук в дверь!

— Стучат!

— Лежи… Тихо! Кто стучит?

— У вас посторонний мужчина! Это воспрещается… Попросите выйти из номера.

Это я-то посторонний мужчина! Вскочил, подошел к двери:

— Не посторонний мужчина, а муж!

— Это нам неизвестно…

{45} — Так вот пусть будет известно!

За дверями голоса. Потом стихло. Мы думали, что все кончилось. Но через десять минут опять стук и на сей раз стук решительный, бесповоротный.

— Если посторонний мужчина не уйдет сейчас же из вашего номера, мы заявим полиции по телефону!

Какое глупое недоразумение! Уйти — значит опозорить свою собственную жену, остаться — попасть в лапы полиции.

Жена с тоскливой мольбою смотрит на меня, опустила руки и не знает, как быть…

— Что ж делать? Тебе надо уйти…

— Нет, такой ценой я не желаю покупать свободу.

— Я не уйду! Извольте мой паспорт, из которого вы увидите, что я не посторонний мужчина, а законный муж!

Высунул в дверь паспорт, решительно запер дверь и кончено…

Помешали мечтать о пьесе и сочинять ее: «Что день грядущий мне готовит?»

А рано утром, часов этак в семь явилась полиция, арестовала меня и под конвоем отправила и посадила в поезд, отходящий в Нижний Новгород.

Так печально оборвалась моя первая встреча и первая любовь к Художественному театру… Забрался я на верхнюю койку в купе второклассного вагона и под мягкое вздрагивание катящегося поезда, под стук колес и позванивание станционных колоколов вторично переживал все пережитое в Москве. Со мной ехали и доктор Штокман, и фрау Факерадт, и Дядя Ваня с Соней, и милый Антон Павлович с грустной застенчивей улыбкою… И слышал я снова сказанную им очень серьезным тоном фразу мне:

— Вы можете написать пьесу… Надо, чтобы пьесы писали писатели, а не специалисты.

Потом вдруг чудилось, что кто-то стучит в купе и говорит за дверью:

— У вас посторонний мужчина… После 12 часов ночи это воспрещается. —

Я раскрывал глаза и приподнимался:

— Ваш билет!

И снова я погружался в дрему, сочинял пьесу и смеялся вслух над смешными сценами… Это и была моя будущая пьеса: «На дворе во флигеле»…

Горький первый написал драму: «Мещане». Пьеса была принята публикой довольно холодно. Я написал «На дворе во флигеле», но решил, что эта пьеса написана под Островского и вообще испугался посылать ее Художественному Театру. Отдал Коршу. Но успокоиться, {46} остановиться с пьесами я уже не мог: меня отравил драматургией Художественный Театр. Написал вторую пьесу «За славой», но К. С. Станиславский сказал, что она «наполовину написана по новому, а наполовину по старому». Неудача! Огорчение! Надо бы бросить писать пьесы, а я не могу: все, как больной зуб, зудит душа… Смертельно хочется видеть свою пьесу в Художественном Театре! Принялся за работу основательно, написал «Евреев». Читал в Нижнем Новгороде интеллигентной публике, огромное впечатление! Ликовала душа: вот, думал, наконец-то! Послал в Художественный Театр. Жду. Томлюсь. Письмо с «чайкой!» Увидал «чайку», — даже в сердце защекотало. Я верил в положительный ответ. Снова огорчение: «в пьесе слишком много злободневности»… Опустились руки. Бросил рукопись. Решил, что больше не буду писать пьес. Самообман! Я уже стал похожим на пьяницу. Прошло полгода, опять сел за пьесу. Написал «Ивана Мироныча». Раньше пьеса называлась «Новой Жизнью». Боялся я послать ее в Художественный Театр. Написал Антону Павловичу. Он попросил немедленно выслать рукопись. Послал и скоро получил ответ: «Пьеса хорошая и очень смешная. Читал и смеялся. Надо ее поставить. Пишу Немировичу». Только заглавие Антону Павловичу не понравилось: «Публика всегда придирается к автору. Посмотрят вашу пьесу и скажут: а где же новая жизнь? Надо давать такие заглавия, чтобы они ничего не обещали».

Я изменил заглавие: назвал «Иваном Миронычем», по имени главного действующего лица. Антон Павлович одобрил.

Так я с ласковой помощью Чехова все-таки попал на сцену Художественного Театра.

Когда я читал пьесу артистам, стоял неудержимый хохот. Станиславский хохотал как гимназист, Немирович-Данченко смеялся солидно, одними губами. Потом начались бесконечные репетиции, и тут только я увидал, какой колоссальный труд предшествует появлению пьесы на сцене Художественного Театра! Бесконечное повторение одной сцены, бесконечное варьирование в жестах, в тонах, в мелочах движений, схватывание, улавливание отдельных удачных моментов. Кропотливый отбор деталей! Бывали репетиции, когда успевали пройти только несколько явлений… Но вот наладилось. Все действие идет гладко. Появляется Станиславский и вдруг все ломает и начинает перестраивать! И так месяцы…

Конечно я был безумно счастлив. Любил моих исполнителей нежной любовью, особенно Лужского, неподражаемого Ивана Мироныча, равного которому я уже не видал никогда в этой роли.

*Евгений Чириков*

# **{47}** Гамлет-Качалов

Перед спектаклем Художественного Театра в Праге я опять прочел «Гамлета». В который раз? И опять мне показалось, что я прочел — впервые… Гениальные творения — как глубина морей! Сколько ни погружайся водолаз, не измерить бездны; сколько ни перечитывай — все новость и чудо!

Удивляться ли тому, что так разноречивы толкователи «Гамлета», от XVIII столетия до наших дней, от Ричардсона и Гете до… Доудена, Георга Брандеса и его изобличителя Льва Шестого? Кто из них, критиков «величайшего творца после Бога», — романтиков, гегельянцев, позитивистов, мистиков, моралистов, эстетов, восторженных хвалителей и придирчивых судей, блестящих импровизаторов и упрямых доктринеров, — кто из них, погружавшихся в глубину Шекспира, не вынес из нее своей правды о трагической истории Датского Принца?

Удивляться ли и тому, что каждый большой актер, исполняющий роль Гамлета, исполняет ее по своему? Актер — не самый ли субъективный из критиков? И в праве ли мы сетовать на него, если, волнуя, потрясая и очаровывая нашу душу, он *играет себя* может быть больше, нежели автора?

Не только — себя. В гениальном творении, как в волшебном зеркале, отражаются эпохи и люди: индивидуальности художников сцены и философия века, смена воззрений, вер, вкусов… Чем глубже гений, тем многообразнее эти отражения. Нет абсолютного Шекспира. У всякого времени и народа «свой» Шекспир. И у всякого театра. И до тех пор, пока не иссякнет творчество лицедея, на театральных подмостках будут появляться новые Гамлеты, не менее несомненные, вероятно, и не менее спорные, чем бывшие до них. Недаром говорит сам Гамлет об актерах: «Они зеркало и краткая летопись своего времени».

{48} Мы не можем представить себе, как воплощали когда-то роль Гамлета: знаменитый Томас Беттертон и, полувеком позже, Давид Гаррик, и еще через пол столетия красавец Джон Кэмбль, увековеченный на портрете Лоуренса, и прославленный немцами Франц Брокман, в честь которого в Гамбурге выбивались медали, и венценосец русского театра Василий Каратыгин. Память о великих артистах почти бесследно стирают годы. Хорошо, если остается имя. Но мы помним тех великих, что еще недавно были современными Гамлетами: Эрнеста Росси, Сальвини, Мунэ-Сюлли, Сарру Бернар. Разве все они не играли самих себя и, вместе, свою эпоху и свой народ, вдохновляясь «богом, который таится в человеке» и традицией родного Театра?

Напоминает ли кого-нибудь из них Гамлет Художественного Театра, — Качалов? Не думаю. Но мне и не хочется сравнивать героя московской постановки с триумфаторами европейских сцен. Все относительно в этом мире. Качалов — Качалов. И не потому волнует выявленная «москвичами» трагедия Датского Принца, что воскрешает в нас отзвуки стольких прошлых театральных восторгов. Было бы поистине странно, если бы игра всегда уравновешенного, всегда обдуманно-мелодичного Качалова, прошедшего долголетнюю школу той истинно-современной «естественности», что возвел в непререкаемый принцип «Театр Чехова», — если бы игра Качалова, связанная к тому же в «Гамлете» условностями, уцелевшими от первоначального Гордон-Крэговского символического замысла (о нем речь впереди), походила чем либо на «огненное безумие» Росси, или на традиционное великолепие Мунэ-Сюлли, или на нервную изысканность и хриплый пафос бессмертной Сарры.

Однако ничуть неверно (как говорилось иными критиками), что Качалов в этой исключительно трагической роли, заостренной неподражаемой шекспировской иронией, не возвысился над привычной бытовой образностью, не явил черт всечеловеческого героя-страдальца, не ушел от «Чеховского Театра», словом — остался «русским Гамлетом» из породы тех Рудиных, которыми полна наша литература. Нет, я далеко не согласен с этим! Всматриваясь, вслушиваясь в Гамлета-Качалова, вот уж не мало лет, я ощущаю его не как российского «гамлетика», загримированного по Крэгу легендарным Амлетом не то XII‑го, не то XIII‑го столетия, а как одно из подлинных воплощений образа, созданного для всех народов и времен, хотя в этом воплощении и не меньше Качалова, чем Шекспира. Большой русский актер дает в нем свое *лучшее*. Не будем корить его зато, чего он не дает. Это лучшее приковывает наше внимание и освещает небутафорским лучом шекспировскую глубину. Лучом сдержанно-пламенного, гордого и в гордости своей раздвоенного чувства…

Мне не приходится защищать Качалова. Но вопрос сам по себе {49} психологически интересен. Никакому сомнению не подлежит национальная основа Качалова-мима и в роли Гамлета. Подметить не трудно даже не русскую вообще, а чисто московскую мягкость в его жестах, в интонациях чуть нараспев, в бархатных переливах голоса, во всей *манере быть*… На то и русский он душой и телом, москвич, не француз Коклен, не итальянец Маджи, не немец Моисси. Но как бы ни была «Москва» своеобычна, это органически-национальное у него, Качалова, не сильнее отражается на общем рисунке игры, чем у любого артиста, сына своей родины. Общий рисунок, характер и смысл роли, обуславливаются уже личным началом, и тут упрек Качалову в излишней «русскости» — или недоразумение, или несправедливость предвзятой критики. Внешние штрихи манеры принимаются подобной критикой за внутреннюю сущность, стиль повадок отожествляется с содержанием. Меж тем по содержанию, по драматическому замыслу — «качаловское» в Гамлете, конечно, не совпадает с тем, что мы определяем понятием русского гамлетизма, «рудинства» (или другого, близкого описанному Тургеневым неудачничества).

Русский гамлетизм — трагикомедия безволья с чисто бытовым оттенком. В ком из героев того же Чехова не найти гамлетика, т. е. интеллигента, не удовлетворенного жизнью, бесплодно ноющего, обвиняющего других и себя, замученного противоречиями бытия, собственной ленью и «засасывающей средой»? Дряблость души, неврастения сердца, любовь к фразе и расшатанность мысли, «благие порывы», кружащие голову легковерным женщинам, и жалкая несостоятельность поступков… Гамлетики — мечтатели от непригодности к жизни.

Таков ли Гамлет — Качалов? Наоборот: я бы сказал — Качалов скорее замалчивает в Гамлете то, что является и для Шекспира, если не непригодностью, так во всяком случае явной неприспособленностью к жизни незнающего ее, или знающего только по книжкам, Гамлета. Не вложил ли он в уста несчастного принца горькие слова монолога четвертой сцены четвертого действия:

Как все винит меня! Малейший случай
Мне говорит проснись, ленивый мститель!
Что человек, когда свое все благо
Он полагает в сне?..

Каждым поводом пользуется Шекспир, вскрывая душевную пытку своего героя, дабы напомнить нам, словами его угрызений, об этой *вине* человека, не умеющего проснуться к роковой действительности и загореться «румянцем сильной воли». Какому только самобичеванию не подвергает себя пробуждающийся на зов судьбы балованный сновидец, когда пелена спадает с его глаз и «презренность мира», этот «опустелый сад негодных трав», начинает казаться ему презренностью его собственной нерешительности, его собственной {50} трусливой совести, убаюканной лживыми мечтами и бездейственным «размышлением».

Что я? Презренный малодушный раб,
Я голубь мужеством… *и т. д.*

Эту сторону Гамлета, кающегося сновидца, не находящего себе оправдания в страстном гневе своем на самого себя, Гамлета, перед которым бледнеет, пожалуй, Гамлет-обличитель «пустоты, пошлости и ничтожества мира», цепляющийся до последней минуты за свое призрачное превосходство, эту сторону Гамлета, я повторяю, — Качалов может быть умышленно смягчает, чтобы подчеркнуть немнимое превосходство Гамлета над окружающими: великое благородство его муки и обреченность его перед непостижимым и карающим роком. Такой Гамлет — что угодно, но не пустоцвет фразы, не заблудившийся в себе интеллигент, не озлобленный неврастеник. Он все время — герой трагедии, напряженно впечатлительный, порывистый, прямой, изменяющий себе не от дряблости чувства, а от «гибельного избытка сердца», по слову Гончарова, или, как сказал Шекспир в одном из сонетов:

От силы чувств своих слабеющих душою.

Не потому ли другим критикам, менее пристрастным, Качалов показался слишком деятельным, слишком «ко всему готовым», недостаточно отвлеченным «героем размышления», чересчур «ходящим по земле» Гамлетом?

Спора нет, если согласиться с Брандесом, что «в Гамлете», первой *философской драме* нового времени, выступает типически современный человек «с глубоким сознанием противоречия между идеалом и грубой действительностью», то Качалов злоупотребляет обнаружением Гамлета — человека в ущерб Гамлету — мыслителю. Но мы только что видели: сам автор дал право на другое толкование. Вся «философия» Гамлета, тот скептический пессимизм безверья и безволья, которым он защищается от велений судьбы, не разбивается ли в прах одними теми словами, что выкрикивает он в минуту высочайшего подъела, перед лицом потусторонней правды, приоткрывшейся ему в образе призрака отца на стенах Эльсинора?

Мне помнить? Да с страниц воспоминанья
Все пошлые рассказы я сотру,
Все изреченья книг, все впечатленья,
Минувшего следы, плоды рассудка
И наблюдений юности моей.
Твои слова, родитель мой, одни
Пусть в книге сердца моего живут
Без примеси новых, ничтожных слов.

{51} Это противоположение «книги сердца» — «иным, ничтожным словам» мне кажется вообще знаменательным у Шекспира. Для автора «Гамлета», «Юлия Цезаря», «Кориолана», «Макбета», «Короля Лира» искусство не есть ли пророческий путь к этой «книге сердца», в которой начертана последняя правда человека, помимо всего того, что пышно или убого говорят его слова, слова, слова?..

Мне нравится выражение, с каким произносит Качалов это троекратное прощание с прошлым, с философической теплицей Виттенберга, с иллюзией книжной мудрости. Он отвечает сначала кратко и просто: «Слова»! И после паузы, тихим, надорванным, почти поющим голосом, на высокой ноте, повторяет точно эхо издали: «Слова, слова‑а»… Таким же сдержанным плачем звучит его прощание с другим прошлым, с любовью к Офелии: песенка, которую он напевает Полонию, обрывая последнюю строку, как безнадежный вздох —

И случилось с нею то,
Что нам всем суждено…

Но я не хочу сказать, что именно лирические места в игре Качалова самые характерные для его Гамлета. Напротив, он определенно скуп на лиризм. Под маской безумия, надетой им после первого действия, как бы застывает, каменеет нежность «скорбящей души». Холодом отчужденности, озаренной и озаряющей, веет от его высокой, прямой фигуры в темном византийском кафтане, словно скользящей на краю пропасти, по дороге к смерти. Таким — окаменелым в страдании полупризраком, ведомым чьей-то чужой волей, — представился он и Офелии в день последней встречи в ее комнате:

 … Вздохнувши,
Он отпустил меня; через плечо
Закинув голову, казалось, путь свой
Он видел без очей: без их участья
Он вышел за порог и до конца
Меня их светом озарял.

Свои монологи Гамлет-Качалов читает без обычного декламационного пафоса: как человек, невольно думающий вслух. Он чеканит слова раздумчиво, веско, угашая интонацию, смиряя голос. И лишь мгновениями дает прорваться ему и зазвенеть во всех регистрах.

Два‑три раза за весь спектакль он позволяет себе «выйти из себя», метнуться в безудержном порыве, чтобы тотчас овладеть собой опять, умерив слово и жест. Маска надевается снова, и обращается вовнутрь сила вскипевшей боли. Какое напряжение, — {52} в сцене с призраком, после недоуменного восклицания: «Господь земли и неба! Что еще?» — в заклинающем призыве:

Не вызвать ли и ад?!.

Бурным воплем звучит этот: *ад*… А затем — и страх и жалоба, и насмешка над собой в прерывистом полушепоте:

 нет, тише, тише,
Моя душа! О, не сдавайте нервы!

Одинаково восхищает тут и музыкальная рассчитанность голосоведения, и психологические оттенки речи. За эту красоту мастерства мы охотно прощаем Качалову быть может и недостаточную непосредственность страсти. Впрочем, страсть в *его* Гамлете намеренно погашена, отчасти — первоначальным замыслом постановки, идеей Кордона Крэга, положенной в ее основу: сценическим одиночеством, «монодраматизмом» Гамлета. Страсть загорается от соприкосновения человеческих душ. Между тем, по замыслу Крэга, которого «москвичи» выписали из Лондона (в 1910 г.) ставить «Гамлета», все действующая лица шекспировской трагедии должны были жить на сцене призрачной жизнью не людей, а олицетворений, кроме одной единственной *живой* фигуры самого принца, героя-человека в смертельной схватке его с собственным бредом. Гамлет — один реален или, если угодно, сверхреален. Все остальное лишь сказочный фон, хоровод неких подобий. Король — жаба в короне (так его называет матери сам Гамлет: «крокодил, жаба, змея»), Королева — коронованная проститутка, Горацио — тень Гамлета, Гильденштерн и Розенкранц — хитрые гадюки. («Я доверяю им, как двум ехиднам»), Офелия… и т. д. Гамлет в этом окружающем его бредовом мире ощущает не людей, а только себя. И потому нет в нем ни настоящей любви, ни настоящей жалости, ни той карающей ненависти, которую он старается разжечь: одна гордая обреченность не щадящему року.

В этой символической трагедии-монодраме идея рока должна была, насколько я понимаю, господствовать над психологической причинностью. Современный пессимизм Шекспира должен был через века со причаститься пессимизму античного театра, и Гамлет-Орест явиться нам приговоренным судьбою мстителем за отца, восстанавливающим своей жертвенной гибелью и гибелью всех вокруг себя порванную «связь времен». Надо ли напоминать, что еще Гете (в незабываемых страницах «Вильгельма Мейстера» о «Гамлете») признал ключом ко всей трагедии возглас, которыми, она начинается, после того, как Гамлету открылся его страшным жребий и прозвучал голос рока из «страны безвестной» молчальницы — Смерти:

{53} The time is out of joint; о cursed spite
That ever was born to set it right.

Но античные герои не боролись, как Гамлет. Они подчинялись и страдали слепо под смятенные ропоты хора. Страдалец нового времени лишен этой опоры коллективной мудрости. Он — один. Тем более одинок Гамлет крэговской монодрамы, один «ходящий по земле» и прислушивающийся к голосу преисподней в то время, как все окружающие — только привидения больного духа. Почему он так медлителен? Почему, сознавая необходимость мести, как долг свой, предопределенный свыше, он упорно противится ему, обрываясь, слабея, отдаляя сроки, хватаясь за философию иронии и презрения, как утопающий за соломинку? Именно потому, что он — личность, что слепая «мойра» вызывает в нем гордое противодействие, что он не может смириться без борьбы перед проклятием рока. В этом толковании источником медлительности прозревшего, «пробужденного от сна» Гамлета является не слабость его, а сила… Будь он слаб, судьба не избрала бы его орудием, загробный мир не говорил бы с ним о «вечных тайнах», и в последнюю минуту не нашел бы он самообладания улыбнуться молчанию смерти:

The rest is silence…

Такова, повторяю, мысль Гордона Крэга, взявшегося за первоначальную московскую постановку. Внешние формы ее, столь необычные, должны были наглядно явить величавую беззащитность героя, избранника Страдания, окруженного химерами и чудовищами злой сказки. Режиссеру представлялись возносящиеся к небу колонны, прямые линии каменных стен и лестниц, волнистые бархатные драпировки внутренних покоев, магически сменяющая друг друга обрамления, без кулис, без написанных декораций, — под звуки меланхолических трубных фанфар. Ему мерещилось… Но этих новых затей, соблазнивших Художественный Театр в эскизах, осуществить не удалось. После первых же попыток выяснилось, что режиссерские мечты на бумаге одно, и совсем другое — на сцене. Когда была изготовлена крэговская колонна из дуба, оказалось, что для установки ее требуется не менее пятидесяти рабочих! Можно представить себе, какое время занял бы спектакль с такими колоннами, не говоря уж о том, что для выполнения рисунков в указанном масштабе пришлось бы строить особый театр. Тогда начались компромиссы. Урезали высоту, заменили дуб деревянным каркасом, потом помирились на холсте с раздвижными обручами. Крэг признал себя побежденным технической неумолимостью, но остался недоволен и уехал, предоставив кончать постановку Станиславскому и Сулержицкому. Проекты его костюмов оказались тоже неосуществимыми. Английский мечтатель, рисуя их, не принял во внимание строения человеческого {54} тела. Их нельзя было надеть на живых людей (недаром Гордон Крэг — автор парадокса о замене актера марионеткой!). Костюмы, все за исключением самого Гамлета, были исполнены по рисункам русского художника К. Н. Сапунова. В сущности от Крэга сохранились одни намеки форм: остались его передвижные ширмы. Постановка в этом переработанном виде — скорее заимствование у проповедника сценической трехмерности — Аппиа. Художественный Театр пошел по пути указанному Аппиа, но усовершенствованному Станиславским, а именно с помощью передвижения ширм наверху, что значительно упрощало всю систему и чистые перемены, с использованием мягких материй для различных декорационных надобностей (между прочим — для кустов и деревьев: работа Станиславского в «Студии» над «Двенадцатой ночью» Шекспира дала большой опыт в этом направлении).

Итак, постановка «Гамлета» по указке Крэга не удалась. То, что мы видим теперь, за рубежом России, очень вольная перефраза его замысла. Нынешний режиссер пьесы Болеславский и художник-декоратор Гремиславский нашли самостоятельные пути инсценировки «Гамлета» Однако, основная «точка зрения» английского режиссера на «Гамлета», о которой можно быть разных мнений, бесспорно повлияла глубоко на драматический рисунок всех ролей (некоторых особенно) и в частности — на игру Качалова.

Так же, как от форм инсценировки, режиссер отошел и от всего символического задания Крэга и приблизился в значительной степени к шекспировскому реализму. Но характер главного героя преобразился только отчасти. Многое осталось в нем от крэговского сверхчеловека. «Слишком ко всему готовый» Гамлет — не результат ли того толкования, по которому он один живет и действует, а другие лишь «мерещатся»? Мы почти не видим смятенного, жалкого человеческой беспомощностью Гамлета, и не случайно, сдается мне, пропущен «москвичами» рассказ Офелии о том, как в комнату к ней —

 … Вдруг
Вбегает Гамлет: плащ на нем разорван.
На голове нет шляпы, а чулки
Развязаны и спущены до пяток;
Он бледен, как стена, колени гнутся,
Глаза блестят каким-то жалким светом.

Не случайно пропущено и кое что другое…

Я говорил о «величавой беззащитности» Датского Принца в его борьбе с роком.

В Гамлете-Качалове больше величавости, чем беззащитности, больше суровой отдельности от окружающих, нежели безумия сердца, «жестокости от любви». Гамлет-Качалов колок не только на словах, он презрителен до высокомерия, этот легендарный принц с головы до {55} ног — «every inch a prince». В сцене с матерью он держит себя, как судия непогрешимый, бесповоротный. Огромный византийский меч, на который опираются его судорожно-сжатые руки, кажется непобедимым мечом Зигфрида. Не простой отговоркой нерешительности звучит его угроза молящемуся Клавдию:

Живи еще, но ты уже мертвец!

И тем не менее, теперь, по прошествии девяти лет с первого спектакля «Гамлета» в Москве, Качалов играет несравненно горячее и проще. Он как бы сошел с символических котурн Гордона Крэга, чтобы отдаться шекспировской стихии, как власть имущий творец, свободно разбирающийся в указаниях режиссера. Он вырос за эти годы и научился самостоятельно вникать в произведения гения, которые Гете назвал «необъятными книгами человеческих судеб».

Конечно, достигнутое им не безусловно. Но повторю еще раз: Качалов — Качалов!

*Сергей Маковский*

Прага. Октябрь 1921 г.

# **{57}** «Братья Карамазовы»

В текущем году исполнилось столетие со дня рождения Ф. М. Достоевского, а также сорок лет со дня его смерти.

Любовно воскрешать память ушедших гениев в круглые сроки их появления на земле или кончины — древняя благородная традиция. Поэтому попытки раскрытия глубоких и страшно важных проблем, поставленных Достоевским, кажутся сейчас особенно уместными. Тем более, что в этот вдвойне юбилейный год русского провидца Европа, давно высоко оценившая его творчество, видит сценическое воплощение величайшего его произведения: постановку «Братьев Карамазовых» труппою артистов Московского Художественного Театра.

Мучительная биография Достоевского: тяжелое детство, а затем заключение в крепости и ужас смертного приговора, оборвавшие блестяще начатый «Бедными людьми» литературный успех, великое испытание каторги и солдатчины, двадцать лет напряженного труда, давшего великую славу, но не принесшего материального благополучия, отчего творец «Преступления и Наказания», «Бесов» и «Подростка» до последней минуты бился в тисках нужды, — представляет яркое доказательство неразрывной связи между творчеством и жизнью писателя.

Конечно, Достоевский и при более удачных жизненных обстоятельствах поставил бы вопросы, разрешение коих составляет сущность его писаний. Но мучительность подхода к ним, непереносная острота их постановки, напряженный надрыв, пронизывающий многие его страницы, неоспоримо коренятся в тяжком и трудном жизненном жребии. Именно внешний драматизм его жизни сообщил ему глубокое понимание родного народа, быть может, самого несчастного и трагического из племен, живущих под солнцем. Именно непрерывность {58} горького страдания дала ему полную слиянность с Россией, сделала его напряженным выразителем ее духа.

Основная проблема творчества Достоевского, проблема реальности бытия, глубоко национальна.

Первопричиной русских томлений и исканий издавна являются мучительные вопросы: что — подлинно в пестро текущем калейдоскопе явлений и что — обманный призрак, подобно лучистым, но неверным образам Майи? К чему надлежит примениться всем сердцем, и что должно отвергнуть, как лживую иллюзию? В них смысл истории русского народа, и они же — основа творчества величайшего нашего прозаика.

Призрачность вещного мира Достоевский ощущает бесконечно тонко. Многое, взору обычному кажущееся реальным, — для него словно прозрачная, сомнительная дымка. Поэтому метод его творчества, формально совершенно не фантастический, внутренне — глубоко фантастичен. Предстающий при чтении Достоевского мир страстного душевного напряжения, населенный людьми, изнывающими от мук остро настороженной совести, кипящих необоримыми страстями, мир извращенных дерзновенцев, больных душ и экстатических безумцев, конечно не простое отображение действительной жизни. Это — претворение ее, раскрывающее бытие в каком-то новом лике, непохожем на образ постоянства призрачной «правды каждого дня».

Напряженная страстность отношения Достоевского к своему писательству, в котором он видел мистический подвиг очистительного страдания, показывает, что метод его творчества неслучаен. Превращая вещный мир в сон иллюзорных видений, Достоевский преследует цель раскрытия единственно подлинной реальности, приобщаясь к которой человек приобретает истинное существование, как бы вторично рождаясь для бытия вечного и уже несомненного. Искания этой реальности — смысл всего творчества Достоевского. Но нигде эта проблема не поставлена с такою остротою, как в его последнем к несчастью, недосказанном[[1]](#footnote-2) слове — в «Братьях Карамазовых».

Цель действенно участвующих в трагических событиях «Братьев Карамазовых» людей — извечное человеческое желание счастья, полноты ощущения мира, как гармонического единства. Это сознание, самостоятельно в человеке, как явлении смертном и временном, невозможное — приобретается лишь слиянием с довременной реальностью Божества.

{59} Отсюда — трагедия действующих лиц «Братьев Карамазовых»: не зная или не желая познать Бога, они отпадают от источника подлинной жизни и обрекают себя на страдальческое блуждание в потемках иллюзорности.

Только что высказанная мысль достаточно ясно выявлена самим настроением романа. «Братья Карамазовы», прежде всего, роковой поединок между старцем Зосимой и Иваном Федоровичем, между вытекшей из приобщения к Божеству благостью приятия мира, и гордым бунтом души ради марева лжи — свободы, отрекшейся от подчиненного бытия. Остальные лица — различные ступени отпадения от Бога.

Двояким путем происходит приобщение к Божеству. Возможна интуитивная вера «малых сих», бессознательное богоощущение народной массы. Недаром старец Зосима, называя русский народ богоносцем, чает от него спасения родины. Но ясное сознание реальности своего Я с вытекающими отсюда моральным укладом и ведением смысла бытия дается лишь приходящим к богопознанию через практический религиозный опыт. Старец Зосима, человек постоянного практического слияния с Богом, не только непрерывно ощущает себя пребывающим в подлинном существовании, но и приобретает знание сущности мира.

Вера в реальность Бога, как абсолютное Добро и Красоту, раскрывает Зосиме понятие иллюзорности зла, составляющее глубочайшую тайну мироздания: — создание Божие — мир есть факт от века данный в Добре и Красоте и должен быть принят и оправдан весь. Отсюда экстатический восторг перед гармоничным единством мироздания, с такой исчерпывающей полнотой захватывающий сердце верного ученика старта, Алеши, когда он, после вещего сна о Кане Галилейской, в яхонтовую осеннюю ночь, целует и благословляет землю.

Приобщению к Божеству противопоставлено отъединение от Бога — факт грозный, страшный, ибо человек, отпадая от реальности, погружается в туманы обманных видимостей. Первая степень отпадения от Бога — почти бессознательное забвение Божьего пути жизни, т. е. практической морали. К этому забвению сердце человеческое побуждаемо жаждой полноты восприятия земной жизни, символизирующейся в половом чувстве, «насекомых сладострастье», необходимом для продолжения рода человеческого, но от страстности людских хотений, часто доходящей до противоречия с Божьим законом. Людям, рожденным «поросятами», вроде Федора Павловича Карамазова, такое противоречие очень опасно: оно бесповоротно губит их.

Однако, есть люди, которые, «хотя лежат в болоте, но стремятся к звездам» (О. Уайльд). Для таких забвение морали еще не {60} означает окончательной гибели: ведь мораль не путь Богопознания, а лишь вид дисциплины, неизменно держащий душу на уровне чуткой восприимчивости ощущения реальности. В «Братьях Карамазовых» имеется яркий пример трагедии забвения морали — Дмитрий Федорович, которого отравленною кровью созданный родовой безудерж отдаляет от путей нравственности. Этот невольный отход от Бога не проходит даром: жизнь Мити, потерявшего ощущение реальности, обращается в бешеную фантасмагорию призраков. Он мечется и изнывает в туманной толчее невероятного хаоса необузданной ревности, противоречивых чувств к двум женщинам и ненависти к отцу.

Но отпадение Мити не лишило его интуитивного предчувствия Бога, как единственной реальности. Не случайно он восклицает: Слава Вышнему во мне! В этой божественной интуиции — спасение его страстной и заблудшей души. Бог, дремлющий в его сердце, просыпается в страшную минуту, когда он, подходя к рубежу последней гибели, удерживается на краю бездны. И, вместе с приобщением к Божеству, наступает конец призракам и обманам жизни. В раскрытии любви просветленной Митиным просветлением Грушеньки — Митя обретает ясное сознание реальности своего бытия, дающее ему силу «воспеть гимн» — в ответ на тяжко обрушившуюся на него несправедливость.

Трагедия бессознательного отъединения от Бога всецело принадлежит к области этики, ибо ее смысл — не в отрицании единственного реального понятия Божества, а в забвении практических методов его раскрытия. Она очень глубока, но для настоящего человека, не «поросенка» никогда не безысходна.

Гораздо страшнее перенос отпадения от Бога в область метафизическую — сознательный богоборческий бунт Ивана Федоровича. Психологически этот бунт коренится в карамазовском безудерже, в жаждущем всецелой полноты восприятия земной прелести страстном сердце Ивана. Недаром Иван — сын сладострастника, «Пьеро Эзопа», Федора Павловича, из всех детей наиболее похожий на отца, по верному замечанию Смердякова. Но «поросенок» Федор Павлович просто вне этики: «чтобы мошенничать, ему не надо никакой санкции». Иван же — «глубокая совесть». Разрешать вопросы морали в плоскости своеволия необузданных желаний он не может. Наоборот, метафизическое отрицание Божества у него вытекает из всецело этической предпосылки кризиса: понятия справедливости.

Справедливость — самая страшная идея человечества. Нигде раскрытие понятия так легко не сопровождается ошибками, как в ней. Безошибочно раскрывает ее только знание священной тайны иллюзорности зла, даваемое приобщением к воплощенной в Боге реальности добра. Для души, озаренной истинным богопознанием, справедливость — величина мнимая, ибо в мире, где зло и разлад суть иллюзии, а {61} добро и гармония суть реальность, несправедливости нет и быть не может!

Но как же «слезинка замученного ребенка», против которой так страстно протестует Иван? Если и она иллюзорна, то не слишком ли она, эта слезинка, вместе с тем убедительна? И не будет ли бессовестной жестокостью, успокоившись на ее иллюзорности, даже не спросить «за что»?

Мысль, познавшую Бога, «слезинкою» не смутишь: хорошо зная потрясающую внешнюю убедительность иллюзорного зла, она указывает и единственно верную дорогу преодоления этой иллюзии — христианскую любовь ко всему живому. «Каждый листик любите!» — заповедал старец Зосима. Но Иван Федорович, несмотря на свою «глубокую совесть», не знает Бога, также как и Федор Павлович. Иллюзорное зло кажется ему реальным, а реальное добро сомнительным: «слезинка — слишком дорогая плата за Божью гармонию!» — восстает он и, «почтительно билет свой возвращая», начинает сооружать вавилонскую башню гармонии человеческой, в которой истина Божества подменена ложью человеко-бога.

Эта бунтующая метафизика, по мнению Достоевского, целиком иллюзорна и призрачна: для ее утверждения необходим «геологический переворот», разрушение идеи Бога, т. е. единственной подлинной реальности мироздания. Поэтому неизбежный результат бунта Ивана — полный крах. Начинается с трагического морального противоречия. Иван взбунтовался ради идеи справедливости, но при переносе на человека качеств Божества, естественно, уничтожаются нормы доселе ограничивавший необузданность жадной человеческой души: «мошенничество» санкционировано, «все дозволено», даже мучить детей, не смущаясь их «слезинками». «Геологический переворот» разрушает мораль, а, следовательно, и идею справедливости. Но гибель приходит к Ивану не через несостоятельность этических построений. Он погибает, раскрыв призрачность своей метафизики, утвержденной на предпосылке реальности духа Восстания и Непокорства. И вдруг оказывается, что эта предпосылка совершенно не реальна. Не существует непримиримого бунтовщика, Люцифера с опаленными крыльями, являющегося в красном сиянии, гремя и блистая. А есть пошлый черт с длинным, гладким, как у датской собаки хвостом, уныло исполняющей должность необходимого минуса в мироздании! А есть язвительная пародия на горделивую личность Ивана — «вечный лакей» Смердяков, колоссальнейший символ отчаяния и скуки небытия, фантасмагорическое воплощение лжи безбожия…

Отпадение от Бога, казавшееся прекрасным, на деле есть погружение души в ничтожество и небытие, ибо в Боге заключено все бытие с его добром и красотою, а вне Бога — лишь пустота и уныние. Иван не выдерживает раскрытия этой «правды Бога, в которого он {62} не верит». Замыслившая утвердить свою реальность отъединением от подлинной реальности гордая душа сломлена. И хаос несказуемых призраков безумия захлестывает ее.

«Братья Карамазовы», как и все произведения Достоевского, проникнуты духом трагизма, в древнем мире отражавшегося на театре и в русской литературе воплощенного «большим романом».

Внутренняя трагичность Достоевского неоднократно вызывала попытки сценического воплощения его произведений, на что, конечно, толкала и очень удобная для сцены диалогическая внешность его творчества. Но до постановок Художественного театра эти попытки приводили лишь к варварским переделкам прекрасных романов, т. к. авторы этих переделок подходили к Достоевскому без всякого метода, с единственной задачей выкроить побольше внешне эффектных сцен. Напротив, Художественный Театр прежде всего, установил метод постановки «Братьев Карамазовых». Этим методом естественно, не могла быть раскрыта вся полнота метафизического смысла романа, ибо для такой задачи следовало бы инсценировать все его эпизоды, что, конечно, фактически невозможно. Поэтому театр остановился на методе иллюстрации, дав не столько театральное действо, сколько зрительное воплощение самых многозначительных сцен романа. Этим методом объясняется и наличие чтеца, восстанавливающего связь между отдельными сценами. Таким образом, центр тяжести спектакля со стороны философской переносится на сторону психологическую. Зрителям раскрывается душа главнейших действующих лиц романа, кроме старца Зосимы, не допущенного на подмостки по цензурным условиям дореволюционной эпохи.

Иллюстрационный метод Художественного Театра — единственно возможный путь сценического воплощения Достоевского. Выпукло выявляя внешнюю сторону трагедии Достоевского, сосредоточенную в психологических переживаниях героев, он гораздо тоньше, чем простое чтение, определяет ее внутреннюю сущность. Метафизика бунта Ивана, воплощенного Качаловым в живой образ, уясняется живее и ярче.

Потому-то постановка артистами Московского Художественного Театра Карамазовых — большое достижение, ибо хотя и косвенным путем, она неопровержимо способствует раскрытию проблемы великого романа: глубокой проблемы реальности бытия.

*В. Кадышев-Амфитеатров*

1. Прямые указания самого Достоевского, а равно и вся структура романа, многочисленные свидетельства биографов, неопровержимо доказывают, что «Братья Карамазовы» — лишь вступление к другому, еще более грандиозному роману, написать который Достоевскому не было суждено. [↑](#footnote-ref-2)