Синельников Н. Н. **Шестьдесят лет на сцене: Записки** / Вступит. ст. и лит. обработ. А. А. Бартошевича, общ. ред. Д. А. Грудына. Харьков: Харьковский государственный театр русской драмы, 1935. 347 с.

*Д. А. Грудына*. От редактора 7 [Читать](#_Toc371421297)

*А. Бартошевич*. Н. Н. Синельников и русская провинциальная сцена 21 [Читать](#_Toc371421298)

**Н. Н. Синельников. Записки**

**Глава первая**.
*Семья и детство. — Гимназические годы. — Первые впечатления от театра. — За кулисами Харьковского театра. — М. П. Васильев-Гладков на репетиции. — Театр в Харькове в 1873 г. — Н. Н. Дюков. — Любимцы публики: Аркадий Большаков, А. К. Любский, Никифор Новиков. — Антрепренеры: П. М. Медведев, Н. Н. Дюков, Н. К. Милославский — Дельцы: Жамсон, Биязи, Савин, Максимов.* 103 [Читать](#_Toc371421304)

**Глава вторая**.
*Первый дебют — «Простушка и воспитанная». — Первый успех. — Театр шестьдесят лет тому назад. — Актеры. — Работа над спектаклем. — Репертуар. — Актер М. В. Громов. — Фанни Федоровна Козловская. — Творческие позиции: правда и фальшь. — Работа над ролью. — Федор Петрович Горев и Лиза Воронина. — Учителя.* 121 [Читать](#_Toc371421305)

**Глава третья**.
*Начало самостоятельной работы. — Житомир. — П. А. Никитин. Приезд Деккер-Шенка. — Дебют в оперетте. — Баритон-декоратор Гаэтано Магазари. — В кабале у антрепренера. — Савин. — Сезоны в Николаеве. — Оперетта. — Крепостная актриса Петрова. — Лето 1878 г. в Харькове. — Серьезный материальный успех.* 144 [Читать](#_Toc371421306)

**Глава четвертая**.
*Актеры старого театра: Ф. П. Горев, М. Т. Иванов-Козельский, А. К. Любский, Г. А. Выходцев и А. Н. Островский.* 160 [Читать](#_Toc371421307)

**Глава пятая**.
*Приглашение в Ставрополь. — К. О. Лукашевич. — Первые шаги режиссера. — «Четвертая стена». — Трудности работы в провинциальном театре. — Первое большое дело — Казань. — Атмосфера театра. — Режиссер В. А. Костровский. — «Дикарка» Островского. — Принципы режиссуры. — Приглашение в Ростов.* 183 [Читать](#_Toc371421308)

**Глава шестая**.
*Ростов-на-Дону. — Публика. — Оперетта. — «Дети капитана Гранта». — Бенефис Неделина — «Горе от ума». — Резкий перелом. — Работа над воспитанием актера.* 200 [Читать](#_Toc371421309)

**Глава седьмая**.
*Провинциальный театр в восьмидесятых годах. — Исчезновение крупных антреприз. — Мысли об организации «товарищества». — Летний сезон в Воронеже. — Между кассой и творческими принципами. — Распад «товарищества» и организация нового — в Новочеркасске. — «Плоды просвещения». — Бытовые курьезы. — В. Ф. Комиссаржевская. — Переезд в Ростов и ликвидация «товарищества». — Антреприза, как единственный выход. — В. П. Далматов — «Гамлет». — Общедоступные спектакли. — Поднятие театральной культуры Ростова — Ликвидация первой антрепризы.* 205 [Читать](#_Toc371421310)

**Глава восьмая**.
*На развалинах коршевского дела. — Упадок дисциплины. — Мой отказ и коршевские предложения. — Десятилетний контракт. — Пополнение труппы. — Успех спектаклей. — «Дети Ванюшина». Коршевские традиции. — Мои сотрудники. — М. М. Блюменталь-Тамарина, Н. М. Радин, М. М. Климов. Технический персонал.* 235 [Читать](#_Toc371421311)

**Глава девятая**.
*Уход от Корша. — Предложения Южина и Теляковского. — Возвращение в Харьков. — Сезон в Одессе. — М. Ф. Багров. — Упадок Харьковского театра. — Организационные новшества. — Укрепление материальной базы, — Кадры. — Е. А. Полевицкая. — «Мария Стюарт». — А. А. Баров. — Основной состав труппы. — Атмосфера театра. — Технический персонал. — Репертуар. — «Гамлет». — Сорокалетний юбилей.* 249 [Читать](#_Toc371421312)

**Глава десятая**.
*Февральская революция. — Гражданская война. — Театр в ведении губвоенкома. — Приход «добровольцев». — Бегство в Кисловодск. — Новочеркасск, Ростов. — Возвращение в Харьков. — Итоги. — Творческие принципы: актер — стержень спектакля. — Реализм и формальные новшества.* 275 [Читать](#_Toc371421313)

**Воспоминания о Н. Н. Синельникове**

*М. М. Блюменталь-Тамарина*. Мои Воспоминания 299 [Читать](#_Toc371421315)

*Е. И. Тиме*. Маленькая заметка о большом мастере 301 [Читать](#_Toc371421316)

*Н. М. Радин*. Тогда и теперь 305 [Читать](#_Toc371421317)

*Н. П. Россов*. Прирожденный художник 309 [Читать](#_Toc371421318)

*Н. Н. Урванцов*. Классик русской сцены 313 [Читать](#_Toc371421319)

*Л. Л. Пальмский*. Завоеванное счастье 319 [Читать](#_Toc371421320)

**Приложения**

Указатель имен 331 [Читать](#_Toc371421322)

Трудовой список Николая Николаевича Синельникова 341 [Читать](#_Toc371421323)

# **{****7}** От редактора

{9} От феодализма к социализму — так мог бы озаглавить свои сценические воспоминания-записки старейший ветеран русского провинциального театра — Николай Николаевич Синельников.

В самом деле, вступивши на театральные подмостки вскоре после «отмены» крепостного права, в эпоху, когда на сцене господствовали не только неизжитые традиции, но и весь дух, все нравы и обычаи феодально-помещичьего театра, когда самому Синельникову, тогда еще юному хористу дюковского театра в Харькове, приходилось играть бок о бок с бывшими крепостными актерами и… пройдя более чем полувековой путь царско-полицейского режима, через 61 год, дожить, увидеть и принимать активное, творчески-созидательное участие в театре раскрепощенного народа, в стране диктатуры пролетариата и строящегося социализма… Увидеть фундамент этой мощной постройки и вполне ощутимые контуры грандиозного, невиданного в истории человечества всего огромного здания — бесклассового социалистического общества!.. Да! Это счастье немногим выпадает на долю. Тем больший интерес, тем большее внимание заслуживают записки такого человека.

Но, разумеется, далеко не одним количеством лет, проведенных на театре, исчерпываются для нас роль и значение художника Н. Н. Синельникова и его воспоминаний.

В нашей мемуарной литературе, вообще, в театральной в частности, есть немало страниц, вызывающих живейший {10} интерес к прошлому русского театра. Воспоминания Каратыгина, Медведева, Савиной, Давыдова, Станиславского, Орленева воспроизводят большие куски истории русского театра, рисуют в очень ярких, порой неизгладимых красках живую жизнь, зарождение, взлет и спады его… Но очень мало театральных деятелей уделяют внимание в своих воспоминаниях театру старой русской провинции.

Не только мемуарная литература, но даже исторические работы театроведов по какой-то очень нехорошей традиции игнорируют «провинцию» — забывая, что наряду с крупными именами столичных — казенных — «императорских» театров подавляющее количество выдающихся сил дала именно как раз всеми забытая, постоянно презираемая царскими столицами, провинция.

Имена Савиной, Стрепетовой, Медведева, Варламова, Давыдова, М. Петипа, А. Ленского, Далматова, Комиссаржевской и многих других появилась и, в значительной мере, окрепли в развились до известных величин именно «на провинции».

Мы уже не говорим о том, что в наше время, после Октябрьской революции, после социального и национального раскрепощения трудящихся масс, после того, как под ударами восставшего рабочего класса и беднейшего крестьянства рухнула «тюрьма народов», исчезло и само понятие провинция, ибо, под руководством коммунистической партии, осуществляющей национальную политику Ленина-Сталина, и бывшая в царско-полицейской России «провинция» превратилась в целый ряд национальных советских республик и областей — части единого Советского Союза — социалистической родины всех трудящихся всего мира…

Украина и Белоруссия, Закавказские республики и народы Советского Таджикистана, Крымская АССР и Дальний Восток — все они имеют свои столицы, везде идет пышный расцвет советской культуры, рождаются свои «национальные по форме, социалистические по своему содержанию» (Сталин) очаги пролетарской культуры и искусства, наряду с лучшими театрами Москвы и Ленинграда рождаются к жизни и уже целые {11} десятилетия существуют такие театральные предприятия, как театр им. Руставели в Грузии, как еврейские государственные театры УССР и БССР, Московский ГОСЕТ, украинские государственные театры (театр им. Франко, «Шевченкивцы», «Березиль», театр им. Заньковецкой), польский гостеатр, цыганский государственный театр, гостеатр тюркский, татарский, греческий, молдавский, болгарский, театр забытой до революции народности — марийской, народа коми и многих других.

До революции из 170‑миллионной массы народа, имеющего в своем составе до сотни национальностей, большинство этих национальностей не только не имели своего театра, но даже и своей литературы.

Теперь вся эта «провинция» имеет свои советские театры, своих советских мастеров, свои таланты — из рабочих и колхозных масс.

Понятно, что изучение быта, знакомство с прошлым развитием культуры, искусства, театра всей этой «провинции» для нас имеет огромное историко-политическое значение.

«Провинция» старой царской России для нас не просто понятие географическое, не просто отзвук столичных веяний, «столичных мод».

Театральная жизнь Киева, Харькова, Одессы, Тифлиса, Эривани, Минска, Ростова-на-Дону, Баку, Махачкала, Ташкента, Казани и Вологды, как и многих других городов Советского Союза, имеет для нас, работников советского театра, большой социально-политический интерес и идейно-художественное значение. Мемуары старейших деятелей театра, работавших на провинции, как раз и могут нам дать тот богатый материал, который в значительной степени поможет облегчить изучение истории театра, искусства, вообще культуры — не только русской, но и всех народов СССР.

Но как раз этого и не учитывают многие авторы воспоминаний, редакторы наших издательств, театроведы и даже весьма почтенные историки театра.

В. Н. Всеволодский-Гернгросс, например, по совершенно справедливому замечанию автора вступительной статьи к данным {12} воспоминаниям, А. Бартошевича, в своей «Истории русского театра» «уделил провинциальному театру целый раздельчик»…

Но и в этом «раздельчике» почтенный историк совершенно неверно утверждает: «Художественного значения провинциальный театр не имел»[[1]](#footnote-2).

Другой, не менее почтенный театровед и театральный критик — А. Р. Кугель, редактируя «Воспоминания» выдающегося актера прошлого столетия П. М. Медведева, в своем предисловии, после восторженных отзывов о стиле наложения Медведевым своих мемуаров, между прочим, пишет: «… я с любовью вторично перечитал эти “воспоминания” старого актера. Кое‑что сократил — что было не жалко — преимущественно подробные характеристики малоизвестных провинциальных актеров…»[[2]](#footnote-3)

Т. е., как раз то, что наиболее могло интересовать широкого читателя необъятной периферии, особенно исследователя, А. Р. Кугель сократил. «Малоизвестных провинциальных актеров», о которых считал нужным давать «подробные характеристики» артист Медведев — А. Р. Кугель сделал совершенно неизвестными современному советскому читателю.

Записки Н. Н. Синельникова, который из своего 60‑летнего стажа 50 лет отдал именно провинции, приобретают поэтому для нас особенный интерес.

### \* \* \*

Конечно, как и во всякой литературной работе, так и в воспоминаниях Н. Н. Синельникова наш современный читатель — рабочий и колхозник, который привык критически относиться ко всякого рода явлениям, художественные вкусы и запросы которого за годы революции значительно выросли — этот читатель найдет много недостатков и пробелов. Но не нужно {13} забывать, что мы имеем дело не с ученым трактатом и не с исторической работой театроведа, привыкшего в письменной форме излагать свои мысли.

В данном случае перед нами труд — «дебют» — 80‑летнего, мастера сцены, с ног и до головы практика — режиссера-педагога.

Это надо учесть.

Но это отнюдь не значит, что мы, делая данную оговорку, оговариваем какую-то скидку.

О, нет! Автор «Записок» так богат, как никто из нас, молодых. У Н. Н. Синельникова такой огромный запас жизненного опыта и практики, в нем так много чисто юношеского горения и любви к беззаветно обожаемому им театру, он так хорошо все помнит и увлекательно излагает, что право же порой искренне завидуешь этому 80‑летнему дебютанту.

### \* \* \*

Воспоминания Н. Н. Синельникова — одна из больших и весьма примечательных страниц, рисующая зарождение, рост и развитие русского театра эпохи начала капитализма в России.

Н. Н. Синельников не историк. Не театровед. Не публицист. Он порой не в состоянии обобщить тот или иной факт, вскрыть общественно-политические пружины, стоявшие за тем или иным явлением художественного бытия, активным участником и организатором которого он и являлся, — например, вопрос об организации первых в России театральных «товариществ».

Многое, происходившее на глазах Николая Николаевича, в общественно-политическом укладе царско-полицейской России — и такие, к слову сказать, крупнейшие исторические события, как 1 марта 1881 г., или русско-японская война, революция 1905 г., война 1914 г. и отражение этих событий на художественной жизни страны, изменение идейно-художественных идеалов и «искания» отдельных мастеров сцены — режиссеров, актеров, требования «публики» — все это как бы осталось вне поля зрения маститого мастера русской провинциальной, сцены.

{14} — Жизнь вне искусства прошла мимо меня, — пишет Н. Н. Синельников. «И я не жалею об этом». Конечно, не надо думать, что Н. Н. Синельников здесь пытается утверждать «теорию» — искусство для искусства. Эти слова надо понимать так, что Н. Н. Синельников, кроме искусства, т. е. кроме театра, непосредственной работы в театре, которому он отдал всю свою жизнь, ничем другим не интересовался. И совершенно верно — самому Николаю Николаевичу нечего жалеть 51 года, отданного русскому провинциальному театру, который он любил всей душой, за который страдал, боролся, переносил всевозможные лишения и невзгоды.

Воспитанный в совершенно иной обстановке, в совершенно иных социально-политических и общественно-бытовых условиях, актер советского театра поймет к между строк прочитает недосказанное Синельниковым обо всей той жизни «вне искусства». Работник советского театра прекрасно разбирается сейчас в том, что искусство, театр — в научном понимании этого вопроса — есть особого рода специфический вид классовой идеологической практики.

И сколько бы ни казалось художнику, что он ушел «от суеты мирской», от треволнений и забот в область исключительно искусства — это неверно.

«… Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания…»[[3]](#footnote-4)

Этого не надо забывать.

Вся конкретная практика Н. Н. Синельникова как раз об этом и говорит, что он был связан с обществом — с той его передовой частью в свое время восходящего класса буржуазии, которая все крепче и крепче становилась на ноги с утверждением капитализма в России. И в этом нет ничего ни удивительного, ни «неприличного» — это вполне естественно. Вполне {15} закономерно. И нам нет никакой надобности скрывать эту историческую необходимость.

Да, Николай Николаевич Синельников был связан со своим обществом, которое его породило. Он жил его жизнью, его интересами. Он очень долго отражал его вкусы, был проводником идейных устремлений этого буржуазного общества, — это исторический факт. И разве можно против этого спорить…

Другое дело, что он не всегда соглашался с этой буржуазной жизнью, с этими вкусами и интересами. Он искал другого идейного содержания и иной аудитории для передачи ей своих художественных устремлений. Он активно способствовал, через театр, переделке этого общества, откалывая от него лучшую его часть и воспитывая ее на лучших образцах классического искусства, а после Октябрьской революции и советской драматургии — он тем самым показал, что среди деятелей искусства, он и его работа, вся его художественная практика, в искусстве и вне искусства, близка и созвучна тому новому классу, который рос и развивался, собирал свои силы и организовывался для борьбы за лучшее будущее всего человечества.

У него была жизнь и «вне искусства». И организация «товариществ», и борьба с рутиной, штампом, и воспитание молодых кадров, и борьба с эксплуатацией и вообще с торгашеством на театре, и общедоступные понедельники, и бесплатные утренники — все это воочию доказывает, что Николай Николаевич не был ни отшельником, «затворником» от театра, ни носителем идей «чистого искусства»…

Таким мы знаем Н. Н. Синельникова — за что особо ценим и уважаем маститого мастера.

Вступительная статья А. Бартошевича, дающая краткий очерк истории русского театра конца XIX – начала XX века, служит в данном случае необходимым дополнением.

Давая социально-политическую характеристику и раскрывая идейно-художественную суть театра этого периода как в столицах, так и на провинции, А. Бартошевич дает весьма полезные {16} обобщения, делает предпосылки и заключения, помогающее даже наиболее требовательному читателю получить более полное представление и обо всем русском, провинциальном в особенности, театре того времени, и о крупнейшим мастере его — Н. Н. Синельникове.

А. Бартошевич подробно и последовательно рассказывает, как рос и развивался русский театр провинции, как исторически возник и сложился тот лучший тип передового, культурного; лишенного торгашеских устремлений антрепренера, наилучшим среди которых был Н. Н. Синельников.

### \* \* \*

Главной и отличительной чертой характера Н. Н. Синельникова есть исключительная его любовь к труду.

Из каждой страницы, из каждого факта, сообщаемого им, читатель видит большой энергии, кипучего темперамента и неиссякаемой любви к труду человека, который, не довольствуясь богатыми дарами природы, щедро наделившей его выгодной внешностью, прекрасным голосом, музыкальностью, сценическим талантом, — повторяем, читатель видит, что Синельников не жил праздно «на капитал», а постоянно приумножал его неустанным трудом.

Но, говоря о капитале, не следует забывать, что вообще-то «капиталист» из Синельникова был неважный.

За свою полувековую и очень часто почти каторжную работу (вспомнить условия 10‑летней службы у Корша) Николай Николаевич не нажил себе ни дач, ни «хуторов», ни богатых особняков.

Единственная «недвижимость» Николая Николаевича — это домик-квартира в Харькове, уцелевшая в годы гражданской войны — когда Н. Н. выезжал из Харькова — благодаря охранной грамоте Совнаркома, и которая закреплена за ним в пожизненное пользование постановлением ЦИК УССР.

Бескорыстность и крайняя скромность в личной жизни — другая отличительная черта этого труженика.

{17} Наконец — доброта характера, свойственная немногим актерам, обаятельность, и в жизни, и на сцене.

Эта доброта, как и иные качества, видны на протяжении всего трудового пути Николая Николаевича. Это отмечают все живые свидетели — соратники и многочисленные ученики его.

Эта же доброта видна и на общем стиле «Записок».

Описывая свой тяжелый жизненный сценический путь, Синельников скрашивает все грустные и печальные стороны.

Мы не найдем у Николая Николаевича надрывных нот «горестей и скитаний», какими проникнуты воспоминания великой русской актрисы М. Г. Савиной. Нет в них и того «бесшабашного» удальства и веселья, которое встречается у П. М. Медведева.

Эпически спокойно, с оттенком легкого лиризма, разворачивает он перед нами волнующие и увлекательные страницы исключительно богатой и разнообразной жизни актера русской провинции.

Да и не только провинции.

Страницы, посвященные кабале Н. Н. в частном «деле» столицы — у Корша, — это незабываемые страницы о театральной каторге, которая была «обычным явлением» при существовании антрепризы в капиталистических условиях дореволюционной России.

### \* \* \*

Выше мы сказали, что «Записки» — «дебют» Н. Н. на литературном поприще.

Тут же должны немедленно прибавить, что это такой же удачный «дебют», как и 60 лет назад на подмостках дюковского театра в Харькове, 1 января 1874 г.

«Пробе пера» маститого артиста может позавидовать любой «заправский» писатель.

В богатой галерее портретов, мастерски зарисованных одним-двумя штрихами, перед нами разворачивается сложный мир талантов, гениальнейших личностей, многие из которых росли, развивались и в расцвете своих творческих сил, не смогли {18} перенести мрачной обстановки царского самодержавия и полицейского произвола 70 – 90‑х гг., гибли…

Строки, посвященные рассказу об актерах, которые расточали свои таланты в бездарных пьесах, перед ничего не смыслящими в искусстве антрепренерами и хозяевами — «отцами города» — лабазниками и торгашами — нельзя читать без волнения.

Сережа Пальм, артист Любский, эти спившиеся и погибшие люди, или вышедший из «подонков» «в люди» артист Горев, ставший потом «прожигателем» жизни и погубивший свой талант — все эти факты, как и «случай», помогший тоже «выйти в люди» знаменитому артисту Иванову-Козельскому и трагический конец этого гениального мастера с исключительно выдающейся биографией, — рассказаны с подлинным литературным мастерством, полным драматизма и неподдельной искренности.

Диапазон охвата Синельниковым актерских имен очень широк. От бывшей крепостной, совершенно неграмотной, но выдающейся талантливой актрисы Петровой, и такого же крепостного актера Выходцева до оригинального чудака, фанатически влюбленного в свое искусство художника-декоратора итальянца Магазари. Для всех находит Н. Н. ласковые слова, теплые краски, мягкие тона.

Говоря об известных в истории и литературе именах, находит Синельников свои собственные, свежие слова, из которых узнаешь так много нового.

Вот перед нами замечательные штрихи о первых сценических шагах В. Ф. Комиссаржевской. Штрихи, из которых так ярко, так красочно, и вместе с тем — с чисто акварельной мягкостью — проглядывает оригинальный облик гениальной актрисы.

А вот совершенно краткие слова о М. Г. Савиной — но в этих словах, как в ярком луче света, показано нам неведомую доселе деталь личных качеств великой актрисы…

### \* \* \*

Большой практик, режиссер-педагог, воспитавший громадные кадры высококвалифицированных актеров, Н. Н. Синельников не выступал в качестве теоретика театра.

{19} О его «школе» сценической игры, «жизненной и правдивой» в дореволюционные годы никто не писал теоретических исследований и критических заметок.

Замалчивала столичная пресса и целый ряд методологических приемов «провинциального режиссера», хотя в свое время они были новыми и достаточно смелыми для крайне отсталого русского театра. Только в послеоктябрьский период в советской прессе, по случаю 50‑летнего юбилея, начали появляться статьи о режиссере Синельникове, который-де один из немногие остался верен реалистическому принципу построения спектакля.

Сам Николай Николаевич пишет по этому поводу следующее: «Мне всегда казалось, что загадки “измов”, трудные подчас и изощренному интеллигенту прежней формации, чужды здоровому, четкому восприятию новой рабочей публики. На опыте я в этом убеждался не раз. Абстрактные театральные эксперименты моих молодых сотрудников-режиссеров вызывали часто удивление, любопытство, но никогда не давали зрителю того всепоглощающего захвата, который он должен испытывать от спектакля. Это происходило, как мне всегда казалось, и оттого, что до последнего времени, в особенности в провинции, актера отодвигали на второй план. Режиссер в своей работе над пьесой акцентировал на оформлении спектакля; игра актера сводилась часто только к исполнению внешних замыслов “постановщика” (недаром появился этот термин). Внешним он стремился “разрешить спектакль”. Внутренняя работа актера над ролью часто забывалась. Текст пьесы делался каким-то придатком, дополнением к внешней ее трактовке».

Это высказывание маститого художника особенно ценным является для работников советского театра, работающих на Украине. Именно в украинском театре националисты-контрреволюционеры, как например Л. Курбас в «Березиле», под прикрытием всевозможных формалистических «измов», проводили не только чуждую для понимания и восприятия здоровым рабочим зрителем работу, но и прямо вели вредительскую деятельность, смыкаясь с контрреволюционным троцкизмом, белогвардейщиной {20} и штабами мировых интервентов, против Советской власти, против диктатуры пролетариата.

Николай Николаевич Синельников всей силой своего незаурядного мастерства, исключительного режиссерско-педагогического таланта, всем своим идейно-художественным мышлением принадлежит к той лучшей части трудовой интеллигенции, которая честно и открыто, самоотверженно и безоговорочно, сразу же после Октябрьской революции перешла на сторону советской власти, на сторону рабочих и крестьян. Перенеся все трудности и лишения гражданской войны и восстановительного периода, ныне работая рука об руку с пролетариатом, под руководством коммунистической партии, во главе с вождем мирового пролетариата т. Сталиным, строящим социалистическое бесклассовое общество, эта интеллигенция получает те творческие радости и бодрую зарядку, которыми живет многомиллионный народ Советского Союза — социалистической родины всех трудящихся.

В этом смысле чрезвычайно примечательны слова Наркома просвещения УССР В. П. Затонского, сказанные им в день 60‑летнего юбилея Николая Николаевича.

— «Мы, — говорит т. Затонский, — приветствуем не “почтенную седину”, не реликвию минувшего, не человека, который вошел в историю, а деятеля, который творит и сегодня, человека, созвучного нашей эпохе. Нашей молодежи надо учиться у него»…

В этих словах глубокий смысл и значение Н. Н. Синельникова для советского театра.

# **{****21}** А. БартошевичН. Н. Синельников и русская провинциальная сцена

## **{****23}** I

История русского театра прошлого века делится на две неравные части. Одна часть — это столичные, главным образом, казенные театры. Цепь театров, возникавших и исчезавших, существовавших столетия, знавших годы расцвета и годы упадка, запечатлевших имена замечательных актеров — Брянского, Каратыгина, Щепкина, Мочалова, Асенковой, Мартынова, Сазонова, Максимова, Васильева, Садовского, Савиной, Стрепетовой, Давыдова, Ермоловой, Южина. Их история изучена и записана. Она сохранилась и в воспоминаниях самих участников, и в мемуарах современников, она вошла в художественную литературу, заполнила собой однообразные страницы Вольфовской «Хроники», отразилась в периодической литературе и специальных исследованиях. Мы можем восстановить внешний облик целых спектаклей и отдельных исполнителей на основании богатейшего иконографического материала: акварелей, литографий, гравюр, позже фотоснимков, передававшихся одним актерским поколением другому и к настоящему моменту составивших основной фонд наших театральных музеев.

{24} Именно эту часть и принято считать историей русского театра.

Но ею не исчерпывается все его содержание. Наоборот, большая часть совсем выпадает из поля зрения критиков и исследователей. Провинциальный театр не располагал литературным окружением, которое могло бы вести его летопись; поглощенный борьбой за существование, он не был в состоянии выделить из своих рядов людей, которые были бы способны оставить после себя материалы для его истории. Отсутствие или во всяком случае ограниченность диапазона воздействия периодической печати, фиксирующей протекающее только во времени художественное творчество его созидателей и, в конечном итоге, квалифицирующей их для будущих историков и исследователей, не сохранило для нас тех имен, которые с полным правом способны выдержать сравнение со многими столичными корифеями, прочно вошедшими в историю русского театра. Отдельные имена всплывают в памяти и напоминают об их существовании. Но что мы знаем о таких безусловно замечательных, судя по отзывам очевидцев, актерах, как Н. Х. Рыбаков, Ф. Ф. Козловская, М. П. Васильев-Гладков, М. В. Громов, А. А. Пасхалова, Н. П. Рощин-Инсаров, М. Т. Иванов-Козельский, И. П. Киселевский? Отрывочные, с трудом восстанавливаемые сведения их биографии и восторженные междометия, говорящие об оценке их современниками, но почти исключающие всякую возможность восстановить манеру сценического перевоплощения, определить объективный смысл их творческой индивидуальности.

История провинциального театра не написана. Лишь мемуары В. Н. Давыдова, П. М. Медведева, кое-что из воспоминаний М. Г. Савиной и небольшие, придерживающиеся изложения фактической стороны, заметки, {25} рассыпанные по бесконечному количеству изданий и чаще всего повествующие о бытовых анекдотах, далекие от какого-либо отображения творчески-методологических моментов, дают некоторое представление о том, как жил и работал театр в провинции. Общие его очертания — опять-таки бытовые — встают со страниц драматической литературы. Образы Лизочки Синичкиной и ее отца, Негиной, Коринкиной, Несчастливцева, Шмаги, Аркашки рисуют нам тип актера, его социальное лицо. Мы не имеем основания им не верить, они, безусловно, более документальны, чем переходящие из уст в уста и только на последнем этапе олитературенные анекдоты, которыми принято оперировать в тех случаях, когда речь касается прошлого провинциального театра.

Но даже и этот недостаточный для всестороннего исследования материал никем не изучен, нигде не учтен. А между тем провинциальный театр — это большая половина русского театра. Пяти казенным сценам, в течение долгого времени монополизировавшим театральную деятельность в обеих столицах бывшей царской России, он способен был противопоставить многотысячную армию провинциальных актеров, подвизавшихся на сотнях театров, разбросанных по всей территории «Российской империи».

Уже это одно соотношение подтверждает, что всестороннее исследование прошлого русского театра не может ограничиться изучением одних только хотя бы и основных театральных организмов, а должно включить в круг рассматриваемых явлений и провинциальный театр.

Взаимоотношения между театральной провинцией и столицей были крайне сложны. С одной стороны, все данные говорят нам, что разница между ними определялась не одним только географическим положением. {26} Различие шло по целому ряду линий. Совершенно иная социальная среда, создавшая провинциальные театры и превращавшая их в выразителей своих интересов, своей идеологии, специфический контингент художественных работников, особенности организации, правовые нормы — все это, несомненно, должно было обусловить принципиальное различие между ними и столичными казенными театрами, рожденными феодально-дворянской системой, на протяжении всего своего существования испытывавшими ее непосредственное влияние и, в свою очередь, влиявшими на остальные театры тогдашнего Петербурга и Москвы.

Но, вместе с тем, нельзя провести и четкую линию между ними. Столицы и провинция все время обменивались артистическими силами, и этот обмен, даже при той роли, которую играла в то время актерская индивидуальность, как правило, подчинявшая себе весь остальной «ансамбль» исполнителей и определявшая своими свойствами стилевую направленность спектакля, не вносил сколько-нибудь ощутимых изменений в существовавшую в том или ином театре художественную специфику, во всяком случае — не вызывал ломки ее.

Императорские театральные школы выпускали актеров, из которых далеко не все переходили на службу в казенные театры. Большинство из них шло работать в провинцию. С другой стороны, провинция выделяла своих лучших представителей, которые становились украшением императорских театров, на долгие годы определяя даже все направление их творческой деятельности. Достаточно сказать, что Савина и Давыдов пришли в Александринский театр уже вполне сформировавшимися актерами. Вряд ли мы можем говорить об их «перестройке», о подчинение их творчества существовавшему {27} там стилю и методам. А ведь Савина почти в течение всех сорока лет своего пребывания на Александринской сцене (1874 – 1915) была фактическим и «художественным диктатором», «непогрешимым папой», «признанным сценическим образцом»[[4]](#footnote-5). Последний директор императорских театров В. А. Теляковский следующими словами оценивает ее роль в жизни этого театра: «Собственно говоря, в Александринском театре уже давно существовало два директора, при чем один из них назывался директором императорских театров и тайным советником, другим же директором была умная женщина, совсем не тайная, а явная советница М. Г. Савина. При этом первый директор был фиктивным директором, а вторая — настоящим, значительно более первого опытным, с характером и определенным планом и воззрениями… Первый директор имел право говорить все, что заблагорассудится, вторая, без всякого права, делала все, что хотела»[[5]](#footnote-6).

Еще большим было влияние В. Н. Давыдова. Оно шло не только по линии непосредственного воздействия на своих товарищей по сцене в процессе творческого соприкосновения с ними. Длительная педагогическая деятельность, давшая целую галерею достаточно маститых учеников, обеспечила ему огромнейший диапазон воздействия, которого, пожалуй, не знал никто со времени Щепкина. По существу Александринский театр на протяжении своего столетнего существования пережил три полосы актерских влияний, перешедших в систему: романтической школы Каратыгина, бытового реализма Мартынова и аналитического психологизма Давыдова. Таким образом, {28} вся предреволюционная полоса художественной деятельности Александринского театра прошла под знаком давыдовского влияния и не случайно, что сейчас, когда, после периода режиссерской диктатуры, актер вновь становится основой театра, имя Давыдова, его метод и стиль направляют выработку единого творческого метода, характеризующего художественное лицо Ленинградского государственного театра Драмы.

Неверно было бы представлять себе, что и Савина, и Давыдов, и Медведев, и целый ряд других замечательных актеров, перечислять которых здесь нет надобности, появились неожиданно и только в силу своей исключительной личной одаренности заняли то место, которое им отведено в истории русского театра. Их породил и сформировал провинциальный театр, от которого они взяли лучшее из того, что он имел. Ему они обязаны не только организационным становлением, не только тем, что он создал их «имена», позволившие им добиваться дебюта на императорской сцене, но прежде всего и больше всего организацией их творческих возможностей, выработкой методологической базы, выкристаллизовыванием их художественной индивидуальности. До своего перехода в столицу они были, правда, лучшими его представителями, но все же частью его.

Уже это одно с полной очевидностью говорит о недопустимости игнорирования провинциального театра, о вредности презрительного взгляда на его историю. Как на пример такого огульного игнорирования художественной роли театра провинции в становлении форм русского театра вообще и вызываемых этим игнорированием противоречий, мы можем сослаться на В. Н. Всеволодского-Гернгросса, в своей «Истории русского театра» уделившего провинциальному театру целый раздельчик. Он начинает этот раздел с утверждения: {29} «Художественного значения провинциальный театр не имел»[[6]](#footnote-7). И заканчивает его следующей фразой: «Только надев на глаза шоры и только глядя на столицу и не видя провинции, можно повторять традиционное сложившееся мнение, будто русский театр той поры, а тем более поры более ранней (начала 2‑й половины XIX века. — *А. Б.*) “блистал”. Блистала императорская сцена, но русский театр поистине страдал в полном своем социальном бесправии и художественной посредственности»[[7]](#footnote-8).

Между тем он же сам должен несколько раз делать оговорки, указывая на исключения, но не объясняя их. Говоря об убожестве вещественного оформления спектаклей в провинции, он отмечает: «Опять-таки это не касается театров нескольких крупных городов, как, например, Одесса, Киев, Харьков, Тифлис, Ростов-на-Дону и немногих других, соперничавших с императорскими»[[8]](#footnote-9). Соперничать было тем легче, что в описываемую пору вопрос монтировки спектаклей стоял на небывало низком уровне. Анекдоты об одних и тех же декорациях, встречавшихся на Александринской сцене «и в пьесах IX века, и в пьесах XV и XVI столетия» (Соколов), о двух картинах «Александрийский водопад» и «Кающаяся Магдалина», украшавших павильоны и «намозоливших глаза зрителю, ибо не проходит недели, чтобы они не появлялись от 3‑х до 4‑х раз перед публикой» — эти анекдоты, отмеченные целым рядом мемуаристов, ничем не выделяли образцовую столичную сцену от театра в каком-нибудь Курске или Орле, где убожество сцены не в такой степени противоречило роскоши зрительного зала и находило себе значительно большее оправдание.

{30} То же самое и в отношении исполнительских сил. В. Н. Всеволодский-Гернгросс вынужден признать, что «среди актеров второй половины XIX ст. попадались и крупные дарования, которые славились даже и в столицах, и которые подчас переходили в императорские театры»[[9]](#footnote-10).

Между тем эти театры далеко не всегда были средоточием актерских талантов, и описываемое время (В. Н. Всеволодский говорит о 60 – 70‑х гг. прошлого столетия) отмечено полосой упадка не только репертуарного, крайне характерного для императорской, особенно петербургской, сцены вообще, но и исполнительского.

Неотделимый от истории Александринского театра конца XIX и начала текущего столетия П. П. Гнедич вспоминает: «В общем, играли скверно. Если отдельные блестящие таланты — Самойлова, Сосницкого, Линской, Павла Васильева — сверкали самоцветными камнями, то в общем это было из рук вон плохо, — именно в шестидесятых годах. Актрис не было. Струйская была актриса очень среднего дарования, Читау героинь уже не играла, Подобедова II и Яблочкина I тоже были под сомнением. Просмотрите афиши тех времен — и вы поймете, почему литературные вещи проваливались. Бурдин, игравший Краснова, Несчастливцева, Маргаритова, заранее обрекал на гибель главные роли пьес Островского, а вместе с ним и самые пьесы. Ходили смотреть не самые пьесы, а отдельных актеров. Было какое-то гастролерство без признаков ансамбля»[[10]](#footnote-11). Т. е. было как раз то, что сейчас определяется полупрезрительным понятием «провинциальный театр».

{31} Сказанное, думается, убеждает, что к оценке прошлого, в особенности театра провинции, на которую установился иронически-презрительный взгляд издавна, следует подходить с особой осторожностью, не теряя из виду исторических перспектив и оценки современниками столичных театров, «блиставших» на общем фоне художественной жизни.

Говорить о провинциальном театре тем легче, что это понятие не локализируется на какой-либо определенной географической точке. Текучесть артистических и организационных сил, унификация юридического и бытового положения городских театров на всей территории бывшей Российской империи определили его нивелировку. Актеры кочевали из Вологды в Керчь и из Керчи в Вологду, и обмен опытом был более широк, чем где-либо. Между театрами Казани и Ростова, Киева и Иркутска не существовало принципиальной разницы. Некоторая дифференциация наметилась лишь в последние годы перед революцией, уже в нашем столетии или перед самым его началом, — когда, в связи с возрастающей в общей эволюции театральных форм ролью режиссера, вокруг отдельных личностей начали формироваться более или менее постоянные группы, приобретавшие некое художественное лицо и выливавшиеся уже в подлинные творческие организмы.

Провинциальный театр известен почти исключительно со стороны быта — в качестве поставщика бытовых курьезов и традиций, анекдотов и рассказов о необычных для обывателя положениях, вызванных спецификой положения актера в тогдашней среде. И на этой точке зрения прежде всего строится иронически-презрительное к нему отношение.

А столичный театр? Стены известного трактира «Феникс», что на Толмазовом переулке, куда собирались {32} после спектаклей актеры Александринского театра, могли бы рассказать многое, что не слишком бы отличалось от общеизвестных анекдотов, касающихся провинциальной актерской богемы. Там были свои Шмаги, свои Робинзоны, свои Счастливцевы. Немного света пролито на трагическую судьбу Асенковой, не ясны ее взаимоотношения с Николаем I, но ясно одно: между отношением к театру и актрисе со стороны всероссийского самодержца и купца Великатова принципиальной разницы не было, и драма Негиной меньше всего может быть отнесена к какому-нибудь определенному месту Российской империи, потому что она была характерна для всего ее строя, для положения женщины в условиях этого строя, наконец, для той роли, которая отводилась театру его «меценатами».

Императорская «антреприза», мощная не только экономически, но и располагавшая сложной системой правовых и моральных преимуществ, несомненно стояла вне конкуренции, впитывая в себя в большом количестве лучшие артистические силы, окружая себя внешним блеском и парадным ореолом официального европеизма. Антрепренеры провинции были проще, примитивнее и конкретнее в своей практике. Но беря конец столетия, когда отмена монополии казенных театров породила ряд столичных театральных дел, мы видим, как элементарно и убого было искусство даже в таких театрах, как Коршевский в Москве и Суворинский в Петербурге, просуществовавших вплоть до революции. Как «провинциальны» они были по своему духу и творческим принципам, не говоря уже об организационных формах, которые полностью совпадали с теми, какие существовали и в Казани, и в Вологде, и в Вильне, и в Ростове. По своему идейно-художественному уровню они стояли ниже многих {33} провинциальных театров. Страницы воспоминаний Н. Н. Синельникова красноречиво говорят о его «кабале у Корша», о вынужденном его пребывании в стенах деляческого предприятия, проникнутого духом наживы и потакания самым примитивным вкусам обывателя. Они еще больше оттеняют подлинную культуру скромного Новочеркасского товарищества актеров, в рядах которого начинала под руководством Н. Н. Синельникова свою сценическую деятельность Вера Федоровна Комиссаржевская и где работал целый ряд замечательных актеров.

В данном случае конкретная театральная провинция стояла неизмеримо выше конкретного столичного театра. Новочеркасский театр не был редким исключением. Такие города, как Казань, Тифлис, особенно Харьков, издавна слыли «театральными» городами. Их театры возвышались над общим уровнем прочей провинции, работа в них уже сама по себе квалифицировала актера, определяла его художественный удельный вес. Они были более «столичными», чем целая цепь возникавших и исчезавших театров и театриков Петербурга и Москвы.

Провинциальный театр не стоял на месте. Он рос и развивался, и его творческий рост шел теми же путями, как и эволюция передовых театров, которыми определяется официальная история русского сценического искусства. И неверно было бы представлять себе, что провинция повторяла достижения передовых театров столиц, усваивая некую театральную моду и модернизируясь в погоне за «последним словом» сценического искусства.

Конечно, было и это. Уже после революции мы были свидетелями принявшего угрожающие размеры повального увлечения театров периферии поверхностным, некритически воспринятым формализмом. Ставить {34} «по Мейерхольду» начали не одни только молодые режиссеры. Пьесы дробились на десятки эпизодов, на сцене вырастали неуклюжие станки доморощенных конструкций, актеры двигались по «законам» биомеханики, вызывая недоумение зрителя, у которого, таким образом, в порядке доказательства от противного, культивировалась тяга к психологическому реализму, к натуралистической бытовщине.

С подлинным методом творческой деятельности В. Э. Мейерхольда эти эксперименты не имели ничего общего. Эти экспериментаторы внешне восприняли отдельные элементы его театральных работ, эпигонски следовали давно уже пройденными и осужденными жизнью путями центральных театров, объективно мешали театру, ослабляя силу его художественно-пропагандистского воздействия.

Конец XIX века в области театра был отмечен утверждением натурализма и возрастающей ролью режиссера. Эти явления сломали всю систему существовавшего до той поры театра, внесли изменения во все стороны его быта и художественной деятельности. Рождение Московского Художественного театра положило начало новой эры русского театра. Но тот социально-экономический процесс, который определил известные тенденции в области искусства вообще, а в театре наиболее последовательно, логически и полно откристаллизовал их в МХТ, не мог не оказать существенного воздействия на многочисленные театры провинции.

В тех случаях, когда это позволяли обстоятельства, — когда ослабевал гнет кассы, открывались возможности для творческих исканий и оказывались люди, способные их осуществлять, они ставили перед собою те же задачи, и так же разрешали их, в некоторых случаях опережая столицы.

{35} Такое характерное для натуралистического театра нововведение, как «четвертая стена», расстановка мебели и рассаживание актеров спиной к зрителю, не были «изобретены» Художественным театром, лишь использовавшим уже применявшийся именно в провинциальном театре принцип, последовательно проведшим его в жизнь.

То же самое относится и к целому ряду мероприятий, широко известных в качестве мхатовских, но на самом деле органически выросших из общей эволюции театра: отмене музыкальных антрактов, выходам на аплодисменты в середине действия, характеру театральных афиш и т. п. Все это задолго до возникновения Художественного театра применялось Н. Н. Синельниковым в провинции совершенно самостоятельно и не получило широкой огласки лишь в силу ограниченности сферы его влияния в ту пору.

Разумеется, неверно было бы отрицать роль и значение Художественного театра в процессе творческой эволюции провинциальных театров. Эти роль и значение огромны. Под их знаком протекло перерождение русского театра в целом, они сильны до сих пор и за последнее время значительно укрепились.

Но эти факты характерны и для нас крайне ценны, так как они решительно опровергают ходячее представление о провинциальном театре, как о некоем сплошном болоте рутины, как о кривом зеркале, искаженно отражающем творческие процессы центральных театров. Они говорят нам, что театральная провинция не только жила отраженной жизнью, эклектически перепевая столицу, но порой в своих творческих исканиях опережала ее. И совпадение результатов говорит об органичности и закономерности путей, которыми шел и развивался провинциальный театр, ставивший и посильно разрешавший те же задачи, которые {36} возникали лишь перед таким исключительным в своей художественной последовательности организмом, каким был Московский Художественный театр.

Знаменательна анонимность этих — и многих других — достижений, а иногда и полное забвение того, что порой приходилось постигать наново. Это лишний раз подчеркивает, насколько «мы ленивы и нелюбопытны», ограничивая свои наблюдения тем, что не требует для познания особых трудов и усилий.

Таким образом, мы видим, что, несмотря на специфические организационно-бытовые моменты, характеризующие провинциальную сцену и нивелирующие ее художественные выявления, мы все же не имеем права рассматривать ее в виде монолитного, одно-качественного массива, выводя некое среднее арифметическое, способное полностью охарактеризовать театральную провинцию. Подобно тому, как весь русский театр в определенные периоды своей жизни опирался на те или иные организмы, на более или менее долгий срок занимавшие ведущее положение, средняя провинция ориентировалась в своей работе на наиболее крупные «дела», бывшие для нее образцом и критерием. Между этой средней провинцией и вершинами русского театрального искусства стояла стена различий экономических возможностей и организационных форм, исключавших тесный творческий и организационный контакт и заставлявших искать образцов в другом месте. Таким местом была «большая провинция» и, в первую очередь, Харьков.

Харьковский драматический театр не только был образцовым, но и типичным театром. Его художественная жизнь шла путями, не обусловленными каким-либо индивидуальным направлением, индивидуальной волей, а была органически связана с художественной жизнью других театров, воплощая ее в себе {37} лишь в более высоком, но одинаковом по направленности качестве. Харьковский театр в силу определенных исторических причин вырос в образцовый провинциальный театр, закономерно развиваясь и не порывая с «глубокой» провинцией, откуда он черпал свои художественные кадры. Он являлся связующим звеном между театральной провинцией и столицей, стоял на перепутьи между ними.

Это обстоятельство усугубляет значение Харьковского театра. Его изучение способно открыть многое, характерное для столичных театров той поры, когда они в меньшей мере пополняли свои художественные кадры за счет воспитанников театральных школ и в этом отношении больше зависели от провинции, и, в то же время, в значительной мере осветить характерные для провинциального театра вопросы.

Однако, органичность развития Харьковского театра, его типичность для русской театральной провинции, в основе вызванные торгово-промышленным ростом города, менее всего говорят об отсутствии в нем ярких творческих индивидуальностей, способных положить на него свой отпечаток и увести в сторону от типичности и традиций. Такие индивидуальности были, но их творческая энергия, в силу целого ряда причин, и прежде всего экономической зависимости театра и невозможности идти на сколько-нибудь рискованные эксперименты, была направлена не на утверждение собственных методов, а на углубление и улучшение существующих, на продолжение того дела, в которое они вошли, а не на разрушение его во имя проблематического построения нового.

Несомненно, что наиболее яркой из них был и есть Николай Николаевич Синельников.

Имя Синельникова неразрывно связано с Харьковом. В нем он вырос, начал свою сценическую деятельность, {38} в него он неоднократно возвращался в годы своих скитаний по провинции и, наконец, в нем он создал театр, упрочивший Харькову славу «первого театрального города провинции» и действительно ставший на высоту лучших столичных театров.

Но, вместе с тем, Н. Н. Синельников принадлежит далеко не одному Харькову и даже не одной провинции. История театра почти не знает примера, чтобы деятельность отдельной личности получила столь полное и на долгий период времени единодушное признание. Имя Н. Н. Синельникова с глубоким уважением к его художественной и организационной деятельности произносилось и в самой глубокой провинции, куда попадали его ученики и последователи, и в столичных театрах, где тоже всегда было немало людей, связавших начало своей театральной карьеры с его именем, его педагогическим влиянием. Один из адресов, поднесенных к пятидесятилетнему юбилею, отмечает, что «на всей территории Республики зритель наслаждается творением Вашего мозга, Вашего блестящего дарования. Ибо нет труппы, в которой не была актера, Вами в свое время созданного».

### \* \* \*

Деятельность Н. Н. Синельникова охватила собой все разделы театральной работы, но в историю русского театра он войдет прежде всего как педагог, режиссер и антрепренер.

Совершенно неверно представлять себе антрепренера только как частника, только как театрального предпринимателя. Правда, летопись частных театров оставила нам самые мрачные и анекдотические воспоминания о людях, бесконтрольно распоряжавшихся театром, видевших в нем одно из средств извлечения прибыли, коммерческое предприятие, иногда могущее быть рассматриваемым в качестве своеобразного {39} «принудительного ассортимента» при буфете, доход с которого тоже попадал в широкие карманы таких антрепренеров. Их так и называли буфетчиками и, фактически руководя театром, они вместе с тем были чрезвычайно далеки от вопросов искусства, хотя бы и своеобразно понимаемых. Именно их деятельность, исключавшая возможность какой-либо художественно-творческой работы, и побудила Н. Н. Синельникова принять на себя тяжелый и неблагодарный труд финансового и административного руководства театром, и принять в то самое время, когда театр находился в прямой и непосредственной зависимости от зрителя, а зритель был развращен беспринципностью театральных «дел» и вытекающим отсюда презрительным взглядом на театр, как на средство развлечения не слишком высокого пошиба. А этот взгляд в 80‑х годах прошлого столетия характеризовал в равной степени отношение и к театру провинции, и к театру столиц.

В наше время кое-кто склонен стыдливо замалчивать антрепренерскую деятельность Н. Н. Синельникова, усматривая в ней «темное пятно» его биографии, проступок, который из уважения ко всей остальной деятельности можно простить и забыть.

Между тем именно то, что Н. Н. Синельников в свое время пошел на рискованный шаг создания собственного театра, шаг, в условиях полицейско-купеческой опеки, получивший формы антрепризы, и дает нам сейчас возможность говорить о его художественной и педагогической деятельности, которая была немыслима ни в условиях частного предприятия, возглавляемого делячески настроенным коммерсантом, ни казенной сцены, которая по существу являлась императорской антрепризой большого масштаба.

Н. Н. Синельникову для очень рискованных по тому времени экспериментов нужна была полная творческая {40} самостоятельность и финансовая независимость, и не случайно, конечно, он дважды отказывался от лестных для каждого провинциального деятеля сцены предложений перейти в Москву — в Малый театр и в Петербург — в Александринский, во главе которого он мог стать в самом начале революции.

Именно частные театры на рубеже XIX и XX столетий определили собою тот сдвиг, то развитие русской театральной культуры, которая была известного рода «оппозицией» к казенным сценам императорских театров. Мамонтовская опера, Московский Художественный театр, театр В. Ф. Комиссаржевской — их значение в качестве прогрессивно-художественной силы в том, что они шли вразрез мертвой рутине официального искусства, насаждавшегося министерством императорского двора, в том, что они сумели выдвинуть новые принципы театрального творчества, принципы, в известной своей части не утратившие своего значения и до сих пор. Эти театры ни в какой мере не были революционными — и не могли быть ими, поскольку они являлись выразителями идей и чаяний капиталистической интеллигенции, оппозиционно настроенной против прогнившей насквозь феодально-полицейской монархии, своими закостеневшими формами порой тормозившей развитие капитализма. Но все же прогрессивное их значение на фоне творческой беспринципности того, что делалось вокруг них, очевидно, и нам незачем закрывать на это глаза.

Даже в провинции, где коммерческие инстинкты антрепренеров проявлялись в обнаженном виде, где фигура «антрепренера-акулы» стала типичной, мы можем вспомнить ряд имен, деятельности которых провинциальный театр обязан тем, что он не скатился до кафе-шантана с отдельными номерами, до балагана с монстрами и «чудесами» техники. Среди этих немногих, {41} правда, имен, на ряду с П. М. Медведевым, должно быть поставлено и имя Н. Н. Синельникова.

Н. Н. Синельников, став на путь самостоятельного творчества, одновременно обеспечил свою организационную и финансовую зависимость, хотя и с несомненным ущербом для себя.

В этом отношении характерно, что для ликвидации долгов, возникших в результате антрепренерской деятельности в Ростове в 1895 – 99 гг., ему пришлось идти в кабалу к Коршу, в частный московский театр, поставленный на коммерческую ногу и даже, несмотря на ставшую притчей во языцех скупость его владельца, сумевший оплачивать труд режиссера во много раз щедрее, чем это позволяла самостоятельная деятельность, направленная прежде всего на то, чтобы поставить театр на должную принципиально-художественную высоту. И вот именно эта самостоятельность дала возможность Н. Н. Синельникову в полной мере осуществить свои творческие замыслы, расчистить себе поле для художественной деятельности, оставившей по себе такой заметный след в истории нашего театра. Вряд ли Н. Н. Синельников был бы для нас тем, чем он является сейчас, если бы его творческая работа не сопровождалась организационной, если бы он оставался только актером-исполнителем и режиссером, а не взвалил бы на свои плечи сомнительные в материальном отношении преимущества добросовестной антрепризы.

И вряд ли тот список актеров, которые по справедливости считают себя обязанными своей сценической карьерой Николаю Николаевичу, которые от него начинают свое театральное летоисчисление, — вряд ли этот список был бы так велик и значителен по своему художественному удельному весу, высокой культуре и мастерству.

{42} Н. Н. Синельников не только поднял художественную культуру театра в провинции, он и организационно поставил его так, что театр превратился из места беспринципного развлечения в прогрессивный фактор культурного подъема, в источник некоей культурнической пропаганды. Неверно и бесполезно было бы искать в профессиональном театре дореволюционного времени, театре, помещавшемся в зданиях городского самоуправления и находившемся под непосредственным контролем полиции, официальной цензуры и негласного, но весьма реально ощущаемого давления «отцов города», не только революционной деятельности, но даже революционных тенденций. Такой театр окончил бы свое существование, со всеми вытекающими отсюда для его создателей и участников последствиями, в самом непродолжительном времени. Ни в какой мере не был революционен и театр Н. Н. Синельникова. Но уже то обстоятельство, что он боролся с домостроевскими традициями закулисных нравов, что безудержную эксплуатацию актера, формировавшегося под влиянием «почтеннейшей публики», окружавшей его богемы и репертуарно-художественных «установок» театра, он заменил бережным отношением к актеру, педагогической и воспитательной работой с ним, что он расчищал репертуар, вытесняя Шпажинских, Крыловых и «Детей капитана Гранта» Чеховым, Ибсеном и Толстым, само по себе было достаточно для того, чтобы его театр превратился в прогрессивный фактор общественной жизни, сыграл заметную положительную роль культурно-художественного центра. Это влияние было тем более значительно, что оно исходило не только непосредственно от самого театра на посещавшего его зрителя. Театр Н. Н. Синельникова во многих отношениях влиял на другие театры провинции своим примером, {43} методами работы, художественными установками. Он значительно оздоровил атмосферу, в которой еще недавно задыхались, спивались, шли в сумасшедшие и странноприимные дома таланты-одиночки, вопреки всему все же рождавшиеся на болотной почве, густо унавоженной окружающим бескультурьем и орошенной крепкими напитками.

Выполняя свою культурническую миссию, Н. Н. Синельников ввел «понедельники», когда спектакли давались по пониженным ценам, т. е. когда театр заполнялся материально малообеспеченными слоями населения, т. е. в значительной части рабочим зрителем и учащимися. Репертуар в эти дни отбирался особенно строго — ставились классики, и спектакли шли с лучшим составом исполнителей. Театр этим путем вербовал себе новые кадры зрителей, которые таким образом приучались к нему, но в то же время делал определенное и значительное культурное дело.

В наши дни, в условиях напряженной классовой борьбы, когда каждый трудящийся гражданин страны Советов является активным участником невиданной в мире стройки социализма, когда пассивность сама по себе становится враждебной этой стройке, такое аполитичное культурничество вредно и реакционно. Но в то время оно, вне сомнения, было прогрессивным явлением, обеспечивавшим театру Н. Н. Синельникова определенное социальное значение.

Театру Синельникова принадлежит заслуга утверждения целого ряда моментов, которые сами по себе кажутся мелочами, но характеризуют собой большие сдвиги, протекавшие внутри театрального организма. Размер и характер афиш, переход от широковещательной рекламы к деловой информации говорил об известной независимости театра от потребительских вкусов публики и, как система абонементов, проводимая в начале {44} сезона, служил доказательством кредита, которым пользовался театр, избавленный от необходимости зазывать к себе зрителя, воздействуя на его любопытство. Отмена музыкальных антрактов явилась результатом стремления к единству художественного воздействия спектакля, утверждением его художественной цельности, перевода его из категории зрелищ развлекательного жанра в область эстетики, не лишенной и морально-этического содержания. Помещение состава участвующих без «красных строк», не по рангу, а по алфавиту, знаменовало собой переход от системы случайного гастролерства к ансамблю, к художественному коллективу, доказывало, что качество и характер спектакля в целом, гарантированные данным коллективом, интересовали зрителя, а не тот или иной актер, демонстрировавший прежде всего свои индивидуальные качества и меньше всего заботившийся о донесении идейного смысла пьесы.

Все эти моменты — и целый ряд других — утвержденные театром Н. Н. Синельникова задолго до всеобщего признания, после их применения Московским Художественным театром, в настоящее время элементарны. Но сделанные около полувека назад, на собственный страх и риск, в условиях материальной необеспеченности и конкуренции, все эти «мелочи» приобретают совершенно иной смысл и значение и заставляют нас отнестись к антрепренерской деятельности Николая Николаевича не только «реабилитационно», но и с глубоким уважением.

Не меньшую роль в становлении русского театра сыграл Н. Н. Синельников как педагог. Убогое состояние театрального образования в дореволюционной России не могло удовлетворить всех потребностей в художественных кадрах, тем более, что значительная часть Театрального училища все же оставалась за {45} казенными театрами. Актерские кадры росли «в порядке самодеятельности», учась в процессе работы у старших товарищей. При таком положении роль режиссера, с первых моментов утверждения его организующего значения в спектакле, была решающей в вопросе формирования молодых актеров. То внимание, которое Н. Н. Синельников уделял актеру, независимо от его положения в театре и роли в отдельном спектакле, на ряду с методом работы, требовавшей углубленного анализа каждого образа, органически вылились в большую педагогическую работу, неизбежно сопровождавшую создание каждого спектакля. Поэтому театр Синельникова превратился в своеобразный театральный университет, и работа с Николаем Николаевичем заменяла для молодых актеров диплом, с которым очень считались в театрах не только провинции, но и столиц. Эта работа обеспечивала известный уровень профессиональных знаний, известное интеллектуальное превосходство и не случайно, конечно, что целый ряд актеров с европейским именем, отдавая должное Николаю Николаевичу, считают себя его учениками.

Несмотря на то, что в основном художественный состав театра Н. Н. Синельникова был закреплен и театр, таким образом, вопреки существовавшим до того провинциальным традициям, из караван-сарая, где на сезон оседали кочующие знаменитости, превратился в творческий коллектив в почти современном понимании этого слова, все же известная текучесть имела место. Актеры, уходившие от Н. Н. Синельникова, переносили с собой его взгляды на искусство, методы его работы, его художественную культуру, подкрепленную общим признанием за Харьковским театром значения «образцового дела», и тем самым увеличивали диапазон его влияния.

{46} Но наибольшее значение имела, конечно, режиссерская деятельность Н. Н. Синельникова. На ней мы должны остановиться подробнее и несколько отступить от непосредственно интересующей нас темы — роли Н. Н. Синельникова в провинциальном театре дореволюционной России.

## II

Новейшая история русского театра, театра капиталистической формации, пришедшего на смену придворно-аристократическому и разночинчески-«купеческому» театру предыдущей эпохи, начинается с 1898 года — года возникновения Художественно-общедоступного театра в Москве.

Но создание Художественного театра явилось лишь «скачком», подготовлявшимся в течение целого ряда лет эволюцией театральных форм и сознания, в свою очередь вытекавших из политической и экономической жизни страны.

Россия в последнюю половину XIX века переживала процесс перерождения из страны феодально-крепостнической, страны, где растущий капитализм должен был применяться к абсолютистским формам Александровской и Николаевской эпох, в страну сначала промышленного, а потом и финансового капитала. Укрепление его не могли остановить никакие рогатки пережившего себя самодержавного режима, трещавшего по всем швам при каждом историческом повороте, несмотря на каторгу, виселицы и даже оппозиционные настроения, нарождавшиеся в ту пору в некоторых слоях старой буржуазии, стремившейся к большей свободе своих действий, чем та, которую им предоставлял существовавший режим. Эта оппозиционность быстро потухала по мере роста новой социальной {47} силы, вышедшей на арену политической жизни и порожденной развитием капиталистических отношений, — пролетариата. Пролетариат, реальное значение которого в общем ходе назревающих событий неизмеримо росло с каждым десятилетием, явился тем фактором, который умерил оппозиционность фрондирующих буржуазных кругов, вынужденных искать себе поддержки в «самодержавной» государственности, смыкая свои интересы с интересами обломков феодальной системы и являясь надежной опорой политической реакции.

И в то же время экономически отсталые буржуазные группировки, обгоняемые удачливыми предпринимателями и испытывающие на себе ломку патриархальных форм всего их уклада, распадавшегося под натиском крепнущего промышленного и, особенно, финансового капитала, смыкаясь с прогрессивной интеллигенцией, питали собой оппозиционные, либеральничающие круги, нередко казавшиеся революционными. Усложнение и дифференциация социально-экономической структуры общества направили эти оппозиционные настроения по нескольким руслам. Так рождались культурно-народнические тенденции, находя себе наиболее яркое выражение преимущественно в тех случаях, когда создавалась иллюзия возможности противопоставить уже обнаруживавшие признаки гниения и распада верхним слоям правящих классов органическую эволюцию заложенных в «народных» массах политических и экономических потенций, когда казалось, что вооружение этих масс культурой и знанием достаточно для того, чтобы направить исторический процесс по пути «правды и справедливости», остановить развитие капиталистических отношений в пределах патриархального уклада, сложившегося в процессе борьбы феодальной системы с {48} нарождающимся капитализмом. Эти тенденции питались своеобразием процесса развития отечественного промышленного и финансового капитала. Россия оставалась страной аграрной, торговля ее была неразрывно связана с земледельческим хозяйством, и только некоторые города превращались в центры промышленной и финансовой жизни страны. Такими центрами были почти исключительно столицы, и хотя они определяли собой общий ход развития, но не они являлись выразителями подлинного лица страны — отсталой, неграмотной, быт и нравы которой казались патриархальными по сравнению с внешним лоском и «европейским» обликом промышленных и административных центров. Отсюда непосредственно вырастали культурно-народнические тенденции, которые исходили из надежд, что Россия избегнет того пути, по какому пошла капитализирующаяся Европа, и пойдет своим собственным, особым путем.

Ущемленная капиталистическим прогрессом, мелкая буржуазия столиц реальнее осознавала невозможность возврата вспять, бессмысленность борьбы на тех основаниях, которые в ее глазах казались единственно возможными. Выходом для нее являлся отказ от борьбы, капитуляция, отход в сторону от социальных проблем к нигилизму, мистике, созданию самодовлеющих «духовных» ценностей.

И в том, и в другом случае видную роль в формировании идеологических надстроек, объективизирующих классовую сущность ряда социальных явлений, играла интеллигенция. Технический прогресс вызвал к жизни все больше и больше усложняющееся разделение труда и потребовал создания армии квалифицированных специалистов, занявших промежуточное положение прослойки между эксплуатируемыми и эксплуататорами. Связанная тысячью нитей с породившим {49} ее классом, интеллигенция в то же время реально ощущала на себе всю тяжесть капиталистической эксплуатации. Оппозиционно настроенная по отношению к вершителям ее судеб, она в то же время не могла сомкнуть свои интересы с рабочим классом. Это промежуточное положение давало ей право считать свое положение независимым, расценивать себя в качестве одной из борющихся классовых сил.

Иллюзия самостоятельности подкреплялась тем, что, естественно, интеллигентские группировки во всех видах идеологической деятельности занимали ведущее положение, выделяя из своих рядов идеологов, вдохновителей и проводников новых тенденций, которые, казалось, рождались именно здесь, среди интеллигенции и лишь впоследствии принимались или отвергались теми или иными классовыми группировками. На самом же деле интеллигенция являлась лишь проводником идей буржуазии, возникавших в результате вновь создаваемых производственных отношений, она являлась слепым исполнителем в деле объективации идей в виде ряда надстроек: морали, философии, искусства.

Поэтому неудивительно, что протекавший параллельно с развитием промышленно-капиталистических отношений процесс специализации выдвинул интеллигентские группировки на первый план, передал в их руки исполнение того, что вытекало из сущности всего развития экономических сил и, тем самым, обусловив — во всех своих «надстроечных» проявлениях — наличие специфических черт, характерных для буржуазно-интеллигентских прослоек.

Процесс развития капиталистических отношений и замены ими обветшалых патриархальных форм, за которые цеплялось чувствовавшее колебание почвы под ногами самодержавие, не шел равномерно. Медленный {50} в середине века, он к девяностым годам достиг пышного расцвета и окончательно утвердил буржуазию в качестве основной социальной силы, вершащей судьбы страны.

Дальнейший период, период формирования отечественного империализма, приведшего к мировой бойне и неизбежной революции, еще больше увеличил темпы этого развития, вызывавшего к жизни ряд рассмотренных нами явлений. Эволюция их стояла в прямой зависимости от темпов капиталистического прогресса.

Конкретизация идеологических устремлений молодой буржуазии, только что утвердившей свое право на самостоятельное существование, в области философии вылилась в формы ряда рационалистических учений, в области искусства — в виде реализма. Буржуазный реализм, пришедший на смену манерной условности придворно-аристократического искусства и вытеснивший своей трезвой рассудочностью идеалистический пафос романтики, отразившей в себе борьбу молодой буржуазии за право на существование, был одним из средств познания действительности, которая переделывалась буржуазией сообразно с ее историческими задачами. Технический прогресс требовал изучения всего, из чего складывалась жизнь, требовал внимательного анализа производительных сил, способных укрепить гегемонию класса-победителя, обеспечить его дальнейшее развитие. Отсюда — быстрое развитие точных наук, отсюда же наукообразие искусства. В этом отношении нам крайне ценно признание Энгельса, который в письме к мисс Гаркнес пишет, что из романов Бальзака он «узнал даже в смысле экономических деталей больше (например, перераспределение реальной и личной собственности после революции), чем из книг всех профессиональных {51} историков, экономистов, статистиков этого периода, взятых вместе»[[11]](#footnote-12).

Как и все проявления идеологической деятельности, русский реализм XIX века включал в себя очевидные черты западных влияний. Русская буржуазия не была достаточно сильна, чтобы создать собственное, присущее ей одной искусство. Поэтому все художественные явления, в какой бы области они ни протекали, в России представляли собой сложный конгломерат противоречивых влияний, совмещали в себе вошедшие в традицию элементы искусства прошлой формации, привнесенные извне и не освоенные органически влияния, только в конечном счете вытекавшие из сущности эволюционного процесса.

Капиталистическая конкуренция и в области искусства, как и везде, породила массу ремесленников, испытывавших на себе гнет производственной необходимости, вынудившей искать точек наименьшего сопротивления. И в области драматургии, и в области актерской игры быстро создался ряд штампов, способных обеспечить быстрый и верный успех. Формы сценической игры «утратили жизненную душевную основу и стали такими же “условными знаками” театральной игры, общими большинству средних актеров того времени, как были условны декорации и костюмы»[[12]](#footnote-13). Такое явление, характерное для всего русского театра, естественно, получило особое развитие в провинции, где отсутствовало корректирующее влияние критики, отрицательное воздействие художественных запросов невзыскательного зрителя было непосредственнее и, главное, самые условия работы требовали наибольшей стандартизации творческой деятельности. {52} Количество премьер, репетиционные сроки обусловливали необходимость своеобразной «программы-минимум». Вопрос изготовления спектакля был основным, качество его стояло на втором месте. При таких условиях актеру не оставалось ничего другого делать, как только стремиться к достижению стоящей перед ним цели с наименьшими затратами энергии и времени и с максимально гарантированной эффективностью.

Психологический реализм, даже в тех случаях, когда он шел по правильному пути учебы у действительности, а не по линии копирования образцов ее сценического воспроизведения, породил теорию «нутра». Если условный театр требовал определенной физической тренировки, не говоря уже о твердом и точном усвоении ряда «правил», то реализм, перенеся объект изучения в область человеческой психики и, в первую очередь, в область психики самого исполнителя, в основу его творческой деятельности положил вдохновение. Образ гениального Мочалова сбил с толку не один десяток талантливых актеров, отказавшихся от серьезной работы над собой и веривших в свои природные данные, в то, что в нужный момент они интуитивно воспроизведут явление, даже не понимая его до конца. Эта теория прочно вошла в обиход театра и породила, по формулировке Боборыкина, «артистический нигилизм», питавшийся процветавшей в актерской среде богемщиной.

Реалистический театр есть всегда и прежде всего театр актера. И если впоследствии актер был как-то скоординирован со всеми остальными элементами спектакля, то ранний реализм игнорировал все, кроме него. Декорации долгое время продолжали оставаться условными, даже после того, как кулисы и падуги были заменены павильоном. Хозяином на сцене был {53} актер — даже не актеры. В театр ходили смотреть не пьесу, не спектакль, а определенного, чаще всего одного, актера. Ограниченность индивидуалистического мировоззрения рельефно сказалась в данном случае. Изображая образы, из которых каждый нес в себе свою индивидуальную правду, актеры, естественно, стремились к утверждению этой правды во что бы то ни стало, не считаясь с окружающим, иногда независимо от общей целеустремленности спектакля. Этому способствовали и бытовые моменты, связывающие в театре борьбу за существование с личным успехом, стремление к которому подчиняло себе зачастую вопросы идейно-творческого порядка. Таковы были общие черты русского театра в семидесятые и восьмидесятые годы прошлого столетия, т. е. в ту пору, когда Н. Н. Синельников впервые вступил на сцену.

Последние десятилетия века отмечены бурным ростом капитализма в России, углублением дифференциации общественных прослоек и утверждением интеллигенции в качестве проводников и исполнителей идей господствующего класса. Технический прогресс, обусловивший развитие наук, вызвал потребность в точном изучении рассматриваемых явлений.

Наряду с этим росло общественное самосознание. В области искусства оно находило себе выход в насыщении идейным содержанием художественных произведений, приобретавших известную публицистическую заостренность.

Все это, взятое вместе, с одной стороны — перенесло центр тяжести с формального, в конечном итоге, восприятия актерского мастерства отдельных исполнителей на тему спектакля, выдвинуло проблему организации его элементов, подчинения их единой цели и, с другой — сильно интеллектуализировало искусство, внеся в него элементы рационализма, рассудочности.

{54} В театре появился режиссер — уже не просто как административно-техническая единица, а в качестве начала, определяющего идейную и художественную направленность спектакля.

А. Р. Кугель, резко выступавший на защиту актера против режиссерского самовластья, видит причину его внедрения в театр только в усложнении театральной техники: «Подобно тому, как растет власть в усложняющемся обществе, так и в усложненном театре явилась потребность в централизованной власти для соподчинения разнообразных элементов и нередко сталкивающихся интересов театра. Продолжая аналогию, мы можем сказать, что как в жизни общества власть становится не только регулятором отношений, но и началом, так сказать, самодовлеющим, так и в театре власть режиссера скоро поглощает первородные элементы театра и начинает жить не только для блага их, но и за счет их. Получается великолепие власти при нищете народа, чудесный дворец правящих рядом с жалкими лачугами управляемых, нечто вроде системы “просвещенного абсолютизма”»[[13]](#footnote-14).

Оставляя в стороне оценку аналогии, в которой лишний раз сказались идеалистические установки автора, усмотревшего в паразитических свойствах власти, в условиях которой писались цитированные строки, имманентное свойство всякой власти вообще, подчеркнем еще раз, что только на первых порах изменение режиссерских функций носило количественный характер.

Бывший в начале XIX века инспектором драматической труппы императорских театров А. И. Храповицкий, фактически выполнявший обязанности режиссера в Александринском театре, так определил {55} обязанности режиссера. По его мнению, режиссер прежде всего должен быть «непосредственным начальником и строго следить за добропорядочностью вверенных ему актеров и за точным выполнением всех предписаний начальства»[[14]](#footnote-15). Таким образом, как художественная единица он отсутствовал и неудивительно, что даже «Северная пчела» писала о спектаклях Александринского театра: «Мы вовсе не знаем, кто ставит пьесы на русской сцене. Для этого нужно иметь специального человека, который отличался бы верным взглядом, изящным вкусом, умным соображением и опытным знанием сцены»[[15]](#footnote-16). В спектакле режиссер участвовал только через распределение ролей, да и то деля эти обязанности с автором, бенефициантами и считаясь с невероятным количеством «привходящих обстоятельств».

Во второй половине века роль режиссера возросла. Для характеристики ее приведем выдержку из статьи А. С. Суворина, показывающую лишний раз, что представляла собой русская образцовая сцена. Говоря о результатах деятельности режиссера того же Александринского театра А. А. Яблочкина, он писал: «От него многого никто не ожидал, и он сделал действительно мало. Единственное улучшение, бросавшееся всем в глаза, — это лучшая меблировка комнат на сцене. Аристократические гостиные, если таковые требовались пьесой, украсились деревьями, цветами и золотой мебелью. Но декоративная часть других пьес, где не требовалось золотой мебели, осталась в прежнем виде и в “Грозе”, например, как прежде, небо было рваное, наскоро зашитое театральной швеей, так и доселе оно рваное… Господин Яблочкин не создал {56} именно того, что лежало на прямой его обязанности, не создал ансамбля, не обучил своих актеров и внешнему обращению, и когда смотришь на Александринской сцене пьесу из образованного и развитого быта, то невольно чувствуешь себя в лакейской. Изящнее франты запускают обе руки в карман и походят на официантов. Гвардейские офицеры напоминают святочных ряженых, графини и великосветские дамы — горничных. Никто не умеет ни ступить, ни сесть, ни откланяться. Исключение остается за двумя-тремя актерами из всей труппы, которые ничем господину режиссеру обязаны быть не могут. То же отсутствие дельного и полезного совета замечается в гримировке артистов. Кто сам мастер — тот и остается мастером. Кто неопытен и склонен понимать, например, комизм в коротких панталонах и во фраке, сшитом из разноцветных материй, — тот так своим вкусом и руководится. Артисты второстепенные и третьестепенные остаются без всякого руководства и заботятся не о том, чтобы соответствовать своему положению в пьесе, а о том, чтобы отличиться. Это старание отличиться можно даже заметить в тех несчастных, которые докладывают о том, что карета подана. Всякий, видимо, хочет показать, что он вовсе не то, что он изображает, что он не лакей, не конюх, не мужик, а артист императорских театров, что лакея, конюха или мужика он только представляет по приказанию начальства. Все это мелочи, конечно, но на сцене мелочи имеют огромное значение, ибо из них-то образуется то, что называется ансамблем. Верно указать каждому его место в пьесе, сообразить целое, уничтожить и сгладить неровности — все это лежит на режиссере труппы. Труппа — это оркестр, режиссер — это капельмейстер. У хорошего капельмейстера и плохая скрипка не будет фальшивить, и контрабасу он не даст занять {57} место первой скрипки. То же должно разуметь и о хорошем режиссере»[[16]](#footnote-17).

Это свидетельство махрового реакционера, одного из ярчайших выразителей чаяний крупной промышленной буржуазии, поддерживавшего самодержавие и тем не менее отчетливо видевшего его пороки, нам ценно, так как оно показывает программу-максимум, которая предъявлялась к идеальному, не существовавшему в природе режиссеру. Ему предъявлялись требования прежде всего в области организации внешней стороны спектаклей: наблюдения над монтировкой, контролирование гримов и костюмов и даже создание ансамбля, т. е. «сглаживание неровностей», было отнесено к категории «мелочей», хотя и с оговоркой, что они имеют огромное значение на сцене. Верна предугадав педагогическую и дирижерскую роль режиссера в театре близкого будущего, Суворин тем не менее не мог поднять ее выше значения контролирующего начала, ни словом не обмолвившись о функциях идейно-организаторского порядка, о режиссере-интерпретаторе — слишком далеко было это представление от того, что существовало в действительности, когда, по меткому определению А. Р. Кугеля, «режиссер был просто чем-то вроде запасного будочника с алебардой, которого задачей было блюсти за порядком, “тащить и не пущать”».

Роль режиссера изменилась лишь тогда, когда театр вышел из младенческой стадии «первоначального накопления» актерского опыта, когда этот опыт, эволюционно развивавшийся в едином направлении, пришел в тупик и требовал переключения в иное качество, когда социальные функции театра изменились в связи с изменением структуры всего общества.

{58} Социальные функции театра дворянского и театра буржуазного были различны.

Происшедшее на протяжении XIX века перерождение России из феодально-дворянской монархии в буржуазную существенно изменило роль и задачи театра, служившего проводником идей господствующего класса.

Помещичья монархия, колеблемая растущими вметете с укреплением «третьего сословия» буржуазными влияниями, которые проникали в ее среду и разлагали ее изнутри, направляла все свои усилия к тому, чтобы сдержать напор антагонистических ей сил, чтобы удержать равновесие. Не о наступлении думали ее идеологи, а об укреплении оборонительных позиций. «Тащить и не пущать» — этим лозунгом отмечены все ее мероприятия.

Роль театра в эту эпоху с предельной четкостью охарактеризована в знаменитой записке Булгарина «О цензуре в России и книгопечатании вообще»: «Следует правительству обращать деятельность истинно-просвещенных людей на предметы, избранные самим же правительством, а для всех вообще иметь какую-нибудь одну общую, маловажную цель, например, театр, который у нас должен заменить суждения о камерах и министрах», — писал он вскоре после подавления восстания декабристов. И действительно, до тех пор, пока феодально-монархический по форме государственный строй не стал буржуазно-капиталистическим по существу, социальная функция официального театра, бывшего монополистом в столицах и долженствовавшего быть критерием и образцом для провинции, заключалась не в утверждении и пропаганде идей, а в отвлечении своей маловажностью от всего, что могло волновать умы и колебать вековые устои государственного строя.

{59} Эти свои обязанности театр выполнял добросовестно. Он культивировал мелодраму, водевиль, оперетту. Даже в тех случаях, когда драматурги пытались превратить его в трибуну, он выхолащивал из их пьес идейное содержание, превращая их в фарсы, бытовые анекдоты, суживая их значение до роли частного, узко-индивидуального случая. Эти тенденции пережили ту внутреннюю перегруппировку социальных сил, которой отмечен конец столетия, хотя и восприняли внешние формы, порожденные ею. Салонная буржуазная пьеса, являвшаяся по своей проблематике и теме, казалась бы, органическим порождением укрепившейся буржуазной идеологии, на самом деле была гибридом, возросшим из причудливого сплетения противоречивых социальных формаций. Буржуазная по форме, она несла в себе «охранительные» традиции николаевского режима и эти жандармские традиции были ее сутью.

Иными глазами смотрел на театр класс, отвоевывавший свое право сначала на существование, потом на господство. Он боролся за позитивную роль театра, он справедливо видел в нем одно из орудий классовой борьбы, одно из активных средств, могущих укрепить его положение. Но если передовые критики, как Добролюбов, видели в искусстве «силу служебную, которой значение состоит в пропаганде, а достоинство в том, что и как она пропагандирует», то в целом искусство, не поднимаясь до роли пропагандиста, все же стремилось стать средством обогащения человеческого опыта, средством классового самопознания и, наконец, фактором чисто культурнического порядка.

Реализм принес с собой проблему изображения среды. Не только фабула, не только раскрытие внутреннего мира героя стало целью художников. В поле их зрения вошло то социальное окружение, которое характеризовало, {60} а порой и определяло психологический облик центральных персонажей. В театре это означало, что актер — исполнитель основного действующего лица был вытеснен понятием ансамбля, второстепенные персонажи из «наперсников», подающих ему реплики и необходимых лишь в качестве технологических пружин, двигающих действие, выросли в имеющие самостоятельное значение художественные образы, самое количество действующих лиц возросло — появилась масса, и вещественное оформление спектакля — декорации, бутафория, грим, костюмы — перестали служить условными обозначениями, относительно локализировавшими время и место действия, а органически включились в художественную ткань спектакля, стали одним из средств его идеологического воздействия.

Такое же усложнение характеризовало и внутреннюю творческую работу актера по созданию образа. Когда авторский замысел драматурга был прост и понятен всякому, когда пьеса воспринималась своей фабульной стороной, а эмоциональное воздействие актерской игры определялось не глубиной вскрытия образа, не новизной его сценической интерпретации, а «нутряной», органической взволнованностью, шедшей от исполнителя и перебрасывавшейся в зрительный зал, задачи актера были просты и не требовали особого руководства. Но как только социальное значение спектакля стало в прямую зависимость от глубины вскрытия интерпретируемого им произведения, когда возник вопрос — в связи с повторными постановками уже игранных пьес — некоторой переоценки художественных ценностей, пересмотра установившихся традиций, когда, наконец, самое вскрытие образа вышло за пределы возможностей данного исполнителя и стало в зависимость от линии сценического поведения {61} окружающих его персонажей — тогда организующая воля сделалась необходимой предпосылкой всякого спектакля, претендующего на какое-нибудь принципиально-художественное значение. Естественно, что она — эта воля — в театре заняла господствующее положение.

Так реалистический и особенно натуралистический театр, порожденный наступлением промышленного капитала на закостеневшие твердыни феодально-полицейской монархии, породил режиссера, который внешне стал вершителем его судеб и причиной его отмирания. Режиссерские искания пошли по линии формальных ухищрений, отрицавших реалистическое начало в театре.

В 1885 и вторично в 1890 году в Россию приехала на гастроли труппа герцога Мейнингенского. Ее приезд послужил толчком к реорганизации русского театра, подготовленного к этому всем ходом исторических событий и в спектаклях мейнингенцев увидевшего более или менее законченные образцы того, к чему он стремился. К. С. Станиславский, вспоминая спектакли и, главное, репетиции режиссера мейнингенской труппы Кронека, пишет: «В жизни нашего Общества и, в частности, во мне мейнингенцы создали новый важный этап. Но было и дурное в их влиянии на меня. Дело в том, что выдержка и хладнокровье Кронека мне нравились. Я подражал ему и со временем стал режиссером-деспотом, а многие русские режиссеры стали мне подражать совершенно так же, как я в свое время подражал Кронеку. Создалось целое поколение режиссеров-деспотов»[[17]](#footnote-18).

Конечно, режиссерский «деспотизм» пошел не от подражания репетиционным приемам Кронека. Он вырос {62} из изменившейся социальной функции передового театра и изменившихся в связи с этим технологических процессов создания спектакля. Но поскольку мейнингенцы в какой-то мере оформили сознание и методы будущих создателей Художественного театра, а день его открытия бесспорно является первым днем новой театральной эпохи, мы не можем обойти молчанием того несомненного влияния, которое оказал Кронек и его труппа на судьбы русской сцены. Оно сказалось прежде всего на увеличении внимания к материальной стороне спектакля. Сам Кронек был обижен тем преувеличенным интересом, который зритель уделял бутафории и декорациям — в соответствии с натуралистическими тенденциями труппы исторически точным и технически совершенным: «Я привез им Шекспира, Шиллера, а их заинтересовала лишь мебель. Странный вкус у этой публики».

Но такой интерес был совершенно естественен и законен. В те годы русский театр еще только подходил к разрешению проблемы организации художественных элементов спектакля, борясь с рутиной в различных направлениях, он еще только вступал в полосу натуралистических тенденций, развитие которых шло именно по линии пересмотра принципов декорировки сцены, почти минуя актера. Для натурализма еще не наступила пора перерасти в психологизм, искания еще шли по поверхности, внешне отображая и регистрируя явления. Актер реалистической школы, окруженный предметами, документально воспроизводящими эпоху и место действия, уже становился элементом натуралистического театра, полностью отвечая его принципиально-творческим установкам. И лишь в дальнейшем ход событий выдвинул перед ним иные задачи, предопределив сложную и многообразную эволюцию театральных форм.

{63} Поэтому на первых порах существования Художественный театр положительной программы не имел. Он шел по линии отрицания того, что характеризовало собой театр того времени. Вспоминая о периоде, предшествовавшем открытию первого сезона, К. С. Станиславский пишет: «Программа начинающегося дела была революционна. Мы протестовали и против старой манеры игры, и против театральности, и против ложного пафоса рекламации, и против актерского наигрыша, и против дурных условностей постановки, декораций, и против премьерства, которое портило ансамбль, и против всего строя спектаклей, и против ничтожного репертуара тогдашних театров»[[18]](#footnote-19). Т. е. по существу это было очищение театра от налета ремесленничества, от производственных трафаретов, родившихся в результате специфических условий борьбы за существование, в которые был поставлен театр до тех пор. Это было типичное наступление «образованных», на, которых жаловался Аркашка Счастливцев, резонно видя в этой перегруппировке творческих сил начало конца прежнего, «дореформенного» театра.

Художественный театр явился одним звеном в цепи явлений, характеризующих активизацию крупной промышленной и финансовой буржуазии в области искусства. Одновременно с ним на «частные» и «общественные» средства… «возникают крупнейшие художественные хранилища и музеи (Третьяковская галерея, Щукинский музей, Морозовский, собрание Остроухова и мн. др.), учреждаются блестящие художественные издательства (“Весы”, “Золотое руно”, “Аполлон” и др.), появляется ряд театральных предприятий. Всем известна деятельность таких крупных {64} меценатов, как Савва Морозов, Мамонтов, которые выращивали и группировали вокруг себя изысканные круги художественной интеллигенции»[[19]](#footnote-20). Т. е., другими словами, наступила пора, когда буржуазия не только идейно вдохновляла творчество художников, но и взяла организационно дело руководства значительным участком искусства в свои руки с целью пропаганды своих идей.

Но дело, конечно, не только в организационном руководстве, которое явилось результатом известного процесса, характеризовавшего деятельность театра старой формации в последний период его существования и придало законченные формы тому, что складывалось в нем на протяжении ряда лет. Самая «система Станиславского не является открытием и гениальным изобретением К. С. Станиславского, а представляет собой метод творческой работы определенной группы профессиональной художественной интеллигенции в определенный исторический период развития классовой культуры»[[20]](#footnote-21). Основное, что было внесено в общий ход театральной жизни Художественным театром, это была активизация искусства, использование его в прямых агитационных целях класса-гегемона, установление положительной роли театра, превращение его из средства отвлечения и развлечения в средство утверждения и художественной пропаганды определенных идей.

В результате этого театр очищался от шелухи традиций, выросших на почве его прямого использования в качестве одного из видов торгово-промышленного заведения. Наполнившись идейным содержанием, он окружил это содержание атмосферой серьеза и целеустремленности, {65} он превратил спектакль в явление, получившее самодовлеющую значимость, и в конечном итоге поставил перед режиссером задачу: «возводя театральное зрелище ко всем тем совершенствам, которые только достижимы для зрелища, приблизить его к соборному действию, к мистерии, к литургии» (Федор Соллогуб).

Но это мистериальное осознание роли театра пришло несколько позже.

Первые же шаги МХТ только в зачатке несли в себе эти, порожденные распадом буржуазного сознания и эволюцией художественных форм, элементы мистической изолированности. Они были направлены на создание уважения к театру, к совершающемуся в его стенах творческому процессу, к его носителям — актерам. Из театра было убрано все, что носило на себе отпечаток прямолинейности, утилитарности и прямой зависимости идеологического начала от материального. Вопросы принципиально-художественные были ограждены от какого-либо непосредственного влияния соображений финансового и организационного порядка.

Такое положение могло возникнуть только в результате развития капиталистических отношений, в зрелую стадию капитализма, когда театральные «рыцари первоначального накопления» уступили место «меценатам».

Художественный театр быстро прошел сквозь этап примитивного натурализма, «внешнего реализма», по формулировке К. С. Станиславского. В прямом соответствии с ростом рафинированной верхушки буржуазно-интеллигентских кругов, выразителем идеологической целеустремленности которых он являлся, он поставил перед собой усложненные задания «психологического натурализма», «внутреннего реализма». {66} Он выработал особую систему работы актера над собой и над образом, систему, основанную на психологическом тренаже, на глубоком и полном вживании актера в сущность играемого им персонажа, на органическом слиянии его с этой сущностью и подсознательном воссоздании ее. «Нужна какая-то духовная подготовка перед началом творчества, каждый раз при каждом повторении его. Необходим не только телесный, но, главным образом, и духовный туалет перед спектаклем. Нужно, прежде чем творить, уметь войти в ту духовную атмосферу, в которой только и возможно творческое таинство»[[21]](#footnote-22).

Эти слова К. С. Станиславского, определяющие сущность мхатовского метода, в то же время лишний раз подчеркивают значение организационных моментов, которые нам важны, поскольку мы имеем в виду провести параллели с провинциальным театром, где этими организационными моментами зачастую определяется все существо театра. Творческий комфорт явился необходимой предпосылкой для развития психо-аналитического метода, утвержденного Художественным театром.

Отводя большое, даже главное, место интуиции, чувству, подсознательной работе творческого организма, этот метод все же ставил актера (не говоря уже о направляющем его режиссере) на путь анализа, на путь интеллектуализирования всей работы над собой и над образом. «Девять десятых работы артиста, девять десятых дела в том, чтобы почувствовать роль духовно, чтобы зажить ею: когда это сделано, роль почти готова. Бессмысленно взваливать девять десятых работы на простой случай»[[22]](#footnote-23), пишет дальше {67} К. С. Станиславский, говоря о неумении актеров «найти сознательный путь к бессознательному творчеству».

Художественный театр принес на сцену струю интеллектуализма, рассудочности. Эта линия была подхвачена и развита до гиперболических размеров создателями условно-эстетического театра, рожденного последней стадией русского империализма, годами реакции, идейного распада и упадка тех социальных слоев, которые, ощущая свою обреченность, искали выход в мистике, богоискательстве, в уходе в «чистое» искусство, стремились почерпнуть новые силы в прошлом, обогатить свой идейный багаж философией и искусством первобытного человека. «Все свидетельствует о том, что мы накануне событий, и в то же время мы сознаем непрестанно нашу внутреннюю слабость перед лицом новой эпохи», писал Георгий Чулков в 1907 году[[23]](#footnote-24).

Театр пошел по линии стилизации, а иногда и прямой реконструкции художественных явлений, имевших место в давно прошедшие времена и в смежных искусствах; он превратил свои спектакли в тончайшую паутину запутанных психологических нитей; он создал символы, не только рождение, но и восприятие которых было доступно очень незначительному числу рафинированного «высококультурного» и «тонко чувствующего» зрителя.

Театр утрачивал, по сути дела, свою природу массового зрелища и становился «театром для себя».

Буржуазный театр замкнул свой круг. Начав с отрицания развлекательных форм, доставшихся ему в наследство от придворно-аристократического театра феодальной формации, он быстро выхолостил свое {68} идейное содержание и скатился к иррациональной эстетике, к отрицанию себя, как некоей социальной силы. Но напомним, что все сказанное относится лишь к театру, являвшемуся проводником идей рафинированной верхушки интеллигентствующей буржуазии. И не случайно, конечно, что территориально этот театр связан лишь с крупными промышленными и, главное, финансовыми центрами страны — обеими столицами. Даже в этих столицах он не овладел безусловно всеми позициями и боролся за свое существование, встречая поддержку лишь в узких, верхушечных кругах. Вспомним, что в том же Петербурге на ряду с театром В. Ф. Комиссаржевской, со Старинным и Башенным театрами, процветал и Александринский театр, и театр Суворина, и театр Яворской, что даже в недрах одного Александринского театра уживались Савина и Мейерхольд, Комиссаржевская и Варламов, что мейерхольдовский «Дон-Жуан» стоял на одной афише с «Поруганным», «Днем денщика Душкина» и «Избранием на престол Михаила Федоровича Романова».

Поэтому неверно представлять себе эволюцию театральных форм как некую последовательную смену одних другими, некое перерастание одного художественного явления в другое. Классовая дифференциация социальных группировок в последний период существования капитализма в России была настолько сложна и многогранна, что объективация идеологических тенденций этих группировок вызывала в области искусства такую же сложность, многогранность и параллельное сосуществование художественных явлений различных формаций.

Об этом нам не следует забывать, рассматривая творческий путь Н. Н. Синельникова и стараясь установить его объективное значение и роль в общем ходе театральных событий.

## **{****69}** III

Перейдем теперь к провинциальному театру.

Прежде, чем говорить о нем, нам надо условиться, что мы будем понимать под этим расплывчатым понятием.

Основным признаком, позволяющим провести резкую грань между двумя существовавшими системами театра и определяющим специфику так называемого провинциального театра, является его самоокупаемость.

Если императорские театры имели твердый бюджет и огромные дотации, если частные театры, создаваемые или поддерживаемые в столицах богачами-меценатами, строились в плане пусть культурной, но все же барской затеи и не только не являлись средствами извлечения дохода, но заблаговременно предусматривали известную финансовую поддержку, если, наконец, группировавшиеся вокруг них интеллигентские мероприятия (Башенный театр Г. Чулкова, Студия Мейерхольда на Поварской и т. д.) носили полупрофессиональный характер в том смысле, что работа в них не являлась единственным и даже основным источником существования для их создателей и участников, то театры провинции были поставлены перед основной необходимостью: окупить себя и притом окупить в самый короткий срок. Они были лишены нужной материальной базы, которая позволила бы вложить оборотный капитал в дело, могущее дать прибыль лишь через длительный период времени.

Поэтому, хотя «столичные» предприятия далеко не всегда бывали дефицитны и во всяком случае дефицит их вовсе не обязательно был пропорционален художественному удельному весу и строгости принципиальной линии, но доходность их не ставила самое {70} существование театров под угрозу, она могла явиться (и обычно являлась) лишь в результате длительного подготовительного периода, в течение которого театр не считал кассовую выручку, а проводил свою принципиально-художественную линию.

Провинциальный же театр всегда стоял в прямой зависимости от кассы. Антреприза, как правило (об исключениях — дальше), являлась разновидностью коммерческой деятельности. Не следует забывать, что подавляющее большинство антрепренеров не обладало достаточным оборотным капиталом, который мог бы позволить предпринимателю пережить «прогар». За крахом антрепренера обычно следовал не только развал труппы, т. е. оставление ее участников без работы в середине сезона, когда пристроиться куда-либо среднему актеру было немыслимо, но и невыплата заработанных денег. Благодаря этому дух меркантильности, оглядка на кассовую выручку не были характерны только для предпринимательской группы. Они составляли основной тонус всего «провинциального дела» и таким образом исключали возможность корректирующего воздействия на антрепренера снизу, из массы художественных работников. Антрепренер, в погоне за сборами идущий на поводу у публики, был прав не только с собственной точки зрения, но и в глазах всего творческого состава театра.

Вот почему в начале нашей статьи мы говорили о невозможности провести четкую границу между театром столичным и провинциальным, исходя исключительно из территориального признака. Столицы имели в своих пределах театральные организмы, построенные по глубоко провинциальной системе. Театр Корша в Москве и Суворинский в Петербурге, несмотря на их центральное положение, несмотря на то, что их труппы составлялись из значительных художественных {71} сил, несмотря, наконец, на отсутствие у их владельцев острой необходимости извлечения из них доходов во что бы то ни стало, любыми средствами, были провинциальны по всей структуре, узко-деляческому направлению, принявшему характер традиции. У Корша, например, премьера новой пьесы бывала каждую пятницу даже в тех случаях, когда сборы этого не требовали, а спешка самым непосредственным образом отражалась на художественном качестве нового спектакля.

И, с другой стороны, дореволюционная провинция знала театры, требующие исключения из категории «провинциальных». «Товарищество Новой Драмы» в Николаеве (с В. Э. Мейерхольдом во главе), «Териокское товарищество актеров, художников, писателей и музыкантов», «Новочеркасское товарищество», о котором подробно рассказывает нам Н. Н. Синельников, настолько резко отличаются не только своими организационными формами, но и художественно-идеологической деятельностью от всего того, что их окружало, что никак не могут быть поставлены в один ряд с типичными для провинции театрами.

В речи, произнесенной на открытии Первого всероссийского съезда сценических деятелей в 1897 г. П. Д. Боборыкин так охарактеризовал положение современного ему театра провинции: «Практика театрального дела нашей провинции имеет уже довольно продолжительную историю. С тех пор, как крепостные театры, бывшие в первую четверть века преобладающим типом провинциальных антреприз, отошли в область прошлого, — а это случилось до падения крепостного права — протекло, по крайней мере, полвека. И в течение этого периода, до самых последних дней, театральное дело, и одновременно, и последовательно, складывалось в три типа: простая антреприза, носящая {72} в себе единоличный характер даже и тогда, когда значится больше одного члена антрепризы, другими словами — хозяйская, или администрация, состоящая из лиц городского представительства, или же товарищество. Вторая форма очень мало привилась; но попытки ее существовали уже с 50‑х годов в некоторых более крупных провинциальных городах… Идея товарищества создалась в последние пятнадцать — двадцать лет…»[[24]](#footnote-25)

Мы не будем останавливаться на второй категории, когда театр, как художественная единица, а не только как здание, находился непосредственно в руках городского самоуправления или администрации. Она не являлась типичной для нашей провинции и была скорее исключением. О товариществах, возникших сравнительно недавно (Н. Н. Синельников датирует возникновение первого товарищества — в Воронеже — 1886 годом) и, несмотря на сравнительно широкое распространение за последнее перед революцией время, бывших в театральной практике частным случаем, знаменовавшим ломку старой театральной системы, нам придется говорить позже. Типичной же для провинции была «простая» антреприза.

Театральные здания обычно являлись собственностью города. Антрепренер был их арендатором, кроме арендной платы дававшим городскому самоуправлению и некоторые обязательства художественного порядка. Но практически он являлся полновластным хозяином своего дела, город совершенно не вмешивался в вопросы театра и требовал только своевременного взноса следуемых ему сумм, которые стояли в его приходной смете между рынками, банями и водопроводом.

{73} Только в крупных городах антрепренеры оседали надолго, и таким образом как-то определяли единый курс и систему работы театра. В «широкой провинции» они не задерживались, меняя города через год, через два. В таких случаях их не могло интересовать создание театра, как некоего организма, они не могли строить свою работу с расчетом на будущее, их перспективы в отношении данного театра ограничивались текущим сезонном. «Взять сезон», т. е. безубыточно проработать в течение одной зимы или лета, являлось их лозунгом и целью.

Этому принципу было подчинено все остальное. Нанимались актеры, с которыми по миновании сезона можно было и не встретиться, ставились пьесы, которые на сегодняшний день могли иметь успех и взять сбор, устанавливались взаимоотношения, которые все равно должны были порваться через 5 – 6 месяцев. Такой антрепренер должен был «ловить момент», извлекать максимальную выгоду из каждого создавшегося положения, внимательно прислушиваться к требованиям и капризам «почтеннейшей публики» и подчинять им каждый свой поступок. Актеры для него являлись только средством, помогающим достигнуть желанной цели — благополучного окончания сезона, извлечения прибыли.

Актеры, попав в руки антрепренера, полностью поступали в его распоряжение. Они должны были играть, что он прикажет и когда он прикажет. И при всем том призрак безработицы всегда маячил перед ними. Зимний сезон длился только до великого поста. Постом театры бездействовали и актеры разъезжались искать себе пристанища на лето. То же самое происходило осенью. Чтобы обеспечить себе будущее при определенном антрепренере, прочность которого была сомнительна, они должны были стать ему полезны {74} для тех целей, которые он перед собой ставил и которым определял все свои поступки.

Спасение от антрепренерского ига заключалось в публике. Если публика «любила» того или иного актера, если он одним своим участием в спектакле способен был делать сборы и таким образом становился нужным антрепренеру, его положение резко менялось. Перед ним заискивали, он мог «делать погоду» в театре, диктовать свои требования и предпринимателю, и товарищам.

В таких условиях совершенно законным становится тот «букет отрицательных душевных свойств и настроений, которые присущи деятельности сценического артиста: культ своего собственного “я”, самомнение, презрительное отношение к своим конкурентам, неутолимая жажда приемов со стороны публики» (Боборыкин).

Экономическое и правовое положение деятеля театра почти исключало возможность выявления его творческой индивидуальности без наслоений и влияний, которые в корне искажали его классовую основу, превращали его в люмпена от искусства, культивировали творческое угодничество и богемщину.

Все это, взятое вместе, породило те отрицательные явления, которые принято считать сущностью провинциального театра, воспринимая его в виде некоего однотипного явления, не дифференцируя его и, главное, рассматривая статически, вне исторических перспектив. О нем говорил Е. П. Карпов: «Плохо отапливаемый и скудно освещаемый, тесный театр, грязные, оборванные декорации… изломанная мебель… поношенные костюмы… плохая бутафория… набранная кое-как дешевая труппа, играющая “от руки”, наскоро, не зная ролей. Репертуар, пересыпанный фарсами и феериями-мелодрамами, бьющий “на поднятие сборов”… {75} “гастролеры”, с одной репетиции играющие с незнакомой труппой “Короля Лира” и “Шейлока”… Отсутствие сборов, голод актеров, бегство антрепренера или “распорядителя товарищества”, жалкое, невольное окончание сезона “на марках”, стоимостью 12 копеек за рубль… Почти повсеместное недовольство, жалобы на каторжную жизнь провинциального актера, на отсутствие публики… Вот обыкновенная, типичная картина провинциального театра в настоящее время»[[25]](#footnote-26).

Эти слова относятся к 1897 году.

Таков был «дореформенный» провинциальный театр в России. Трудно точно датировать его исчезновение — во многих случаях он дожил до революции и даже возродился кое-где при НЭП’е.

И, тем не менее, процесс обновления театра, его переключение на службу капиталистического строя, которое характеризовало ломку театральных форм в столицах, не могло обойти и провинции. Даже больше — здесь оно началось раньше и на первых порах интенсивнее.

Произошло это по целому ряду причин. Прежде всего, провинциальный театр был во много раз ближе к своему потребителю, он не только угождал публике, но и прислушивался к тем веяниям, которые шли от нее. Затем над ним не довлело того груза традиций и бюрократической косности, которые были характерны для императорской сцены, определявшей тонус театральной жизни столиц, в течение долгого времени официально ее монополизировавшей и во всяком случае бывшей серьезным конкурентом возникавших и исчезавших частных театральных дел. Организационно провинциальные театры были полностью в руках буржуазии, которая и в лице городских самоуправлений, {76} и в лице предпринимателей-антрепренеров крупного масштаба не могла не оказывать влияния на их художественную деятельность.

Меценатство в провинции было поставлено в более выгодные условия, чем в столицах, где масштабы соседних императорских театров были слишком подавляющими, обязывали слишком ко многому. Поэтому в Ростове Асмоловы строили свои театры раньше, чем Саввы Морозовы в Москве. И, наконец, та перегруппировка социальных сил, то наступление «образованных», которые в столицах породили законченно-интеллигентские художественные организации, в провинции были гораздо более ощутимы, внедрение интеллигентской прослойки в театр и ее влияние на его деятельность было более эффективно, чем в столицах, где более высокий культурный уровень театральных работников лишал эту перегруппировку характера исключительности и ослаблял возможность ее влияния. «До последних годов провинциальные артисты были всего чаще или самоучки, в иных случаях то, что французы называют les enfants de la balle, т. е. получившие призвание актера от родителей, по наследству, или же воины многочисленной рати любителей. Но теперь, с развитием частных и императорских школ, вносится все-таки же более серьезный элемент, большая общелитературная и художественная развитость, подчинение хорошим традициям…»[[26]](#footnote-27)

Ученик, окончивший специальную школу, или любитель, часто хорошо образованный и вышедший из верхушечных слоев интеллигенции, естественно, в провинциальном театре превращался в бродило, являясь авторитетом в глазах окружающих и имея перед {77} собой сравнительно гибкую структуру небольшого театра.

Провинция таким образом начала реформу театра и подготовила его решительную перестройку, нашедшую себе завершение в столицах. Первым этапом активизации общественной роли театра было переключение его в категорию культурнических установлений, понимание его функций в плане просветительной деятельности. Для этого прежде всего надо было лишить его характера увеселительного заведения, очистить репертуар, внести здоровое творческое начало, производственную атмосферу, способную стимулировать создание определенных идеологических ценностей. Такое положение не было создано искусственно, в результате прожектерских начинаний отдельных лиц. Оно лишь отразило на себе веяние эпохи и нашло поддержку в широких слоях зрителей. Лозунг «художественный уровень исполнения нельзя отделить от экономических условий актерского быта» был заменен формулировкой: «материальное положение труппы прямо зависит от художественных достоинств ее членов».

В этом плане театральным новаторам провинции пришлось выдержать колоссальнейшее сопротивление. Не говоря уже о том, что они явились авангардом, начали свое дело, не имея ни организационного, ни художественного опыта, что материальные возможности их были сужены, — свое дело они должны были начинать не с утверждения художественных принципов, а с устранения организационных моментов. Их борьба за обновление театра шла по линии борьбы с деляческими тенденциями антрепренеров, с бескультурьем, беспринципностью и богемщиной актерской братьи, с отношением публики. Борясь за создание реалистического театра, театра ансамбля и единой художественной {78} целеустремленности, они сталкивались с текучестью и случайным составом трупп, с невозможностью, без коренной организационной перестройки, создавать дело планово, сколачивать его в течение ряда лет. Им предстояло стабилизовать состав, создать кредит зрительского доверия, как-то обеспечить материальную базу и только после всего этого приступить к созидательной творческой работе.

Основной помехой к осуществлению всего этого являлся антрепренер — если он не был исключением и сам не принадлежал к числу новаторов. Впоследствии, когда театр, работающий на иных основаниях, чем те, которые существовали «испокон веков» и повысивший свою художественную культуру, не только перестал быть рискованным экспериментом, но утвердился в качестве наиболее доходной и верной формы, положение круто изменилось. Антрепренеры сами старались перестроить свои «дела» на новых основаниях. Но на протяжении известного периода единственным выходом могли явиться попытки отказаться от посреднических и в то же время диктаторских функций антрепренера и построить дело на кооперативных началах.

Так начали зарождаться «товарищества».

Самая форма товарищества предопределяла наличие известного единомыслия среди его членов, известного творческого контакта и взаимного доверия. Оно внесло в театральный организм начала коллективной этики, оно активизировало в художественных вопросах актерскую массу, в руках которой оказались все творческие и организационные вопросы коллектива. Довлели, разумеется, последние. Вернее, принципиально-художественные вопросы на этом первом этапе упорядочения театра выливались в формы административных мероприятий, направленных на общее упорядочение {79} театрального дела, на изгнание из него духа торгашества, личной заинтересованности и небрежности.

Договор Воронежского товарищества, основанного Н. Н. Синельниковым в 1886 г., начинается с пункта, по которому «ассосиаторы» «чтобы обеспечить в возможной степени успех дела на сцене и правильное течение репертуара согласились помимо аккуратного и добросовестного исполнения ролей, входящих в амплуа каждого из нас, играть при надобности и те роли, кои могут быть названы аксессуарными и выходными».

Позднее в числе достижений обновленного театра значилось уничтожение амплуа, утверждение понятия ансамбля, в качестве художественно равноценного коллектива, где исполнители маленьких ролей не были случайными людьми, необходимым для хода пьесы дополнением к главным персонажам, где каждый образ, независимо от количества падающего на него текста, был художественно равнозначен. И для того, чтобы в полной мере оценить глубокое принципиальное значение этого пункта, следует напомнить кастовое деление труппы по «положениям», не изжитое окончательно в ряде случаев даже и посейчас, в то время бывшее совершенно законным и естественным. Такое мероприятие, предопределившее художественный успех дела и, несомненно, оказавшее существенное влияние на оздоровление бытовой атмосферы внутри его, в те времена не было возможным ни в императорских театрах, где вопросы иерархии соблюдались особенно строго, ни в частных театрах столиц, самый деляческий дух которых исключал всякую возможность создания каких-либо товарищеских взаимоотношений среди членов труппы.

Два пункта договора предусматривали нарушения трудовой дисциплины. Один из них касался поведения {80} «ассосиаторов» при коллегиальном рассмотрении смет, репертуарных планов, распределении ролей. В нем говорится: «Назначаемые по сему вопросу собрания должны быть в полном числе всех ассосиаторов и не могут расходиться до окончательного решения вопроса большинством голосов, дающего право лицу, заведующему репертуаром, применить его на деле без риска вызвать впоследствии чье-либо нарекание, а потому всякие замечания по окончании собрания по сему делу не будут приниматься во внимание. Вопрос этот так серьезен и так тесно связан с благосостоянием всего Общества, что нерадивое отношение к нему кого-либо из членов должно быть наказано штрафом, размер коего будет зависеть от общего усмотрения. Систематический же вред репертуару, происходящий от каприза или других неуважительных причин кого-либо из членов или служащих, дает право Обществу, кроме наложения штрафа, удалить первых из Общества, а вторых от службы».

Крайне характерно, что пункт этот не только включен в договор — в целом предусматривающий исключительно юридические взаимоотношения между членами Общества, — но и акцентирован. Здесь, несомненно, отразилось стремление избежать возможных бытовых конфликтов и путем легализации могущих быть против того или иного мероприятия возражений парализовать возможность закулисных недовольств и таким образом оздоровить атмосферу.

Другой пункт предусматривал штрафы за опоздания на спектакли и репетиции. Эти штрафы были высокими и несомненно влияли на поднятие дисциплины. За опоздание на репетицию на четверть часа вычитался полудневный заработок, на полчаса — дневной, а часовое опоздание рассматривалось, как пропуск целой репетиции и виновный штрафовался в размере {81} трехдневного заработка; опоздание к спектаклю на четверть часа стоило провинившемуся двух дней работы, а неявка на спектакль вообще влекла за собой наложение штрафа в размере целого сбора от спектакля и давала право Обществу поставить вопрос об увольнении.

Оплата труда была дифференцирована. Ставки колебались от 500 до 75 рубл. Собственно, ставки были условны, так как фактический размер заработка определяли пропорции вознаграждения при еженедельном разделе выручки. Договор предусматривал также дифференцированную (пропорционально ставкам) ответственность членов товарищества в случае убыточности дела.

Члены товарищества (в 1886 г. их было 20) являлись хозяевами дела; они сообща решали художественные и финансовые вопросы, распоряжались судьбой дела, из своей среды выделяли выборную администрацию — художественную и техническую. Но ими не ограничивался штат театра. Не только технический персонал, но и целый ряд актеров, преимущественно молодежи, работали по найму, числясь служащими. В целом ряде моментов их права были ограничены. Например, только члены товарищества имели бенефисы, и предоставление бенефиса молодой Комиссаржевской, служившей в Новочеркасском товариществе, а не бывшей его пайщицей, было исключением. Как мы видели, структура товарищества во многих отношениях заимствовала свои формы у организации Comedie Française.

Мы задержались на структурных особенностях «товарищества», потому что именно такое кооперативное объединение обеспечивало реализацию художественных устремлений в их чистом виде, являясь результатом борьбы художника с дельцом, актера с {82} антрепренером. И не случайно, конечно, именно «товарищества» в истории театра второй половины XIX века оставили по себе заметный след не только в плане формирования ряда замечательных актеров, но и в виде кристаллизации неких идейно-художественных, принципов, оформлявших данный театр в качестве художественного коллектива.

По существу организация «товариществ» знаменовала захват административной власти в театре его художественным составом. Антрепренерская диктатура уступала место коллегиальному управлению. «Товарищества» не получили того распространения, какое они могли бы иметь. Причину этого следует видеть не только в недостатке людей, — персональный подбор участников каждого «товарищества», предполагавший некоторое художественное единомыслие, естественно, был строже подбора обычной труппы антрепренером, — не только в отсутствии администраторов, которые, обладая нужным опытом, соглашались быть лишь участниками товарищества, а не льстились на львиную долю антрепренерских барышей, но, в первую очередь, в том, что далеко не во всех случаях почва для «товарищества», являвшегося для того времени высшей формой театральной организации, была подготовлена. И «товарищества», создавшиеся искусственно, сдавали свои позиции и прогорали.

Мы не знаем такого «товарищества», которое просуществовало бы более или менее длительный срок. Обращаясь к примеру наиболее яркого театрального явления — украинским труппам, отпочковавшимся от театра М. П. Старицкого, мы должны будем отметить, что даже родственные связи не способны были сдержать внутренних разногласий, возникавших в труппах вследствие отсутствия твердого «единоначалия», и записки народного артиста Республики {83} П. К. Саксаганского и ряд воспоминаний других актеров сохранили для нас историю «братоубийственных войн» между коллективами, возглавлявшимися братьями Тобилевичами — Н. К. Садовским и П. К. Саксаганским и их старшим товарищем М. Л. Кропивницким.

Даже в тех случаях, когда внутритеатральные раздоры не приводили к расколам трупп, «ассосиаторы» не выдерживали демократического режима, требовавшего активного участия в делах административного, финансового и тактического порядка, и стремились к «твердой власти» — антрепризе, избавлявшей их от многого.

Так было с Новочеркасским товариществом, о котором рассказывает нам Н. Н. Синельников.

Здесь мы имели дело, с одной стороны, со слишком резким переходом от «беспечального» актерского житья — с более или менее ярко выраженным уклоном в богему, которая являлась своеобразным стилем профессии, — к серьезной организационной созидательной работе, требовавшей большой сосредоточенности, четкой ориентировки во всем сплетении достаточно запутанных обстоятельств театральной и вокруг-театральной обстановки, такта и, наконец, знаний. С другой стороны — самая структура театра, положение в нем каждого отдельного актера не могли перестроиться в короткий срок применительно к новым формам коллектива. Вопросы актерского самолюбия не являлись блажью и пустым капризом. За ними стояли конкретные материальные вопросы, возникавшие в тот момент, когда актер по тем или иным причинам покидал товарищество и представал со своим формуляром перед антрепренером. Здесь он уже котировался не на основании своих художественных данных, а по репертуару, игранному им ранее, по положению, которое он занимал в «делах», где работал до того, по отношению {84} к нему со стороны публики. Словом, товарищества жили в окружении, противостоявшем их творческим и организационным принципам, и поэтому внутренний быт их не был избавлен от ряда моментов, осложнявших и без того сложную борьбу за существование. И если в условиях единовластного управления антрепренеров эти моменты разрешались легче и для труппы в целом безболезненнее, то здесь они требовали такта и тактики со стороны всех членов товарищества. Разумеется, это было невозможно, тем более, что заинтересованными сторонами являлись те или иные группы, существовавшие внутри товарищества, и не только о тактике, но и о простой объективности говорить было трудно.

Но товарищества выдвинули из актерской среды и воспитали профессиональных организаторов. Эти организаторы, превращаясь в антрепренеров, сохраняли все преимущества единоличного руководства делом, в то же время совмещали в себе административное руководство с художественным, при чем последнее, естественно, играло для них первенствующее значение. Таким образом совершилось обновление провинциального театра. Становясь полновластным хозяином театра, такой режиссер-антрепренер уже получал возможность проводить в жизнь художественные принципы, проводить свою линию, делать то, что ему казалось правильным.

Разумеется, свобода его поступков была очень ограничена. Как правило, он не имел достаточных оборотных средств, чтобы завоевать себе полную финансовую независимость, над ним довлели административно-полицейские и «общественные» влияния, его художественные тенденции корректировались целым рядом моментов, среди которых борьба за зрителя играла решающую роль. Но тем не менее это была максимальная {85} свобода действий, доступная работнику театра в условиях капиталистического режима.

Деятельность Н. Н. Синельникова в скромном провинциальном театре была оценена в далеких столицах. За него дрался Корш, его неоднократно приглашали в Малый театр[[27]](#footnote-28). Он неизменно отвергал эти предложения — и вовсе не потому, что не чувствовал в себе сил для работы в большом художественном организме «всероссийского масштаба». Он ясно осознавал, что нигде его творческая деятельность не будет так независима, как в его «собственном» театре, нигде он не получит возможности так полно и всесторонне выявить свои возможности, как в деле, созданном им самим. И эти вопросы волновали его сильнее, чем масштабы дела и вопросы личной карьеры и благополучия.

Реформа театра явилась непосредственным результатом режиссерской антрепризы, которая в свою очередь была порождена необходимостью этой реформы. И возникновение Московского Художественного театра в больших масштабах утвердило то, что подготовлялось провинцией, где, как мы видели, театру были открыты большие возможности творческого роста, где театр раньше был способен стать формой положительной идеологической деятельности, а не элементом декорировки гримировавшегося под Европу самодержавия с негативными, «охранительными» тенденциями.

В своей художественной деятельности Н. Н. Синельников не был одинок. Круг его друзей и единомышленников очень широк и охватывает собой не только сослуживцев, но и широкие слои зрителей, воспитанных {86} его театром и оказавших влияние на формирование его художественного лица. Учениками Синельникова охотно признают себя актеры, художественный авторитет которых несомненен. Его нововведения перенимались другими театрами и становились символами обновленного культурного театра. Все это дает нам право рассматривать Н. Н. Синельникова не только как личность, но и как типичное театральное явление, характерное для определенной социальной группировки своей эпохи, группировки, определившей судьбы русской дореволюционной провинциальной сцены, являющейся неотъемлемой частью истории отечественного театра в целом.

Дореволюционный провинциальный театр не знал тех формальных исканий, которыми отмечено начало текущего столетия. Символизм, ретроспективизм, футуро-кубистические эксперименты в области театра — все это монополизировалось столицами.

Территориальная локализация экспериментальной «левизны» не случайна. Продукт распада буржуазного сознания, эта «левизна» отражала в себе последнюю стадию капиталистической экспрессии — империализм, находивший выражение в деятельности ограниченной правящей верхушки, сконцентрированной преимущественно в двух столичных городах «Российской империи». Провинция в этом отношении отставала, живя своей, в значительной мере, обособленной жизнью.

## IV

Настоящая статья не ставит своей задачей проанализировать основы творческой деятельности Н. Н. Синельникова. Но для пояснения его «Записок» необходимо наметить хотя бы общие черты этой деятельности, учесть ее общее направление.

{87} Метод и стиль Н. Н. Синельникова как художника вытекли из идейных тенденций социальных группировок, питавших собой его творчество, и оформились в результате столкновения этих тенденций с объективной театральной действительностью, переделать которую они поставили своей задачей.

Каковы же эти тенденции и с какими технологическими препятствиями они столкнулись?

Вопросы реализма XIX века неразрывно связаны с эпохой укрепления промышленного капитала. Буржуазия активизировала искусство, не только превратив его в средство познания действительности, но и видя в нем некоторый фактор переделки ее. Таким фактором явились культурнические морализирующие цели, которые ставило перед собой искусство той поры, когда промышленная буржуазия была еще в силе, не дойдя до своего упадка и полнейшего разложения.

Порой она слегка фрондировала, но, как правило, ее либерализм не выходил за рамки лояльного протеста. В тех случаях, когда она не испытывала на себе непосредственного давления режима, когда ее интересы прямо не соприкасались с противоположными ей интересами финансового капитала, она, с присущей ее природе реакционностью, склонна была, если не к активной поддержке существующего порядка вещей, то к благодушному нейтралитету.

Она имела перед собой двух врагов: остатки феодально-крепостнического строя, формы которого тормозили ее рост, и отечественный империализм, вытеснявший ее вниз по общественной лестнице.

Но не всегда и не везде эти враги были одинаково ощутимы и потому страшны. Периферия не знала разгула той свистопляски банковского капитала, которой отмечена жизнь столиц с конца минувшего века. Если ее благодушное, мирное существование и нарушалось {88} чем-либо, то только опасением, что государственный строй совершит какую-нибудь нелепость и тем самым окажет самому себе медвежью услугу. Поэтому ее критика была ограниченно эмпирична, поэтому же сюда, в провинцию, не проникали ноты своеобразного протеста, которые в области искусства находили себе выражение в формах эстетико-философских ухищрений.

Поэтому ее театр держался в рамках психологического реализма, получившего налет слегка эстетизированного благодушия.

Буржуазия стремилась увидеть на сцене запрещенные цензурой пьесы Толстого, Горького, но она ставила их в один ряд с буржуазным символистом Леонидом Андреевым. Преследуя культурнические цели, она ставила на театре классиков и, в то же время, морализировала устами Рышкова, Крылова и Сургучева, эстетически отдыхая на стихах Щепкиной-Куперник. Она уже не удовлетворялась актерским «нутром» и стихийным, неорганизованным реализмом, но не в силах была интеллектуализировать художественное творчество так, как это делали либерально-философствующие и анархистствующие круги буржуазной интеллигенции.

Таковы были предпосылки, формировавшие творчество Н. Н. Синельникова.

Уже по ним мы видим, что борьба, вытекавшая из его роста новатора, велась им не столько за утверждение неких художественных принципов — слишком неясны были социальные перспективы для тех группировок, выразителем которых он являлся, — сколько против конкретной театральной действительности, слишком отставшей от века и неспособной удовлетворить его запросов. Это не означает, конечно, отсутствия в театре Синельникова какой бы то ни была {89} положительной программы действия, но это значит, что положительная программа в нем вытекала из отрицательных моментов, которые необходимо было преодолеть.

Основным таким недостатком был актерский нигилизм, о котором в свое время говорил Боборыкин. В области художественного творчества, он находил себе выражение в ограничении материала, которым пользовался актер, только его собственной индивидуальностью, его эмоциями с присущими ему одному средствами их выражения. Образ трактовался не с точки зрения его объективной сущности, не с точки зрения его идейной целеустремленности, а исключительно как выражение свойств данного исполнителя — разумеется, в тех случаях, когда он не был заимствован. Этим самым суживалось познавательное значение данного художественного явления, и тип актера «нутра» противоречил прогрессивным установкам театра той эпохи. Но «нигилизм» не ограничивался только одной областью художественного творчества. Он накладывал отпечаток на весь организм театра, исключая возможность того серьеза, который диктовался положением театра, как «школы нравов».

И против него были направлены основные усилия всех, кто стремился к обновлению театра. В «Записках» Н. Н. Синельникова мы встретим не одно имя, которое пополняет список борцов за реформу театра, и от Н. Н. Синельникова их отличает только то, что он был масштабнее и последовательнее, что он сумел найти выход и создать себе положение, способное обеспечить положительные результаты борьбы и объединить вокруг себя таких же борцов, как он сам, в то время, как те боролись в одиночку и лишь подготовляли реформу, не имея возможности завершить ее до конца.

{90} Окончательную победу могло принести — и принесло, в виде законченной системы МХТ — утверждение четких методологических принципов.

Но законченная система могла возникнуть лишь на базе завершенных и ярко выраженных социально-экономических отношений и, кроме того, требовала для своего развития соответствующей производственной обстановки и, в первую очередь, крупных материальных средств. Ни того, ни другого провинциальный театр не имел. Он до конца оставался промежуточным по своим общественным предпосылкам, и технологические его возможности в конечном итоге никогда не расширялись до нужных масштабов.

Поэтому, несмотря на то, что именно на периферии началась борьба за реализм в театре, на определенном этапе провинциальный театр должен был остановиться, не имея возможности завершить того, что начал. И этим определяется разница между творческим путем Н. Н. Синельникова и напрашивающейся все время аналогией с художественной реформой К. С. Станиславского.

Мхатовская система учит анализировать. Она построена на анализе физического и психического аппарата актера, на анализе театральных приемов предыдущей эпохи, наконец, на анализе явлений реальной действительности, подлежащих воплощению на сцене. Но анализ — глубокий и всесторонний — невозможен в провинциальном театре, где не хватает на него времени, и где на помощь ему не приходит теоретическая мысль. Поэтому в основу его метода кладется не анализ, а наблюдение, не вскрытие внутренних связей, позволяющих проследить некую закономерность, а непосредственное восприятие, дающее возможность в каждом конкретном случае с большим или меньшим успехом (это зависит исключительно от {91} личной одаренности исполнителя) воплотить воспринятое явление в художественном образе.

Отсюда родилось два основных типа режиссера, существующих у нас в театре: показывающий и рассказывающий. Одни стремятся к тому, чтобы вскрыть перед исполнителем внутренние пружины слов и поступков образа, предоставляя ему самому находить средства для выражения этих пружин, одевать художественным покровом психологический костяк образа; другие, ничего не раскрывая, но интуитивно ощущая психологическую подоснову образа, показывают уже готовый результат, свое толкование, образец того, во что, по их мнению, должен воплотиться данный литературный образ на сцене.

Совершенно очевидно, что Н. Н. Синельников, как режиссер, целиком относится к последней категории.

Одна из его последних учениц, А. Н. Парамонова, пишет: «Некоторые актеры упрекают Николая Николаевича за его манеру работать. Говорят, что не могут работать с ним, потому что он начитывает роль, дает интонации, учит “с голоса”. Это совсем неверно. Просто Николай Николаевич не умеет говорить, он умеет блестяще показывать. И часто он не может объяснить актеру, как следует сделать то, чего он хочет, но дает какую-то интонацию, или прочтет какую-то сцену — и для актера вдруг раскрывается весь образ. По какой-то интонации, по какой-то фразе чуткий актер всегда поймет, чего хочет Николай Николаевич. Актер может не давать интонации, какой требует Николай Николаевич, но если его собственная интонация внутренне будет насыщена и оправдана, если по чувству это будет то, что хочет Николай Николаевич, то он никогда не остановит актера»[[28]](#footnote-29).

{92} Мы остановились на этом, по существу технологическом моменте режиссерского метода Н. Н. Синельникова, потому что он является конкретизацией специфики театра дореволюционной провинции. Здесь мы имеем дело с переходной стадией от стихийного «нутра» к сплошному интеллектуализированию всего творческого процесса, которое дало отрицательный результат в виде частого для нашего времени «засушивания» образа или всего спектакля в целом.

Интеллект в художественной работе Н. Н. Синельникова и его театра играет большую роль, но он лишь предшествует ей, а не сопровождает весь творческий процесс от начала до конца. Да и кульминация творческого процесса сейчас сплошь и рядом совсем не та, какая для всей системы, олицетворяемой Н. Н. Синельниковым, является единственно мыслимой. В наше время, как общее правило, спектакль возможен лишь после того, как период созидательного творчества завершен, когда исполнительский аппарат актера твердо и органически усвоил то, что он искал на репетициях, когда актер в спектакле из художника-творца превращается в художника-исполнителя.

Такое разграничение этапов творческого процесса явилось результатом проведенного до конца аналитического метода, требующего длительной подготовки и исключающего всякие неожиданности в спектакле, где все заранее учтено и проверено.

Рационалистический (по сравнению с предшествующей эпохой стихийного творчества) элемент в театре Синельникова прежде всего сказывается при подходе к работе над спектаклем. Он заложен уже в самом понятии ансамбля, требующего координирования каждой отдельной индивидуальности в соответствии с общей целеустановкой всего спектакля. {93} Он неизбежен при определении этой целеустановки. Им обусловлен общий стиль спектакля, контуры основных образов, трактовка узловых моментов действия. Но в процессе дальнейшей работы он устраняется почти совершенно. Его место заступает интуиция, обогащенная опытом, культурой, профессиональным мастерством, но только этим отличающаяся от «нутра» и не избавляющая от случайностей и неожиданностей — и не только на репетициях, но и на спектакле, в течение которого процесс созидательного творчества еще продолжается, когда совершенно законен не только новый штрих, новая деталь, но и неожиданная перестройка существенных элементов образа без всяких видимых оснований и подготовки. В страницах «Записок» Н. Н. Синельникова, посвященных В. Ф. Комиссаржевской, мы найдем примеры таких творческих неожиданностей, внешне схожих с капризом.

Совершенно очевидно, что основное внимание режиссера, как организатора спектакля, в таких условиях должно быть направлено на создание атмосферы, которая максимально способствовала бы интенсивной творческой работе актера, строящего образ не на основе умозрительных рассуждений, а интуитивно. Одно стремление к успеху, осознание цели спектакля при готовности затратить любое количество труда способно было обеспечить то «горение», ту эмоциональную взволнованность, которая определяла стиль актерской игры и, вместе с тем, была основным технологическим приемом.

Все, кто работал с Н. Н. Синельниковым, в один голос говорят о его совершенно исключительном умении создавать эту творческую атмосферу вокруг репетируемого спектакля, атмосферу серьеза и моральной чистоплотности, эмоционально насыщенную, вдохновляющую, трепетную.

{94} Можно, разумеется, это умение отнести за счет личных качеств Н. Н. Синельникова, который именно так относится к театру и, следовательно, только как яркая личность передает свое отношение другим. Конечно, это и так, но для нас существенно то, что именно из этой атмосферы и только на ней строится его работа с актером, на которого обращено все его внимание.

Уже этим самым определяется место Н. Н. Синельникова как режиссера в ряду чередовавшихся режиссерских систем. Он не мог быть только «режиссером-разводящим» — для этого он перерос ту стадию оценки театра, как площадки, служащей только для выявления индивидуальных качеств отдельных актеров, о социологическом эквиваленте которой мы уже говорили. Понятие целостного спектакля в его глазах неразрывно связано со всяким художественным явлением на театре. Индивидуальное исполнительство он мыслит только в рамках общей художественной целеустремленности спектакля.

Но спектакль им мыслится не как конгломерат режиссерских мероприятий, стремящихся во что бы то ни стало, любыми средствами, утвердить и внедрить в сознание зрителя определенную идею, а как пропаганда идей, органически вытекающих из сущности образов, созданных драматургом и выявляемых только через актерское исполнение.

Поэтому его нововведения в области технической стороны спектакля не могли пойти дальше стремления к жизненности мизансцен, исторической верности костюмов, пратикаблей и художественного такта в декорациях. Ни один подсобный элемент спектакля никогда не получал доминирующего самостоятельного значения, — даже музыка, которую Н. Н. Синельников знает и любит. В этом отношении он дальше, чем {95} кто бы ни было другой стоит от формализма, отделенный от него своим неизменяющимся отношением, к актеру.

Н. Н. Синельников сам прекрасный актер. Его читкой грибоедовских стихов во время репетиций «Горя от ума», шедшего в день шестидесятилетия его сценической деятельности, заслушивались, и каждый исполнитель с сожалением сознавал, что так, как получается у Синельникова, у него не выйдет. И Синельников сам играет все роли, которые он проходит с актером, корректируя индивидуальное творчество с точки зрения целостности спектакля, своим примером вводя их в организованное русло всей системы образов. Он сам наслаждается психологическим видоизменением образов, ищет нюансов, сливается с изображаемым действующим лицом.

Сценический персонаж, лишенный психологической подосновы, ему не интересен, следовательно, для него не существует.

### \* \* \*

Каково же место Н. Н. Синельникова в советском театре?

Прежде всего Н. Н. Синельников ценен нам, как исключительно одаренная личность, способная уже одним своим непосредственным творчеством обогатить арсенал выразительных средств советского театра. Тонкий психолог, человек, умеющий инстинктивно воспринять то, что ускользает иногда от анализа современников, он способен указать подлинным комсомольцам, как надо искренне и глубоко изображать комсомольцев на сцене.

Нечего, конечно, и говорить, что шестидесятилетний трудовой стаж в любой области неизбежно дает возможность отложиться колоссальному опыту даже в {96} области технологии своей профессии, и опыт этот не может быть безразличен молодому советскому театру, использующему все ресурсы для разрешения стоящих перед ним задач.

Но основное, конечно, не в этом. И самый творческий метод Н. Н. Синельникова, в свое время оказавший такое влияние на судьбы русского дореволюционного провинциального театра, при правильном критическом подходе к нему, способен обогатить советский театр рядом приемов, могущих приблизить реализацию конечной цели.

Мы сейчас переживаем период напряженных поисков новой формы, способной воплотить в себе грандиозное содержание нашей эпохи. Наши театральные работники не только отмежевываются от ряда своих недавних увлечений формализмом, но и на деле пересматривают принципы своей работы. Они еще лишь стремятся к конкретизации лозунга социалистического реализма, но идут к нему разными путями. Ценность этих путей не одинакова. Реальна опасность ползучего натурализма. Захудалые эпигоны мхатовской системы склонны творческую скуку возводить в стиль, в принцип, в основное качество, по которому определяется степень художественного качества. Периферия кое-где еще питается объедками, упавшими со стола формалистических пиршеств, и если не возводит больше станков с лесенками и трапециями, то все же считает неприличным ставить пьесы «по автору», без активного вмешательства в текст со стороны режиссера, в обязательном порядке, даже при отсутствии времени на постановку, монтирующего из двух комедий и трех пятиактных драм один спектакль.

Мы недовольны нашим театром, но это объясняется не его огульной слабостью — мы реально учитываем его достижения, которыми он по праву может гордиться, {97} особенно за последние годы, — а теми высокими требованиями, которые к нему предъявляются.

И один из основных недостатков нашего театра — его рационалистичность, некоторая сухость, умозрительность теорий, не подкрепленных предшествующим опытом, а выдумываемых «из головы» и ложащихся в основу художественной практики целых организмов. Этот недостаток ему предстоит преодолеть в самом недалеком будущем. Он ограничивает возможности его эмоционального воздействия, рожденный гипертрофией анализа, он требует такого же аналитического восприятия, противопоставляющего зрительный зал сцене, а не подчиняющего его ей.

И в этом отношении наш театр может взять от творческого метода Н. Н. Синельникова многое. Он может от него научиться развивать творческие импульсы в актере, он может через него во всю ширь поставить на повестку дня вопрос о творческой фантазии и творческой окрыленности, как о необходимом и первичном элементе всякой работы над созданием художественного произведения, наконец, вооруженный методом материалистической философии, он сумеет подвести научную и практическую базу под «вдохновение», которое часто изгоняется, но не заменяется ничем.

Наконец, в вопросе работы с актером, в вопросе взаимоотношения его и прочих, подчиненных ему, элементов спектакля, у Синельникова есть чему поучиться многим немногим нашим молодым режиссерам.

### \* \* \*

Передовой театр русской дореволюционной провинции и Н. Н. Синельников друг от друга неотделимы.

Судьбы одного переплетаются с судьбами другого. Провинциальный театр породил Синельникова и, что {98} самое главное, породил не как исключение, а как типическое явление, наиболее полно, всесторонне выявившее то, что потенциально заключала в себе окружающая его среда. В свою очередь Н. Н. Синельников не мог не оказать влияния на рост и развитие русского театра провинции в то именно время, когда провинциальный театр делал первые шаги к обновлению принципов сценической деятельности, вырабатывая формы и приемы, легшие в основу его коренной перестройки в целом.

Поэтому, говоря о Синельникове, нельзя не говорить о театре русской провинции, и говоря о последнем, нельзя пройти мимо Синельникова.

Эта книга, и тем менее данный беглый очерк, не претендуют на хотя бы частичное даже разрешение проблемы изучения неизведанных и сложных путей провинциального театра. Такой труд требует долгих годов работы и привлечения материалов, разбросанных по ряду городов, где существовали театры, чем-либо замечательные.

Но ведь вопрос такой работы и поисков материалов даже не поставлен. А какое количество этих материалов заключено в памяти живых участников и строителей провинциального театра и как редко они находят свое отражение в печати!

Вот в порядке постановки вопроса и создана эта книга. И если примеру Н. Н. Синельникова, поделившегося своими воспоминаниями с сегодняшним читателем — театральным работником и театральным зрителем, — последуют другие ветераны дореволюционной провинциальной сцены, если наши издательства и научно-исследовательские организации включат в свои программы изучение и освещение забытой главы о провинциальном театре дореволюционной России — мы будем горды и нашей долей участия в этом большом, {99} трудном, но нужном деле, которое вряд ли под силу одному исследователю.

В нашей работе возможны некоторые неточности. Трудно их избежать, не имея под рукой документального материала и пользуясь только личными воспоминаниями и рассказами очевидцев. Но вопрос изучения истории провинциального театра дореволюционной России сейчас находится в такой стадии, когда важно освещение не только конкретных фактов, в конечном итоге могущих быть проверенными, но важна и самая постановка проблемы, отображение основных тенденций, характеризовавших его развитие, воссоздание производственной и бытовой атмосферы.

Пусть те, кто в своей памяти хранят забытые страницы ненаписанной истории провинциального театра, преодолев скромность и сомнения в своих литературных способностях, возьмутся за перо и поделятся с советским читателем, с работником советского театра всем тем, что может этот театр укрепить.

# **{****101}** Н. Н. СинельниковЗаписки

## **{****103}** Глава перваяСемья и детство. — Гимназические годы. — Первые впечатления от театра. — За кулисами Харьковского театра. — М. П. Васильев-Гладков на репетиции. — Театр в Харькове в 1873 г. — Н. Н. Дюков. — Любимцы публики: Аркадий Большаков, А. К. Любский, Никифор Новиков. — Антрепренеры: П. М. Медведев, Н. Н. Дюков, Н. К. Милославский — Дельцы: Жамсон, Биязи, Савин, Максимов.

Родился я в 1855 г. в семье небогатого учителя уездного училища. Оставшись с первых гимназических лет без отца, я и брат мой должны были находить средства для существования матери и сестер-гимназисток. Мне помог мой голос (альт, впоследствии тенор): меня зачислили в гимназический церковный хор, вскоре я сделался солистом, и инспектор, узнав о нашей бедности, определил мне жалованье по 20 руб. в месяц.

Театром нас, гимназистов, впервые заинтересовал наш учитель русского языка — Петр Борисович Лукьянов. Видимо, он страстно любил драматическое искусство. Он читал нам «Бориса Годунова», «Горе от ума», пьесы Гоголя, «Недоросль». На уроках мы декламировали и читали роли. Надо было видеть радостное лицо Лукьянова, когда какой-нибудь ученик хорошо {104} прочтет отрывок роли. Мальчик, всегда нас смешивший какими-нибудь выходками, рассказами, видимо, обладавший юмором, — уморительно читал монолог Осипа («Ревизор»). Лукьянов вместе с нами, если не больше нас, заливался хохотом. Он чуть не целовал способного мальчика, и когда этот «артист», вызванный к кафедре, признавался в незнании урока, Лукьянов журил его: «Ты такой талантливый, тебя наверное ждет карьера артиста, а артист должен неустанно работать». Кончалась эта сцена каким-нибудь словцом, фразой, остроумно сказанными ленивым мальчиком. Взрыв хохота всего класса во главе с учителем, — «артист» избавляется от единицы, смеется вместе с нами и благополучно садится на скамью. Когда в местном театре шли классические произведения, Лукьянов советовал нам побывать на спектакле. Мы в складчину покупали дешевую ложу и набивались в нее до отказа. Сверху мы следили за лысиной сидящего внизу Лукьянова. Она то бледнела, то краснела, — смотря по тому, что делалось на сцене. При общем хохоте Лукьянов поднимал свое лицо к нашей ложе и, видимо, радовался нашему смеху.

«Горе от ума», монологи из «Ревизора» мы знали наизусть. Урок после спектакля посвящался разбору игры артистов. Все высказывали свои впечатления, читали монологи, сцены.

Я охотно посещал театр. Преимущественно заседал, переодетый, на галерее. Билет туда стоил 20 коп. Лукьянов, без сомнения, развивал во мне желание чаще и чаще смотреть спектакли. В гимназических «концертах» я пел «Как мать убили» Глинки, читал стихотворения Пушкина.

Время шло, гимназия кончена. Я, поглощенный занятиями и приисканием заработка, забыл о театре, но, случайно попав на репетицию, прирос к кулисам. {105} Знание «на зубок» мест из классиков («Горе от ума» знал на память полностью) помогало охватившему меня увлечению драмой, сложившиеся обстоятельства дали мне возможность проводить в театре утро на интересных репетициях, вечером — в спектакле в качестве зрителя или исполнителя (хорист) и… на всю жизнь я ушел в театр.

### \* \* \*

Осенью 1873 года я совершенно случайно попал в первый раз в жизни за кулисы.

Случилось это так. Материальная нужда заставила меня принять участие в студенческом хоре, очень популярном в Харькове. Мы пели в праздничные и предпраздничные дни в церквах и выступали на концертах, исполняя украинские старинные песни. Заработки мало удовлетворяли наши повседневные нужды.

Однажды наш староста попросил нас собраться на другой день к десяти часам утра к подъезду Городского театра.

— В чем дело?

— Наклевывается заработок. Хотят нас прослушать. И, если удовлетворим слушателей, можем получить работу месяцев на пять.

В театре понадобился для оперетты хор.

На другой день мы у подъезда театра.

Мы попали в коридор, который заканчивался небольшой дверью с надписью «Вход на сцену». Отворяем. Тьма египетская и не слышно ни звука. Товарищи, шедшие впереди, решились переступить порог «входа за кулисы», но тотчас же зацепились за что-то и споткнулись. Продолжать шествие показалось опасным: может быть, там какие-нибудь провалы, и мы, поломав себе ноги, полетим куда-нибудь в пропасть.

{106} Возвращаемся к сторожу, просим его проводить нас в репетиционный зал. После долгих переговоров сторож наконец согласился помочь нашей беде, пошел впереди, освещая путь серничком. Гуськом, держась друг за друга, достигли желанной цели. Небольшая, грязноватая комната, посредине рояль, по стенам скамьи и стулья. В комнате гражданин, который накануне вел переговоры с нашим старостой. Объясняемся: нужен хор для участия в опере «Аскольдова могила» и в популярных опереттах — «Птички певчие», «Елена Прекрасная» и так далее.

— Отлично, предложение принимаем.

— Желательно прослушать что-нибудь из того, что вы поете.

— Чего же лучше: споем вам хор из «Аскольдовой могилы» — «Гой ты Днепр».

Спели. Впечатление хорошее. Сейчас же приступили к работе, которая продолжалась часа полтора. Кончили, выходим обратно той же дорогой, но теперь уже светло и слышны какие-то разговоры. Кто-то сбоку сказал: «Тише». На цыпочках пробираемся к выходу. Я замыкал шествие. До меня долетели знакомые стихи из «Горе от ума». Остановился между кулис. Догадываюсь, что на сцене идет репетиция. Тут и там стоят и сидят знакомые фигуры актеров, которых я не раз видел в разных спектаклях. На веревке посреди сцены висит тусклая керосиновая лампа.

За столиком, стоявшим вдоль рампы, расположился какой-то бородатый дядя. Перед ним две свечи и книжка. Сбоку сидит молодой, красивый человек. Это был, как я потом узнал, молодой Дюков, исполняющий обязанности режиссера. С другой стороны стоит актер Николин, которого я тотчас же узнал. На сцене репетировали три актера, которых я тоже узнал — Васильев-Гладков, Конаков и Иванов.

{107} Я сразу понял, что репетируется сцена 2‑го акта — Фамусов, Скалозуб и Чацкий. В момент, когда я остановился, заинтересованный происходящим на сцене, Васильев-Гладков говорил: «Вот вам софа, раскиньтесь на покой» и т. д. Фамусов усаживает Скалозуба, Скалозуб, расшаркиваясь, сел, произнося свои реплики. Дошло до слов «Дистанция огромного размера». Тут Фамусов превратился в актера Васильева и, обращаясь к Скалозубу, говорит:

— Послушай, Николай Лукич, я очень рад, что у нас заново репетируется «Горе от ума» и я имею возможность тебя просить изменить тон и манеру, в которых ты произносишь эту фразу, при чем в слове «огромного» у тебя получается три или четыре «р». Что это за «огррромного»?

Скалозуб, улыбаясь и несколько покраснев, возражает:

— Да ведь, Миша, во-первых, Скалозуб — солдафон, а во-вторых — ты же слышал, каким смехом публика всегда сопровождает эту фразу.

Васильев, горячо возражая, встает, выходит на середину сцены, к нему подходят Дюков, Николин и еще некоторые из присутствующих здесь актеров.

— Смеются, — немного волнуясь, говорит Васильев-Гладков — а ты высунь язык, — еще больше засмеются. Да разве такой смех нужен в «Горе от ума»?

Тут в разговор вступили другие. Беседа продолжалась достаточно долго. Говорили, видимо волнуясь, горячо, но тихо, и мне трудно было расслышать слова. Кончилась эта остановка репетиции тем, что актеры заняли те же места, повторили сначала ту же сцену, и фраза «Дистанция огромного размера» повторялась несколько раз, но теперь уже без оттенков, фарса.

{108} Репетиция пошла дальше и дошла до реплики Чацкого. К моему удивлению, роль Чацкого репетировал Иванов, молодой начинающий актер, а Николин, которого я видел в этой роли, на этой же сцене — стоял и как бы наблюдал происходящее перед его глазами. В монологе «А судьи кто?» — опять остановка, опять Васильев-Гладков делает замечание Иванову: «Зачем вы так кричите? Ведь вы в гостиной богатого барина, вы сами барин и умеете себя держать. Можно вести этот монолог горячо, подавая фразы и обличая людей московского общества, но не нужен крик, это вульгарно».

Васильев опять встал с кресла, на котором репетировал, опять его окружили товарищи, но на этот раз говорили громче, и я мог понять, что все были на стороне Васильева. Иванов защищал свое толкование, часто повторял слово «трибун».

— В этом месте сцена представляет собой кафедру, и автор устами актера громит общественный строй и все тогдашнее общество.

Говорили долго и кончили на том, что Иванов поработает над монологом и на следующей репетиции покажет, того ли хотят от него товарищи, и так ли он их понял. Пошли дальше. Васильев-Гладков, кончив свою сцену, тотчас занял место около Николина и вместе с ним следил за ходом пьесы. Особенно много внимания они уделяли молодому Иванову.

Все происходящее предо мной захватило, заинтересовало меня до такой степени, что с этого времени я каждое утро прилипал к кулисам и жадно следил за актерской работой, а, получив в качестве хориста разрешение бесплатно посещать театральные представления, я сделался каждодневным посетителем спектаклей. Утро и вечер в театре, выкраивая у ночи и после обеда время для насущных моих занятий.

{109} Потом, познакомившись с актерами, я узнал от них, что единой власти режиссера у них нет. Молодой Дюков — сын директора, больше администратор, а не режиссер. Он наблюдает за дисциплиной, назначает репетиции, посоветовавшись с опытными актерами, раздает роли. Режиссируют коллективно. Большой авторитет имеют старшие артисты: Васильев-Гладков и Николин, которые с первой репетиции начинали режиссерскую работу, а затем вступали другие актеры, шли споры, рассуждения, в результате которых исполнители приходили к какому-нибудь выводу, закрепляли его, подчиняясь решению большинства.

Репетиция «Горе от ума», на которой я присутствовал впервые, была назначена по случаю перехода роли Чацкого от уже постаревшего для этой роли Николина к молодому, завоевывающему успех, талантливому Иванову, впоследствии сделавшемуся знаменитым по провинции исполнителем ролей классического репертуара Митрофаном Трофимовичем Ивановым-Козельским.

Прошло 60 лет с этой, сыгравшей в моей жизни такую роль, репетиции, а я как сейчас слышу эти споры, доказательства, отрицания, эти взволнованные голоса, и в особенности теперь, смотря на прошедшее трезвым, опытным взглядом, не могу не восхищаться поведением Николина. Он, недавно игравший Чацкого на этой же харьковской сцене, уступает роль молодому актеру, присутствует на репетициях с целью помочь своему преемнику выйти с честью из испытания. И все присутствующие были одержимы одним желанием — помочь товарищу в трудной работе над ролью Чацкого.

Прежде чем перейти к дальнейшему, попробую в общих чертах рассказать, что представлял собой Харьковский театр того времени.

{110} В 1873 году здание Харьковского театра было собственностью Дюковой. Отцу Дюковой в сороковых годах или в начале пятидесятых годов (наверное не знаю, но не позже начала 50‑х) городское управление разрешило построить на Сумской улице театр. Земля принадлежала городу, театр же на свои средства выстроил отец Дюковой с условием: если здание сгорит или разрушится от времени, отец Дюковой не имеет права возводить на этом месте новое. Впоследствии, в 90‑х годах прошлого столетия, Александра Николаевна Дюкова, внучка первого владельца театра, видя, что здание устарело, требует расширения, лишено многого необходимого, выдвинутого ушедшей вперед жизнью, так обошла условие с городом: театр был окружен палисадниками, которые входили в размер земли, предназначенной для театра. А. Н. Дюкова уничтожила эти палисадники, соорудила на их месте каменные стены. Старый театр, очутившись как бы в коробке, был разрушен, внутри новых стен построен увеличенный зрительный зал.

В 90‑х же годах А. Н. Дюкова, разоренная дорого стоящей постройкой, неудачной антрепризой, продала театр городу. Часть денег она получила от города ценными бумагами, которые оказались очень пониженными в цене. По неопытности и чрезмерной доверчивости она приняла эти бумаги за полноценные, и продажа театра, при такой ее ошибке, привела ее к полному разорению, к нищете.

В 1873 году театральное здание было собственностью Дюковой-матери. Директором театра был Николай Николаевич Дюков — муж дочери постройщика этого театра. Н. Н. Дюков, красивый, лет пятидесяти человек, был отставной чиновник. Взялся за антрепризу, как говорили, потому, что театр перешел в наследство его жене. Жена с детства была близка к театру.

{111} В начале антрепризы около Дюкова были актеры, опыт которых помогал ему в составлении труппы, репертуара и всем ведении дела. Труппа большею частью подбиралась хорошая. После нескольких лет театральной практики Дюков уже самостоятельно вел дело.

Его сын, — Николай Николаевич младший, — взял на себя заботу о сцене. На нем лежало наблюдение над дисциплиной, порядком, репертуаром, распределение ролей — последнее он делал, неизменно советуясь с опытными актерами.

В таком виде я застал дело в 1873 году. Честность в расплате за труд, хороший состав труппы, дисциплина были прочным основанием Дюковского дела и работать в Харьковском театре стремились все провинциальные актеры.

Отношения между актерами и Дюковым были корректными. С Николаем Николаевичем старшим актеры видались только первого и пятнадцатого числа каждого месяца — во время получения жалованья, которое он выдавал лично. В эти числа актеры имели деловые разговоры с антрепренером. В декабре-январе, после такого свидания, актеры выходили из кабинета Николая Николаевича или сияющие — значит, они были приглашены на будущий год, — или с кислым лицом, и мы все понимали, что приглашения они не получили.

Репертуар Харьковского театра в 1873 – 75 гг. состоял, главным образом, из мелодрам. Шли такие пьесы, как «Материнское благословение» Деннери и Лемуанье, «Ограбленная почта», «Воровка детей» Бурдина, «Испанский дворянин», «Испорченная жизнь» Чернышева, «Карьера», «Каширская старина» Аверкиева, пьесы Дьяченко, «Расточитель»; пользовался успехом также ряд комедий: «Вакантное место», {112} «Паутина», «Злоба дня» Потехина, «Ришелье», «Омут». Ставились пьесы Островского «Свои люди», «Доходное место», «Лес», «Пучина». Большие сборы делала долгое время не сходившая с репертуара мелодрама «Сестра Тереза» Гамалетти.

В Харькове до рождественских праздников театр посещался неважно, но с 25 декабря публика начинала знакомиться с труппой и сборы шли хорошие. Любимцами харьковской публики в ту пору были: Аркадий Большаков, очень талантливый, к сожалению, мало работавший комик, Н. Н. Николин — герой-любовник, М. П. Васильев-Гладков — превосходный характерный актер, Немирова-Ральф — героиня, Кузьмина, Алексеева, Александрова-Дубровина (великолепная старуха), Ив. Ив. Лавров, старейший харьковский актер, в 1874 году праздновавший свой 40‑летний юбилей. В это же время вновь появился на сцене Харьковского театра любимец публики А. К. Любский. К нему я вернусь еще впоследствии.

В эти же годы выделился своим большим дарованием М. Т. Иванов-Козельский, вначале выступавший незаметным актером, но в скором времени овладевший вниманием публики и сделавшийся ее любимцем.

Успех или неуспех актера устанавливался студенчеством, восседавшим на галерее. Это был не внешний только успех или неуспех. Студенты хорошо разбирались в актерских дарованиях, — многие из них впоследствии стали выдающимися журналистами, профессорами, докторами, актерами, юристами. Харьков того времени и впоследствии через двадцать, сорок, пятьдесят лет — считался городом, любящим театр. Работать в Харькове — была большая актерская радость. Отношение публики к актеру в массе было любовное. Театр в общественной жизни {115} Харькова, да и других городов, занимал видное место, удовлетворяя культурные запросы населения.

Хозяевами театров являлись в то время антрепренеры, которые арендовали обычно у города театр и распоряжались в нем по своему усмотрению. Поэтому от того, кто был антрепренером, с какой целью он занимался антрепризой — видел ли он в ней средство набить свой карман или стремился действительно создать хороший театр, только в силу необходимости занимаясь вопросами денежного и хозяйственного характера, зависела судьба театра, его значение, как художественного и культурного явления.

Для того, чтобы закончить мой рассказ о том, каким я застал театр, начиная свою театральную карьеру, для того, чтобы дать впечатление о той обстановке, в которой приходилось работать, расскажу о тех антрепренерах, с которыми мне приходилось работать или встречаться.

Антрепренеры П. М. Медведев (Казань), Н. Н. Дюков (Харьков) и Н. К. Милославский (Одесса) — были, так сказать, китами театральных предприятий того времени. Актеры считали полным своим благополучием попасть в дело одного из них. Они знали, что в этих делах их ждет материальная обеспеченность, работа в окружении талантливых товарищей, Островский, Шиллер, Шекспир, Гоголь, Грибоедов играли первенствующую роль в репертуаре, пошлость изгонялась из стен этих театров. Мелодрама доживала свое существование, хотя актеры и любили ее играть. Петр Михайлович Медведев был прекрасный актер и режиссер. Целая плеяда актеров принадлежала к Медведевской школе. Молодые Савина, Давыдов, Варламов, Стрельский, Максимов прошли через руки Медведева. Медведев был очень любим актерами. Был такой случай: опера, которой одно время увлекался {116} Медведев, подорвала его средства. Не хватало денег на расплату и на покрытие текущих нужных расходов. Актеры драмы заложили имевшиеся у них вещи и тем поддержали любимого П. М. Медведева. Медведев все время был около актера. Он играл и режиссировал. Он сживался с товарищем.

Дюков стремился собрать хорошую труппу, обеспечить ее материально, строго соблюдая бюджет, из которого не выходил. Отношения между ним и труппой были корректно-официальные. Со стороны актеров — большое уважение и… холодок.

Одесский театр, как я уже говорил, держал Н. К. Милославский (барон Фридебург) — большой барин, умница, делец, прекрасный актер, строгий, требовательный режиссер. Хорошо ставил, не жалея средств, не выгадывая копейки — «Лира», «Гамлета», «Шейлока». Актеры, работавшие с ним, росли, приобретали много ценного, пользуясь его советами, указаниями. Н. К. Милославский был крупным явлением в театре того времени, много для него сделал и пользовался среди актеров большой популярностью.

Сейчас нам трудно даже себе представить, как важно было в то время молодому (да и всякому) актеру попасть в такое дело, где вопрос денежных расчетов не имел решающего значения. Но хороших, культурных антрепренеров было мало, и подавляющее большинство из нас было вынуждено идти в кабалу к случайным людям, которые видели в театре только средство легкой наживы, не требующей особых знаний и умения вести дело, или к дельцам, поставившим его прочно, но с оглядкой только на кассу и выжимание лишней копейки из бесправного актера.

У актера — ловкого дельца — завелась тысченка-другая. Пробует счастье, «снимает город». «Снял» Орел, Курск, — идет слух о «делах» Надлера, Пыхтеева, {117} Биязи. Они собирают это «дельце» на московской актерской бирже — торгуются, сбивают цифры, обещают золотые горы, дают грошовый аванс. Плохо начатое дело кончается обыкновенно среди сезона. Нужда заставляет актеров продолжать «дело» на марках. Как-нибудь просуществуют до поста, а там опять — московская биржа, опять скудные получки, опять марки, и так до бесконечности. Счастлив тот из несчастливцев, кто попадает в Елец к Жамсону. У того жалованье поменьше, но зато верное получение его. В Ельце жизнь дешева — и едут туда неудачники изображать «Жидовку или Казнь огнем», «Похождения купца Иголкина» и прочий «высококультурный» репертуар. Берут бенефисики, смотришь — и подарочек в бенефис получат, приедут на биржу и прославляют Жамсона и Елец.

Жамсон был исключением среди антрепренеров, которые, обыкновенно, арендовав театр в небольшом городе, привозили туда дешевую труппу, проводили ужасающий репертуар, должали, прижимали актера и, в конечном итоге, удирали, оставляя на произвол судьбы и театр, и труппу. Жамсон знал городок, в котором, как он говорил, «насаждал искусство». Был всегда в границах бюджета, дружил с актером, аккуратно расплачивался — и на бирже появлялся с высоко поднятой головой.

Я работал в нескольких антрепризах. Первый антрепренер был Н. Н. Дюков, о котором я уже говорил, второй — Н. А. Биязи в Житомире. Актер, у которого завелась тысченка. Предыдущий сезон он играл с успехом в этом же городе. «Снял» театр, написал приглашения. Съехались недурные актеры, порядочные люди.

Житомирская публика состояла из поляков, которые не ходили в театр, потому что он русский, из еврейской {118} бедноты, русских служащих и военных. Театр посещался плохо. Среди сезона — обычный крах, марки, и только неожиданно, благодаря случаю, сезон окончился благополучно. Об этом сезоне я буду говорить еще в дальнейшем.

Антрепренер Савин, с которым мне тоже пришлось работать, — бывший морской офицер, ушедший из службы со скандалом. Все дурное, все отрицательное, что могли породить условия работы в провинциальном театре того времени, сосредоточилось в этом человеке. Он принадлежал к разряду тех «милостивых государей», которым некуда было деваться, некуда было пристроиться, и они шли… в театр. Показная наружность, самообладание, лоск, нахальство давали им возможность втереться в труппу, где они интриговали, всякими путями занимали первое положение, «снимали» в качестве антрепренеров театры, собирали дешевенькую труппу и вступали «во владение», бесконтрольно творя суд и расправу. Сорвать сбор — первое и последнее желание, сорвать во что бы то ни стало, хамское отношение к искусству, к работникам театра характеризовало его и ему подобных дельцов, которых, к сожалению, было немало. К нему я вернусь по ходу моего рассказа.

Артист императорского Александринского театра в отставке, антрепренер Николаевского театра Михаил Андреевич Максимов. Скуп до мелочей. Выторговывал у актера пять рублей. Из‑за мелочи торгуется часами и, конечно, берет актера за 90 рублей вместо просимых ста. Как, бывало, ни доказывал ему актер, что пять рублей в его бюджете играют большую роль, для антрепренера же они ничего не составляют, — Максимов цинично отговаривался словами Дикого: «Ты получишь меньше пятеркой, другой, третий — ан четвертый уж и оплачен».

{119} О спектаклях не заботился, лишь бы шел, а как — к этому он был совершенно равнодушен.

Выручал его в мое время — 1877 – 78 гг. — труженик режиссер Г. С. Вальяно, работавший дни и ночи. Любя театр, Вальяно делал все, чтобы спектакль шел хорошо. Мы удивлялись его неутомимости. Образованный, хорошо владеющий иностранными языками, проведший начало своей жизни в довольстве, в богатстве, бывший гусар, он неожиданно потерял свое состояние. Подвернулось предложение перевести на русский язык какую-то оперетту. Перевод удался, был оплачен. Оперетта в то время была в моде, появились новые заказы на переводы. Вальяно сближается с театром, арендует частное театральное здание, собирает труппу и делается пионером оперетты в русской провинции (Ростов-на-Дону). Молодой Пальм (Сергей), Кольцова, Зубович и сам антрепренер составляют ядро опереточной труппы. Антреприза существовала много лет, но в конце концов распалась, и Вальяно — сначала режиссер и актер в провинции, в конце 70‑х годов появляется в Москве в труппе Лентовского в саду «Эрмитаж».

Вот этот Вальяно своими трудами давал благополучие ничего не делавшему Максимову, хотя нельзя сказать, чтобы Максимов совершенно ничего не делал. Нет! Во время хода действия, когда актеры были на сцене, наш артист императорского театра заходил в актерские уборные и из экономии тушил свечи — у каждого зеркала полагалось две свечи. По окончании спектакля свечи тщательно собирались и Максимов очень радовался оставшимся большим огаркам: на завтра у зеркала появлялись не цельные свечи, а вчерашние огарки.

Получить у Максимова 5 – 10 рубл. в виде аванса не было никакой возможности. Единственный случай: {120} Максимов получает от актера Бочарова записку, в которой тот умоляет прислать ему 20 рубл. — у жены начались роды, нужны акушерка, врач. Максимов вручает посланному 20 рублей. Месяца через два к Максимову обращается Бочаров опять с просьбой дать ему 20 рублей, так как у жены начались роды.

— Как роды? Ты же недавно взял у меня на роды 20 рублей!

— Михаил Андреевич, то была фальшивая тревога, жене показалось, она ошиблась.

— Нет, дружок, «фальшивая тревога» сейчас, а тогда были настоящие роды.

Так и доживал свой век артист императорских театров — собирая огарки, выторговывая пятерки и десятки у актера, из которого во время сезона выжимал все саки. Легко себе представить, как много общего имели эти господа с искусством!

## **{****121}** Глава втораяПервый дебют — «Простушка и воспитанная». — Первый успех. — Театр шестьдесят лет тому назад. — Актеры. — Работа над спектаклем. — Репертуар. — Актер М. В. Громов. — Фанни Федоровна Козловская. — Творческие позиции: правда и фальшь. — Работа над ролью. — Федор Петрович Горев и Лиза Воронина. — Учителя.

И так, случаи привел меня в театр, в котором я увидел впервые, как актеры работают над ролями. Благодаря случаю же я выступил на сцене в качестве актера. Хор, в котором я участвовал, разучил три-четыре оперетты и оперу «Аскольдова могила». И оперетты, и опера имели успех и повторялись много раз. Молодой Дюков заметил, что между хористами я выделяюсь осмысленными движениями, мимикой, не представляю собой безучастного в действии манекена, а живу, переживаю. Об этом своем впечатлении он говорил при мне не раз.

И вот, первого января 1874 г. я был в театре. В антракте зашел на сцену. Молодой Дюков, обращаясь к помощнику режиссера и указывая на меня, говорит: «Вот кто нам заменит Кучерова». Выясняется, что исполнитель лакея в водевиле «Простушка и воспитанная» {122} заболел и только что прислал известие, что играть не может. Между Дюковым и помощником режиссера шел разговор: кем заменить, за кем послать, кто из выходных в театре. В этот момент увидели меня. На мне и остановились.

Роль в три слова, водевиль исполнялся часто, и я не раз его смотрел, но заменить Кучерова! Обладателя солидной фигуры! Роскошные бакенбарды придавали ему вид лакея большого барского дома, — а как же я, с моей небольшой юношеской фигурой, во фраке?..

Но Дюков стоял на своем:

— В театре из выходных актеров нет никого, водевиль через час нужно начинать, искать другого нет времени, а потому — вот вам пьеса, выучите несколько слов, а я пойду смотреть ваш первый дебют.

Помощник, очень ко мне расположенный, улыбаясь, посылает меня к костюмеру: «Одевайся, гримируйся, учи роль». Обрадованный возможностью играть роль со словами, я, волнуясь, думаю — во что же я оденусь? Ведь фрака на мою фигуру нет. Как же быть? Блеснула мысль: недавно в пьесе «Доходное место» я играл бессловесную роль казачка, мальчика для посылок в богатом доме. Вот, в тот же самый казакинчик я и наряжусь!

Получил костюм, оделся, выучил слова роли и появился к выходу. В первом явлении мне велят купить балалайку, во втором явлении я приношу балалайку и на вопрос Емели — «Чай, полтинник заплатил?» — я отвечаю: «Так точно». И в сторону: «У кучера взял, а полтинничек в кармане». Это à‑parte я произнес с сияющей физиономией, рука опустилась в карман и видно, как она там шевелит деньгами. В публике буквально взрыв хохота. Раньше же, при исполнении роли Кучеровым, эта фраза проходила незаметно.

{123} На другой день на репетиции актеры встретили меня с улыбкой, хвалили мое «выступление».

Прошло некоторое время — вдруг я получаю роль в несколько фраз. Мне назначили играть юного царевича в пьесе «Царь Иоанн Васильевич Грозный». Конечно, на помощь пришел Васильев-Гладков, игравший в этой пьесе Грозного. Роль царевича небольшая, но очень ответственная. Он все время сидя за столом, рядом с отцом, зло смеется над стариками; боярами, упрекает их, дразнит. Кончился акт — и Васильев-Гладков тотчас похвалил меня: «Молодец юноша!», взял меня за руку и вывел на вызов. В радостном настроении снимаю грим, вдруг в зеркале появляется лицо старика Дюкова — владельца театра. Я вскочил, повернулся, а Дюков ласково говорит: «Хорошо, очень хорошо. Работайте, будете хорошим актером». Этот момент решил мою судьбу — я пошел на сцену.

### \* \* \*

Что ждало на сцене меня и всю молодежь, которая в начале семидесятых годов в небывалом изобилии, наполнила провинциальные театры кадрами вновь испеченных служителей Мельпомены? Увлечение было повальное. Соблазняли прекрасные, молодые таланты тогдашних любимых актеров. Какой-то урожай одаренных артистов. На горизонте блестящих коллективов Малого и Александринского театров появились две звезды — Ермолова и Савина. В Одессе — А. П. Ленский, Ольга Козловская, Лукашевич, Милославский. В Харькове — Фанни Козловская, Глебова, Юлия Лаврова, юная красавица Волгина, Горев, Никифор Новиков, Стружкин, Дубровина, Любский. В Казани возник замечательный театр Петра Михайловича Медведева, украшением которого были молодые Варламов, Давыдов, и сколько, сколько других прекрасных имен!

{124} На моей памяти открытие сезона двух Харьковских драматических театров того времени. Театр Дюкова открывался пьесой «Перемелется — мука будет», с участием Фанни Федоровны Козловской, Горева, Стружкина, Протасова, Васильева-Гладкова. Горев тогда был юным красавцем, обладателем прекрасного тембра голоса. Помимо внешности — удивительная одаренность. Фанни Козловская — вся очарование, нежность, хрупкость фигуры, всего облика. Тонкость, филигранность в отделке деталей и сущности роли. Это было первоклассное дарование, к глубокой скорби так скоро ушедшее от нас. Спустя несколько лет, уже после смерти Ф. Ф. Козловской, я увидел Савину. Как много было общего в дарованиях этих двух прекрасных артисток!

В то же время в Харькове открывался другой театр — Никифора Новикова. Там шло «Коварство и любовь» с незабываемым составом артистов: Президент — Милославский, Фердинанд — Рютчи, Миллер — Никифор Новиков, фон-Кальб — Аркадий Большаков, Вурм — Любский, Луиза — Юлия Лаврова, леди Мильфорд — Волгина.

Эти две труппы были сосредоточены в одном только Харькове, а в Одессе, Киеве, Казани — там тоже возникали прекрасные театры, ставились прекрасные спектакли, рождались прекрасные дарования. Театр увлекал, очаровывал, и впечатлительная молодежь бросала все, посвящая себя сцене.

Ни театральных школ, ни театральной литературы тогда не было. Мы шли непосредственно в театр и учились на опыте старших товарищей. Учебу нам заменяли репетиции.

Я уже упоминал о той форме коллективной режиссуры, которую принимала в Харьковском театре того времени работа над спектаклем. Я прислушивался к {125} каждому слову, к каждому замечанию. На моих глазах, вследствие советов, указаний всего коллектива, участников спектакля, изменялась и принимала другое толкование фраза, слово, целые сцены. Я видел, как с каждой репетицией каждая роль делалась все выпуклее, обрастала деталями, и наконец рождался тип. Репетиций, сравнительно с настоящим временем, было очень мало, но они были так продуктивны, так показательны. Советы Васильева-Гладкова, Николина я других опытных актеров и крупных мастеров были так умны и находчивы, так доказательны.

Приняв то или другое замечание, актер усаживался на целую ночь за работу и, чтобы не заснуть (так как работать приходилось после сыгранного спектакля), прибегал к крепчайшему чаю. Это уж было такое правило, так заведено: если работа на всю ночь, непременно крепкий чай — броня против сна.

На репетициях настойчиво добивались ансамбля. Во главу угла каждого спектакля ставилось актерское искусство. Плохой ансамбль, вяло, плохо играют актеры — спектакль пропал. Нет успеха — и за кулисами общая подавленность, нервы опускаются. Но вот удача — актеры какой-нибудь сценой захватили внимание публики, вот аплодисменты — куда девалась подавленное чувство, все встрепенулось, нервы поднялись.

В гуще такой работы, такой любви и отношения к делу, я делал свои первые сценические шаги в Харьковском театре, в первой половине семидесятых годов. И какая это была огромная любовь к искусству!

Что заставляло всех заботиться о каждом? Съехались актеры из разных городов, для того, чтобы, поработав сезон или два в данном театре, расстаться друг с другом и в будущем, может быть, никогда не встретиться. Но в труппе нашелся энергичный, умный, образованный человек — Васильев-Гладков, заинтересовал {126} других, все зажглись желанием помочь друг другу — и началась работа, благотворная и прекрасная работа, оставившая след, принесшая пользу каждому из участников дела. Все работали, и не считаясь со своими силами, временем, положением в театре, при чем никто в этом не был заинтересован материально: каждый получал только свою актерскую ставку, за которую он был обязан только участвовать в спектаклях.

Для меня эти репетиции, это отношение друг к другу, эти спектакли были фундаментом всей моей последующей долгой трудовой жизни. За два сезона, что я прослужил в Харьковском театре, здесь были поставлены «Горе от ума», «Дон Карлос», «Дмитрий Самозванец» (Островского), «Последняя любовь» (Островского), «Разбойники», «Гамлет», «Блуждающие огни». Остальные пьесы шли, как игранные в предыдущих сезонах и не требовавшие репетиций: мелодрамы, комедии Дьяченко, Потехина и других.

Весной труппа переехала в Елизаветград (ныне Кирово) и Херсон, а на лето — в Полтаву, на Ильинскую ярмарку.

В Полтаве мы жили в квартирах при театре, в огромном городском саду. Здесь происходило знакомство новых товарищей. Обедали и ужинали все вместе у близживущей старухи Елизаветы, пользовавшейся популярностью у нескольких поколений приезжавших на Ильинскую ярмарку актеров. Первая встреча труппы с Елизаветой обычно окружалась некоторой торжественностью. Среди сада под столетним дубом ставился стол, покрытый цветным холстом. На столе — незатейливая, но обильная, идеально чистая сервировка. Посредине стола — огромный букет полевых цветов. Елизавета, стоя у стола, встречала труппу поясным поклоном, приговаривая: к «Здоровенькi були!» Со старыми знакомыми целовалась, новых — приветствовала {127} ласковыми украинскими словами. Взглянула на меня, сказала: «Який молодий!» Затем усаживала всех, а ее дочери и внучки расставляли тарелки, наполненные традиционным борщом и жирным куском мяса. После борща следовали заварные вареники, обильно политые сметаной, бараний бок с кашей, сладкие сырники, а весь обед завершался рюмкой наливки. Этот первый обед был традицией. Он был бесплатным угощением Елизаветы, и им она встречала гостей — новую труппу.

Елизавета была хроникой прошлого полтавского театра. Она знала бесконечное число южных актеров. Воспоминания о прошлом, о любимых актерах, обедавших у нее чуть ли не в сороковых годах, воспоминания и трогательные, и полные юмора. Любимейшие актеры ее были: Милославский, Николай Хрисанфович Рыбаков, украинский актер Соленик, Дрейсих. После обеда мы всегда долго засиживались, слушая ее рассказы о прошлом. Она так любила актеров, что не раз говорила: «Я живу только два месяца в году — когда приезжают на “Ильинку” актеры».

### \* \* \*

Мне хочется вспомнить один разговор, который совершенно неожиданно произошел между мной, юношей, и старшими моими товарищами, на второй год моего поступления на сцену. Он характеризует мое отношение к театру, определившееся уже в то время.

Во время нашего пребывания в Елизаветграде мы обедали после репетиций и ужинали после спектакля, собираясь все, до одного человека, в назначенное время в кухмистерской. За столом разговоры большею частью велись между старшими товарищами. Мы, молодежь, прислушивались и только изредка осмеливались вставлять свое слово. Эти разговоры были занимательны для нас, новы, любопытны.

{128} Разговор происходил после представления модной тогда пьесы «Злоба дня», прошедшей накануне, а зимой в Харькове очень много раз. В Харькове роль Сережи Хлопонина играл с выдающимся успехом талантливый Аркадий Большаков, к этому времени ушедший из Харьковской труппы. На его место был приглашен М. В. Громов, молодой, неизвестный нам актер, который только что впервые заменил Большакова в роли Сережи. Громов знал, что Большаков талантлив, знал, что к нему присматриваются, и, видимо, боялся сравнения не в свою пользу. За ужином он как-то нервничал и громко признался, что сегодня ему было очень тяжело, трудно играть. Кто-то ответил: «А между тем, вы играли хорошо».

Разговор между Громовым и другим продолжался вполголоса, но фраза: «Большаков играл веселее, оживленнее» — долетела до меня.

— Значит, мне роль не удалась? — нервно говорит Громов, ему кто-то отвечает, но общее впечатление — Большаков играл лучше.

Не знаю, почему, но я, младший член труппы, не принимая участия в разговоре, очень волновался, и у меня невольно вырвалось: «Михаил Викторович, разрешите мне вам сказать несколько слов по поводу сыгранной вами роли Сережи».

Многие вопросительно взглянули на меня, у некоторых появилась улыбка — уж очень был я юн.

— Скажите, пожалуйста.

Бросилось в глаза улыбающееся лицо М. П. Васильева-Гладкова, помню его фразу: «Устами младенца…»

Несколько заикаясь, подыскивая выражения, я начал приблизительно так:

— Нет сомнения, что Большаков — прекрасное дарование, комизм его вне сомнения, но кто сможет отрицать, {131} что это довольно однообразный актер, что он играет, положим, купчиков на один лад (это выражение я очень запомнил). И Непутевый в «На бойком месте», и Разлюляев в «Бедности не порок» и Сережа в «Злобе дня» — все одно и то же лицо в исполнении Большакова. Вылетает на сцену развязный малый и все время старается смешить почтенную публику. Вы же, Михаил Викторович, не вылетаете, а смущенно выходите, неловко раскланиваетесь, робко, еле слышно произносите первые слова. И это верно. Иначе я не может быть, так как неотесанный москвич Сережа, попав в петербургскую гостиную большого барина, чувствует себя неловко. Тем более он должен быть смущен, оказавшись наедине с девушкой, которую он любит. Вы и смешны своей неловкостью, и вас жалеешь. Так проведена вами вся роль. Вы не задавались целью смешить, а во что бы то ни стало хотели быть правдивым, быть человеком, чего и достигли. Большаков фальшив, — вы правдивы. Когда вы выграетесь в роль, когда будете в ней «как дома», вы будете великолепным исполнителем Сережи, потому что в выявлении роли вы преследуете одну цель — быть естественным, правдивым.

Помню, что под конец моей «речи» я овладел собой и говорил твердо. Громов, все время не отрывавший от меня своих глаз, после небольшого молчания сказал: «Спасибо вам!»

— А кто вас научил отличать правду от неправды? — спросил через весь стол Васильев-Гладков.

— Вы, — ответил я ему.

— Как, когда?

— Все время, что я на сцене, я не пропустил ни одной репетиции, на которых вы учили правде, и я понемногу стал разбираться, понемногу стал отличать фальшь от правды.

{132} С юных дней я убедился, что только актер — то могучее, что делает сценическое искусство таким увлекательным, прекрасным, самым любимым из всех родов искусства. Я поставил задачей всей своей жизни культивировать, растить, чеканить актерское дарование. Через актерское дарование я проводил идею пьесы, актерским мастерством я углублял роль, сцены, выявлял общество, выведенное в данной пьесе, раскрывая всю его подноготную. Когда в двадцатых годах я не изменил своему, выработанному полувековым опытом, взгляду на художественное выявление спектакля, когда, не имея пьес, трактующих наступившую новую жизнь, пьес, отвечающих новым запросам времени, я обратился к классике, пресса за постановку шекспировской пьесы предала меня анафеме.

По газетным известиям того времени здесь узнали, что и в Художественном театре работают над «Отелло». Местный рецензент разразился громовой статьей, в которой блистала следующая фраза: «Пора наконец вбить осиновый кол в могилу Художественного театра и режиссеров толка Синельникова».

Через три года я встретил Каролину Осиповну Лукашевич, которая так же на своих с нами занятиях, на репетициях, добивалась правды. Правды в выявлении идеи пьесы, в выявлении характеров, взаимных отношений действующих. Правды в смехе, в горе, в слезах. Ловила на фальши и тотчас исправляла, воочию показывала, как надо и как не надо. Эти два учителя запомнились на всю жизнь. Я остался верен их заветам. Всю жизнь я требовал от себя и от работающих со мною правды, правды и еще раз правды.

Почти вся моя трудовая жизнь прошла в неблагоприятных условиях. Работая с увлечением, энергией, зажигаясь и зажигая других, я всегда был полон желания довести работу до конца, но никогда не достигал {133} желанного — не хватало времени. Всегда «скорее», всегда «авось». И нужно спешить, нужно торопиться: платежи, сбор. Только что поставил пьесу — сейчас же готовить другую. Репетиции днем, репетиции вечером, ночью. Репетиции сценам из пьесы, репетиции одной роли. Беседы, разъяснения. Актер не воспринимает — прибегаешь к показыванию, как нужно, чего я добиваюсь, — актер схватывает, принимает, налаживается, идем дальше. Так сезоны, годы. Выработалась манера работы, схватывание, понимание друг друга. Нынешние актеры не могут себе представить таких темпов, а старый актер не может примириться с мыслью о работе над одной пьесой 5‑6 месяцев. По-моему, и там, и здесь перегиб. Там надо было прибавить, здесь — убавить. Обеспеченная жизнь породила расточительность времени. Современный актер много отдыхает, мало волнуется, — работа же актера, режиссера — работа волнующая, иначе я ее себе не представляю.

В волнующей работе — счастье, радость.

В Новочеркасске я работал с прекрасным актером — Рощиным-Инсаровым. Как-то во время спектакля дал ему новую пьесу с прекрасной для него ролью.

— Почитайте!

После спектакля я очень долго работал, взглянул на часы — три. Работа над хорошей пьесой взволновала меня, долго не мог заснуть.

Вдруг стук в окно моей комнаты.

— Кто?

Опять стук. Подхожу к окну, всматриваюсь, отворяю форточку — голос Рощина-Инсарова:

— Простите, Николай Николаевич, пожалуйста, пустите меня, дело.

Впускаю. Просит прощения за беспокойство.

— Что такое?

{134} — Я прочитал пьесу. Удивительная роль. Я так взволнован, так захотелось о ней поговорить, поделиться — бросился к вам. Вы простите.

Пошел разговор о том, о другом куске роли. Оба взволнованы, хорошо взволнованы. Так же волнуясь, работали на репетициях. И сейчас радостно вспоминаю о ночном разговоре и волнующих репетиционных работах.

Но вернемся к прерванному рассказу.

После талантливого, но мало работавшего Аркадия Большакова, заменивший его Громов, очень талантливый самородок-актер, в недавнем прошлом — мальчик на побегушках у симферопольского реквизитора, обратил на себя внимание старших товарищей удивительной простотой, естественностью в исполнении комических ролей. В его игре отсутствовали фарс, шаржировка, подчеркивание; все просто и естественно, и удивительно смешно. Громов завладел любовью всего нашего коллектива, особенно полюбила его молодежь. Васильев-Гладков, указывая на него, говорил нам: «Вот настоящий талант. Смотрите, учитесь — это редкое явление».

Выступление его зимой на харьковской сцене было целым событием для харьковцев, так любивших театр. Громов сразу сделался любимцем. Здесь талант его разросся: обнаружилось огромное драматическое дарование. Из Харькова он не уезжал до конца своей короткой жизни.

Умер он 28 лет.

Громов вел нетрезвую жизнь и однажды, ранней весной, когда лед еще не совсем сошел с реки, ему пришла мысль покататься на лодке. Поехал, лодка опрокинулась, его вытащили. Последствия оказались печальные: скоротечная чахотка, и актера, талант которого напоминал Мартынова, как утверждали знавшие {135} этого великого артиста, за несколько дней до открытия зимнего сезона, похоронили на городском кладбище.

Вспоминается трогательный характерный эпизод из жизни Михаила Викторовича: в последний свой зимний сезон Громов особенно покучивал. На всех окружающих и, конечно, очень любящих талантливого актера, поведение его производило грустное впечатление. Особенно больно воспринимала это Ф. Ф. Козловская, о которой я упоминал выше. Превосходная артистка понимала, какой талант погибает. От его исполнения в «Школе женщин» Ф. Ф. Козловская была в восторге. Это было поразительно, невероятно, но Громов во время репетиций мольеровской пьесы являлся «в своем виде», трезвым, очень серьезно относился к репетиционной работе, а особенно к сценам, в которых участвовала Фанни Федоровна. Охотно повторяя то, что не удавалось, добивался лучших результатов. В спектакле он был великолепен. Радостная Козловская, обратившись к нему с похвалами, сказала: «Я уверена, что С. В. Шумский, который со мною играл роль, только что сыгранную Вами, был бы очень доволен Вашим исполнением!»

В предыдущем сезоне С. В. Шумский гастролировал в Харькове, обратил внимание на талант Ф. Ф. Козловской и особенно она ему понравилась в «Школе женщин». Он высказал это ей при всех товарищах и, целуя ее руки, произнес: — «большому таланту!»

Громов в восторге от такой похвалы на всю ночь закутил с приятелями, к великому огорчению Козловской, которая в это время решила поставить в свой бенефис только что написанную Островским пьесу «Женитьба Белугина» и хотела, чтобы Андрюшу Белугина играл непременно Громов, находя, что роль необыкновенно подходит к его исключительному дарованию. {136} Но нужна была большая работа, усидчивое, вдумчивое, большое изучение, масса оттенков, нужно было отдать роли и репетициям много времени, а разве на все это могли найтись выдержка и терпение у такого неуравновешенного человека, как Громов?

И вот на репетиции, при всех находившихся здесь товарищах, Фанни Федоровна обратилась к Громову с вопросом:

— Михаил Викторович, вы меня любите? Громов опешил. Пауза.

— Относитесь ли вы с любовью ко мне как к актрисе и товарищу?

Ф. Ф. Козловская, эта чудная артистка и чудный человек, пользовалась всеобщей любовью. Преклонялся перед нею и Громов.

В смущении, со слезами на глазах, он спрашивает:

— Почему вы это спрашиваете, дорогая Фанни Федоровна?

— А вот к чему, милый Михаил Викторович, я очень ценю ваш большой талант и только вашему таланту могу вверить великолепную роль в новой пьесе, которую я хочу поставить на свой бенефис. Роль потребует большого труда, усидчивости. Если вы меня любите, то все свободное время вы посвятите этой работе. Вот вам пьеса, вчитайтесь, отдайтесь изучению ее… Дайте мне слово!..

Громов весь изменился. Лицо его сделалось как-то строго-серьезно. Взял пьесу, поцеловал руку Козловской и ушел. Исчез. До репетиций «Женитьбы Белугина» никто, кроме Козловской, к которой он приходил для бесед по поводу роли и пьесы, нигде его не встречал. У всех товарищей напряженное состояние: выдержит или нет?

Появился на первой репетиции с безукоризненным знанием текста, перед началом репетиции обратился к {137} Васильеву-Гладкову с просьбой: «Миша, следи!» Репетиции прошли продуктивно. В спектакле — полный триумф Громова, и в награду, во время вызова, при аплодирующей публике — благодарный поцелуй Козловской.

Через несколько дней после бенефиса Фанни Федоровна умерла от несчастного случая. Нечего говорить о том горе, которое овладело всеми нами при получении неожиданного известия. На похоронах у могилы Фанни Федоровны Громов, рыдая, сказал: «Одного хотел бы я, чтобы после смерти меня похоронили рядом с покойницей».

Его желание было исполнено. Через полгода он был похоронен близ могилы любимого товарища.

После смерти Козловской остались сироты, ее трое детей, конечно, без средств. Артистка Шумская, из любви и дружбы к Фанни Федоровне, отдала весь остаток своей жизни воспитанию и заботе о сиротах. Нужны были средства на жизнь, на образование. И вот — беспримерный для тех времен случай: в Харькове и Киеве появилось воззвание известных артистов и лиц, близко стоящих к театру, о сборе средств для детей Ф. Ф. Козловской. Артисты-товарищи указали свои адреса, куда желающие могли бы направлять свои пожертвования. Ездили и ходили по домам, клубам, учреждениям с подписными листами. В Киеве, Харькове и Новочеркасске устраивались спектакли с участием Иванова-Козельского, Чарского. Васильева-Гладкова и сестры покойной, Ольги Федоровны Козловской. Ставили «Женитьбу Белугина» при переполненных сборах.

Спектакли и пожертвования дали десятки тысяч, которые позволили почтенной артистке Шуйской дать образование и, как говорится, «вывести в люди» детей замечательной артистки, удивительной женщины. {138} На весенний сезон в Елизаветград и Херсон пригласили Николая Карловича Милославского. Молва, предшествовавшая его приезду, вполне оправдалась. Его выдающееся дарование было огромного диапазона. Сегодня он — могучий русский богатырь Прокопий Ляпунов, завтра — аристократ с прекрасным французским языком, старый барин, затем — Людовик XI, а на другой день — «Гувернер», Телятев («Бешеные деньги» Островского), — и все отделано, обработано до мельчайших подробностей. Его Кречинский, «Испанский дворянин» — неповторяемы.

Потом мне приходилось часто видеть в этих-ролях подражателей, копировщиков этого большого артиста, но как все это было бледно, мелко в сравнении с оригиналом.

На спектаклях Милославского М. П. Васильев-Гладков усаживался с нами, молодежью, в ложу и в антрактах обращал наше внимание на то или другое место, на ту или другую деталь, объясняя и указывая на мастерство актера. А мастерство, как я говорил, было великое.

Весенний сезон не прошел даром. Работа бок о бок с большими артистами открывала исключительные возможности молодому актеру, желающему работать, наблюдать, воспринимать.

В Херсоне же я впервые увидел молодого красавца Ф. П. Горева, об успехах которого в Одессе так много нам говорили. Он появился в нашем театре неожиданно. Приехал из Николаева всего на два дня. Приехал, чтобы обвенчаться и похитить у нас молоденькую красавицу-актрису Лизу Воронину, в которую все мы поголовно были влюблены. Венчание было перед спектаклем, а после спектакля во дворе театра, на зеленой травке, организовали импровизированный свадебный ужин. Было весело, но не обошлось без {141} слез. Рыдал юноша Ваня Леонов, без памяти влюбленный в Лизочку Воронину. Молодежь — и девушки, и мальчики — утешали его, сочувствовали. В конце концов подошла невеста и, утешая, тоже чуть не расплакалась. Уже засветло, в 6 часов утра отходил пароход, на котором уезжали молодые. И старшее поколение, и молодежь пошли на пристань. Свисток. Молодые на палубе «Ласточки», провожающие на берегу. Яркий луч солнца освещает выдающихся своей красотой Федора Петровича Горева и отныне уже не Лизочку Воронину, а Елизавету Николаевну Гореву. Пароход отходит, прощальные приветы и восклицание Милославского: «Удивительные красавцы — Аполлон и Венера!» И правда, с палубы отъезжающего парохода нам улыбались, посылая прощальные приветы, обладатели выдающейся красоты.

Впоследствии я много раз встречался с Ф. П. Горевым, знаменитым актером, любимцем Петербурга и Москвы. Успех его был так велик, что на одну неинтересную пьесу московская публика наполняла Малый театр только из-за паузы, которую делал Горев. По пьесе герой, которого изображал Горев, убивает женщину на сцене — за ширмой. После убийства, которого зритель не видит, из-за ширмы появляется Горев. Он идет, пока ничем не проявляя своей взволнованности. Нечаянно он задел стол, моментально повернул голову и увидел ширму. С этого момента взгляд сосредоточен в одном направлении. В руке папироса, спичка, которую он никак не может зажечь. Папироса, выражение глаз, бледное лицо потрясали публику.

Эта папироса выручала многих актеров. Как пауза, так вдруг является папироса и спички. Конечно, все это у неопытных или неталантливых подражателей получалось только смешно.

{142} Потом Горев покинул Малый театр, перешел в Петербург, оттуда на сцену частного Московского театра. Далее следовало несколько сезонов скитания по провинции и наконец, состарившись, он возвращается снова на сцену Малого театра, где, занимая почти незаметное положение, окончил свое земное существование.

Дальше я буду еще говорить о нем.

На лето наша труппа переехала в Полтаву и пополнилась новыми актерами, которые зимой должны будут работать с нами и в Харькове. Это были Никифор Иванович Новиков и Федор Петрович Горев. Мы, молодежь, были счастливы, предвкушая возможность увидеть работу и игру талантливых актеров.

На репетициях к старому режиссерскому коллективу присоединился Никифор Новиков. Первая работа с вновь вступившими артистами начинается с репетиций пьесы «Расточитель» Лескова. Горев играет Молчанова в первый раз, и тут ему оказал помощь Новиков, игравший Князева и прекрасно поставивший вообще всю пьесу.

Прошло без малого 60 лет. Многое я видел с тех пер, много пережил, но «Расточителя» с Горевым в роли Молчанова, Ник. Новиковым, игравшим Князева, Протасовым (Минутка), Лавровым (отец), Громовым (Челночек) — забыть не могу. Все они перед моими глазами. Помимо основных мест, помню каждую деталь, штрих, движение, а ведь прошла с тех пор огромная жизнь.

Да и не один «Расточитель».

А «Коварство и любовь»? Глебова, тогдашняя (1875 год!) Глебова — Мильфорд, Горев — Фердинанд. На сцене — леди, женщина изумительной красоты: фигура, лицо, глаза, прекрасный тембр голоса, так прекрасно выражавший волнение, чувство оскорбленной {143} женщины, исповедь, защиту, признание в страстной любви и наконец твердое решение обладать любимым человеком. Фердинанд — юный красавец, холодный, сдержанный при встрече и пылкий, возмущенный, смело высказывающий горькую правду фаворитке герцога. Негодующий, он твердо решился на борьбу со злом.

Это было искусство, это не штамп, не трафарет, которыми впоследствии меня преследовали почти все виденные мною Фердинанды и леди, а настоящее актерское мастерство; это был Шиллер. Внешность, голос, волнение, негодование, страсть — все гармония. Это были поистине герои шиллеровской трагедии.

Я никогда не кончил бы записей своих воспоминаний, если бы стал перечислять все то прекрасное, что я видел в исполнении работавших в то время на сцене Харьковского театра актеров.

## **{****144}** Глава третьяНачало самостоятельной работы. — Житомир. — П. А. Никитин. Приезд Деккер-Шенка. — Дебют в оперетте. — Баритон-декоратор Гаэтано Магазари. — В кабале у антрепренера. — Савин. — Сезоны в Николаеве. — Оперетта. — Крепостная актриса Петрова. — Лето 1878 г. в Харькове. — Серьезный материальный успех.

Подготовка и исполнение ролей старшими товарищами были нашей школой, фундаментом, на котором мы строили свое будущее. С этим фундаментом мы, тогдашняя молодежь, для начала самостоятельной работы, для большей практики, по окончании сезона в Харькове, пристроились на службу в театры небольших городов, где представлялась возможность выступления в более или менее ответственных ролях, так как труппа для таких театров составлялась небольшая, и способный, начинающий актер всегда находил для себя подходящую работу. Пристраивалась молодежь в такие театры по рекомендации старших товарищей.

По рекомендации и я пристроился в Житомир. С глубокой грустью оставлял я Харьковский театр, но в Житомире я нашел все, что нужно было для начинающего {145} актера. Труппа состояла из добросовестных актеров. Конечно, таких блестящих дарований, какие меня окружали в Харькове, не было, но к общей нашей радости в Житомирском театре временно служил очень хороший актер и замечательный чтец некрасовских стихотворений — Павел Александрович Никитин.

Спектакли давались три раза в неделю, вечерами мы усиленно репетировали. Никитин охотно и много помогал своими указаниями и советами. После репетиции собирались в его большой комнате — квартиры для актеров были тут же, в театре. Читали стихи по заданию Никитина. Он поправлял, делал указания. Проходили сцены из пьесы, которую готовили для очередной постановки.

Очень продуктивны были репетиции «Горькой судьбины». В массовых сценах, которые особенно хорошо ставил Никитин, участвовали все актеры. Каждый исполнитель в массовой сцене наделялся своим характером, что в то время далеко не всегда практиковалось даже в больших столичных театрах. Работали старательно, долго и в спектакле все удалось прекрасно. Мы все горячо благодарили Никитина за работу с нами. Она принесла нам огромную пользу, мы многому от него научились.

К концу первой половины сезона в наш город приехал концертировать ансамбль иностранных артистов, состоящий из пианиста Деккер-Шенка, певицы — его жены и другой певицы Айме. Концерты давались в театре, и приезжие артисты поселились там же. Познакомились. Деккер-Шенк — немец, прекрасный музыкант, дирижер, учитель пения, его жена — швейцарка, обладательница прекрасного тембра меццо-сопрано, и Айме — сопрано. Прекрасные, веселые, жизнерадостные люди — богема настоящая.

{146} Маэстро узнал, что у меня хороший голос, позвал к себе, предложил петь гамму, и когда я добрался до si вскрикнул: «Браво! Я буду учить тебя петь».

И с этой пробы милый Деккер работал над развитием и постановкой моего тенора.

Серия концертов подходила к концу и Деккер предложил нашему антрепренеру поставить силами нашего театра оперетту «Мадам Анго». В труппе работала молодая актриса Крузова, — впоследствии выдающаяся опереточная певица, обладательница хорошего, обработанного голоса. Были комики, уже игравшие в опереттах. Роль Питу была отдана мне, как единственному в труппе мужчине с голосом. Началась работа. Деккер не выходил из-за рояля. Он разучивал партии с актерами, с хором. Он режиссировал, учил тому, что он видел на парижской сцене. Небольшой театральный оркестр наш маэстро замучил репетициями. Месяца через полтора спектакль состоялся.

Для меня этот спектакль был знаменателен: это было мое первое выступление в большой роли. Мой тенор и музыкальность помогли мне справиться с этой работой. Меня поздравляли и пророчили будущность.

Уроки пения продолжались. Словом, и этот сезон не прошел для меня даром и явился хорошей школой.

В Житомире я встретил одного замечательного артиста. Лет десять тому назад он неожиданно попал в этот городок, где и осел, по всей вероятности, до конца своих дней. Итальянец по происхождению, он попал в Россию вместе с оперной труппой, приехавшей в Одессу по приглашению дирекции Одесского театра. Окончив благополучно сезон, артисты, по совету русских друзей, решили устроить турне по югу России. Но здесь их постигла неудача. Переезжая из города в город, они попали в Житомир, где окончательно прогорели, дошли до нищеты. Выручил какой-то {147} богатый польский пан: дал беднягам средства добраться до Одессы.

Один из артистов не захотел воспользоваться милостью пана. Это был баритон Гаэтано Магазари. Узнав, что Житомирскому театру нужен декоратор и будучи хорошим художником, он предложил дирекции театра свои услуги. Его приняли, и он с тех пор, поселившись в театре, обогащал сцену своим замечательным искусством.

Чуть ли не в первый день моего приезда, находясь на сцене, я услышал прекрасное mozzo-woce. Откуда-то доносился мотив из «Эрнани». Я спросил у сторожа: кто поет?

— Наверху в декораторской, декоратор.

Я пробираюсь наверх. Вижу высокого, полуседого человека с кистью в руке, рисующего что-то на разостланном на полу полотне. Снимаю фуражку, раскланиваюсь. Он, не переставая петь, кивает головой и продолжает свое дело. Через несколько минут, сделав последний мазок, он заговорил:

— Нови молодой артисто? Здрав!

Предлагает сигару.

— Курит? Квартир здесь?

Разговорились. Узнав, что я один, еще не устроился, он пригласил меня к себе на «бутыл пив». Помещение, занимаемое им, состояло из трех больших комнат. По стенам шкафы, наполненные шлемами, мечами, коронами, кирасами, латами. Все это блестело, отделка каждой вещи была замечательна по своей филигранности.

Конечно, это была бутафория, но вещи сделаны были так прекрасно, что даже вблизи производили впечатление подлинных.

Магазари обладал всевозможными талантами: прекрасный художник-декоратор, скульптор, певец, портретист. {148} Он работал целые дни и летом, и зимою. Работал без принуждения. Он рисовал или лепил вещь не потому, что она была нужна, или была ему заказана. Руки его искали деятельности, ему невыносимо было безделье. Из пустяков он делал великолепие. Для драмы «Самозванец Луба» требовалась декорация, изображающая зимний лес, и в руках Магазари обрывки старого замызганного холста превращались в стволы деревьев. Вся сцена завалена снегом. Бугры, горы снега, в которых утопают стволы деревьев, а эта снеговая масса сделана из сотни старых, склеенных между собой, афиш. Мазки кистью, точка, освещенная светом искусно скрытой керосиновой лампы, создавали полную иллюзию. Поднимался занавес, и перед вашими глазами было настоящее художественное произведение. Шлем, латы, наножники Ахилла, корона Агамемнона — все это производило впечатление настоящего, неподдельного. Мебель, шкафы, как и всю бутафорию, Магазари делал из папье-маше. Всюду, везде чувствовалась рука художника, его талант.

Целые поезда железной дороги в «Путешествии вокруг света», подплывающие пароходы, битком набитые пассажирами, воздвигал он на сцене, вызывая всеобщее удивление. Первый план палубы занимался актерами и сотрудниками, а задний — движущимися картонными головками в шляпах, фуражках. Магазари помещался между поддельными пассажирами и одним движением рукоятки заставлял картонные головы делать повороты, наклоняться. Получалась полная иллюзия массы людей, ожидающих остановки парохода перед Ливерпульской пристанью.

Театру все это обходилось гроши. Когда у Магазари, только что пришедшего в театр, спросили, какое жалованье он хочет получать, он сказал: «Дай немножко {149} деньга, я поживу, соображу и скажу, сколько».

Через несколько времени он «сообразил», что на жизнь ему надо 60 рубл. в месяц, и этот оклад получал в течение всех 10 лет, которые он работал в Житомире до нас, и такой же суммой, вероятно, довольствовался до конца своей жизни.

Киевский антрепренер Сетов, прослышав о житомирском «чуде», пригласил нашего художника в свой Киевский Большой оперный театр, но Магазари ответил, что ему хорошо здесь, и отказался от приглашения.

Прошло почти шестьдесят лет с тех пор, как я расстался с этим замечательным талантом, с этим всем своим существом театральным человеком, и память о нем сохранила неизгладимое воспоминание. Как сейчас вижу его: высокий, стройный, прекрасные глаза, седеющая эспаньолка, курчавые усы, шапка серых кудрей на голове; за работой — в короткой куртке, туфлях, непременно поющий мотив популярной оперы; на улице в драповом плаще, которым несколько театрально драпировал свою фигуру.

### \* \* \*

Три года моей работы в театре прошли благополучно. Пока я встречал большею частью добрых, хороших людей, хороших, любящих свое дело артистов, всегда готовых помочь своими советами, указаниями молодому начинающему актеру. Закулисная жизнь шла ровно, спокойно, и беспокоились, волновались, горячились только на репетициях.

Но вот наступил сезон 1876 – 77 года. Работа в прошлом сезоне с Деккер-Шенком принесла мне пользу, выдвинула меня на более заметное место. Я это ощутил в том, что правительственный директор Житомирского театра рекомендовал меня новому антрепренеру {150} Савину, от которого я получил приглашение и принял его.

Во второй сезон своей работы в Житомире я впервые столкнулся с печальной стороной театральной жизни. Антрепренер Савин — первый муж М. Г. Савиной, с которым она к этому времени уже рассталась навсегда, был грубым, дерзким, невоздержанным, да и не желающим воздерживаться в своих отвратительных поступках по отношению к служащим у него артистам, человеком.

Вот моя первая с ним встреча. В первый день моего приезда в Житомир я пошел к нему на квартиру заявить о своем приезде. Вхожу в переднюю, стучусь.

— Кто? — нетерпеливо-резко спрашивает голос из-за двери.

— Только что приехавший актер Синельников к антрепренеру Савину представиться.

— Подождите, — отвечает тот же голос.

Жду минут 10-15, в течение которых слышу размеренные шаги гуляющего из угла в угол человека. Наконец, в полуоткрытой двери появляется тучная фигура, несколько секунд смотрит мне в глаза, затем повелительным тоном произносит:

— Идите на сцену. Там у помощника возьмете роли, которые вам назначены.

Сказав последнее слово, захлопнул дверь… и мое первое свидание с ним было окончено. Я остолбенел: ничего подобного за все эти три года я не встречал и не наблюдал. Я полетел на сцену, чтобы отыскать единственного знакомого товарища — Фабианского, кроме которого в полностью обновленной труппе я никого не знал. Он уже успел познакомиться с прелестями, ожидавшими меня. Оказывается, что Савин появляется на репетициях только затем, чтобы накричать, {151} оскорбить кого-нибудь из служащих или актеров, что он никому не отвечает на поклон, а тем более не протягивает руки. Всех называет только по фамилии. Никаких объяснений, касающихся дела, пьес, ролей. К желающему объясниться он поворачивает спину и уходит в свою комнату. Труппа бедствует. Самое большое жалованье — сто рублей — получает актриса, играющая первые роли, остальные оклады — от 15 до 50 рублей.

Житомир в 150 верстах от Киева и Бердичева. Железной дороги нет. В труппе почти все молодежь, ни у кого ни гроша. Жалованье выдается по рублю, по два. Каждый чувствует себя в отчаянном и безысходном положении. Два‑три наушника, прислужника. Каждый день неприятности, крик. Репетиции беспорядочные, никто их не ведет. Роли раздаются как попало. Савин появляется в ложе:

— Почему не репетируют?

— Сейчас только кончили акт, небольшой антракт.

— Репетировать сейчас же, — кричит повелительно Савин, — я вам покажу антракт! Я плачу деньги за работу, а не за антракты!

Бежать, уехать — первое, что приходит в голову. Но куда? Я, например, приехал в Житомир без одной копейки. В первый же день приезда я не знал, на что пообедать. Идя знакомиться с антрепренером, я, конечно, намерен был взять авансом рублей десять, но после такого «приема», какие могли быть разговоры об авансе?

На дворе конец сентября. Нужны деньги добраться до железной дороги, да и по железной дороге даром не повезут. Дома, в семье, ждут от меня присылки нескольких рублей, там тоже голодно.

Вмешательство директора Деденцова облегчило нам возможность получения жалованья не рублями, {152} как это имел обыкновение практиковать Савин, а по истечении полумесяца полностью все, что причитается. В отношении актрис Савин не стеснялся. Ходили самые отвратительные слухи. Был такой эпизод: молоденькая актриса, занимавшая амплуа инженю, получает роль старухи. Она не берет и говорит помощнику, что это, вероятно, ошибка. Помощник идет к Савину, а актриса продолжает репетировать. В ложе появляется Савин с криком:

— Вы, такая-то! — Называет фамилию. — Никакой ошибки нет. Извольте взять назначенную роль, а не возьмете — можете убираться из театра.

Артистка сквозь слезы кричит:

— Убраться мне некуда, роль возьму, а на предлагаемые вами гадости — не пойду. Все будут знать гнусную подкладку вашего поступка!

Савин исчез, а нам не надо было объяснять «гнусной подкладки» — все поняли, в чем дело.

Нынешний актер скажет: «Почему же терпели этот гнет 20 – 25 человек, почему не протестовали, почему не жаловались, не обращались к общественности?» Но, ведь, все это происходило в 1876 году; тогда не было еще никаких организаций, где бы хоть как-нибудь защищались права актера. Общество относилось к актеру полупрезрительно. Правда, можно было жаловаться мировому, но все, что он мог сделать — присудить за грубое обращение штраф в 3 рубля. Бессмысленное назначение ролей обжаловать было негде. В контрактах стояло, что роли распределяются по назначению антрепренера. Прежде, чем заплатить тобою же заработанные деньги, заставят тебя ожидать их без конца в передней. Кому на это жаловаться? Театральных газет, журналов тогда не существовало, в Житомире же выходила одна только правительственная газета «Волынские губернские ведомости», {153} которых никакие общественные вопросы не касались. Защиты не было. Единственное, что оставалось делать, — терпеть в ожидании конца сезона.

Скопив путем отчаянной экономии за весь сезон 100 – 150 рублей, большая часть товарищей, по обычаю того времени, помчалась на актерский рынок — в Москву, устраиваться на предстоящие летний и зимний сезоны.

Лето 1877 г. я работал в Николаеве, получал уже 75 рублей. Здесь я впервые сыграл Пикилло в «Птичках певчих», Париса в «Прекрасной Елене», «Зеленый остров» и другие ответственные роли в опереттах и комедиях. Здесь было начало моих сценических успехов, породивших сознание, что большая работа приносит мне пользу. Здесь под наблюдением гастролировавшего П. А. Никитина я приготовил Молчалина («Горе от ума»), Лаэрта («Гамлет»). Здесь впервые я разучиваю и играю водевили («Не бывать бы счастью», «66», «Любовное зелье» и др.).

Грациозная, миловидная, с хорошо поставленным голосом, М. М. Крузова — моя партнерша. Работали вдвоем без устали. Сдадим один водевиль, сейчас же принимаемся за другой, выбирая пьески по своему желанию. Выучим, заявим, что готовы — назначают репетиции с оркестром и через несколько дней показываем его публике.

На наших репетициях неизменно присутствует старая артистка Петрова. Красивая, представительная, совершенно белые волосы, когда-то крепостная актриса, она в отдаленное время занимала амплуа «субреток» и играла все «певучие роли». К тому времени, когда я с ней встретился, она играла роли характерные — комических старух и барынь-крепостниц.

— Их я знаю, им я когда-то служила, — говорила она, — их я хорошо изучила.

{154} И действительно, роли напыщенных, своенравных барынь, злых крепостниц (Простакова в «Недоросле») она играла великолепно. Но что самое удивительное — эта хорошая актриса была безграмотна: читать и писать она не умела. Умная, добродушная, накопившая за свою долгую жизнь большой сценический опыт, она до глубокой старости не научилась грамоте. Обладая феноменальной памятью и большим природным умом, она быстро запоминала читаемый ей вслух текст роли и вникала в смысл пьесы. Прежде читал ей муж, а теперь — ее родственница, довольно образованная девушка. И эта умная женщина и способная актриса оставалась неграмотной потому, что кто-то когда-то ей предсказал, что если она научится грамоте, ее ждет несчастье, а, может быть, и смерть.

П. А. Никитин говорил мне, что он был поражен ее сообразительностью, как быстро она ориентировалась, находилась, придумывала детали.

— А я в этом месте вот что сделаю!

— Нет, это не идет, нужно придумать другое! Текст роли усваивала очень скоро. Просила пьесу читать ей три-четыре раза. Являлась на репетицию с полным знанием текста, да еще помогала товарищам своими советами. Советами ее пользовались и я с Крузовой, разучивая новые для нас водевили.

На зимний сезон 1877 – 78 г. я остался в Николаеве. Антрепренером был расчетливый и скупай Михаил Андреевич Максимов, о котором я уже писал.

Труппа собралась прекрасная. Репертуар состоял, как и во всей тогдашней провинции, из драм, комедий, оперетт и водевилей.

И драму, и оперетту играли одни и те же актеры. В Одессе я видел «Елену Прекрасную» в составе таких исполнителей: Елена — Аграмова (она же играла {157} Марию Стюарт), Менелай — Милославский, накануне выступавший в роли короля Лира, Парис — Горев (он играл тогда и Чацкого, и Армана Дюваля в «Даме с камелиями»), Агамемнон — Киселевский, Ахилл — Рютчи (прекрасно игравший Фердинанда в «Коварство и любовь»), Орест — Лукашевич (героиня в популярных в то время пьесах Дьяченко), Калхас — Протасов (превосходный актер на роли комические и характерные).

Также и в нашей николаевской труппе актеры, сегодня игравшие в драмах, завтра пели в опереттах.

Здесь, в Николаеве, я впервые встретился с молодым, талантливым Сережей Пальмом. Пальм был воспитанный, образованный человек, сын петрашевца, человека большой культуры. Сережа Пальм в то время производил на всех прекрасное впечатление, — и как человек, и как актер. И как глубоко я был огорчен, когда лет через тридцать после нашей встречи в Николаеве я увидел его балаганным шутом в каком-то пошлейшем фарсе. Он ломался, говорил и делал всякие неприличия. Право, я чуть не заплакал: этот фигляр был тот Сережа Пальм, которому все пророчили прекрасную будущность и который так безжалостно растоптал свое прекрасное дарование!

В Николаеве же служили: Кольцова — великолепная певица (в скором будущем жена С. А. Пальма), Григорий Ставрович Вальяно — актер, режиссер и переводчик популярных, ныне классических, оперетт, я, Чужбинов, в это время тоже начинавший свою карьеру, Пальм, Лихомский. Мы не знали устали и с охотой шли за неутомимым режиссером Г. С. Вальяно. «Жирофле-Жирофля» сменялся «Мадам Анго». Вслед за «Креолкой» ставились «Прекрасная Галатея», «Чайный цветок», «Перикола». Наша работа увлекла молодых евреев-хористов, среди которых {158} было много хороших голосов. Они буквально не выходили из театра и усиленно, с любовью, с желанием, разучивали свои партии. Красивые хоры — моряков из «Креолки» и хор третьего акта «Жирофле» — наши хористы исполняли с неизменным успехом в дивертисментах и концертных отделениях. Прекрасное время, с радостью его вспоминаю!

В этом же году я сыграл Молчалина, Лаэрта, несколько ролей текущего репертуара и десять новых для меня ролей в опереттах. Великим постом, после целого года усиленной и плодотворной работы, я поехал отдохнуть к матушке в Харьков.

Лето 1878 г. прошло для меня под знаком материального и сценического успеха. В Харькове тогда функционировали три летних театра. Антрепренерам этих театров мои товарищи указали на меня, как на премьера в оперетте, у которого в репертуаре 15 теноровых партий. Антрепренеры обратились ко мне с приглашениями. Я не решался принимать их предложений, так как не хотел быть связанным контрактом с людьми, ничего общего с искусством не имеющими.

В это время в Харьков из Москвы возвратился актер Калинович, который ездил туда по поручению одного из антрепренеров собрать на лето опереточную труппу. Примадонна, комики были приглашены хорошие, но тенора в Москве, да и нигде, не оказав лось. Все, какие были, были законтрактованы Лентовским для Москвы.

Калинович пришел ко мне с таким предложением: «Ты не хочешь связывать себя ни с кем из харьковских антрепренеров, а они без тебя не могут обойтись. Сделай так, объяви им, что, не желая связывать себя постоянной службой, ты в этом сезоне будешь появляться на сцене в качестве гастролера».

{159} На первые три гастроли меня пригласил антрепренер сада «Ливадия». Мой успех и полные сборы соблазнили и других антрепренеров и я, не выезжая из Харькова, не связывая себя ничем с людьми совершенно чуждыми театру, даже никогда не встречаясь с ними, гастролировал целое лето в трех театрах, получая за каждое выступление по пятидесяти рублей. Появлялись на афише «Птички певчие» — полный сбор был обеспечен.

### \* \* \*

Первое пятилетие моей сценической работы прошло под знаком успеха. Встреча с талантливыми артистами, хорошими, отзывчивыми людьми, готовыми всячески помочь начинающей молодежи, дала мне многое. С первых же шагов моей сценической деятельности я окунулся в атмосферу труда, любви к искусству. Желая идти вперед, работая без устали, к концу пятилетия моей деятельности я познал успех артиста.

Роль Пикилло в «Птичках певчих» дала мне это счастье. В этой роли я любил, ревновал, мстил, решался на самоубийство, негодовал, был пьян, рыдал, смеялся, — и все это мне удавалось, все это было от искусства. Выступление в этой роли был праздник моей души. Сознание, что масса людей собралась, чтобы смотреть мое мастерство, — а это было так, — делало меня счастливым.

## **{****160}** Глава четвертаяАктеры старого театра: Ф. П. Горев, М. Т. Иванов-Козельский, А. К. Любский, Г. А. Выходцев и А. Н. Островский.

Харьковский летний сезон 1878 года был для меня экзаменом на аттестат сценической зрелости. Учиться я не прекращал всю мою жизнь, но предшествующие годы были для меня годами учебы прежде всего. Я больше присматривался к своим старшим товарищам, чем работал самостоятельно. Я старался дорасти до них, научиться их мастерству, еще не давая себе ясного отчета, что из этого мастерства полезно и нужно для театра, а что устарело, что может пригодиться мне и против чего следует бороться.

Успех окрылил меня. Я почувствовал себя на сцене не учеником, а равноправным и даже нужным членом труппы. К этому времени оформились и мок взгляды на театр. Я понял, что не все в нем одинаково хорошо, что много в нашем театре было дурного, вызванного его ненормальным положением в тогдашнем обществе. Неблагоприятные условия, создавшие невозможность продуктивной актерской работы, {161} спешка, спекуляция антрепренеров, непосильные требования владельцев театров, невзыскательность публики породили штампы, которые задерживали рост театра. И лучшие его представители вели борьбу с этим штампом, стараясь в своей работе уйти от условий и примитивной «театральности» к жизни, правде и естественности.

Я присоединился к этой борьбе, и с этого времени мое положение в театре, мое отношение к нему стало иным. Я не подчинялся установившемуся до меня укладу театральной жизни, а старался его видоизменить, старался улучшить, внести в него то новое, что, как мне казалось, способно было сделать театр выше, лучше, художественнее.

И не всегда я был одинок в этой борьбе. Иногда я встречал не только поддержку своих единомышленников, но и образцы, которым следовал. Находились люди, понимавшие, что нужно бороться за освобождение театра от десятками лет накопившегося безобразия, которое почему-то принимали за искусство.

И вот прежде, чем перейти к дальнейшему рассказу о следующем периоде моей жизни, мне хочется остановиться на моих встречах с актерами старого театра. Они были порождены им, от него они взяли все хорошее и дурное.

В конце 60‑х, в начале 70‑х годов прошлого века за кулисами Харьковского драматического театра появился в качестве статиста и помощника реквизитора красивый, плоха одетый мальчик.

Вначале туго приходилось красавцу-мальчику. Ночлега не было. Часто прятался в темном притворе монастырской церкви, где служба кончалась очень поздно. Церковь запирали, запирали в ней и бесприютного мальчика. На утро он был опять в театре, бегал по городу, собирая реквизит.

{162} Как-то его заметили в толпе статистов, поощрили, дали кой-какое жалованье.

Так начинал свою театральную карьеру актер исключительного дарования — Федор Петрович Горев.

В 1873 – 74 году о Гореве уже говорили, как о замечательном явлении в театре. Красота помогла его успеху в незатейливых ролях старого репертуара. Прекрасный тембр голоса, высокая статная фигура — лучших внешних данных для амплуа первого любовника не сыскать. Но что главное: внешность помогла несомненному таланту.

Режиссер Милославский первое время не подпускал Горева к Чацкому, Гамлету и другим ролям, где требовалась вдумчивая работа образованного человека, но считал Горева находкой для какого-нибудь де-Мопра в «Ришелье», де-Бонди в «Двух сиротках». Пылкий монолог, сказанный богато одаренным актером, вызывал восторг зрителей.

Вдруг среди актеров разносится слух: «Гореву дали дебют в Александринке». Я присутствовал на этом дебюте: он играл роль Армана Дюваля в «Даме с камелиями», при чем Маргаритой была М. Г. Савина.

На сцене много действующих лиц и среди них — юноша в глубине сцены. Глаза юноши не отрываются от Маргариты. Юноша своим видом невольно приковывает к себе внимание зрителя: «Это герой, это влюбленный!» Весь вечер молодой дебютант срывает аплодисменты.

Горев имеет успех, о Гореве заговорили в столицах. Все давалось этому человеку так, походя. О труде не было и помину.

Но потом наступили годы, в которые «любовник» меняет, амплуа, переходя на изображение людей стареющих и даже стариков, когда пришлось подводить {163} итоги опыта, техники, выработки, когда внешность потускнела и не способна была выручить. Тогда, оглядываясь на пройденные двадцать лет, вспоминая легкость, с которой доставались сценические и жизненные триумфы, прожигание жизни, чем с избытком пользовался наш красавец, пришлось убедиться, как непрочно дарование артиста без усиленного труда. В конце жизни засветятся кое-какие проблески былого, но это только мгновения, которые подмечали мы, знающие его прекрасное прошлое. Непосвященный же зритель проходил мимо вспышки, удивляясь, что хорошего находили в Гореве?

Какая разница между Ф. П. Горевым, с одной стороны, и Александром Павловичем Ленским и Александром Ивановичем Южиным — с другой!

И А. П. Ленский, и А. И. Южин — образованные труженики, всю трудовую жизнь отдавали искусству, в последние годы своей многолетней жизни поражали зрителя своими сценическими завоеваниями. Все трое в течение нескольких десятков лет выступали вместе на сцене Московского Малого театра, но Южин и Ленский работали, Горев — прожигал жизнь.

### \* \* \*

В начале 70‑х годов прошлого века на сцене Харьковского драматического театра появилась незаметная фигура вновь приглашенного актера на роли вторых любовников. Ни публика, ни актеры не обратили ни малейшего внимания на нелюдимого, некрасивого, плохо одетого человека, незаметно выступавшего в жалких ролях злосчастного амплуа.

И фамилия его была такая же невзрачная, — Иванов.

В уборной, одеваясь с товарищами, он больше молчал. Входил, одевался и уходил незаметно.

{164} В октябре или ноябре, в дождливый ненастный вечер состоялся бенефис незаметного актера. Пустота в театре была вопиющая, даже на галерее сидело не более десяти-пятнадцати человек. Шла пьеса «В мире жить — мирское творить».

Публика скучала, но вдруг что-то случилось: со сцены повеяло чем-то, что сразу вызвало внимание зрителя. Зазвучал сильный, наполненный правдой голос, неподдельная драма происходила перед зрителем. Аплодисменты покрыли прекрасно сыгранную сцену. За кулисами недоумение: «Кому аплодируют?»

Не допускают и мысли, что успех принадлежит Иванову.

На его счастье на галерее находились студенты университета, люди образованные, умные, любящие и знающие театр, чуткие ко всякому проявлению таланта. После спектакля, в котором Иванов имел выдающийся успех, студенты пришли на сцену — знакомиться с Ивановым.

И с этого вечера жизнь незаметного человека изменяется. Меняется отношение к нему за кулисами. Васильев-Гладков настоятельно требует постановки пьес, в которых видные роли играет Иванов. Для него ставится «Доходное место», возобновляется «Горе от ума». Публика заинтересована новым актером, «Горе от ума» делает полный сбор. Успех Иванова укрепляется.

Мой товарищ, живший в одном коридоре с Ивановым, говорит, что у него во все свободные от работы в театре часы идут занятия и работа. Студенты читают ему книги. Переводят с немецкого, английского. Проходят с ним Гамлета, изучают Гервинуса. Иванов, оставаясь один, целые ночи читает, учит. Крепкий чай истребляется безжалостно — чтобы не заснуть.

{165} На второй сезон Иванов получает 250 рублей — большой оклад для того времени. В свой бенефис ставит «Гамлета». Роль разучена по разным переводам. Сбор и прием — прекрасные, но Иванов недоволен своим исполнением. Роль, по мнению его и его друзей, требует еще проработки. И он совершает поступок, не знающий себе примера в летописях театра того времени: отказывается играть во второй раз, несмотря на то, что билеты и на второй спектакль разобраны.

Старик Дюков поражен. Он не может себе представить — как это можно отказаться от сбора только потому, что актер недоволен своим исполнением. Происходит бурное объяснение. Иванов не идет ни на какие доводы, выходит из дела, уезжает в Москву, в частный театр, уходит оттуда в Одессу. Работа, самообразование продолжаются.

В Одессу приезжает на гастроли Сальвини. Иванов просит антрепренера освободить его от участия в спектаклях на время гастролей гениального трагика. Антрепренер не соглашается. Иванов платит неустойку, оставляет службу, каждодневно смотрит Сальвини, а затем, отказавшись от ангажементов, целый год усиленно занимается разучиванием классических ролей.

Друзья ему помогают.

И вот, в Одессе объявляются первые гастрольные спектакли молодого артиста, теперь уже — Иванова-Козельского. Шейлок, Франц, Корадо, Гамлет, Кин, Фердинанд, Арбенин. Успех небывалый. Не было городка, куда бы ни позвали Иванова-Козельского. Везде овации, везде полные сборы. То же в Петербурге, в Москве.

Так проходит несколько лет. За это время прибавилось несколько хорошо сделанных ролей. Потрясающее впечатление производит исполнение роли в {166} мелодраме «От судьбы не уйдешь». Роль несчастного, выпущенного из одиночного заключения, где он, не разговаривая ни с кем, просидел 15 лет. Роль разработана великолепно. Актерское мастерство — изумительное.

В 1883 году я встретился с ним в Казани. Здесь гастроли проходили с обычным успехом. Потом, летом 1888 года — в Симферополе. Носится слух, что семейная драма очень повлияла на психику Козельского, и что на сцене он уж «не тот».

В 1893 году я снова встретился с ним, и… где, куда исчезло прекрасное дарование? Нельзя даже вообразить, что перед тобой — Иванов-Козельский. Что прежде удивляло, потрясало, трогало до слез — ныне бледно, скучно, неузнаваемо.

Вскоре его поместили в дом умалишенных, где он, несколько лет спустя, умер, никого не узнавая и никогда не вспоминая о театре.

### \* \* \*

1869 – 70 год.

— Ты был вчера в театре, смотрел Любского? — спрашивали друг у друга гимназисты на большой и малых «переменах».

— Посмотри, замечательно!

Общее желание охватило нас, напрягались все силы, во что бы то ни стало — побывать в театре «на Любеком». Узнали, что он каждый день, в 4-5 часов гуляет в садике на Екатеринославской улице. Студенты, гимназисты наполняют садик, пожирая глазами гуляющего мужчину представительной наружности: брюнет, длинные волосы, черная шляпа, лакированные ботфорты, изящное светлое пальто, сигара во рту, и на цепочке небольшая собака. С час он гуляет молча, взгляд сосредоточенный. Молодое с крупными {169} чертами лицо. Направляется к выходу и в момент ухода из садика вслед ему раздаются аплодисменты молодежи.

В толпе я был, видел гуляющего Любского, но в театр не попал. Только слышал восторги товарищей-гимназистов.

1873 – 74 год. Я на сцене. Ожидается гастроль Любского. Предвкушаю удовольствие. Любский на репетиции. Как изменилось его лицо за эти 3‑4 года, после его отъезда из Харькова.

Слышу разговор старых товарищей:

— Постарел, увлекся успехом, кутит!

Вечером — «Разбойники» Шиллера. Любский — Франц. Поднялся занавес — Любский на сцене: бледное лицо, его римский профиль превратился в профиль курносого человека, похож на Павла I. Начинает речь вкрадчивым тихим тенорком, походка мягкая. Очень заботится о покое отца: поправляет диванную подушку, ножную скамейку, запахивает бархатный халат.

Аплодисментами приветствует зрительный зал любимого артиста. Я, одетый на общий выход, за кулисами стою около сосредоточенно следящего за тем, что делается на сцене, Васильева-Гладкова.

— Хорошо, все прежний, — говорит Васильев-Гладков близстоящим товарищам.

Чтение письма Васильев-Гладков сопровождает шепотом: «отлично».

Любский — великолепный Франц, Любский — все тот же.

За кулисами и у публики — огромный успех.

Целый месяц проходят гастроли талантливого трагика. В этот приезд он показал себя и как актер комедии, сыграв роль Риголяра в комедии-оперетте «Все мы жаждем любви». Живость, веселье, куплеты, хороший, {170} баритонального оттенка, голос — прибавил новый триумф Любскому. Но за кулисами пошел разговор о послеспектакльных кутежах. Серьезные люди (Васильев-Гладков, Николин) выражают сожаление, досадуют: прежде этого не было.

Лето 1877 года. Я работаю в Николаеве. Гастроли Любского. Встреча его с старухой Петровой.

— Да тебя узнать нельзя! Куда же ты девал свою красоту? Да это не ты… — говорила Петрова.

— Что поделаешь, — отвечал Любский, сильно постаревший, неряшливо одетый, с глубокими морщинами на лице. — Жизнь!

— Врешь, не жизнь. У тебя жизнь должна быть прекрасна. Такой талант! Сам себя губишь водкой, — говорит правдивая старушка. — Поживи у нас, может, я тебя исправлю.

Но милая старушка не исправила губившего себя и свой замечательный талант артиста. После спектакля мы, ужинающие актеры, видели одиноко сидящего за столиком старика, истребляющего в большом количестве водку, а затем пьяной походкой старик спускался вниз на берег Буга, ложился и засыпал. Мы все это проследили. Утром — вялая репетиция, вечером — вялое исполнение, ночью — опять алкоголь.

1885 год. Товарищи позвали меня на один пасхальный месяц поработать в Саратове. Новая встреча с Любским. Он был старым любимцем Саратова, который за прошлое прощал ему грехи настоящего.

Любский остался здесь после зимнего сезона. В весенний разлив Волги он перебирался в свою лодку, в которой поселялся до заморозков. У него был приятель извозчик, который возил его во всякую погоду из театра к лодке, и старый матрос, который заботился о питании и питье. Вместе они напивались, вместе отплывали на рыбную ловлю.

{171} Любский приехал посмотреть наш спектакль. В антракте после I акта он появился за кулисами. Серые волосы, старое лицо, похудел, согнулся. Неужели это тот джентльмен с сигарой во рту, делающий свою каждодневную прогулку в харьковском садике?

После Николаева — он еще больше постарел и опустился.

— Я где-то с тобой встречался, — обращается ко мне трагик.

— Да, в Николаеве.

— У тебя хороший голос, ты хорошо пел русские песни, — помню, помню…

Извозчик, всюду его сопровождавший, ожидал Анатолия Клавдиевича, чтобы отвезти его на Волгу.

— Неужели правда, что Анатолий Клавдиевич живет в лодке на Волге? — спросили мы у извозчика.

— Как же, с апреля по октябрь. Как Волга начнет замерзать, и мы оттуда в город.

Услышав наш вопрос, Любский закричал из смежной уборной:

— Да, братцы, Волга, природа — моя стихия. Там особенно хорошо звучит в непогоду монолог Лира. Какие утра, какие ночи!

Извозчик рассказал нам, что он лодку от дождя прикрывает брезентом. Матрос умеет сохранять провизию, посуду. В холодное время помогает кавказская бурка.

— Анатолий Клавдиевич часто кричат что-то театральное. Во хмелю плачут. Любят ездить по Волге. Матрос их катает. Иногда далеко завозит.

Лето. Ростов-на-Дону. Я — во главе дела. Предсезонные приготовления. Рисуем, шьем, лепим. Готовились к трудным, большим постановкам, и для постоянного наблюдения за работой я временно живу в театре.

{172} Утром, еще в постели, я слышу в соседней комнате;

— Николай, ты еще спишь? Вставай, чудесное утро.

Не знаю, кто говорит. Смотрю на часы — 7.

— Кто это?

— Не узнал по голосу? Анатолий Любский!

— Сейчас.

Набрасываю на себя первое попавшееся платье, выхожу. Предо мной… Несчастливцев. Парусиновое грязное пальто, летний грязный картуз, давно небритое лицо, седые космы волос.

— Здравствуй, брат. Приюти и обогрей.

— Откуда?

— Это неинтересно, а вот устал я. Я, братец, сначала в вагоне, а потом, от Таганрога, пешком шел к тебе.

— Почему ко мне? — я недоумевал, но не расспрашивал, и начал заботиться о приведении бедного старика в порядок. Обмыли тут же во дворе под душем, побрили, переменили белье, одели.

Анатолий Клавдиевич переродился и явился к чаю в приличном виде. Набросился на ветчину и хлеб. Видимо, был очень голоден. Подкрепившись, перешел к объяснению своего появления в Ростове. До него дошли слухи, что в будущем сезоне я затеваю новую постановку «Гамлета», с петербургским артистом.

— Так вот я и решил ехать к тебе. Я тебе нужен для Тени отца Гамлета. Я, братец, Гамлета уже не играю, а Тень у меня выйдет прекрасно. Ты водки не пьешь?

— Нет.

— Что ты это, братец?

На время отложив разговор о Тени, я предложил своему гостю отдохнуть. Ему постелили в прохладной комнате при директорской ложе. Я занялся делом, а {173} через несколько часов отдыха Любский появляется в конторе, говорит, что хочет поискать старого ростовского знакомого, а потому на время уходит.

— Дай мне три рубля на извозчика.

Ушел. Я распорядился на случай, если Анатолий Клавдиевич придет поздно, проводить его в отведенную комнату и там же приготовить ужин. После я узнал, что Любский возвратился поздно, сильно во хмелю, хотел будить меня, но сторож проводил его в назначенное место, где он вскоре захрапел.

Утром, за завтраком, я объяснил Любскому, что ставлю «Гамлета» в новом переводе, что трагедия будет поставлена еще в ноябре, а до тех пор репертуар будет состоять из современных пьес, что ему, привыкшему к переводу Полевого, будет очень трудно переучивать роль, а вот что я ему предлагаю: в Петербурге есть хороший дом, где нашли себе покойную жизнь многие из известных ему артистов и артисток — Убежище для престарелых артистов; что я имею возможности поместить его там, предлагаю средства для переезда в Петербург.

— Понимаю и, конечно, не возражаю. Сознаю, что для дела я не гож. Что ж, если там Миша Стрельский, Чарская, Стрелкова — поеду к ним, старым товарищам.

Принесли из магазина готового платья пиджачную пару, пальто, легкую шляпу. Купили билет до Петербурга, дали 30 рублей карманных денег, и Любский уехал с моим письмом, а я предварительно телеграфировал о его приезде.

Вот что я узнал потом. Любский приехал в Убежище совершенно трезвый, выбритый, вполне в приличном виде. Расцеловался со старыми товарищами, обстоятельно осмотрел свое помещение и явился к чаю знакомиться с обитателями Убежища. Расцеловав ручки {174} старушкам, расспрашивал, откуда они, из каких театров, вспоминал о давно прошедшей встрече с некоторыми из них. Был вежлив, предупредителен. После чая уселся в библиотечной комнате около старушек, показывал и учил раскладывать пасьянс, смешил каким-нибудь рассказом, — словом, очаровал все общество. Так продолжалось дней пять.

В одно прекрасное утро зашел он к старушке Измайловой. Разговаривая, обратил внимание на бутылку.

— Что это у тебя, старуха?

— Да спирт, родной, ноги болят, так я их спиртом натираю.

Не говоря ни слова, Любский выдергивает пробку и все содержимое вливает в себя. Опьянел. Начал скандалить, ругаться, ушел из Убежища и уж никогда туда не возвращался.

Летний сезон в Екатеринославе, ныне Днепропетровск.

Перед спектаклем сидим на скамье у театра в Городском саду. Гуляющих на главной аллее много, и среди них показывается фигура с небольшим, перевязанным веревкой сундучком, в поношенном запыленном платье. Направляется к театру, и до моего слуха доносится:

— Где мне найти Николая Синельникова?

Я скорее догадался, чем узнал. Любский, наверное Любский.

Подхожу.

— А! Я к тебе. Здравствуй!

Увожу его на сцену, в уборную, опять расспросы: откуда, куда?

— Я, братец, от Лозовой пешком. В Синельникове молодчага-начальник станции посадил в вагон, узнал, кто я. Угостил прекрасным балыком. Теперь, братец, выручай ты. Мне надо пробраться в Каменское. Там {175} у меня приятель казак. Будем с ним рыбу ловить, — туда отправь меня.

Опять переобмундирование. Потребовал русскую или украинскую рубаху, поддевку, высокие сапоги; получив все требуемое, отправился в Каменское, и с тех пор я не слыхал о нем ничего.

Старушка Петрова рассказала мне кое-что о его ранней молодости. Любский происходил из какой-то богатой семьи. Образование получил в каком-то петербургском привилегированном учебном заведении. Полюбил театр в училище, где был душою и постановщиком ученических спектаклей. Учеником играл сцены из «Гамлета» в присутствии высокопоставленного лица, которое выразило свое поощрение. По окончании курса, Любский появлялся на клубной сцене, которая все больше и больше его увлекала.

Наконец желание взяло свое, и Любский уехал в провинцию — в Петербурге, по семейным обстоятельствам, он оставаться не мог.

Петрова знала его очаровательным молодым человеком. «Разговаривал на разных языках», «талант так и брызжет из него». Даже в голову не приходило, что встречу его погибающим.

В лучших его ролях — Франце, Гамлете, Макбете, Фердинанде, а впоследствии — Вурме, — я его видел в ранней моей юности. Тогда я был очарован его игрой и жадно прислушивался к разговорам о нем старших товарищей. Все признавали в Анатолии Клавдиевиче большой талант.

Как-то в Ростове, за завтраком, я попытался осторожно расспросить о его прошлом.

— Да было кое-что хорошее, но дурного гораздо больше. Было, прошло… а вот теперь устраивай меня, буду благодарен.

Я понял что разговор на эту тему надо прекратить.

### **{****176}** \* \* \*

Впервые я встретился с актером из крепостных, Григорием Алексеевичем Выходцевым в 1875 году в Житомире, в антрепризе Савина.

Грузный человек лет шестидесяти. И в жизни, и на сцене — жизнерадостный, часто смеется. Любит общество молодежи. Полон воспоминаний о старине, но рассказчик плохой, так как нужные слова никак не приходят и рассказ запутывается, затуманивается. Окружающие, угадывая, что ему хотелось бы сказать, подсказывают искомое слово, а он с радостью кричит: «Ага, ага!» и идет дальше. Всегда вспоминал только театральные эпизоды, не имеющие серьезного значения, и никогда не слышали мы воспоминаний о прежней его крепостной жизни. По молодости мы пропускали такой важный вопрос: никому в голову не приходило, как это важно, а Григорий Алексеевич никогда, по крайней мере при мне, не говорил на эту тему.

Был человек малограмотный. Ничего не читал. Очень плохо говорил русские слова: невозможные ударения, выговор. Например, говорил вместо «хотя, хоть» — «хучь». Всю жизнь за глаза все его называли «Хучь».

— Кто играет в водевиле?

— Хучь!

«Хучь сказал, Хучь ушел». Все относились к нему с уважением, но за глаза никто не называл его по имени. Всегда — Хучь.

Великолепный комик в водевилях, и только в водевилях. Это его сфера. В водевиле он весел, там смотришь его со смехом, с хохотом. Никогда не позволял себе фарсовых выходок. Говорит просто, а смешно.

Беда, когда он получал роль в комедии или в драме. Терялся, исчезало обычно хорошее настроение. Мрачный, подходил к актерам, делился своим горем.

{177} — «Что он со мной делаить? Вить я провалюсь, я и не выучу такую ролющу».

Чуть не плачет. В конце концов кто-нибудь идет с ним в его комнату, читает ему сцены или всю роль. Старик видимо не принимает, не может принять большого текста, приходит в отчаяние: «Я ему говорил, что я только водевили могу играть, а это все не для меня». Кое‑как с помощью молодежи заучивался текст. Но при исполнении все забывалось. Бледный, испуганный, трясущийся, что-то бормотал и после спектакля плакал.

Зачем же подвергали такому мучению старика, хорошего водевильного актера? А это были антрепренерские шутки: Савину захотелось поглумиться, похохотать. Он знал слабую струнку старика. Для смеха посылал ему большую роль, а во время спектакля садился в ложу и хохотал над растерянностью старика, хохотал громко, чтобы тот услышал, и хохотал в серьезной сцене.

А завтра Григорий Алексеевич, играя «Аз и Ферт», водевиль в котором был уморительно смешон, — неузнаваем: горе прошло, а о Савине только и скажет: «Черт его знаить — чего он от меня хочить». Подобные шутки повторялись несколько раз.

Но знал я Григория Алексеевича и при других обстоятельствах. Как-то, в товарищеской беседе, Григорий Алексеевич признался, что в настоящем, 1881 году, исполняется пятидесятилетие его работы на сцене. Кто-то посоветовал такое событие отпраздновать: «Устроим юбилей».

Надо сказать, что в те времена о праздновании юбилеев не слышно было, не были эти праздники в ходу, как теперь, а потому Григорий Алексеевич запротестовал. Но товарищи настаивали, соблазняя старика успешным бенефисным сбором, и юбиляр сдался. {178} Ни о каких юбилейных комиссиях никто и не помышлял, никаких приглашений и уведомлений не посылали — был, так сказать, местный праздник.

Собрались артисты Дюковского театра, актеры театра, в котором работал Григорий Алексеевич, в публике несколько стариков-обывателей, знавших юбиляра с давних пор. Какой-то старик часто приходил за кулисы, целовал, жал руку Григория Алексеевича, и все повторял: «Сколько лет знаю, сколько лет пролетело». После первого акта юбиляра окружили, кто-то сказал приветствие, аплодисменты, слезы старика, и… произошло неожиданное. На сцене появляется агент Общества драматических писателей, передает приветствие, поздравление и серебряный венок от А. Н. Островского. В публике и на сцене — тишина.

Неожиданность такого поздравления и серебряный венок произвели ошеломляющее впечатление, и через минуту — овация и общая радость.

Повторяю: юбилеи в то время были не таким обычным явлением, как теперь. Серебряный венок — неслыханное дело, венок же от Александра Николаевича усилил эффект неожиданности.

На венке надпись: «Поздравляю талантливого актера. А. Островский». Конечно, все заинтересовались: как, от кого и откуда мог узнать знаменитый писатель о юбилее, и где, когда он мог видеть провинциального актера? Через некоторое время все разъяснилось. Агент драматических писателей, находясь в деловой переписке с председателем этого Общества А. Н. Островским, между прочим известил его о юбилее Выходцева, как о почти небывалом событии. Оказалось, что Александр Николаевич когда-то проездом зашел в театр провинциального города, где видел Выходцева, игравшего какой-то водевиль. Актер ему очень понравился. Через много лет, при известии о юбилее, {179} Александр Николаевич проявил внимание, прислав старику-актеру поздравление и венок. Так объясняли это поразившее всех необыкновенное внимание знаменитого писателя к незаметному провинциальному актеру.

В 1885 году я работал в Харькове. К ноябрю обычный в то время антрепренерский крах поставил меня, по выбору товарищей, во главу коллектива. Судьба снова сталкивает меня с Григорием Алексеевичем. Он приехал из Полтавы, где ему было нехорошо. Пришел с вокзала прямо в театр, вызвал меня. Постарел, плохо одет.

— Где можно поговорить один на один?

Заходим в пустую уборную.

— Приехал из Полтавы. Очень плохо. Продал все, только венок Островского остался. Пристрой меня здесь, совсем погибаю.

Затрясся всем телом, зарыдал. Из‑под пальто выпало что-то. То был заветный венок.

Я старался успокоить старика. Уверял его, что я и товарищи не оставим его в таком положении. Перевел его в кабинет, усадил в мягкое кресло, велел принести из буфета чаю, бутербродов, оповестил товарищей. Свободные тотчас пошли со мной к Выходцеву, знакомились, говорили ему, что хотя и не встречались с ним, но знают его по слухам. Администратор деликатно предложил вступить в наше дело — словом, ободрили и приласкали старого товарища. Вскоре он хорошо выступил в водевиле, играл свою роль заразительно весело.

Через два месяца, загримированный, в костюме, внезапно упал. Умер — перед своим выходом на сцену.

За гробом шел тот старик, который так радовался на юбилее. Нес памятный венок. Заливаясь слезами, повторял: «Бедный Хучь, милый Хучь»…

{180} Случай привел старика-артиста к людям, которые откликнулись на его безвыходное положение. А сколько ветеранов сцены погибло под забором, голодных, без призора. Кто в то время откликнулся, поддержал старость когда-то талантливого человека?

Актер! Ни прав, ни защиты, ни поддержки.

Григорий Алексеевич был совершенно трезвой жизни человек, в рамках своего дарования был полезным, нужным работником, любимым товарищем. Пришла старость, и он без крова, без куска хлеба. Никакая тогдашняя благотворительность не обращает на него внимания, никакая богадельня не даст ему угла: актер! Что же можно сделать для актера?

С 1897 г., когда благодаря необыкновенной энергии, настойчивости, силе воли М. Г. Савиной, учредилось Убежище для престарелых артистов, старики вздохнули облегченно: есть где голову преклонить. А что было до 1897 г.?

Советскому актеру, окруженному всем, что дает ему возможность работать, развиваться и изощрять свое дарование, быть равноправным гражданином, принимать участие в построении новой жизни, жить не думая об ужасах «черных дней», — трудно представить, как это люди сознательно шли на жизнь, где их ожидало общее презрение, беспомощность, беззащитность. Где они находили силы свыкнуться с такой обстановкой и в такой обстановке работать, творить, восхищать? Конечно, многие падали, гибли, но многие, я утверждаю, шли мимо горести жизни и были счастливы радостью на сцене.

### \* \* \*

Сценическая радость! Я знал актера, у которого в синодике ролей числились Гамлет, Лир, Отелло, Ричард, Франц, Фердинанд и т. п. Это был серьезнейший, {181} университетски образованный человек, с большой эрудицией — В. В. Чарский. Молчаливый, мало общительный, гордый, он ушел от общения с людьми, которые его презирали или относились к нему безразлично. Он — актер. Окончив курс, он, необыкновенно любя искусство, сознательно пошел на жизнь, полную испытаний, сознательно избегал людей из общества и отдался изучению и изображению классиков.

Я застал его еще сильным, закаленным. Его дарование было не из блестящих, но ум, работа делали свое дело, и исполнение классических ролей доставляло ему успех, а следовательно — радость, удовлетворение. Играл он Лира хорошо, но однажды исключительно хорошо удалась сцена в шатре Корделии. Занавес опускался под бурные аплодисменты, и Чарский, выходя на вызовы, радостно, неудержимо хохотал. Он не мог, да и не хотел скрыть восторг удовлетворения, наполнивший все его существо. Всегда суровый, серьезный, — он хохотал. Что значили уколы жизни, когда хорошо сыгранная труднейшая из ролей дает радость удовлетворения.

После успеха в какой-нибудь роли, он большую часть ночи гулял — одинокий и счастливый.

Наступила старость. Силы изменили. Антрепренеры стали его избегать. Владимир Васильевич попадает в Уральск, в жалкий город, в жалкое дело, к жалким, издевающимся над ним людишкам. Он сознает ужас своего положения, кое-как добирается до Москвы, где одинокий, нищий, умирает.

Кое-какие подробности из жизни В. В. Чарского передаю со слов приятеля его, суфлера.

Я совершенно случайно был на похоронах Владимира Васильевича. В Москву на послесезонный съезд актеров приехала М. Г. Савина. Как-то утром я встретил ее в бюро.

{182} — Что так рано?

Марья Гавриловна, не отвечая на вопрос, в свою очередь спросила у меня:

— У вас есть свободные час-полтора? Если есть, поедемте со мной.

Дорогой Мария Гавриловна говорит, что едет на похороны Чарского. Заезжала в бюро узнать, будет ли депутация, кто-нибудь из актеров. Оказалось, никакой депутации, никто не знает о смерти Чарского. Газетное объявление пропустили, не читали.

— Ведь вы тоже не знали о смерти Владимира Васильевича?

— Знал, — ответил я сконфужено, — да позабыл совсем.

— Ну вот, так все. Поедем. Может быть, своим вниманием облегчим чье-нибудь горе.

Входим.

У трупа — женщина. Она смотрит на нас с удивлением. Через несколько минут узнает Марию Гавриловну, хочет поцеловать ее руки, говоря, обливаясь слезами:

— Вы одна вспомнили, никто не пришел.

На обратном пути Мария Гавриловна просила меня никому не говорить о происшедшем.

Эта изумительная женщина большую часть своих добрых дел, — а их за ней числилось очень много, — устраивала втихомолку. Незадолго до смерти, в лунную ночь, на волжском пароходе, она мне рассказала многое из своей большой жизни. Потом часть этих рассказов я нашел в ее книге.

## **{****183}** Глава пятаяПриглашение в Ставрополь. — К. О. Лукашевич. — Первые шаги режиссера. — «Четвертая стена». — Трудности работы в провинциальном театре. — Первое большое дело — Казань. — Атмосфера театра. — Режиссер В. А. Костровский. — «Дикарка» Островского. — Принципы режиссуры. — Приглашение в Ростов.

О моем харьковском успехе узнали в других городах, и я начал получать приглашения в солидные провинциальные дела. Я остановился на предложении Песоцкого ехать в Ставрополь на Кавказе. Во-первых, Песоцкий пользовался репутацией честнейшего человека, во-вторых, на предстоящий зимний сезон он составил прекрасную труппу, работа с которой обещала большую радость, и в третьих, — молодой актер южных театров, по обычаю того времени, стремился хоть один сезон прослужить в Ставропольском театре. Публика этого города сыздавна имела репутацию понимающей, любящей театр и очень требовательной. В прежние времена Ставрополь был населен бывшими петербургскими светскими людьми. Это были те офицеры гвардии, которых ссылали на Кавказ, часто разжалованными в солдаты. Они затем снова получали {184} офицерский чин, но без права возвращения в столицу. Вот эти-то аристократы поселялись в Ставрополе и единственным их развлечением был театр.

Для этого небольшого городка антрепренер составлял дорогую хорошую труппу, получая на покрытие расходов от местных богачей-аристократов субсидию.

Но все это уже было в прошедшем. В 1878 году все эти меценаты или поумирали, или уехали, но ставропольская публика продолжала пользоваться репутацией строгой, взыскательной.

Как я сказал, труппа Песоцкого состояла из прекрасных артистов. В первую очередь заслуживает упоминания К. О. Лукашевич. Она давно променяла польскую сцену на русскую и долгое время была любимицей Одессы.

За мое еще короткое пребывание на сцене я заметил, что успех, продуктивность нашего дела часто зависят от энергии, любви, энтузиазма одного человека. Его пример, его настойчивость воодушевляют, заражают других. Так было в Харькове, где в центре труппы стоял Васильев-Гладков, так было в первый год в Житомире, где успех и художественное значение театра зависели от Никитина, Деккер-Шенка, так было в Николаеве, где душой дела был Вальяно, — то же случилось в Ставрополе. Воодушевителем явилась Каролина Осиповна Лукашевич.

Кроме нее, в труппе были: Аркадий Большаков — прекрасный характерный актер медведевской школы, талантливый молодой актер Нежданов, М. И. Михайлов, блестяще дебютировавший в «Женитьбе Белугина», Михайлова-Рунич — сопрано и инженю, Руманова — прекрасная старуха, и другие.

Съехались для репетиций за месяц до начала сезона. К. О. Лукашевич, присмотревшись к товарищам, поняла, что при усиленной работе можно добиться {185} хороших результатов. Видя, что режиссерская часть хромает, так как Песоцкий, будучи хорошим актером, режиссер был никакой, Лукашевич, к общему — в том числе и Песоцкого, удовольствию, завладела пультом режиссера и с самого начала дела стала душой театра. Энергичная, сильная, бодрая, она проявляла везде свой опыт, свои знания, свой талант. А всего этого у ней было вдоволь. Она была артисткой первоклассной и очень разнообразной. Сегодня она играла трагедию: Марию Стюарт, королеву в «Сумасшествии от любви» Кальдерона, завтра появлялась в образе беспутного прожигателя жизни, принца Ореста в «Прекрасной Елене». Модная мужская шляпа, монокль, перчатки, галстук, крахмальный воротничок, модный пиджак, а под ним греческая рубашка, очаровательная ножка, одетая вместо сандалии в лакированный сапожок. Дурачество, веселье, а в следующем спектакле, в мелодраме «Две сиротки» — тетка Фрошар, отвратительная старуха. А вот водевиль «Все мы жаждем любви», в котором безумно влюбленная Леони преследует своею страстью несчастного Риголяра. Переодеваясь в мужской костюм, дурачась, она была полна бесшабашного веселья.

Немудрено, что на репетиции, объясняя какое-нибудь место пьесы, она воочию показывала, что и как надо сделать в данной сцене.

Я только что побывал в Москве, видел там поставленную в первый раз «Последнюю жертву» Островского с С. В. Шумским, Г. Н. Федотовой, И. В. Самариным и Акимовой в главных ролях, привез товарищам свое восторженное впечатление от спектакля, а Лукашевич дал пьесу для прочтения. С присущей ей энергией, Лукашевич выкроила время для работы по текущему репертуару и подготовила постановку «Последней жертвы». Очень помогало работе то, что {186} мы играли всего три спектакля в неделю, — четыре свободных от спектаклей дня мы буквально не выходили из театра, отдаваясь разучиванию тщательно выбранных пьес. Я, извлекший очень много из опыта коллективной режиссуры Харьковского театра, начал проявлять некоторую режиссерскую деятельность, помогая Лукашевич в ее постановках.

Это были мои первые, робкие шаги режиссера.

В Ставрополе, у Песоцкого, я прослужил два года. На второй год Лукашевич не могла остаться с нами, а без нее сезон прошел не так продуктивно, как предыдущий. Труппа была хорошая, но не было энергии, любви, режиссерских способностей авторитетного артиста, который бы оживил, направил дело. Я, уже привыкший к кипучей работе, видя, как «по-казенному» проходят репетиции, был огорчен до слез. Вспоминая прекрасную прошлогоднюю работу над «Последней жертвой», я приходил в отчаяние от безразличных репетиций «Бесприданницы».

В репетиционных затруднениях, при видимом неумении разрешить какую-нибудь сцену, разместить действующих лиц, понемногу, исподволь, несмело я стал подавать советы:

— А не сделать ли это так, не разместить ли этак, не сделать ли акцент в таком-то месте?

Ко мне стали прислушиваться, обратили внимание старшие товарищи и, к моей радости, все чаще и чаще при затруднениях призывали меня на помощь, а я, почувствовав почву под ногами, все смелее и смелее стал проявлять деятельность, энергию, стараясь оживить работу товарищей.

И вот однажды Песоцкий вручил мне пьесу с просьбой прочитать.

— Если хотите, займитесь, попробуйте свои силы и самостоятельно поставьте ее.

{187} После моих колебаний, вызвавших возражения Песоцкого, я высказал свои опасения относительно взгляда на это дело старших товарищей. И на этот счет Песоцкий меня успокоил:

— Труппа с симпатией относится к вашим режиссерским начинаниям.

Я, не давая согласия, взял пьесу, прочитал, Спросил совета у старшего товарища А. А. Рютчи, который отнесся с большим сочувствием к затеваемому эксперименту, и… решился.

Репетиции шли довольно удачно, а главное — оживленно, с интересом. На вопросы у меня находились ответы: все было обосновано, все обдумано… Я стремился к тому, чтобы в каждом слове, в каждом жесте, в каждой мизансцене сохранить жизненную правду, уйти от тех штампов, которые прочно утвердились в нашем театре и своей условностью были очень далеки от того, что существовало в жизни.

Сначала все шло гладко. Но вот мы приступили к репетициям третьего акта — бал в доме банкира. Большое общество. На сцене должно было присутствовать одновременно 25 человек. Невозможно было расставить, рассадить их рельефно, не скученно на небольшом пространстве. Чтобы как-нибудь выйти из положения и не впасть в обычный трафарет, мне пришла в голову мысль воспользоваться «четвертой стеной», т. е. тем пустым пространством, которое дает возможность зрителю видеть то, что происходит на сцене. Такая мизансцена мне нравилась тем более, что лишний раз подчеркивала тот реализм, то стремление к художественной правде, которую я хотел провести в этом спектакле — и в последующих — до конца.

В настоящее время подобный выход из положения никого не удивит, но тогда, в 1879 году, мое предложение вызвало в нашем коллективе настоящую бурю. {188} Артистка Е. Н. Рютчи никак не могла понять, чего я хочу.

— Сесть у рампы, спиной к публике? Надо быть сумасшедшей, чтобы решиться на это! Я буду говорить с партнером, а публика будет смотреть мне в спину и не увидит моего лица? Ни за что на свете, да и вы опомнитесь! Никогда ничего подобного не было и не будет!

Но я, при поддержке А. А. Рютчи, ее мужа, настаивал, доказывал, и, установив группы по всей сцене, в том числе и у четвертой стены, попросил ее сесть в партер и оттуда убедиться, что мизансцена получится реальная.

Строптивая артистка понемногу склонилась на мои доводы, но с оговоркой:

— Увидите — публика нас освищет.

На репетициях она все старалась устроиться так, чтобы сидеть лицом к зрительному залу.

— Евгения Николаевна, ведь, сидя так, вы упираетесь коленями, носом в стенку, ведь это воображаемая стена, нужно, чтобы зритель поверил в ее существование, — уговаривал ее я.

— Ничего этого не нужно, все это пустые, ненужные затеи.

Но на моей стороне оказалась большая часть труппы: Рютчи, Эрберг, старуха Руманова, — и мы победили.

Во время спектакля Евгения Николаевна при встрече со мной все время повторяла:

— Что будет в третьем акте! Спиной к публике! Освищут, непременно освищут…

Пришел третий акт, и опасения не оправдались: наступила рискованная мизансцена, — в публике кое-кто рассмеялся, смех слегка был поддержан, а затем все сошло благополучно, к нашей общей закулисной радости.

{189} Так, работая над ролями, разучивая новые партии, понемногу втягиваясь в режиссерство, я проработал второй сезон в Ставрополе и еще один сезон во Владикавказе, все с тем же составом.

Летом 1881 года, в Воронеже, произошла моя первая встреча с прекрасными артистами Раичевой, Неделиным и Чужбиновым, с которыми долгое время я не расставался, выступая на сценах нескольких театров. Привычка, постоянная, усиленная совместная работа создали у нас свою манеру, особый подход к делу. Понемногу начал вырабатываться сыгравшийся ансамбль. Это была, настоящая работа. Не жалея себя, забывая об отдыхе, мы всеми силами стремились достигать лучшего и лучшего. Репетиции, спектакли, отделка ролей наполняли нашу жизнь. Ранним утром, до репетиции, мы были уже в саду. Усаживались в тени лип, с тетрадками в руках, проверяя, помогая друг другу, критикуя, отрицая, соглашаясь — и приходили к желанной цели в нашей работе. Прежде всего изгонялся набивший оскомину опереточный штамп, сомнительные остроты, пошлость, неприличие жеста и слова, безразличное отношение к тексту.

Нас очень угнетала тогдашняя постановка театрального дела. Репертуар пестрел названиями новых пьес, далеко не всегда удовлетворявших наши художественные запросы. Антрепренеры прежде всего думали о кассе. Пьесы повторялись редко: если какой-либо спектакль шел два‑три раза — это считалось успехом, десять — событием. «Скорей», «не задерживайтесь», «как-нибудь», «авось сойдет» — были девизами дела.

Эта спешка, конечно, отражалась на наших репетиционных утренних занятиях.

Бывало, я и Неделин, увлекшись какой-нибудь сценой, задерживаемся, повторяем, но раздается предупреждающий голос Чужбинова:

{190} — Дети мои, не забывайте, что в нашем распоряжении остался какой-нибудь час, а мы почти не тронулись с места.

На наши приватные занятия тоже не хватало времени. Но они все же помогали нам хотя бы приблизительно подготовить пьесу. Эти приватные занятия, плюс репетиции на сцене, плюс неожиданно удавшиеся сцены во время хода спектакля укрепляли нас настолько, что в зимний сезон в другом городе мы показывали готовые, хорошо сработанные спектакли.

Всеобщая постановка театрального дела того времени не допускала серьезной, продуманной творческой работы и порождала своеобразную актерскую традицию легкомысленного отношения к делу. Актеры настолько привыкали к выкрикиваниям суфлера, что нисколько не смущались тем, что зритель каждую сказанную ими фразу слышал дважды — сначала от суфлера и только потом от исполнителя.

Успех хорошей пьесы подобные актеры приписывали себе. «Моя любимая роль» — такую фразу очень часто приходилось слышать от них. А почему любимая? Потому что ее эффектно, ярко написал автор, и актер по известному шаблону доложил ее публике, нисколько не думая о работе над ней. Его вызывали, и аплодисменты он приписал себе, своему таланту. Происходило это не потому, что актеры были плохи, — постановка всего театрального дела втягивала их в это болото. Актера, даже в тех случаях, когда его талантливость была несомненна, губила обстановка, в которой ему приходилось работать.

### \* \* \*

До 1881 года я, кроме Харькова, работал хотя в небольших городах, но в хороших труппах и с хорошими актерами. На сезон 1881 – 82 года я был приглашен {191} в большое дело, в большой город Казань, на крупный оклад (мне предложили 400 рубл. в месяц и два бенефиса), в антрепризу В. А. Костровского.

Разницы в постановке дела между маленькими городками и крупным театром в Казани я не нашел. Здесь также была на первом плане касса, погоня за сбором. И в Казани одна пьеса быстро сменялась другой. Но в театре небольшого города в выборе пьес для репертуара принимала участие вся труппа, все были заинтересованы этим вопросом, выслушивались советы уже знающих пьесу, уже игравших в ней. Правда, убедительней всего звучал довод: эта пьеса в таком-то городе сделала прекрасные сборы, «поддержала нас эта пьеса». Эти доводы были очень сильны, перед ними умолкали спорщики и решались ставить заведомо слабую, но прибыльную вещь. Эти «деловые соображения» устранить было невозможно. Касса диктовала их. Но все же хороший репертуар в хорошем исполнении старались выдвигать на первый план.

В большом же деле, какое существовало, например, в Казани, все подобные вопросы решал единолично антрепренер, руководясь только своими соображениями преимущественно кассового порядка, и эта отчужденность от труппы, от сотрудников, которым ультимативно объявлялось: «идет такая-то пьеса» — без общего обсуждения, к которому я уже привык, делали мою закулисную жизнь какой-то неуютной, холодной. Я чувствовал себя нехорошо, одиноко, оторванным от моих товарищей. Там, в небольших делах, было больше жизни, оживления, споров, — хотя часто результат получался тот же: надо было во что бы то ни стало взять сбор.

Винить ли в подобном подходе к делу лиц, стоящих во главе его? Театры, большею частью, принадлежали {192} городу и служили для города доходной статьей. Плата за аренду театра часто была непосильна. Когда к городу приходилось обращаться с просьбой о некоторой поддержке дела, об одолжении известной суммы, которая могла бы дать возможность продержаться театру до второй половины сезона, когда дела вообще идут лучше, даже об отсрочке взносов арендной платы, — я не знаю случая, чтобы город когда-нибудь откликнулся и помог театру.

Вяло, скучно показалось мне начало работы в новом для меня большом деле. Вспоминаю харьковскую работу. Какая разница — там все кипело, все были заинтересованы в каждом спектакле, в каждом мероприятии, все составляли одну семью. А ведь все это создавалось благодаря энергии и любви к делу двух-трех авторитетных артистов.

Здесь же, в Казани была очень большая труппа, было много артистов с хорошими именами (Е. Н. Полтавцев, П. К. Красовский, молодой Соловцов, Глебова, Ленский, Е. Г. Медведева, Н. Н. Кудрина и целый ряд других очень хороших актеров), но все они были как-то чужды друг другу, казалось, что между ними нет ничего объединяющего, нет ничего общего. Репетиции не радуют. Режиссировал В. А. Костровский, старый актер, не имеющий и понятия о назначении и обязанностях режиссера. На репетициях, если между исполнителями возникал спор по поводу репетируемого места, Костровский нетерпеливо требовал покончить его скорее: «некогда», «разберетесь и так, — не маленькие», «будет, господа», — вот его постоянное в таких случаях вмешательство. И ни одного совета, ни одного указания.

Я, уже испытавший, что значит хорошее руководство, знавший другой подход к работе, не мог примириться {195} с тем, что происходило у меня на глазах. Больше всего меня угнетало, что, делясь со старшими товарищами своими недоумениями по поводу отсутствия настоящей, живой атмосферы художественного творчества, я неизменно наталкивался на их полное равнодушие. Им казалось, что все шло так, как надо, труппа была хорошая, каждый мог постоять за себя. Когда я горячо возражал, когда я доказывал, что «не каждый», а все должны быть друг для друга, что ансамбля можно добиться только общей сработанностью, что этой «сработанностью» должен руководить или один, или несколько, как в Харькове в начале моей артистической карьеры, человек, объединившихся в желании добиться хороших результатов, на это мне говорили: «Где же этот один? Мы его не знаем. Каков Костровский — таковы и все, стоящие во главе нашей работы».

Случалось, что, репетируя свои сцены, я давал моим партнерам кое-какие советы, задерживался на местах, которые не удавались, не соглашался с Костровским репетировать дальше, настойчиво добивался повторений, — словом, что-то сидящее во мне от режиссерства рвалось наружу. Как и в Ставрополе, мое вмешательство в репетиционную работу обратило на себя общее внимание. Меня уж звали для разрешения спорных постановочных вопросов, ко мне прислушивались.

За известную плату московская библиотека Напойкина обязалась высылать мне более или менее интересные новинки в рукописях, до появления их в печати. И вот, однажды, мною была получена неизданная еще «Дикарка» Островского. Первым долгом этой радостью я поделился с Костровским, посоветовал ему, не откладывая, прочитать пьесу всей труппе. Решили собраться в субботу вечером, потому что накануне воскресений и больших праздников спектаклей {196} не было. Читать пьесу предложили мне. Я согласился.

До субботы перечитал пьесу несколько раз, продумал, подготовился. На читку собралась вся труппа: Островский был очень любим, очень популярен среди актеров, и новая его пьеса, естественно, вызвала большой интерес. И это вполне понятно — после бездарья, которое нам приходилось играть, каждая пьеса Островского была отрадным явлением.

Каждый акт возбуждал горячие разговоры. Содержание, язык, хорошие роли привели всех в восторг. Все загорелись, предсказывали пьесе успех, спорили — радостные, все воспламененные.

— Ставить скорей, — таково было восклицание Костровского.

— Только не «скорее», а когда будет готова, — возразил ему я.

— Да, правда, надо разучить хорошо, и постановкой займетесь вы, — согласился, обращаясь ко мне, Е. Н. Полтавцев, старейший и очень уважаемый артист.

— Ставьте вы, конечно, — поддержал Полтавцева П. К. Красовский.

Я не соглашался принять участие в работе по постановке, говорил о боязни взять на себя ответственность за такое серьезное дело, но со всех сторон слышалось — «соглашайтесь, просим».

Приступил к распределению ролей. По предложению Е. Н. Полтавцева, я высказал, кто, по моему мнению, должен играть ту или иную роль. Со мной согласились. Моей радости не было конца. Мне казалось, что с этого дня начнется общая заинтересованность делом, общий подъем.

Я увидел общее ко мне доверие и всей душой хотел воспользоваться создавшимся положением и возлагал {197} большие надежды на предстоящую режиссерскую работу. Если постановка будет удачна, — думалось мне, — стану действовать энергично, буду и в дальнейшем возбуждать, добиваться во что бы то ни стало подъема, общей заинтересованности.

Один эпизод особенно окрылил меня. После распределения ролей подошел ко мне Коля Ленский, талантливый и любимый публикой актер. Его и в пятьдесят лет все называли Колей.

— Что же ты меня обошел, не занял в пьесе?

— Да разве ты не видишь, что для тебя нет ничего подходящего?

— Так-то так, а не быть занятым в такой пьесе — обидно, а потому дай мне одного из лакеев. Не хочу я быть свободным, когда все заняты, буду играть лакея.

Надо знать психологию тогдашнего актера, чтобы в полной мере оценить это заявление. Ленский играл лакея и сделал из незначительной роли замечательный образ.

Репетировали мы «Дикарку» к ужасу Костровского три недели. Событие для того времени необычайное.

Спектакль прошел хорошо. Актеры почувствовали разницу между спешной «на авось» репетицийкой и длительной, незнакомой им, подготовительной работой.

Нынешний молодой актер и режиссер улыбнутся, прочитав, что я называю «длительной» работу, на которую употреблено каких-то три недели. Да, действительно, с теперешней затратой времени на постановки три недели — поразительно мало, но тогда, в начале восьмидесятых годов прошлого столетия, такой срок казался небывалым. И добиться его соблюдения было нелегко. Антрепренер настоятельно хотел назначить спектакль через пять дней после первой репетиции. {198} Мне пришлось решительно отказаться от участия в постановке в такой короткий срок. Актеры, проявившие интерес с самого начала к моим репетициям, стали на мою сторону. Костровский приходил в отчаяние, а я отбивался, бросал репетиции, отказывался от продолжения дальнейшей работы, актеры доказывали антрепренеру, что хорошо сработанный спектакль даст хорошие сборы, что им тяжело бросать работу на полпути и т. д. Словом, помех было очень много, пришлось затратить очень много труда для того, чтобы пробить лед рутины и штампа, выдержать натиск антрепренера и выпустить спектакль, не снизив его художественного значения.

Чего я хотел добиться, что хотел проявить моим первым самостоятельным режиссерским выступлением? Уйти от шаблона, который сделался для меня невыносимым, и которым я был окружен со всех сторон.

Мне хотелось на благодарном материале Островского проявить актерское мастерство, пользуясь индивидуальными качествами дарований исполнителей. Мизансцены были моей особенной заботой. Я поставил себе задачей уничтожить непременное топтание действующих лиц на первом плане, у суфлерской будки. Я стремился изменить традиционную планировку, когда по одной стороне сцены, на первом плане, ставился диван и кресло, а с другой стороны — два кресла и между ними столики. Такой была обстановка всех комнат во всех пьесах. Если на сцене изображался сад или лес, то неизменно выдвигалось по несколько пар кулис, которые стояли, как солдаты, построенные в шеренгу, а в глубине опускался занавес с нарисованными деревьями. А вверху висели паддуги — 4‑5 кусков полотна, сплошь зарисованных листьями. Посреди образовывалась площадь, с ясно обозначенным {199} деревянным полом. Актеры по обычаю выходили на авансцену и тут происходили и массовые, и интимные сцены. Выигрышным считалось место у суфлерской будки.

Мои заветные мечты — весь этот шаблон, все эти набившие оскомину штампы изгнать и заменить естественным, красивым, правдивым расположением людей и вещей на сцене. Новыми и непривычными показались правдиво меблированная комната, картины, повешенные на стенах, расположение действующих лиц не только на авансцене, но даже целые эпизоды, происходящие у задней стены. Не нарисованный, а сделанный ствол дерева, на который можно по настоящему облокотиться, и он, прочно прибитый, не пошевелится, не затрясется от прикосновения. Под ногами — земля, трава. Все это казалось новшеством и к моей радости это «новшество» актеры нашли удобным, естественным и очень приемлемым. Первый шаг был сделан.

Успех «Дикарки», одобрение товарищей и влечение к режиссерской работе побудили меня после окончания сезона решиться взять на себя обязанности режиссера в Ростове-на-Дону в антрепризе Г. М. Коврова на зимний сезон 1884 – 85 года. И с тех пор из 60 лет моей общей сценической работы сорок семь отданы режиссерству.

## **{****200}** Глава шестаяРостов-на-Дону. — Публика. — Оперетта. — «Дети капитана Гранта». — Бенефис Неделина — «Горе от ума». — Резкий перелом. — Работа над воспитанием актера.

Мы переехали в Ростов и застали город, который о драматическом театре совершенно не думал. Он был поглощен только своей продажей, скупкой, спекуляцией пшеницей. Успехом пользовалась только оперетта, с расчетом на потакание самым дурным инстинктам толпы. Какие-то пошлые отсебятины, неприличные выражения и движения доставляли зрителям необыкновенное удовольствие. Ими они восхищались, не понимая и не принимая никакого другого театра.

Вот в этой обстановке нам пришлось начинать нашу работу. Здесь же состоялось мое первое вступление в труппу, как режиссера.

Хотелось, конечно, сразу начать большое дело, поставить его на большую художественную высоту, при хорошей труппе, при хорошем репертуаре.

На наши начинания, на ту работу, которую мы провели, чтобы открыть театр, никто никакого внимания не обратил, никто о нас и не думал.

{201} По обычаю того времени, в предстоящий сезон должны были фигурировать и оперетта, и драма. Съехались артисты, началась предсезонная работа. Все бодры, у всех рабочее настроение. Разучили три пьесы. Открывались «Ревизором» — в театре пустота. Второй спектакль — «Нищий студент», оперетта — переполненный собор. На завтра «Свадьба Кречинского» — пустота. Дальше — оперетта, полно. И так далее. Ищем причины — почему к драматическим спектаклям такое равнодушие. Нам объясняют, что здешняя публика очень легкомысленно относится к театру. Поглощенная наживой, спекуляцией, куплей и продажей, она забегает в театр похохотать и, правду сказать, нехорошим смехом. Оперетта, разыгранная некультурными актерами, с пошлыми отсебятинами, с грязными танцами, оголением — вот что доставляет удовольствие обывателю Ростова.

Наши опереточные спектакли разочаровали ростовского зрителя, так как он не нашел в них той пошлости, тех грязных выходок, к которым он привык и которые его забавляли. «Нищий студент», разыгранный Неделиным, Чужбиновым, Споровой, Бастуновым и мной, сначала не удовлетворял примитивных вкусов зрителей, но хорошие голоса, музыка и очень удавшаяся мне постановка сделали свое дело и, в конце концов, наша оперетта полюбилась Ростову настолько, что приезжавшая на гастроли из Таганрога опереточная труппа, актеры которой не скупились на отсебятины и пошленькие выходки, не имела успеха. Наша оперетта победила.

Но как же с драмой? Несмотря на то, что у меньшинства посещающих драматические спектакли артисты имели большой успех, театр на представлениях драмы был пуст на три четверти. Это меня приводило в отчаяние. Бороться, заставить полюбить драму {202} я еще не умел. Впоследствии я выходил с честью из такого положения, но тогда умел только возмущаться косностью, с которой мне пришлось столкнуться.

Близкие к театру люди, полюбившие нас, знакомя нас со вкусами Ростова, не раз указывали на необыкновенную любовь публики к «Путешествию вокруг света», «Убийству Коверлей» и тому подобным пьесам, где раздирательная мелодрама происходит на фоне движущихся пароходов, поездов, разрушения гор и т. д.

И вот, чтобы как-нибудь уладить материальную сторону, Ковров предложил мне попробовать спасти положение постановкой подобных пьес.

Долго вздыхали, чуть не плакали, но… поставили «Дети капитана Гранта».

Успех, битковые сборы, взрывы аплодисментов! Паровоз с вагонами приводил всех в умиление. За этой пьесой шла другая, такого же порядка.

Я решил бежать из Ростова и поспешил подписать контракт на следующую зиму в Харьков. Но об этом мне пришлось вскоре пожалеть. Вот что случилось.

Во второй половине декабря был назначен бенефис Неделина, артиста, который пользовался большим успехом у публики. Его любили за исполнение характерных ролей в оперетте, а меньшинство, кроме того, ценило в нем большой его талант. Давнишнее желание Неделина было — сыграть Чацкого, и эту мечту он решил осуществить в текущем сезоне. Меня обеспокоило его намерение играть Чацкого здесь, в Ростове, где на драму не хотят смотреть, где, возможно, придется играть в пустом зале.

На мои опасения он возразил, что здесь собрались его близкие товарищи, с которыми он долго работал, и именно в их окружении ему хочется сыграть Чацкого, {203} потому что он знает, что здесь ему скажут правду об его исполнении, что ему все равно, будет наполнен зал или нет, что материальная сторона бенефиса его не интересует и т. п.

Я всей душой откликнулся на желание любимого и уважаемого товарища и принялся за работу над «Горе от ума».

И тут случилось «чудо». Любовь к артисту привлекла на его бенефис и поклонников драмы, и равнодушных к ней. Несмотря на то, что роль ему не удалась, грибоедовский текст и хороший ансамбль победили предубеждение публики. Спектакль прошел с успехом. Обличительные монологи вызвали аплодисменты.

И, вдобавок, к нашему удивлению повторение «Горе от ума» привлекло массу публики.

С этого спектакля ветер подул в сторону драмы. Пьесы, раньше поставленные и прошедшие без материального успеха, теперь идут при хороших сборах. Лед пробит. Привлеченная бенефисом любимого артиста, публика была побеждена хорошим спектаклем.

Победа доставила нам большое удовлетворение. Я пожалел, что лишил себя возможности остаться и продолжать работу над культурной обработкой зрителя, добиться серьезного отношения к театру, добиться того, чтобы театр сделался потребностью, необходимостью.

В дальнейшей моей деятельности я не раз боролся с косностью и равнодушием, побеждая, испытывал чувство глубокой удовлетворенности.

### \* \* \*

С 1884 г. началась моя профессиональная режиссерская работа. С этого года я отдал себя, свои способности, свой тяжкий и радостный труд на культивирование {204} актерского дарования, на пропаганду искусства.

Выходной актер на глазах всех вырастал иногда в первоклассного исполнителя или в необходимую для хорошей труппы «полезность» с запасом на всю последующую трудовую жизнь серьезного, трезвого, правильного отношения к искусству, к задачам театра. Чтобы добиться таких результатов, за всю мою огромную трудовую жизнь я не знал отдыха, я не знал перерыва в работе, при чем никогда не заботился о себе, о своих личных успехах, о выпячивании себя вперед, на первый план. Успех театра, успех актера — вот удовлетворение моего честолюбия.

## **{****205}** Глава седьмаяПровинциальный театр в восьмидесятых годах. — Исчезновение крупных антреприз. — Мысли об организации «товарищества». — Летний сезон в Воронеже. — Между кассой и творческими принципами. — Распад «товарищества» и организация нового — в Новочеркасске. — «Плоды просвещения». — Бытовые курьезы. — В. Ф. Комиссаржевская. — Переезд в Ростов и ликвидация «товарищества». — Антреприза, как единственный выход. — В. П. Далматов — «Гамлет». — Общедоступные спектакли. — Поднятие театральной культуры Ростова — Ликвидация первой антрепризы.

В середине восьмидесятых годов театр в провинции стал как-то опускаться. Понемногу начали исчезать большие антрепренеры. Умерли Н. Н. Дюков, Н. К. Милославский, опера разорила П. М. Медведева, и он оставил антрепризу — пошел на службу сначала в частный театр, а затем в Петербург, в Александринку. Провинциальный театр захирел. То тут, то там появлялись новые предприниматели, но в самом скором времени исчезали, прогорев, не заплатив труппе. Актерская нужда росла с каждым днем. Тогда родилась мысль о товариществе. Был такой актер Самсонов. После окончания университета учительствовал в харьковской гимназии. {206} Со студенческой скамьи любил театр и, вступив в него, сделался недурным актером. Его всегда возмущали методы ведения дела и приемы, которые тогда практиковались в провинциальном театре. Результатом мыслей о реорганизации театрального дела явилась его небольшая брошюрка, которая заключала в себе его призыв к актерам. Он задавал им вопрос — почему дела театров находятся в руках людей, ничего общего с ним не имеющих. Мы идем к этим людям, они набирают труппы и в тех случаях, когда обнаруживают свое неумение вести дело, расплачиваться приходится нам, актерам, которым при крахе не платят и оставляют на произвол судьбы. Мы должны сами стать во главе предприятия, сами вести свое дело. Ведь почти все антрепренеры никогда не задумываются над задачами театра, ищут легкой наживы.

К брошюре был приложен образец контракта, в котором он излагал мысли о взаимоотношении актеров в деле, существующем на основах товарищества.

Прочитав эту брошюрку и глядя на развал и нужду театров, я все решительнее и решительнее стал пропагандировать между близкими людьми идею товарищества. Я предлагал взять все дело в свои, актерские, руки, но всегда встречал недоверие к этому неиспытанному начинанию.

Раньше товарищество возникало поневоле, на развалинах прогоревшей антрепризы. Создавала его безвыходная материальная нужда обманутого актера. Такие предприятия обыкновенно кончались полным разорением, чуть ли не нищетой.

Вот почему, когда я заговаривал о товариществе, доказывая, что другого исхода для продолжения театрального дела, а следовательно и для нашего актерского существования, нет, мне приводили примеры {207} прошлого: безначалие, отсутствие дисциплины, претензии, мелочные ссоры, недоразумения, бурные заседания и прочее, что характеризовало существование товарищества.

Возражая, я говорил, что примеры прошлого ничего не доказывают. Теперь можно утвердить устав, выработать договор, права. Ведь выбора нет. К кому вы пойдете служить, откуда возьмутся люди, обеспеченные средствами и опытом? Их нет, а потому решиться попробовать повести дело коллективно — необходимо. Твердо решив сделать опыт, я добился согласия некоторых товарищей.

Практическую сторону дела мы поручили М. М. Бородаю, который в конце жизни Н. Н. Дюкова был его правой рукой. Управляя в течение ряда лет Харьковским театром, он приобрел опыт администратора.

Начали новое дело в 1886 году, летом, в Воронеже. Первый блин был комом. Дождливая погода помешала сборам и заработок первого же полумесяца оказался плохим. На заседаниях начали искать выхода из создавшегося положения. Я советовал потерпеть, подождать изменения погоды, которая, как мне казалось, была причиной отсутствия сборов. Поставленные нами спектакли произвели на всех хорошее впечатление. Я был уверен, что когда погода изменится, они привлекут публику в большом количестве.

Мне возражали, что на пьесы, сыгранные нами, вряд ли пойдут и в хорошую погоду: они очень серьезны, не по сезону. Надо поставить что-нибудь полегче, с более заманчивыми названиями.

Я возмутился.

— Неужели мы затеяли свое дело для того, чтобы продолжать политику антрепризы? Ведь мы же возмущались антрепренерским ведением дела, а вы с первых же шагов хотите идти старой дорогой.

{208} — Что же делать? Пока будем перевоспитывать публику, — у нас животы подтянет.

Конечно, это мнение поддерживалось не всеми, но за него был красноречивый и умеющий убеждать М. М. Бородай. Он советовал поставить несколько пьес с заманчивыми названиями, но с подозрительным содержанием, попытаться ими поправить материальное положение, заручиться денежными средствами, а затем уже перейти к намеченному серьезному репертуару.

Я и несколько товарищей остались в меньшинстве. Репертуар, рекомендованный Бородаем, был утвержден. Погода изменилась к лучшему. Слух о хорошей труппе распространился по городу. Сборы поднялись, театр почти всегда полон. Настроение за кулисами создалось великолепное.

На очередном заседании я напомнил о решении товарищей перейти к серьезному репертуару, отказавшись от «Маневров», «Маринованных корнишонов», «Наших адвокатов» и т. п., что было допущено лишь как временная мера. Но мне, увы, отвечали, что публика очень довольна, хохочет, знакомые благодарят. Выступил Бородай с предложением: «Надо ловить момент. Раз так успешно пошли дела — воспользуемся удачей. Есть возможность основать денежный фонд, запастись оборотным капитальцем, который поможет нам безболезненно переживать случайные невзгоды».

И я, и некоторые мои товарищи возмутились против такого предложения. Я даже прочитал страницы из писем Бородая, где он писал, что разделяет мои мысли о раскрепощении театра, о его назначении, приветствует мои начинания.

Бородай возразил мне, что и теперь он придерживается того же мнения, но предлагает компромисс на время, чтобы окрепнуть, заработать деньги, которые позволят нам пойти той дорогой, о какой мечтали.

{211} — Велик ли может быть капитал, чтобы возлагать на него надежды? — спросил кто-то из оппонирующих.

Бородай ответил:

— Для товарищества достаточен, для антрепризы мал.

Опять восторжествовало предложение Бородая.

Зимой продолжаем товарищеское дело в Харькове.

В Харькове того времени первые два месяца сезона театр обыкновенно пустовал, а потом наполнялся с избытком. Бородай посоветовал избежать этого мертвого куска сезона, пригласив гастролеров. Гастролеры привлекли публику, театр наполнялся, но и перспективы получить двойной — тройной заработок не увлекли некоторых моих товарищей настолько, чтобы они могли не замечать и несостоятельности ансамбля, и калейдоскопически меняющегося репертуара. Поэтому, когда Бородай, став на путь заработка во что бы то ни стало, продолжал свою линию, и гастроли вошли в систему, я и несколько моих единомышленников — Чужбинов, Неделин, Песоцкий — вышли из товарищества.

Я перешел в Московский частный театр (Е. Н. Горевой, Абрамовой), а Чужбинов, Неделин и Песоцкий пошли работать в Киев, к Соловцову.

С моим уходом Бородай стал во главе художественного и материального ведения дел товарищества. Окружив себя огромной труппой, он, во главу угла поставил «сбор во что бы то ни стало», «заработок товарищей выше рубля». Сперва это ему удавалось, но с течением времени заработок — главная притягательная сила дела Бородая — упал, товарищество постепенно распадалось, актеры перекочевывали в крупные, вновь нарождающиеся в то время антрепризы, и товарищество Бородая прекратило свое существование.

{212} В это время директор Новочеркасского театра В. А. Вагнер предложил мне составить труппу на товарищеских началах для Новочеркасска. Условия были выгодны: за плату 100 руб. со спектакля дирекция брала на себя все расходы по театру — оплату оркестра, декорации, пьесы, роли, освещение, отопление и прочее — все, кроме оплаты труппы. Играть надо было три раза в неделю. По окончании же сезона товарищество должно было получить 4000 рублей субдии.

Я учел выгодность этих условий и предложил хорошим, талантливым артистам вступить в это дело. Составить труппу для Новочеркасска помогло следующее обстоятельство. В Москве в то время существовало две «женских» антрепризы. Один театр открыла Елизавета Николаевна Горева, трагическая актриса, жена знаменитого артиста Горева, свадьбу которых мы праздновали в Херсоне. Одна приятельница Горевой (Карпенко) получила наследство, отдала его в распоряжение Елизаветы Николаевны, и Горева стала во главе театрального дела в качестве антрепренерши. Без толку набрала чересчур большую труппу великолепных актеров и сделала невероятные затраты на постановки, но делала все как-то неумело: сорила деньгами в тех случаях, когда этого вовсе не требовалось. Например, покупала материю для французских кафтанов по 20 рублей аршин, а эти кафтаны со сцены никакого вида не имели.

На второй год своего существования эта антреприза лопнула.

Другой театр вела некая актриса Абрамова, — и вскоре тоже прогорела.

После краха этих двух московских частных театров осталось не у дел много хороших актеров. Получив их согласие, мы в 1891 году в Новочеркасске {213} открыли новое коллективное театральное предприятие. В составе труппы театра были крупные артистические имена — Рощин-Инсаров, Киселевский, Степанов (Ашкинази), Анатолий Шмидгоф, Михайлов, Малевский, Медведев, Волгина, Т. Ф. Синельникова, А. Н. Медведева, Е. Г. Медведева, К. А. Каратыгина. Затем к нам примкнула начинающая В. Ф. Комиссаржевская. О театре маленького Новочеркасска заговорили в театральном мире, о нас узнали, так как товарищество летом и весною гастролировало по многим городам. В Новочеркасске, впервые в провинции, поставлены были «Плоды просвещения».

За три года большой продуктивной работы в Новочеркасске наше товарищество окрепло, сплотилось. Зимний сезон прошел очень хорошо. «Горе от ума» радовало меня больше всего. Дирекция по моему предложению сделала нам хорошие костюмы и декорации. Состав спектакля был превосходный. Играли: Рощин-Инсаров — Чацкого, Киселевский — Скалозуба, Михайлов — Фамусова, Комиссаржевская — Лизу, Синельникова — Софью, я — Молчалина. Массовые сцены очень удались. Моей радости не было границ.

Хотелось поскорее получить разрешение на постановку «Плодов просвещения», которые были в то время под запретом. Летом, будучи в Петербурге, я начал хлопоты в этом направлении. В моих хлопотах принимала участие М. Г. Савина, имевшая связи в высших сферах, и я уехал из Петербурга с некоторой надеждой.

В Новочеркасске получил извещение: пьесу разрешат, если местное начальство войдет с ходатайством. Обратился к атаману — театр был в ведении войскового круга. Атаман был очень удивлен:

— Какое ходатайство? Не понимаю.

Объяснились.

{214} Чиновники составили телеграмму, послали, и разрешение было получено. Мы ликуем. Подъем у товарищей, необыкновенное желание добиться ансамбля и хорошего исполнения.

Репетировали от 10 до 6 и от 8 далеко за полночь. Вечерами я репетировал со свободными от спектакля товарищами. Среди начинающих молодых актеров обнаружились способные юноши, отличные исполнители Семена и Якова.

Не обошлось и без курьеза.

На роль повара совсем не было исполнителя. Все актеры и сотрудники были заняты. Послал кое-кому телеграммы — нет ли свободных актеров, и в ожидании ответа роль репетировал сам. Репетиции подходят к концу, а повара нет.

Что делать?

Но судьба нам покровительствовала. До меня дошли слухи, что в городе появился какой-то актер. Наводим справки, разыскиваем. Приводят его ко мне. Небритое лицо, опухшие глаза, руки дрожат.

— Вы актер?

— Да.

— Как попали в Новочеркасск?

— Приехал повидаться с матерью.

— Можете сыграть небольшую характерную роль пьяницы — повара?

— Могу, играл много ответственных ролей.

Я прочитал ему место пьесы, где выступает по вар, — сидит, слушает внимательно.

— Могу, могу!

Пробуем. Я говорю реплики, он читает слова повара, и читает превосходно. Помогает ему хриплый голос, а фигура и опухшее лицо так подходят к роли.

После занятий пошли в театр на репетицию. Никто из товарищей не знал о моей находке. Репетируем {217} второй акт. Подходят слова повара и — о удивление! — вместо меня, прежде репетировавшего, они слышат голос нового актера. Все обрадованы, все удается.

Уходя с репетиции, новый товарищ просит рублей пять, так сказать — авансик. Деньги, конечно, ему дали, но на другой день в назначенный час он не появился. Посылаем за ним, — нашли где-то в кабаке, совершенно пьяного. Спектакль снова стоял под угрозой. Но на помощь пришли два молодых актера, знавших его семью. Они обещали на завтра доставить его в театр во время. Действительно, на завтра он на месте, репетирует хорошо, и молодые люди берут его под свою опеку, до спектакля поселяют его у себя, на водку денег не дают, никуда не отпускают и сохраняют его таким образом до спектакля, в котором он, к слову сказать, играл прекрасно.

С тех пор он вошел в состав нашей труппы, играя только роль повара. Ездил с нами в другие города на гастроли, но всегда под контролем тех же молодых людей. Чуть упускали его из виду — уж запивал.

С такой затратой энергии на усиленную работу, с напряжением рождались спектакли в провинциальном театре. Труппа собиралась в обрез. Не допускалось ни одного лишнего человека, а столкнувшись с пьесой, в которой было много действующих лиц, приходилось иногда большие роли делать с начинающей зеленой молодежью. Времени было мало, поэтому занимались по 18 часов в сутки, без устали. При хороших исполнителях усталость была незаметна, нервы подняты; но занятия с тупицей давали себя знать — мучаешься, головная боль, расшатаны нервы.

В таких условиях родился первый на провинциальной сцене спектакль «Плоды просвещения». Усиленные занятия и большая работа привели к хорошим результатам. Киселевский — Звездинцев, Рощин-Инсаров — {218} Григорий, Михайлов — профессор, Степанов-Ашкинази и Шмидгоф — мужики, Волгина — Звездинцева, Комиссаржевская — Бетси, Синельникова — Таня, Синельников — Вово, и все остальные товарищи были на высоте.

Этот спектакль я считаю одной из своих лучших постановок. Много он мне дал радости, много бодрости, он мне принес желание почаще окунаться с головой в подобную радостную работу.

Но обстановка, в рамки которой был поставлен театр, мешала продуктивной длительной работе над пьесой. Недоставало времени. Тот, кто стремился к лучшим результатам, должен был проявлять очень большую энергию, любовь, упорство, силу воли, заражая своим примером окружающих. Сколько затруднений, сколько ненужной затраты сил, как рвались нервы, сколько уходило здоровья, чтобы добиться 4‑5 хороших спектаклей в сезон. Все это незнакомо нынешнему поколению работников сцены, окруженному благами, о которых не могли мечтать мы, ветераны русской провинциальной сцены. Да и артисты императорских театров, поставленные в неизмеримо лучшие, чем мы, условия, разве они видели что-нибудь подобное тому, что окружает работников советского театра? Мы не знали товарищеских встреч, творческих бесед, которые так обогащают актера. Друг с другом мы сталкивались только на работе, которая поглощала все время… У нас ставили три спектакля в неделю, а остальное — дни и ночи — уходили на репетиции.

Напряженная работа не дала мне возможности встречаться повседневно в бытовой обстановке с В. Ф. Комиссаржевской, которая начинала свою сценическую карьеру в Новочеркасске.

В то время это была миниатюрная женщина с лицом, уже отмеченным печатью прожитого, но освещенным {219} светом прекрасных глаз, обладательница изумительного тембра голоса. При знакомстве она сказала мне, что раньше иногда выступала в любительских спектаклях, в качестве же профессионала она начинает свою работу только сейчас. Самым удачным выступлением своим она считала роль в пьесе «Ангел».

— Всем и мне казалось — хорошо, — говорила она.

В этой пьесе она и выступила у нас, при чем партнером ее был Н. П. Рощин-Инсаров, очень хороший актер, любимец публики.

Чтобы лучше обставить дебютантку, я попросил его, бывшего нашим премьером, играть молодого человека, ведущего большой диалог с героиней этой ничтожной пьески. Дебют прошел благополучно, молодая актриса произвела на всех хорошее впечатление.

Затем пошли выступления Веры Федоровны в ролях девочек-подростков, и я был постоянным ее партнером. В то время в большом ходу были пьески, в которых фигурировали гимназисты и гимназистки. Вот в этих-то подростках она, так сказать, и набивала руку, знакомилась с техникой сцены. В «Волшебном вальсе» (одноактная комедийка с пением, сочиненная нашим товарищем А. М. Шмидгофом) она очень мило пела, с большой грацией танцевала. Чем чаще повторялись пьески, тем изощренней делалось молодое дарование Веры Федоровны. В каждом выступлении я был около, я был соучастником и неожиданных изменений в роли, места которой накануне она вела совершенно по другому. Что-то внезапно приходило ей в голову, та же сцена толковалась ею совершенно иначе, появлялся новый характер. Я иду за ней, заражаюсь выходкой, экспромт удается. А потом объяснение своего поведения: «Почему так захотелось? Пришло в голову!»

{220} И это не было дурачливостью, во всех этих выходках было что-то серьезное.

Вот один из эпизодов ее находчивости, роста дарования, приобретаемого сценического опыта.

Комиссаржевская и я сыграли много таких пьес, где выводились 15‑летние герои. Ухищрение разнообразить их иссякало. На первой репетиции одной из подобных новинок я увидел в руках Веры Федоровны мяч.

— Это зачем? — спрашиваю я.

— А, может быть, пригодится в какой-нибудь мизансцене.

Меня осеняет мысль:

— А что, если мы этим мячом воспользуемся во время объяснения в любви? Попробуем!

Кое‑что соображаю, прошу машиниста поставить «деланое» дерево, влезаю на него. Вера Федоровна на земле. Каждую фразу сначала робкого, ребяческого объяснения я сопровождаю бросанием мяча в руки партнерши. Мое лицо закрывают листья, и она тоже только видит мои руки и слышит мой голос. Мальчик и девочка делаются смелее. Сначала робкое, а потом все более и более смелое объяснение переходит в энергичное. Отвечая нашему настроению, летает мяч. При последних словах сцены я хочу спрыгнуть, повисаю на ветке, Вера Федоровна направляет мяч в мой лоб, и этим эффектом, а в спектакле и громом аплодисментов, заканчивается сцена.

Разыграна она была без подготовки, без предварительных условий, и рассказываю ее теперь для того, чтобы показать, как быстро формировалась Вера Федоровна. Прошло всего три месяца ее практики, а она уже находчива, сразу понимает партнера, экспромтом соображает выгодную мизансцену, поддерживает настроение всей сценки и умеет эффектно заключить ее.

{223} Так начинала Вера Федоровна. На бенефис, которым наградило ее товарищество, я советовал ей поставить «Бесприданницу». Читал ей всю пьесу два раза. Одно место в роли Ларисы растрогало ее до слез, но играть не стала.

— Боюсь! Потом, когда окрепну, а теперь страшно.

Через два года в этой роли она гастролировала по всей России.

Комиссаржевская пришла к нам случайно. Кому-то она сказала о том, что хочет поступить на сцену, но не знает, куда и к кому обратиться. Кто-то указал ей на серьезно поставленное дело в Новочеркасске. В Новочеркасском товариществе работал друг ее отца И. П. Киселевский. Она обратилась к нему, и в августе 1893 г. будущая большая актриса оказалась в нашей среде. Она удачно попала в окружение культурных людей, талантливых актеров, в условия работы, где все помогали друг другу. Первое знакомство с актерами и их работой произвело на нее хорошее впечатление, и впоследствии при встречах она с любовью, тепло вспоминала о Новочеркасске.

— Я там играла в пустячных пьесках, но эти выступления так помогли и помогают мне теперь. Я набиралась там опыта и старалась преодолеть трудности, которые я испытывала в разучивании ролей, где надо было разнообразить характер, тон.

### \* \* \*

Дела наши шли блестяще. Зарабатывали много, — а это было самое главное, когда актер, работая в товариществе, не чувствовал над собой гнета антрепризы, и получал, получал и получал деньги.

Второй год — еще лучше, труппа еще пополняется, актеры идут охотно, прослышав, что где-то в Новочеркасске народился хороший театр.

{224} Наступил третий год нашей товарищеской работы. Актеры, несмотря на то, что получали большие деньги, начали тяготиться тем, что в свободные дни они обязаны были приходить на всевозможные заседания и обсуждать, как распределить роли, как отнестись к тому или иному факту, как реагировать на постановку той или другой пьесы. Мне говорили: «Делай, как хочешь, оставь нас в покое».

К тому же на горизонте театра появились антрепризы: Соловцова — в Киеве, Черепанова — в Одессе. Артисты нашего коллектива начали получать приглашения в большие города.

В 1894 году я получил предложение от В. И. Асмолова арендовать принадлежащий ему театр в Ростове-на-Дону. Товарищи заговорили о непременной замене маленького Новочеркасска большим Ростовом. Асмолов сдавал театр — ему нужна была хорошая труппа, хороший ансамбль, что в данном случае было налицо. Наши гастроли произвели прекрасное впечатление на ростовскую публику, но большая часть артистов не захотела продолжать работу на коллективных началах.

Товарищи заговорили со мной так:

— Продолжай работу, но бери на себя ответственность, веди дело, которое тебя увлекает, как режиссера, мы с тобой работать рады, но только избавь нас от будней, забот.

Я доказывал, убеждал, и наконец, указал на свою материальную необеспеченность. Мне отвечали:

— Город большой, условия выгодные, мы притеснять не будем, мы знаем тебя, верим, и уверены в тебе: ты наш.

На другой день я поехал в Ростов сообщить Асмолову о препятствии, которое мешает воспользоваться {225} его предложением. Рассказал о вчерашнем заседании и, к моему удивлению, Асмолов оказался на стороне актеров.

— Конечно, — сказал он, — станьте во главе дела Самостоятельно. С вашими порывами, мечтами о создании настоящего театра вам надо быть независимым.

— Но, во-первых, я никогда и не думал об антрепризе, а во-вторых — для осуществления «мечтаний» необходимы средства и большие средства, которых у меня нет и в помине.

— Средства найдем, а сборы, в которых нельзя сомневаться, ввиду успеха, которым вы пользовались в ваши гастрольные спектакли, — будут. Подумайте, решайтесь. Хороший театр у нас в Ростове — для меня радость. О средствах не заботьтесь — найдутся.

Это и многое в этом же роде говорил мне милый Владимир Иванович, так любивший театр и так веривший в меня. Под впечатлением прежних наших бесед о театре, в которых я высказывал ему мои мысли, о горячем желании осуществить их — у него создалось мнение, что я именно тот, для кого он выстроил театр.

В конце концов, средства нашлись, и я, человек совершенно незнакомый с практической стороной жизни, но влюбленный в театр и убежденный горьким опытом, что никакая антреприза, ни товарищество никогда не дадут мне возможности осуществить мои режиссерские замыслы, сделался ответственным руководителем большого театрального дела.

«Товарищество» не привилось в русском театре. Внезапно появилось и, просуществовав несколько лет, исчезло. Актеры тяготились обязанностями, которые им предъявлялись: заседания, обсуждения репертуара, хозяйственные вопросы, разборы претензий, споры о ролях, которые прежде велись только с режиссером, — {226} теперь же надо объясняться со всем коллективом.

Отсюда неприятности и нежелательные ссоры. Товарищеское дело не успело наладиться, было «внове» и самое главное — не всегда вырабатывался рубль. «Дела» как будто бы идут, но приходит число расчета — глядь — недополучка.

— Почему? Ведь сборы были хорошие.

— В этом месяце дорого обошлась постановка такой-то пьесы.

— Как дорого, кто разрешил делать затраты?

— Вы и товарищи на заседании такого-то числа.

— Я не думал, что это отразится на заработке. Ну его, это товарищество.

И так далее.

Многие актеры при составлении репертуара прежде всего думали о сборах.

Приходилось доказывать, взывать, ссылаться, что театр, помимо кассы имеет другое назначение, что нужно думать об искусстве и т. д. Но у такого актера всегда находился ответ:

— Зачем ставить классиков, ведь они сборов не делают, на них зритель скучает, тогда как современная, бойкая пьеса и театр наполняет, и публика довольна.

— Надо перевоспитывать публику, надо хорошим исполнением добиться успеха хороших пьес.

— И в ожидании перевоспитания будем питаться акридами — благодарю!

Крупные товарищеские предприятия как-то сразу прекратились, чтобы уж не возрождаться. Лично же я пришел к убеждению, что ни антрепренеры, ни товарищество удовлетворить меня не могут, а потому, имея материальную поддержку, не думая о наживе, об эксплуатации, я решился на антрепризу.

### **{****227}** \* \* \*

Первый год моей новой деятельности оказался необычайно труден. Предыдущие ростовские антрепренеры, увлекшись сборами, которые делала опера и оперетта, как и 10 лет назад, держали драму в загоне. Драматические спектакли были из рук вон плохи, и публика, понятно, их не посещала. Составилось мнение, что драма — это скучно, плохо. Мне досталось наследие, с которым надо было упорно бороться, победить буквально враждебное отношение к драме и заставить ростовское общество признать ее. Несмотря на демонстративную непосещаемость моего театра, я, окружив себя хорошей труппой, ставил хорошо разыгранные, хорошие пьесы. Первый сезон кончился большим убытком. А в другой ростовский театр, где гастролировала таганрогская оперетта, публика валом валила. Несмотря на плохие материальные результаты, я, пополнив труппу хорошими актерами, энергично подготовлялся к следующему, сезону.

Начиная с 1894 по 1899 – 900 год на моих глазах театр в Ростове рос и постепенно делался потребностью, в полном смысле этого слова.

Взгляды публики на театр изменились в результате того, что с каждым годом состав труппы креп, пополняясь первоклассными актерами.

Что же заставило равнодушное к драме ростовское общество резко изменить свое отношение к ней?

Накануне сезона 1895 – 96 г. мы подготовлялись к «Гамлету». Собирали историко-литературные материалы, читали много книг, смотрели рисунки, хотели вырвать с корнем рутину и, насколько хватит сил и уменья, показать «Гамлета» по-новому. Но все время нас тревожило опасение: а что, если мы поставим «Гамлета» и он пройдет так же незаметно, как проходило большинство спектаклей прошлого сезона?

{228} И вот меня убедили усилить рекламу и выпустить хороший портрет Далматова в роли Гамлета, приложив этот листок к каждому номеру газеты «Приазовский край». Такой прием был чужд мне, я боялся, не будет ли это похоже на цирк. Но мне возражали, что в выпуске портрета артиста без всякого зазывания нет ничего плохого.

Я решился.

Успех превзошел все наши ожидания, и в тот же день, когда вышла газета с нашим приложением, все билеты были распроданы. Публика пошла на приманку, увидела хороший спектакль. «Гамлет» захватил ее, и с этого дня наступил поворот. Публика поняла, что такое драматический театр. «Гамлет» прошел 15 раз, — небывалое явление для того времени, когда спектакли повторялись не более двух раз.

Хорошее исполнение ролей, прекрасные декорации, костюмы, мизансцены, музыка Чайковского, новый перевод (Гнедича) — все это в общем произвело решающее впечатление. «Гамлет» завлек зрителя и на следующие, хорошо разученные и сыгранные спектакли.

Невинная «реклама» оказала услугу, и с этого времени театр в Ростове, видимо, утверждался.

Но нам предстояло еще много работать, чтобы залучить публику на Островского, о котором говорили все: «Островский — это скучно».

Тут надо сказать еще об одном приеме, который помог мне овладеть вниманием ростовской публики к театру. Почему-то в понедельник театр пустовал. Постановка популярного спектакля, который в другой день привлекал зрителя, в понедельник не имела материального успеха.

В общий план дела входила постановка спектаклей, на которые билеты продавались бы по общедоступным {229} ценам. Предполагалось в эти дни ставить пьесы А. Н. Островского. При ближайшем знакомстве с представителями ростовского общества я узнал, что это общество к Островскому относится отрицательно, так как пьесы его находит скучными.

В это время в нашем коллективе работали артисты И. И. Судьбинин, прекрасный исполнитель героев Островского, А. М. Пасхалова, В. Е. Ильков, Глюске-Добровольский, М. М. Блюменталь-Тамарина и другие, — все любящие и считающие за счастье работать в пьесах нашего драматурга.

Тщательно подготовив спектакль, в один из понедельников я поставил «Свои люди — сочтемся». Дешевизна цен была причиной переполненного сбора, а хорошо разыгранный спектакль захватил зрителя настолько, что на другой же день я начал получать письма с просьбой повторить «Своих людей».

Следующий понедельник — повторение, также при переполненном театре, и затем — общедоступники, в которые ставил: «Не в свои сани», «Бедность не порок», «Бешеные деньги» и т. д.

Слух об успехе моих общедоступников облетел всю провинцию. Понедельники по дешевке везде привились. Не имели успеха они в театрах, в которых руководители, не поняв главного — ставили случайные, плохо разыгранные спектакли, в плохом исполнении, и, конечно, проваливались.

Хорошо разыгранные пьесы сделали свое дело. Сначала публика пошла на дешевку, а, посмотрев спектакль, все больше и больше стала увлекаться театром, полюбила его.

Вот как приходилось завоевывать зрителя и популяризировать театр.

Успех ободрил меня. Я стал мечтать о десяти, не более постановках в сезон, я усилил труппу приглашением {230} отличных, но дорогостоящих артистов, делал затраты на постановки.

Успех «Гамлета» и Островского окрылил меня. В следующих сезонах ставлю «Макбета», «Отелло», «Эдипа», трилогию Ал. Толстого («Смерть Ивана Грозного», «Царь Федор», «Царь Борис»). Опять работа начинается летом. Затраты средств огромные. Состав исполнителей превосходный: Макбет — Шувалов, леди Макбет — Дарьял, Банко — Ильков. Превосходна по гримам, по освещению и исполнению сцена с ведьмами.

В складках черного бархата, загримированные, до пояса обнаженные торсы мужчин, с фантастически удлиненными пальцами, углами локтей, освещены заревом. Глаза светятся от наклеенной фольги. Музыка дополняет впечатление. Ведьмы кажутся повисшими в воздухе. Зарево разгорается, силуэты ведьм накаляются красным светом, скрюченные руки… И все это приходилось выдумывать самому, с малоизвестным декоратором Захаровым.

В «Макбете» выявился трагический талант Дарьял. Любовью к мужу и власти охвачено все ее существо. Почти мужская сила воли. Мрачная демоническая красота. Галлюцинация прошла превосходно. До сих пор помню бледное лицо, огромные неподвижные глаза, бледные, тонкие длинные пальцы, тонкие, губы, и голос, великолепный, большого диапазона и силы.

«… Вот еще пятно»…

«… Кто позовет нас к ответу?»…

«… Стучат. Пойдем, пойдем. Дай мне твою руку! Что сделано, то сделано…»

«… Все еще пахнет кровью. Все ароматы Аравии не омоют этой руки…»

Все эти места производили потрясающее впечатление, особенно последнее. Я храню его всю жизнь и, {231} несмотря на то, что на моему веку видел не одну леди Макбет, — ничто не в состоянии вытеснить или хотя бы стать наравне с воспоминанием об этой актрисе.

Выдающийся успех имела также «Марион де Лорм» В. Гюго. Помимо прекрасного исполнения (Марион — Дарьял, Дидье — Анчаров-Эльстон, король — Шувалов, шут — Вадимов, Серии — Мариус Петипа), впервые в провинции применяю в оформлении объемную конструкцию (1895 г.). На фоне черного бархата (также впервые в провинции, было ли это уже в столицах — не знаю) — материальный город. Вместо писанных декораций все сделано из фанеры. Большой эффект произвели сцены, когда жители, разбуженные трубными звуками глашатаев, высунулись из реальных масштабных окон.

### \* \* \*

Как-то я остановился у витрины книжного магазина. Читаю названия выставленных в окне книг. «Дядя Ваня» — Чехов. Покупаю. Прочитал. Собрал товарищей. Ставлю. Дядя — Шувалов, доктор — Самойлов Павел, профессор — Глюске-Добровольский, Вафля — Петровский, няня — Блюменталь-Тамарина, Соня — Синельникова, жена профессора — Юрьева. Публика в восторге, овации мне, труппе. Крики: телеграмму автору! Составили, послали в Ялту.

Это происходило в 1897 г., когда Антон Павлович еще не был популярен, как драматург. Чехов, получив телеграмму, запрашивает письмом местного адвоката Волькенштейна, товарища по Таганрогской гимназии — просит объяснения телеграммы. В то время пьесы ставили без особого разрешения автора, и Антон Павлович и не подозревал, что «Дядю Ваню» где-то играют. Возможно, что наша постановка этой пьесы была первой в России.

### **{****232}** \* \* \*

Я, увлекаясь оформлением пьес, делал непосильные затраты, платил актерам очень большие деньги, иногда приглашал актера, имея в виду необходимость его участия в одной только пьесе. Например, Аркадьев мне нужен был только для роли де Сильвы в «Уриель Акоста» (он очень хорошо играл эту роль); потом, правда, он принес мне пользу и в других пьесах, но приглашал я его специально для «Уриель Акоста». Так я заботился об ансамбле, так подбирал силы для наилучшего исполнения пьесы.

Я был счастлив, но не умел считать.

В Ростове мне пришлось впервые столкнуться с финансовой стороной театрального дела, и это стоило мне много сил и неприятных переживаний. Я был и остался очень непрактичным. Любовь к театру, потребность в творческой работе заставили меня взвалить себе на спину ненавистную мне заботу о материальной стороне дела, и только невозможность работать у антрепренеров, которые все сводили к кассе, принудила меня взять в свои руки, помимо художественной, и практическую часть.

Несмотря на большую посещаемость, театр, а с ним и я, всегда оставался в убытке. Дело дошло до того, что моя жена, Татьяна Федоровна Синельникова, которая тогда была любимой артисткой в Ростове, взяла ангажемент в другом городе: росли сыновья, нужно было давать им образование, а я почти ничего не давал семье. За труд актера и режиссера я брал для себя из кассы театра 500 рублей в месяц, — но только на бумаге. В конце концов жена уехала в другой город, и ее заработок шел на воспитание детей, а я перебрался в комнату около кассы. Когда Софья Федоровна Люц, кассирша, которая ведала хозяйством театра, подсчитала, сколько я беру из кассы (других {233} средств у меня не было), оказалось, что за труд режиссера и актера на мою жизнь от начала сезона до великого поста я брал по 45 рублей в месяц — на расходы (обед, молоко, прачка и проч.), в то время, когда минимальный заработок молодого актера был 60 рубл.

Вот, например, до нас дошел слух, что В. П. Далматов уходит с Александринской сцены. Я еду в Петербург и узнаю, правда это или нет. Оказывается, — правда.

Еду к нему.

— Что же вы думаете делать?

— Не знаю, еще не думал. Где-нибудь буду играть. Петербург — это прекрасно, но пока будет управлять труппой в Александринке Крылов — я там не работаю.

— Хотите ко мне в Ростов? — предложил я ему.

Далматов удивился:

— Что вы мне предлагаете? Я понимаю — Харьков, Казань, Москва — большие города, но Ростов…

— Я вам предлагаю 1000 рублей в месяц.

Далматов открывает глаза, так как в то время такой оклад был неслыханным.

— Да, оклад хороший. Но, сами понимаете, — переезд, непредвиденные расходы…

— Я вам дам тысячу рублей авансом.

Словом, я иду на все, чтобы ангажировать в нашу труппу такого замечательного актера.

Законтрактовав Далматова, поехал в Москву на съезд. Все антрепренеры набрасываются на меня.

— Что делаешь? До чего ты доводишь актерские оклады, — до тысячи рублей.

Я говорю:

— Одному только Далматову я решился дать такую сумму. Не все же получают у меня такое жалованье!

{234} — Но и другим ты платишь огромные деньги. Петипа получил 800 рублей, Шувалов — тоже.

И действительно, так оплачивалась работа хорошего актера в мое время в Ростове.

После шести лет большой работы пришлось подводить итоги. Меня начали теснить долги. Я оказался должен 19.000 рублей, которые нужно было уплатить во что бы то ни стало. Все векселя уже переписаны по несколько раз — нужно было что-то делать, на что-то решиться, поискать другой работы. В 1899 году великим постом я поехал в Москву.

Узнав о моем приезде и о желании оставить Ростов, ко мне пришел Ф. А. Корш.

— Позвольте познакомиться, я слыхал, что вы хотите отдохнуть от дела, от Ростова.

— Да, хотелось бы, но еще не решил окончательно.

— Позвольте предложить работу у меня. Мне нужен режиссер.

Но условия, которые он мне предложил, были для меня неприемлемы. Он вообще был скуп, а после тех гонораров, которые платил я моим сотрудникам, цифра, им предложенная, меня не устраивала, хотя Ф. А. Корш убеждал меня, что те 600 р. в месяц, которые он мне предлагает, — это высшая ставка. Я отказался. В конце концов он соблазнил меня тем, что дал 6000 рублей за сезон, с тем, чтобы я вернул прежнюю репутацию его театру, так как он и его режиссеры довели дело до того, что, как сам он выразился, «в Богословский переулок никто плюнуть не заходит».

В Богословском переулке помещался театр Корша.

## **{****235}** Глава восьмаяНа развалинах коршевского дела. — Упадок дисциплины. — Мой отказ и коршевские предложения. — Десятилетний контракт. — Пополнение труппы. — Успех спектаклей. — «Дети Ванюшина». Коршевские традиции. — Мои сотрудники. — М. М. Блюменталь-Тамарина, Н. М. Радин, М. М. Климов. Технический персонал.

В сезон 1899 – 900 годов я начал работу на развалинах Коршевского театра. Бороться нужно было прежде всего за строжайшую дисциплину. Я начал эту борьбу еще до открытия сезона. Труппа оставалась прежняя. Были артисты очень даровитые (Ал. Яковлев, Н. В. Светлов), но упавшая в последние годы дисциплина сказалась В игнорировании режиссерских требований, опаздывании на репетиции, незаписании указаний, замечаний, в незнании ролей.

Убедившись в том, что труппа не заинтересована в продуктивности своей работы, я собрал всех сотрудников театра и в их присутствии объявил директору, что в коллективе, в котором преобладает желание ничего не делать, мешать работе, безразлично относиться к требованиям режиссера, сводить все к шуткам и т. п., — я оставаться не могу. Я требую или безоговорочно {236} подчиниться моим требованиям, или я тотчас же оставляю театр.

Корш не ожидал моего ультиматума, не думал, что я сразу поверну так круто, но тотчас же понял серьезность положения дела. Он горячо высказал правду в глаза всем. Он обвинял себя в том, что был слишком слаб и легкомыслен, что дело упало и идет к гибели, что дальше продолжаться так не может. Он требует подчинения дисциплине, которую вводит новый режиссер, и кто не желает работать при таких условиях, тот может тотчас же удалиться из его театра.

Труппа осознала серьезность положения и подчинилась. Через месяц-полтора многие поняли, что дисциплина полезна прежде всего им самим, но многие — я очень хорошо это видел — относились ко мне со скрытой враждебностью.

Оставаться в таком окружении, конечно, я не пожелал и в декабре начал приискивать работу в другом месте.

Корш уговаривал меня не уходить из его театра, я указал ему на атмосферу, которая меня окружает, и заявил, что не останусь. Тогда он, зная, что долги меня душат, предложил, во-первых, большой аванс, который позволил мне сразу избавиться от всех моих кредиторов, во-вторых, — пополнить существующую, довольно слабую, труппу, артистами по моему указанию, и, наконец, увеличить мой оклад, но все это — с обязательством подписать контракт на десять лет. Соблазн был велик. Главное, хотелось скорее погасить ростовский долг, хотя я и отчетливо представлял себе, какой каторжный труд я взвалю на свои плечи — 4 постановки в месяц. Каждую пятницу — новая пьеса. Но никто, ни одно дело не могло мне дать возможность немедленно заплатить долги. Выбора у меня не было, и я решился.

{237} В труппу вошли молодые Л. М. Леонидов, А. А. Остужев, А. П. Петровский, М. М. Блюменталь-Тамарина, А. В. Дарьял, Л. Н. Мельникова, И. Ф. Булатов и старуха Н. В. Бурдина. От прошлого сезона оставались О. А. Голубева, А. М. Яковлев, Н. В. Светлов, А. Я. Романовская, В. А. Сашин, А. Н. Соколовская. Совсем молодые И. Р. Пельтцер, А. И. Тарский, Годзи, В. А. Блюменталь-Тамарин. Прекрасная труппа.

Первая постановка — «Наемницы» Брие. Пьеса прошла с выдающимся успехом: Леонидов, Петровский, Яковлев, Голубева, Булатов — прекрасные исполнители великолепно написанных ролей.

Вторая постановка — «Педагоги» («Воспитатель Флаксман») — опять удача. Москва заговорила. Леонидов имел выдающийся успех, первый успех — фундамент той любви московской публики, которая окружает на протяжение 32 лет народного артиста Республики Леонида Мироновича Леонидова.

На второй год моей работы у Корша Найденов принес к нам в театр свою новую пьесу «Дети Ванюшина». Меня сразу с первых же сцен захватила ее глубокая тема — вечная тема отцов и детей, и реалистическое мастерство этого молодого, нового еще тогда для нас всех автора. Как режиссер, я поставил себе две четкие задачи: как можно ярче показать социально-бытовой уклад современного провинциального купечества, на базе которого и развивается драма, охватившая по своему каждого члена огромной семьи Ванюшиных. Этим я стремился расширить пьесу, из индивидуально-семейной сделать ее общественной, на что и у Найденова было достаточно указаний.

Дети живут наверху, отцы — внизу; этот раздел, эту лестницу наверх я поставил стержнем всей постановки, {238} сделал символом ее социальной трактовки. Второй моей задачей было, конечно, подобрать достойный для такой пьесы состав исполнителей. Труппа театра имела богатый материал: М. М. Блюменталь-Тамарина, Светлов, Остужев, Леонидов. Для девочек-гимназисток я взял тогда еще совсем юных начинающих Вековскую и Мальскую. Мне не хотелось брать «опытных» актрис. В них не было бы нужных мне непосредственности и молодости.

Неопытность меня не только не страшила, а привлекала. Свежесть дарования обеспечивала отсутствие штампа, быстрое восприятие режиссерских заданий, глубокое чувство образа. Вот почему много позже я неопытной, только что вышедшей из школы, Полевицкой дал Марию Стюарт.

И мои Аня и Катя оправдали возложенное на них доверие — как и все остальные артисты первого ванюшинского состава. Все без исключения играли прекрасно. Их исполнение надолго сделалось образцовым, классическим. От них шли, им подражали. И мои мизансцены были тоже настолько удачны, что Найденов включил их в печатное издание своей пьесы и они были использованы во всех театрах России, где только эта пьеса ни ставилась.

С первой же пятницы «Дети Ванюшина» имели необычайный успех, и резко изменили создавшееся у публики дурное мнение о Коршевском театре. Передовая пресса и молодежь сразу же отметили общественное значение спектакля. Художественные круги нашли в нем большие достижения в смысле углубления и осуществления жизненной правды — реализма на сцене. Вся Москва «повалила» к Коршу. Из театра, посещавшегося исключительно Замоскворечьем, он на десять-пятнадцать лет стал одним из популярнейших театров Москвы.

{241} И долгие годы беспрерывно шли «Дети Ванюшиных». Менялись актеры — но пьеса шла, как идет иногда и теперь в Москве, в моей же постановке, по моим мизансценам.

В 1928 г. в Махачкале я получил из Москвы от Комитета им. Островского телеграмму, извещавшую меня о юбилейном спектакле 25‑летия «Детей Ванюшиных» и приветствующую меня, как первого постановщика этой пьесы?

В 1924 году праздновался 40‑летний юбилей Коршевского театра. Анатолий Васильевич Луначарский в своей приветственной речи указал, что моей постановкой «Детей Ванюшиных» началась новая эра в жизни этого театра, что ею отмечено целое десятилетие его истории.

В другом московском театре такой успех двух пьес дал бы возможность не спеша, серьезно заняться подготовкой третьей, но Корш настойчив, упрям. Каждую пятницу, неизменно, — новая постановка. Вот это была моя каторга. В субботу я читал труппе пьесу. Воскресенье — с раннего утра до поздней ночи, без передышки, готовил ее к репетициям, с понедельника до четверга — от 10 утра до 5‑6 вечера — 4 репетиции, в четверг — генеральная, в пятницу — корректурная и спектакль. Так 10 лет. В воскресенье, работая над мизансценами, над ролями, я изнемогал от усталости. Вечером, часов в 8, я убегал в Малый театр, недалеко от которого я жил. Там по воскресеньям большею частью ставили «Горе от ума». Попадал на второй акт, в котором А. П. Ленский так изумительно играл. Фамусова. Прослушать его монолог о Москве — наслаждение, отдых. Приходил домой обновленный, будто принял ванну, успокоительно подействовавшую на нервы. Отдохнув, продолжал готовить пьесу к завтрашней репетиции.

{242} Вырабатывался метод работы. Вечером артисты, не занятые в идущей пьесе, — у меня в кабинете. Я все силы напрягаю, чтобы работа была продуктивной. Я разъясняю, помогаю, показываю, что нужно сделать, как понять ту или другую фразу, сцену. Активность этой работы была вне сомнений. На другой день, на очередную репетицию, актеры приходили более или менее подготовленными. Репетиция их укрепляла. Конечно, этого мало, это далеко от настоящей проработки ролей, показа пьесы, но в прошлом мы были поставлены в такое ужасное положение. Народившийся Художественный театр, только он нашел возможность давать три-четыре пьесы в год, а остальные, даже императорские театры, ставили две пьесы в месяц.

Но Корш перещеголял всех. Любого антрепренера можно было убедить не торопиться с постановкой, если имелись две‑три пьесы, делающие сборы. Корш же был непоколебим. И мы валяли, валяли всякий сброд под разными названиями, без конца.

На репетиции актеры иногда никак не могли освоить то или другое место роли, и я, выкраивал время для занятия с ними отдельно. Помогал, добивался желательных результатов. Товарищи актеры, сознавая невозможность самостоятельно добиться нужных результатов, часто обращались ко мне за помощью: «Помогите, Николай Николаевич, вижу, что сам ничего не добьюсь». Желание выйти из критического положения, во что бы то ни стало добиться успеха, молодость, атмосфера общей работы побеждали усталость и мы часто добивались успеха. В одном из сезонов — особенный успех имела драма Макса Нордау «Доктор Кон». Работа над пьесой пошла дружно.

Тормозил ее один Б. С. Борисов, одареннейший артист нашей труппы. Прекрасная роль Мозера очень подходила к его дарованию, но артист приходил на {243} репетиции не зная роли, путал мизансцены. На генеральной — срам. Что делать? Осталась одна проверочная репетиция в день спектакля. Я освободил всех участвующих от этой репетиции и оставил у себя одного Борисова. Я знал огромные дарования артиста, его исключительную память и не терял надежды. Уверенность, что Борисов в продолжении 5 часов сможет сделать то, чего другой актер не сделает в 5 дней, окрыляли меня и мы принялись за работу. Моя вера в одаренность артиста оправдалась. Борисов вошел в образ. Борисов к концу работы знал роль на зубок, Борисов в спектакле играет с большим подъемом, талант Борисова — большая доля успеха «Доктора Кона».

Первые пять лет мне было легче, так как Корш не притеснял меня в расходах на постановки, на приглашение новых, нужных артистов. Дарование артистов, работающих со мной, обратило на себя внимание других театров, поставленных в лучшие условия работы. Леонидова взял Художественный театр, Остужева — Малый, Петровского — Александринский.

Ко мне же пришли: Р. А. Карелина-Раич, В. А. Кригер, А. И. Чарин, Б. А. Горин-Горяинов и юные тогда Н. М. Радин и М. М. Климов. Оба были молоды, оба были даровиты. Оба с самого начала работы со мной часто, очень часто помогали мне в каторжном труде Коршевского дела своими дарованиями, своим удивительным отношением к делу, своей трудоспособностью, умением с честью выходить из затруднительного положения, создаваемого калейдоскопными постановками, которые так угнетали всех нас, работавших в театре Корша. В продолжение 6‑7 лет совместной работы в этом театре оба они, тогда молодые, ныне заслуженный артист Николай Мариусович Радин и народный артист Михаил Михайлович Климов — {244} прекрасные артисты Московского Малого театра, были зачастую главными виновниками успеха спектакля. С тех пор, — а прошло добрых 30 лет, — о работе Климова и Радина я вспоминаю и с радостью, и с благодарностью, с тех пор я ценю и очень люблю их дарования, в развитии которых я когда-то принимал такое участие.

В эти же трудные годы со мной работала еще одна большая актриса русского театра.

В 1894 г. ко мне пришла миниатюрная молодая женщина — с желанием работать со мной в качестве актрисы на роли старух.

— Почему старух? Вы — молодая женщина?

— Только старух.

Я принял ее в труппу и впоследствии действительно оказалось: «Старух, только старух».

Четырнадцать лет мы работали не расставаясь — сперва в Ростове-на-Дону, а потом в театре Корша. Приносить ей пользу указанием, толкованием, штрихом, беседой, разучиванием ролей — было моим наслаждением, так как все мои указания претворялись ею с необыкновенным мастерством на сцене.

Сорок лет прошло с нашей первой встречи. После 14 лет совместной работы жизнь нас разлучила, но я и теперь неустанно слежу за успехами моего дорогого друга, когда-то «старухи и только старухи», ныне — любимой «старухи» всего СССР — народной артистки Республики Марии Михайловны Блюменталь-Тамариной. Шесть-семь лет нашей совместной работы сделали свое дело, в настоящее время они — выдающиеся актеры Москвы и Ленинграда. Талант, к счастью, и в коршевских ужасных условиях работы не заглох.

Вторые пять лет службы у Корша были для меня невыносимы. Корш разбогател, но начал отказывать {247} мне в средствах на постановку. Артисту, приглашенному по моему настоянию, очень нужному в деле, объявляется, что на будущий год он не нужен. Я требую объяснения, — мне отвечают: «Дорог очень, голуба! Таких окладов я не в силах платить».

Никакие доводы о полезности, о даровании актера не помогают и необходимый актер уволен. Скупость, упрямство, самодурство.

Года за два до окончания моего контракта, заболевшего Корша в ноябре отправили за границу, полечиться. В его отсутствии в одну из пятниц я поставил «Доктора Кона» Макса Нордау. Спектакль имел выдающийся успех. На следующую пятницу мало-мальски сносной пьесы не было, и я решился повторить «Доктора Кона». Переполненный сбор, успех. В третью пятницу — то же, и это несмотря на то, что пьеса между пятницами не сходила с репертуара. Я, думая порадовать Корша, пишу ему о блестящих результатах моего новшества. В ответ получаю отчаянное письмо, в котором он упрекает меня в том, что я нарушил «священные традиции» его дела. Его нисколько не радовало мое извещение о том, что в этот свободный от пятничных новинок месяц я с товарищами разучил не торопясь, без одуряющей, вредной для дела спешки, хорошую пьесу, уверен в ее серьезном успехе, и что она также успешно заменит сомнительные пятничные новинки, как и «Доктор Кон». Он бросает лечение, спешит в Москву защитить свои «священные традиции». Отношения наши решительно портятся, и, кое-как дотянув до окончания срока контракта, я освобождаюсь от каторги, от непосильного труда, от самодурства, от беспринципности.

Как, каким образом, при такой спешной, угнетающей работе могли мы добиваться хороших результатов? Железная дисциплина, неустанная моя забота о творчестве {248} актера, о работе технического персонала. Время, опыт спаяли товарищей, всех работников. За 10 лет службы в театре Корша я не был на спектакле только 45 вечеров. Всегда наблюдал, то поощряя, то указывая на прорыв в роли, тут же показывая, как изменить, как поправить. Окруженный такими дарованиями, как Н. В. Светлов, А. М. Яковлев, В. А. Сашин, А. П. Петровский, Л. М. Леонидов, А. А. Остужев, О. А. Голубева, М. М. Блюменталь-Тамарина, Н. А. Смирнова, Р. А. Карелина-Раич, А. Я. Романовская, и выработавшим замечательных квалифицированных технических работников коллективом постановочной части, я всегда был с ними. Я приходил на работу первым и уходил последним. Моя работа была на виду. Товарищи видели, что усиленным трудом я добиваюсь возможно лучших результатов в нашем так ужасно поставленном деле.

А ведь это была лучшая в то время антреприза. Театр Корша считался первой ступенью. Отсюда надеялись попасть в Малый, в Художественный. Так и бывало, и, конечно, актеры напрягали все усилия, чтобы обратить на себя внимание публики, дирекции театров — и московских, и петербургских, шли со мной рука об руку в желании показать спектакль в лучшем свете.

Неимоверная работа! Конечно, были провалы, но были и большие достижения.

Достижения и в постановках, и в поднятии культуры коршевского актера. Серьезное глубокое чувство ответственности перед делом, перед спектаклем перенеслось и на весь наш технический персонал. Рабочие, проведшие со мной столько лет, заразились моим энтузиазмом и, когда я наконец расстался с Коршем, вся артель в количестве 14 человек ушла со мною в Харьков, ушли по своей инициативе, сказав мне просто: «Мы с тобой, Николай Николаевич».

## **{****249}** Глава девятаяУход от Корша. — Предложения Южина и Теляковского. — Возвращение в Харьков. — Сезон в Одессе. — М. Ф. Багров. — Упадок Харьковского театра. — Организационные новшества. — Укрепление материальной базы, — Кадры. — Е. А. Полевицкая. — «Мария Стюарт». — А. А. Баров. — Основной состав труппы. — Атмосфера театра. — Технический персонал. — Репертуар. — «Гамлет». — Сорокалетний юбилей.

Мой контракт с Коршем подходил к концу. Работа у антрепренера сделалась невыносимой. Я должен был вырваться на свободу, хотелось самостоятельности. В это время я получаю приглашение от Александра Ивановича Южина, возглавлявшего тогда Малый театр, вступить туда режиссером. Одновременно Теляковский зовет меня и в Александринку.

Но работа в казенных театрах, где зависимость от распоряжений свыше еще сильнее, чем у частника, где на всем чувствуется рука чиновника, меня не привлекала.

Южин очень уговаривал меня, соблазнял обещаниями предоставить мне широкие возможности свободной работы с молодежью, говорил, что хочет создать {250} вместе со мной здоровую смену заслуженным старикам Малой сцены. Но я хорошо знал, что и его мечты разобьются о твердую стену всех условий императорских театров. И я остался верен своему давнишнему желанию — еще раз стать во главе такого дела, в котором я мог быть совершенно независимым.

Читаю объявление о сдаче с 1910 г. Харьковского городского театра. В Харькове я начал свою театральную жизнь. Его я знал давно, как торгово-промышленный центр, где есть много высших учебных заведений, профессура, студенчество, чутко и требовательно откликавшиеся на хорошие спектакли. Может быть, в этом старом театральном Городе я смогу осуществить свои мечты о создании хорошего театра. Тем более, что к этому времени последние антрепренеры совершенно не удовлетворяли запросы харьковского общества. Оно перестало посещать слабые провинциальные спектакли, которые ему предлагали, и требовало полного обновления дела.

Заявок на Харьковский театр было подано много. Но на решающем заседании городской управы единогласно было постановлено отдать его мне: работой в Москве и большой провинции я составил себе хорошее имя, как режиссер и художественный организатор.

Театр в моих руках. Теперь нужны деньги. И большие. Личных средств у меня нет. Я их нахожу у хорошего харьковского знакомого, большого моего поклонника, верившего в меня, как художника, и разделявшего мои взгляды на настоящий театр. Он вносит за меня залог и дает взаймы десять тысяч. Магазины мебели, мануфактуры, бутафории открывают мне кредит; управа ремонтирует, согласно моим указаниям, сцену и зрительный зал.

Но на все эти подготовительные работы нужно было время. И поэтому я на один сезон иду служить {253} в Одессу к своему старому другу Мих. Фед. Багрову. У него работать мне было приятно. Сам актер, случайно ставший хозяином, он не походил на антрепренера-купца. Вместе мы собрали сильную труппу: Н. М. Радин, Юренева, Шухмина, Лисенко…

На постановки Багров денег не жалел, ради дела шел в долги. Здание старого Одесского театра открывало большие постановочные возможности.

За этот сезон удачно и красочно прошли «Союз молодежи», «Дикая утка», «Гедда Габлер» Ибсена, «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу, «Снегурочка» Островского, оформленная по эскизам Васнецова с музыкой Чайковского. У одесской публики имела большой успех сатира на буржуазное одесское общество Юшкевича «Комедия брака».

Я даже с грустью расставался с Одессой, с этим прекрасным южным городом, и с милым Михаилом Федоровичем Багровым, который делал все, чтобы поставить меня в хорошие условия работы. Но все же случайная Одесса не могла быть базой для планомерного осуществления моих запросов о большом культурном театральном деле и я с нетерпением ждал осени, чтобы начать создавать его в Харькове, не чувствуя над собой ничьей указки.

И вот, с августа 1910 г. я во главе Харьковского театра, в очень скором времени выдвинувшегося на почетное место.

При самом открытии харьковского дела мне пришлось натолкнуться на неожиданное явление. Предыдущие руководители театра своим, далеким от художественных запросов, ведением дела, совершенно деморализовали публику. Как я уже говорил, культурная часть общества перестала посещать театр — слишком низок был уровень его продукции. Сборов не было. Чтобы привлечь случайного зрителя, антрепренеры {254} шли на все средства. Стало обычаем, чтобы тот, кто вносил в кассу 50 рублей, получал право на любое свободное место и притом в любое время.

Моя же отмена этих привилегий и решительное запрещение входить в зрительный зал после третьего звонка вызвали против меня целую бурю негодования со стороны мещанского зрителя. Был случай, когда один из опоздавших ударил контролера за недопущение в зал во время действия. Многие демонстративно разрывали билеты и говорили: «Нога наша никогда не будет в этом театре!»

Отмена 50‑рублевых авансов и необходимость сидеть на определенном месте тоже вызвали большое на меня недовольство. Но для меня художественная цельность спектакля была важнее кассы и потому, несмотря на то, что мои нововведения подрывали вначале посещаемость театра, а тем самым и материальную сторону моего, основанного на кредите и долгах, дела, я твердо решил дисциплинировать харьковского зрителя.

И, мало-помалу, хороший спектакль взял свое. Публика подчинилась всем моим требованиям. Харьков поверил в мое дело. И не только Харьков, но и вся театральная Россия.

Через 2‑3 года, выпуская абонемент, я с осени был обеспечен полными сборами до конца сезона. Шесть абонементов на всю зиму разбирались за один месяц, и я мог свободно тратить на постановки большие суммы.

По контракту с городом, я должен был предоставить по окончании срока договора в его пользу декораций не менее чем на 6 тысяч рублей, я же к этому сроку отдал их ему на 52 тысячи.

Без выпуска абонементов, не имея никаких личных средств, без предварительной продажи, я бы, конечно, {255} не смог сделать такие колоссальные для того времени затраты. Ведь мое дело не поддерживалось ни государством, как поддерживались казенные театры, ни частным меценатством, как некоторые театры столиц, ни городским управлением. Сам я, повторяю, ничего не имел, и потому все, что приносила касса, шло на самое же дело. Содержание большой труппы с крупными окладами, создание великолепной костюмерной, которая собиралась постепенно по мере постановок, приобретение мебели, бутафории, библиотеки, технического инвентаря, затраты на оформление каждой пьесы поглощали все сборы. Я назначал себе оклад наравне с другими своими режиссерами, но и мое «жалованье» часто уходило на дело, а иногда для какой-нибудь уплаты приходилось нести в ломбард и все прежние бенефисные подарки.

К тому же, с самого начала харьковского дела, я продолжил в нем мой ростовский обычай давать каждый понедельник спектакли по общедоступным, очень уменьшенным ценам, и притом спектакли очень строгие по литературному и художественному выбору. А каждое воскресенье я ставил для школ совершенно бесплатный утренник детского и классического репертуара. В этом направлении я сделал счастливый почин.

Я был и тут пионером, как и во многих, теперь таких привычных, явлениях театра: построение четвертой стены (1878 г.), употребление черного бархата, как фона спектакля (в 1895 г.), отмена аплодисментов во время действия, уничтожение оркестра в антрактах, перечисление на афише участвующих не по степени их положение в труппе, а по алфавиту и т. д. Итак, система абонементов принесла мне громадное облегчение в материальном отношении. С осени у меня был оборотный капитал, и я мог свободно работать, {256} не урезывая себя, как художника и режиссера. Да и морально эта система очень поддерживала меня и товарищей. Успех абонементной продажи, в то время, когда не существовало еще организованного зрителя, когда каждый индивидуально покупал одно-два места, показывал, каким художественным кредитом пользовалось само дело, как доверяли мне я моим сотрудникам.

Вернемся к 1910 году. С получением Харьковского театра цель окружить себя талантливыми актерами, художниками, квалифицированным техническим персоналом, и, объединив их, создавать вместе с ними серьезный театр, — стала близкой и достижимой.

Составляя труппу, мне хотелось, главным образом, привлечь к себе свежие, юные силы, которые не мешали бы мне накопленной годами актерства рутиной, с которыми мне было бы легко работать и осуществлять свои режиссерские замыслы.

За этими «кадрами», которые должны были, таким образом, в моей труппе занять место, равноправное со старыми, испытанными работниками, я обратился к своему товарищу и ученику Андрею Павловичу Петровскому. Он работал со мной в Ростове-на-Дону, и я в продолжение нескольких лет руководил его, тогда еще молодыми, начинаниями.

В то время он возглавлял драматическую школу в Петербурге.

Он прислал ко мне лучших учеников своего последнего выпуска: Зубова (теперь актера театра Ленсовета), рано умершего талантливого Эйке, Лундина и окончившую у него год назад Елену Александровну Полевицкую.

Предварительные с ней занятия показали мне ее сценическую юность, но и несомненное дарование. С ней начал я разучивать Марию Стюарт. Наша работа {257} пошла так успешно, что этой пьесой я решил открыть мой первый харьковский сезон, отдав ей главную роль. Я как-то поверил, почувствовал, что молодая, неиспорченная рутиной, актриса в силах дать правдивый образ несчастной Марии. Отсутствие штампа, по-новому зазвучали слова, фразы, сцены. Богатейшая мимика, благородство движений, прекрасный голос, необыкновенная восприимчивость.

В постановке «Марии Стюарт» мне хотелось показать — на фоне дворцовой исторической интриги — трагедию женщины. Елена Александровна Полевицкая, всецело понимая меня, шла мне навстречу. Артистка Коллен — Елизавета — была ей прекрасной партнершей. Особенно в знаменитой сцене в лесу. На фоне удачных декораций, окруженные блестящей свитой, ярко выраженными врагами и доброжелателями, стоят друг против друга две женщины. Одна — в ореоле славы, сознания своей силы, но полная гнева, зла, ехидства; другая — красавица, с бледным лицом, смирившаяся, переломив гордость, ищет примирения. Около нее — Кеннеди, замечательно исполненная артисткой Северовой. Во всей сцене ни одного штампа, фальши.

Большим трудом мне удается добиться оригинального исполнения и совершенно нового внешнего режиссерского подхода.

Постановка «Марии Стюарт» была и для меня, и для всех моих товарищей большим событием. Мы работали над ней долго. По тогдашним провинциальным темпам даже слишком долго. Мне, безденежному антрепренеру, кругом залезшему в долги, не имеющему часто даже на нужды своей семьи, было очень тяжело оплачивать за несколько месяцев до открытия целый большой коллектив. Но я на это пошел. Брал еще взаймы и горячо работал над двумя большими пьесами: {258} «Марией Стюарт» Шиллера и «Столпами общества» Ибсена.

Артисты сразу пошли мне навстречу, пошли сознательно, с уверенностью, что они в деле, которое даст им настоящие творческие радости. Работа началась. Не всегда, конечно, гладко, с прорывами и победами, но с полной верой, с непоколебимой энергией. Всегда вперед, дисциплина — на первом плане. Это сознание внедрилось в меня, в моих друзей-артистов и во всех работников сцены.

Итак, мой опыт с Еленой Александровной — поручить большую роль молодому, почти неопытному, но свежему, неиспорченному рутиной дарованию, — удался.

Этому принципу я следовал всю мою независимую театральную жизнь. К следующим сезонам я уже специально ездил в Петербург к выпускным экзаменам школы Петровского.

В театральных кругах так и говорили: «У Петровского школа, а у Синельникова — университет». Так прямо с экзамена пригласил я к себе Елену Митрофановну Шатрову, тогда еще совсем девочку, и осенью она играла у меня на открытии Джессику в «Шейлоке» (Полевицкая играла Порцию), и вторым спектаклем — Нину Заречную в «Чайке».

И на этот раз я не ошибся. Юная артистка очень удачно сыграла эту роль.

В этот же сезон вместе с Шатровой в мою труппу пришел по большой рекомендации Вас. Ив. Качалова молодой артист Художественного театра Ал. Ал. Баров. В Художественном театре он сыграл несколько небольших ролей и своим исполнением обратил на себя внимание. Но в Художественном театре тогда было не более 4 новых постановок в год. Трудно было занять активной работой даже самую талантливую {261} молодежь, и поэтому Вас. Ив. Качалов прислал Барова ко мне, зная, как радостно и бережно я отношусь к молодым дарованиям.

На первой читке «Шейлока» все участвующие обратили внимание, как талантливо и ярко произнес Баров реплики своей небольшой роли Грациано. Я стал поручать ему все большие роли самого разнообразного характера.

Дарование Барова было большого диапазона. И внутренний — по полному перевоплощению в каждой роли; от городничего до Стокмана, от Фамусова до царя Федора; от комической роли Желтухина в «Касатке» Ал. Толстого или помещика в «Даме из Торжка» Ю. Беляева до Павла I, «Королевского брадобрея» А. В. Луначарского, и Смердякова в «Карамазовых». И внешний: прекрасный гример, он изменял в каждой роли свое лицо, фигуру, даже голос до неузнаваемости. И с первого же сезона определились эти его черты. Шесть лет, до самой своей ранней смерти (умер в 1920 году от сыпняка, 30 лет), он неустанно работал над своим большим природным дарованием и, совсем еще молодым, выдвинулся в первые ряды нашей труппы, несмотря на то, что в ней работали такие артисты, как М. М. Тарханов, как Ст. Кузнецов. В «Ревизоре», играя 25‑летним юношей в первый раз в жизни городничего в окружении таких прекрасных исполнителей, как Кузнецов, исполнявший Хлестакова, Тарханов — Осипа, Андреев — почтмейстера, Баров имел громадный успех.

А когда Анатолий Васильевич Луначарский в 1919 г. пригласил вместе со мной его и многих моих товарищей в Александринку, именно в городничем должен он был дебютировать на сцене театра, который знал таких исполнителей этой роли, как В. Н. Давыдов, И. М. Уралов.

{262} Так бережно растил и культивировал я свою молодежь, которая, обогащаясь опытом, стала в центре моей труппы. Состав последней, пополняясь и кристаллизуясь, постепенно пришел к несменяемому ансамблю выдающихся артистов: В. А. Блюменталь-Тамарин, П. Г. Баратов, И. Н. Певцов, А. А. Баров. Вересанов, Дебур, Степан Кузнецов, Л. Н. Колобов, Б. Н. Путята, Виктор Петипа, А. П. Петровский, М. М. Тарханов, Н. Н. Ходотов, Аркадии, Н. Н. Васильев, Барановская, Дубровская, О. А. Голубева, Леонтович, Н. Н. Наблоцкая, А. Н. Медведева, Нининская, Е. А. Полевицкая, С. Т. Строева-Сокольская, Карелина-Раич, Е. М. Шатрова, В. Л. Юренева. Молодежь: Лундин, Зубов, Колантар, Калачевская, Визаров, Инсаров, Лелина, Эйке, Незнамов, Заварова, Смирнов, В. Н. Попова, М. В. Дроздова, Стефанов, Д. Н. Орлов, Ратов, А. В. Богданова.

В сезон 1918 – 19 г. наш коллектив пополнился вступлением Е. И. Тиме. Ее прекрасное дарование, конечно, еще более укрепило положительные стороны нашего ансамбля.

И шли мы рука об руку в продолжение многих лет, стремясь только к одному — к хорошему спектаклю. Поэтому атмосфера у нас за кулисами была исключительная, а о качестве дисциплины не приходилось и говорить: опоздать считалось позором, на второй-третьей репетиции все знали текст своей роли наизусть. И технический персонал, все рабочие, каждый по своей специальности, творчески участвовал в спектакле. Мне, ведь, удалось окружить себя, как я и мечтал еще в 1909 году, высококвалифицированным исключительным техническим персоналом. 14 человек лучших рабочих театра Корша ушли от него, чтобы помочь мне поставить мое новое харьковское дело на должную высоту. Все это были замечательные специалисты, {265} привыкшие работать со мной в Москве в течение многих лет. Они и составили ядро нашего технического персонала и давали своими знаниями и любовью к делу яркий пример новым харьковским товарищам.

Наши рабочие не были просто механическими исполнителями заданий режиссера и художника, а вместе с ними горели и болели за спектакль. Генеральная и монтировочная репетиции захватывали всех: машинисты, мебельщики, парикмахеры, портные, костюмеры, бутафоры, электротехники, с чисто художественным трепетом ожидали оценки своей работы и часто были готовы, по своему почину, сидеть всю ночь, чтобы исправить перед премьерой какую-нибудь неудавшуюся деталь. Все они были мне всегда прекрасными товарищами и сотрудниками.

А самой дорогой памятью о них является тот трогательный подарок, который они мне сделали в тот же 50‑летний юбилей. Ночью, тайком от директора театра, рабочие выпилили из пола сцены тот квадрат, на котором в продолжение 10 лет стояло мое режиссерское кресло, и сейчас же заменили его новой доской. А на нем, сохранив облезшую краску пола сцены, представители всех цехов дали образцы своего искусства. Бутафоры сделали две куклы-манекена Софьи и Чацкого, костюмеры одели их в соответствующие костюмы, парикмахеры сделали парики, мебельщики — кресла, электротехники — софит. Этот подарок — моя большая память и гордость.

Пьес тогда за целое десятилетие с 1910 года было поставлено много. Привожу их список, как они приходят мне на память. Шиллер — «Мария Стюарт», «Коварство и любовь»; Шекспир — «Шейлок», «Гамлет»; Гауптман — «Потонувший колокол»; Бомарше — «Фигаро»; Ибсен — «Нора», «Бранд», {266} «Строитель Сольнес», «Гедда Габлер», «Доктор Стокман», «Столпы общества»; Бьернсон — «Свыше сил»; Мольер — «Тартюф», «Ученые женщины», «Плутни Скапена»; Б. Шоу — «Ее первая пьеса»; Скриб — «Стакан воды»; Гуцков — «Уриель Акоста»; Островский — «Без вины виноватые», «Трудовой хлеб», «Сердце не камень», «Горячее сердце», «Пучина», «Волки и овцы», «Последняя жертва», «Бедная невеста», «Бедность не порок», «Женитьба Бальзаминова», «Лес», «Бесприданница», «Бешеные деньги», «Таланты и поклонники», «Доходное место», «Гроза»; Л. Толстой — «Плоды просвещения», «Власть тьмы», «Живой труп»; Ал. Н. Толстой — «Царь Федор»; Чехов — «Вишневый сад», «Чайка», «Три сестры», «Дядя Ваня», «Иванов»; Тургенев — «Дворянское гнездо», «Месяц в деревне», «Нахлебник»; Лермонтов — «Маскарад»; Грибоедов — «Горе от ума»; Гоголь — «Ревизор», «Мертвые души»; Достоевский — «Идиот», «Братья Карамазовы»; Горький — «Враги», «На дне», «Мещане»; Андреев — «Савва», «Екатерина Ивановна», «Профессор Сторицын», «Мысль», «Дни нашей жизни», «Гаудеамус», «Тот, кто получает пощечины»; Мережковский — «Павел Первый»; Сухово-Кобылин — «Свадьба Кречинского»; Луначарский — «Королевский брадобрей», «Слесарь и канцлер», «Медвежья свадьба», «Яд», «Поджигатели».

Конечно, кроме этих полноценных, художественных пьес, мне приходилось, по условиям провинции, даже такой крупной, как Харьков, ставить и много случайного, проходного. Современные буржуазные комедии и драмы, шедшие однако и в театрах столиц, не могли, конечно, не войти и в репертуар моего театра — тем более, что такие пьесы давали часто очень {269} благодарный материал актеру и наш ансамбль своим исполнением имел в них определенно большой успех. «Осенние скрипки» Сургучева, которые я ставил параллельно с Художественным театром, «Сестры Кедровы» (шедшие и в Александринке и в Малом), «Вера Мирцева», «Касатка» А. Толстого, «Роман» (гастрольная пьеса для всех крупных тогдашних актрис) давались в нашем театре на продолжении нескольких лет. Но, понятно, не они давали нам основные художественные удовлетворения.

Нас захватывала работа над большими драматическими произведениями.

Вспоминаю постановку «Гамлета» в 1914 году.

В продолжение двух лет готовился этот спектакль. Я долго вместе с художником искал внешнего скелета спектакля. Мне не хотелось повторять ни привычной тяжеловесной псевдоисторической трактовки Шекспировской эпохи, ни впадать в другую крайность абстрактного схематизма.

Летом 1913 г., будучи за границей, я случайно приобрел великолепное французское издание «Гамлета» с иллюстрациями английского художника Симмондса. По этим иллюстрациям время и место действия «Гамлета» отнесено к первоисточнику трагедии Шекспира — средневековой скандинавской легенде об Амлете, рассказанной в хронике датского летописца XII века Саксона Грамматика. Дания XII века. Стройные светловолосые герои с суровыми чертами Севера, в простых домотканных одеждах. Обувь из цельной кожи с длинными ремнями, перекрещивающимися по всей ноге. Потолки с толстыми балками. Мебель с тяжелой северной резьбой. По стенам и на полу — шкуры.

На кладбище — каменистая почва, могилы, с грубо высеченными надгробиями, похожими на обелиски.

{270} Я всецело последовал за этим новым для меня английским художником. Меня увлекала строгость, простота и внутренняя торжественность его трактовки. По его иллюстрациям сделал я все оформление моего спектакля.

Особенно меня захватило его разрешение сцены с тенью отца Гамлета. Появление тени — это продукт расстроенного воображения принца. И вот художник рисует ее прозрачной, одевая ею, как огромным колоколом, всего Гамлета.

Я достигал этого эффекта волшебным фонарем. Лучи света через пластинку шли прямо на исполнителя Гамлета и фигура призрака окутывала его.

Декорации, костюмы, оружие, мебель, аксессуары — все взял я у Симмондса.

Ищу артистов, из молодежи, для Горацио, короля, Фортинбраса. По этому поводу вхожу в переписку с Москвой, Петербургом и, между прочим, с М. Г. Савиной. Получаю от нее телеграмму: «Фортинбраса нашла. Приезжайте».

Еду. Меня знакомят с юношей атлетического сложения, с прекрасным тембром голоса, крупными чертами. Латыш, кончает курс театральной школы.

А. П. Петровский дает мне своего ученика для Горацио. Лучшего Горацио по исполнению и внешнему виду я никогда не видал.

Король — Визаров. Дарование этого юноши выявилось именно в этой роли. Обе Офелии — Барановская и Шатрова — на высоте задачи. Великолепно читал монолог актера Стефанов. Дебур — Полоний; могильщик — А. П. Петровский; Гамлет — В. А. Блюменталь-Тамарин играл неровно. Не все спектакли одинаково удавались этому талантливому артисту. Места, удавшиеся сегодня, не удавались завтра. Всегда хорошо — сцена с тенью, «мышеловка», наставление актерам, {273} монолог перед смертью и смерть. «Быть или не быть», у могилы Офелии, — не всегда проходило удачно. Мне говорили, что после Харькова артист, продолжая работать над этой труднейшей ролью, сделал большие шаги вперед в исполнении Гамлета.

Подготовительная работа над «Гамлетом» была большая. Все работники театра принимали в ней горячее участие. На каждой репетиции вся труппа следила и переживала все удачи и неудачи работы. Месяца за два до премьеры я буквально не выходил из театра. Технические работники с необыкновенной серьезностью отнеслись к новой постановке, захваченные сознанием ответственности задачи. Особенно радовал столяр-токарь, который с сияющим лицом нес показать мне ту или другую удавшуюся деталь мебели.

Еще одно яркое воспоминание отношу я к 1914 г. 4‑го января праздновался мой 40‑летний юбилей. Друзья артисты со всех концов России съехались поздравить меня и пожелали принять участие в юбилейном спектакле. Это дало возможность составить незабываемую по актерскому мастерству программу. Были поставлены: 3‑й акт из «Последней жертвы» с М. Г. Савиной, 3‑й акт «Горе от ума» — с П. В. Самойловым в роли Чацкого, сцена из «Власти тьмы» — Б. С. Борисов, Ардатова; акт из «Екатерины Ивановны» — Б. Н. Путята, Е. А. Полевицкая, Е. М. Шатрова, Н. Н. Васильев; «Юбилей» Чехова — М. М. Блюменталь-Тамарина, Н. М. Радин, И. Н. Певцов, Карелина-Раич; «Тартюф» — А. П. Петровский, А. А. Баров, Колантар.

Через 10 лет в тот же Харьков на 50‑летний юбилей ко мне приехали В. Н. Давыдов, Степан Кузнецов, выросший за это время в прекрасного актера Стефанов. Еще должны были приехать гости из Москвы: {274} М. М. Блюменталь-Тамарина, Шатрова, Радин, но снежные бури прекратили тогда сообщение с севером как раз на эти дни. В 1924 г. афиша была такая: Ромен Роллан «Взятие Бастилии» — 1‑й акт, «Слесарь и канцлер» Луначарского — 5‑й акт, «Свадьба Кречинского» — 2‑й акт (В. Н. Давыдов и Рыбников), «Лес» (Кузнецов и Стефанов).

## **{****275}** Глава десятаяФевральская революция. — Гражданская война. — Театр в ведении губвоенкома. — Приход «добровольцев». — Бегство в Кисловодск. — Новочеркасск, Ростов. — Возвращение в Харьков. — Итоги. — Творческие принципы: актер — стержень спектакля. — Реализм и формальные новшества.

У меня в театре в феврале 1917 года, как почетный гость, гастролировал В. Н. Давыдов. Однажды во время хода действия, за кулисы нашего театра вбежал кто-то из журналистов и взволновано вскрикнул: «Царь отрекся от престола».

С этими словами он бросился на сцену и произнес радостную речь. Тотчас после него, подойдя к рампе, заговорил В. Н. Давыдов. Все стихло. Взоры всех сосредоточились на фигуре любимого старика. Говорил он долго. Во время речи лицо его покрывалось счастливыми слезами. Он вспомнил давно прошедшие студенческие годы и пропел старую подпольную песню. Подъем, с которым он говорил и пел, перенесся на всех присутствующих актеров. Мгновение — и целая толпа бросилась из зрительного зала на сцену. Еще мгновение… артист на руках толпы поет вторую революционную песнь. Все ликует, все радуется.

{276} На другой день мы все с раннего утра были в театре. Приносят все новые и новые вести. Вбегает М. М. Тарханов с криком: «На улицу, все на улицу! Войско отказалось от царя! Идем встречать войска!»

Все буквально бросились на улицу. Грандиозная картина! Вся улица наполнена марширующими и рядом с шагающими солдатами — сияющий старик В. Н. Давыдов.

Началась гражданская война. Несмотря на все внешние трудности и сильное падение посещаемости, мой театр продолжал работать. Но, когда в продолжение трех недель перестали давать электрическую энергию, спектакли, конечно, пришлось прекратить. Мне было страшно трудно материально, но я, наделав массу долгов, все же в срок выплатил рабочим и артистам их зарплату.

В 1918 году в Харькове утвердилась советская власть, и 22 января, за № 546, Исполнительный Комитет Харьковского Совета Рабочих и Солдатских депутатов издал следующее постановление: «Харьковский Драматический театр является одним из культурно-воспитательных учреждений и своим художественным успехом и безупречной постановкой дела в этом театре является одним из лучших на юге России. По своему назначению и по тем дешевым ценам на места, которые существуют в этом театре, он питает культурные интересы неимущих масс, в большинстве случаев рабочих и учащейся молодежи. В виду этого драматический театр не должен прерывать свое функционирование».

Вскоре Губернский Военный Комиссариат основывает отдельно свой драматический театр и призывает на работу под его шефство всю нашу труппу in-corpore со мной во главе. Мы переходим в здание театра Губвоенкома.

{279} Несмотря на перемену организации и территории, наш ансамбль пользуется прежним успехом. Новый советский зритель оценил наши спаянные спектакли. В продолжение четырех месяцев до летнего перерыва в театре Губвоенкома идут поочередно только 4 пьесы: «Королевский брадобрей» Луначарского, «Доктор Стокман» Ибсена, «Король» Юшкевича и «Женитьба Фигаро» Бомарше.

В это время я получаю от Анатолия Васильевича Луначарского приглашение занять место директора и художественного руководителя Александринского театра и привезти с собой целый ряд артистов, составив их список по своему выбору.

С осени 1919 года я, Полевицкая, Шатрова, Голубева, Медведева, Радин, Баров, Тарханов и другие должны были выехать на громадную, ответственную работу в Петроград.

Контракты были подписаны, даже квартиры нам были готовы.

В августе должны были прислать за нами вагон, но в июле приход добровольцев отрезал меня и товарищей от центра.

В июльском номере черносотенной газеты «Родина» появилась статья, обвиняющая меня в большевизме, в том, что во время моей антрепризы на моем театре висел плакат «Да здравствует III Интернационал и Красная армия», что я пропагандировал «коммунистический репертуар» и допускал, чтобы в «Королевском брадобрее» говорили кощунственные слова и убивали короля.

Артиста Барова, как игравшего королевского брадобрея, контрразведка арестовывает, и только большие усилия товарищей спасают его от расстрела. Меня не арестовывают, но берут подписку о невыезде. Белые начинают против меня и моего театра настоящую {280} травлю. Даже в ростовской газетке, издаваемой Добрармией, печатается заметка, к сожалению, у меня не сохранившаяся, тоже обвиняющая меня в приверженности к советской власти.

Продолжать жить, а тем более работать в Харькове при белых делается невозможным. Чтобы переменить хотя бы город, я, с большими трудностями достав себе пропуск, еду на лечение в Кисловодск.

### \* \* \*

Но вот Красная армия наступает на «добровольцев», Харьков освобожден. А я, сильно заболев, не успел к этому времени вернуться и застрял в Новочеркасске, где случайно у родственников нашел себе приют в эту горячую пору гражданской войны. Наконец, и на Дону утверждается советская власть. Оправившись от долгой болезни, чуть не стоившей мне жизни, я переезжаю в Ростов, куда меня зовут возглавлять театр имени Луначарского. Нахожу там довольно сильную труппу и, после полугодового перерыва, с новыми силами Принимаюсь за любимую работу в старом здании Асмоловского театра, в котором нахожу свой портрет висящим на почетном месте еще со времени моей ростовской антрепризы.

Готовим «Власть тьмы» Толстого, «Врагов» Горького и «Савву» Андреева.

В это время в Ростов приезжает Анатолий Васильевич Луначарский, и я в первый раз беседую с этим замечательным человеком, так много сделавшим для театра и актеров. Он долго расспрашивает меня о моих художественных планах, сожалеет о неудавшейся в 1919 году работе в Петрограде, зовет меня туда опять.

Но мои товарищи, которые должны были ехать со мной, разбрелись по разным городам, многие даже были на вражеской еще территории, а без них ехать {283} на такое ответственное дело, как возглавление Александринского театра, я не решался.

Я просил Анатолия Васильевича помочь мне опять вернуться в Харьков, где была часть моей семьи, моя квартира и вся моя привычная обстановка.

Анатолий Васильевич всецело пошел мне навстречу, и я, окончив все подготовительные работы к началу ростовского сезона, вернулся опять в Харьков, где, благодаря опять-таки содействию Анатолия Васильевича, моя квартира и все имущество и обстановка находились под охраной особой грамоты Совнаркома.

С этих пор я уже спокойно работаю в советском театре. Почти все время в Харькове, где в сезоны 1922 – 25 годов мне удается опять собрать вокруг себя, прекрасную труппу, с которой я дружно и напряженно работаю над новым репертуаром, дающим нам новые творческие импульсы. С каким подъемом готовили мы пьесы А. В. Луначарского «Канцлер и слесарь», «Медвежья свадьба», «Яд», «Поджигатели», как горячо искали мы лучших путей для передачи новому зрителю классического наследия.

В 1925 году здание русского театра было отдано Государственному украинскому театру и русский театр в больших масштабах в Харькове временно перестал функционировать.

Я опять перешел на работу в провинцию.

За эти годы много было мною поставлено пьес и классического, и нового советского репертуара. Из последнего я ставил «Ярость», «Разлом», «Человек с портфелем», «Город ветров», «Соляной бунт», «Время вперед», «Шквал» и много других.

По состоянию своего здоровья и по своему возрасту я не мог принимать активного участия в выездах на заводы и новостройки. Но мои постановки видели {284} и рабочие окраин, и колхозные площадки. И это было всегда для меня очень ценно не только как показ моей работы пролетарской аудитории, но и как проверка основных художественных убеждений.

Мне всегда казалось, что загадки «измов», трудные подчас и изощренному интеллигенту прежней формации, чужды здоровому, четкому восприятию нового рабочего зрителя. На опыте я в этом убедился не раз. Абстрактные театральные эксперименты моих молодых сотрудников-режиссеров вызывали часто удивление, любопытство, но никогда не Сдавали зрителю того всепоглощающего захвата, который он должен испытывать от спектакля. Это происходило, как мне всегда казалось, и оттого, что до последнего времени, в особенности в провинции, актера отодвигали на второй план. Режиссер в своей работе над пьесой акцентировал на оформлении спектакля; игра актера сводилась часто только к исполнению внешних замыслов «постановщика» (не даром появился этот термин). Внешним он стремился «разрешить спектакль». Внутренняя работа актера над ролью часто забывалась. Текст пьесы делался каким-то придатком, дополнением к внешней ее трактовке.

Я же всю свою жизнь центром всякой моей постановки ставил актера. Он является у меня главным стержнем спектакля, так как он материал и проводник драматического произведения, его внутренней сущности. И поэтому в своих режиссерских планах я прежде всего работал с актером, как таковым. И не только на репетициях, но и отдельно, часто на дому, «брал его на урок». Оформление, мизансцены были для меня всегда только средствами выражения того же внутреннего смысла спектакля, который раскрывается через актера, через его изображение действующего лица. И потому я и новую советскую тематику разрешал, {287} оставаясь верным своему художественному восприятию в духе реализма, не препятствуя, конечно, всем работавшим под моим художественным руководством режиссерам строить спектакль в плане всех новых направлений, которыми были так богаты наши переходные в этом смысле двадцатые годы.

Когда в 1925 году я праздновал, опять-таки в Ростове, 50‑летний юбилей моей режиссерской деятельности, обо мне написали: «Революция многих выбила из колеи. Многие заметались и во внешней форме стали искать разрешения вопросов. Синельников остался верен себе и искал нового реалистического репертуара, который позволил бы ему проявить в нем свое реалистическое уменье. Мода не увлекла его и он сохранил свою любовь к здоровому реализму и остался его верным служителем»… И это правда: реализм всегда был самым мне близким художественным методом. И поэтому утверждение метода социалистического реализма было мною встречено с радостью и глубоким удовлетворением.

### \* \* \*

17 января 1933 г., день шестидесятилетия моей беспрерывной сценической работы, застал меня одиноким, как бы отчужденным. Уже три года, как я — за бортом. Театры считают меня отсталым стариком, упорно не отходящим от прошлого, не принимающим сегодняшнего, и таким дряхлым, что работа, деятельность уж не для меня.

В такой день — один!

Вечером пришли ко мне после своих занятий внучки… — «Деда, расскажи нам что-нибудь из твоего прошлого — выдающиеся эпизоды, встречи, о твоей работе».

Мысли, накопившиеся за день, вырывались одна за другой. Пронеслась вся огромная, трудовая жизнь.

{288} Я вспоминал о радостях и горе, о вечном волнении, горении, о стремлениях добиться лучшего.

О больших порывах, о коротких радостях и о беззаветной, огромной любви к искусству, к актерскому мастерству, о трепетном восторге при удаче и отчаянии три провале. Долго, много говорил.

Ушли. Наступила стариковская ночь. Дума за думой. Вот предо мной торжество 40‑летнего юбилея. Помимо талантов, тогда работавших со мной, на празднование приехали с разных концов России великолепные артисты с М. Г. Савиной во главе. Подводились итоги пройденной жизни. Какое удовлетворение, какая радость. Сознаю, что сделал мало, уж очень много препятствий было на пути, но делал искренне, и ошибки, и достижения — все для искусства, все для мастерства актера. Его радости, его достижения — моя радость. Ничего для себя, для своего честолюбия.

И вот — праздник. Зачем не кончилась жизнь тогда? Зачем я жил, работал еще 20 лет? Тоска. Проходят еще и еще ненужные, бессодержательные дни. Но вот однажды мне говорят:

— Вас хочет видеть директор Харьковского русского драматического театра.

— Вы верно напутали. В Харькове Русской драмы нет, ее изгнали отсюда 8‑9 лет тому назад.

Но только что назначенный директор, — Евгений Михайлович Радин, объясняет мне, что это «изгнание» явилось одним из результатов искривления ленинской национальной политики прежним руководством Наркомпроса, возглавлявшегося перерожденцем Скрыпником, что контрреволюционная деятельность националистов разоблачена нашей партией, принявшей меры к тому, чтобы связь между братскими республиками была возможно более тесной, что, {289} в частности, вопрос о Русской драме в Харькове решен окончательно и правительство дало ему полномочия на организацию этого театра, что русский драматический театр в Харькове — свершившийся факт, и что он приехал ко мне с предложением принять участие в этом культурном начинании, имеющем большое политическое значение.

— Нужны постановки пьес Островского, а Островского Вы знаете, как никто другой. В нашем театре Вы будете обставлены так, как этого требуют Ваши заслуги, Ваш стаж. В январе 1934 года украинская общественность и театр устроят празднование Вашего 60‑летнего юбилея. Театр издаст Ваши записки.

Словом, что-то похожее на мое возрождение.

Я снова у дела.

Е. М. Радин полон надежд. Полномочия его окрыляют. Я много говорю об ответственности, которую он взял на себя, от души желаю ему окружить себя талантливыми людьми, оправдать доверие правительства.

Чуть не в этот же день ко мне приехал директор Вседонецкого Педагогического театра с предложением поставить в их театре «Время вперед» Катаева.

В августе я в Луганске.

Работаю с молодежью, три года тому назад работавшей на заводе, а теперь ставшей актерами-профессионалами. Работают, горят, добиваются, желают. С первой беседы-встречи — мы друзья. Юноши, девушки не отходят от меня. Хорошо поработав, заразившись молодостью моих новых, юных друзей, возвращаюсь в Харьков.

Е. М. Радин радостен. Он окружен культурной молодежью.

Успел завербовать и молодых, и старых актеров и актрис, имеющих хорошую репутацию.

{290} Приближается мой праздник: готовится «Горе от ума». Отпускается огромная сумма на постановку. Е. М. Радин делает все, чтобы праздник удался.

20 марта 1934 года. Снова я переживаю радости. 240 телеграмм от учреждений, коллективов, артистов. Делегаты из Сибири, из Баку. Московскую делегацию возглавляет народный артист Любимов-Ланской. Председатель юбилейной комиссии — Нарком просвещения УССР В. П. Затонский.

Все телеграммы, все делегации, адреса признают, что я прожил огромную жизнь не напрасно. Председатель юбилейной комиссии Владимир Петрович Затонский в своей заключительной речи говорит: «… Не на каждом юбилее, говоря откровенно, мы можем чествовать старое поколение так, как сейчас. Мы чествуем сейчас не почтенные седины, не реликвию прошлого, а работника, не только имя которого вошло уже в историю нашего искусства, но человека, который и сейчас работает и продолжает работать, продолжает творить, который способен быть созвучным нашей эпохе. В этом огромная ценность, в этом великая заслуга нашего юбиляра. В том, что он, оставаясь самим собой, сумел пройти через 70 – 80‑е годы прошлого века и войти полнокровным, полноправным гражданином, участником, активным участником нашей эпохи и нашего строительства на том участке, который ему всего ближе, дороже, понятней и где он может принести и уже приносит наибольшую пользу».

Переходя к оценке юбилейного спектакля, т. Затонский продолжает: «Этот спектакль — это Грибоедов, это настоящий Грибоедов, и в то же время — это наш советский спектакль, поставленный нашим советским режиссером».

Подобную оценку моего труда я встретил и в Москве, куда выезжал по приглашению московских артистов, {293} пожелавших встретиться со мною по случаю моего 60‑летнего юбилея.

В своей ответной речи и в Харькове, и в Москве я сказал, что отдал свои оставшиеся силы на работу в советском театре, — и это была не фраза. Через некоторое время я работал в самой гуще труда — Донбассе, снова во Вседонецком Педагогическом театре — я трудился над постановкой «Ревизора». Почти два месяца продолжалась работа, направленная на раскрытие, расшифровку гоголевского текста и поднятие квалификации актера и зрителя.

### \* \* \*

Мои воспоминания подходят к концу. В 1934 году, 4‑го января по старому стилю, исполнился 61 год с тех пор, как 18‑летнему хористу была дана первая его роль в водевиле «Простушка и воспитанная». Это было в Харькове. В том же Харькове, где я работаю я сейчас. Всю свою долгую жизнь я отдал театру. Жизнь вне искусства прошла мимо меня. И я не жалею об этом. 51 год моего труда я отдал провинции. Эту книгу посвящаю я ей.

Этой книгой я хотел, главным образом, посильно пополнить очень важный пробел в истории русского театра. О театрах столиц знают много. Истории Александринского, Малого, Художественного театра написаны очень подробно. О провинции почти не пишут. О ней вскользь упоминается в мемуарах опять таки столичных актеров. Только один П. М. Медведев посвящает ей много страниц. К нему я и хочу присоединиться.

Хочу показать нашей общественности, что и вне столиц, несмотря на отвратительные условия, в которых был провинциальный театр, можно было плодотворно работать, расти, и учиться, и учить, что и в провинции много было ценного, настоящего.

{294} Провинция дала столицам Савину, Давыдова, Варламова, Далматова, А. П. Ленского, Н. Рыбакова, Свободина и других. Они явились на столичные сцены: готовыми, законченными, с огромным опытом, мастерами актерского искусства.

Надо изжить банальное представление о прежних провинциальных актерах, как о совсем некультурных, часто полупьяных людях, которые думали только о том, как бы сорвать сбор, аплодисмент, показать свое часто подогреваемое вином нутро, без всякой работы над собой, без всяких заданий и стремлений.

На моем долгом артистическом веку я, конечно, наталкивался и на таких «Шмаг». Но чаще я встречал серьезных, идущих к искусству людей. У них я многому научился, а первой моей школой, заложившей в меня все мои лучшие стремления и понятия о театре, были репетиции в 1873 году, репетиции, насыщенные знанием, умом, опытом, вкусом, беззаветной любовью. И учили на этих репетициях нас, молодежь, культурные, больших режиссерских талантов, актеры — наши старшие товарищи М. П. Васильев-Гладков, Каролина Лукашевич, П. А. Никитин и другие. Память о них благоговейно ношу я в душе моей.

В театре, на моих глазах, в зависимости от общественно-политического момента, происходила смена всевозможных репертуарных течений: мелодрама и водевиль — жанр, долго царивший на сцене при помещичьем укладе жизни, — вытесняются Островским и его последователями. Зарождается, процветает и отцветает оперетта. Публика наполняет театр на представлениях «Каширской старины», «Василисы Мелентьевой», «Чародейки», «Дмитрия Самозванца», «Царя Бориса».

Успех «боярских пьес» затмевают пьесы Дьяченко, Крылова.

{295} Талантливые исполнители ролей классиков утверждают на некоторое время классический репертуар, русский и западный. Но публика и актеры любят и комедии и драмы В. И. Немировича-Данченко и А. И. Южина.

Потом появляется Чехов — его неудачи и огромный успех. Затем Ибсен, Гамсун, Андреев, Мережковский и на склоне моих лет — пьесы советских писателей.

От феодалов — к социализму!

Между массой товарищей, с которыми мне приходилось работать на заре моей деятельности — четыре помещичьих крепостных актера; теперь кадры моих сотрудников в новом, советском театре пополняет партия и комсомол.

# **{****297}** Воспоминания о Н. Н. Синельникове

## **{****299}** М. М. Блюменталь-ТамаринаМои Воспоминания

У каждого человека всегда есть особенное, дорогое воспоминание. В истории моей театральной жизни такое воспоминание крепко связано с именем Николая Николаевича Синельникова. Сорок лет тому назад, в 1894 году, я вступила в товарищество Одесса — Ростов-на-Дону, под управлением Николая Николаевича Синельникова. Вступила я по рекомендации известного артиста Николая Петровича Рощина-Инсарова. Приехала я в Одессу с большим волнением и страхом, зная, что мне придется играть с настоящими, большими актерами. Николай Николаевич приветливо меня встретил и уже с первых репетиций я почувствовала, что служу в прекрасной труппе с чудным режиссером, — режиссером и учителем. Несмотря на то, что я уже служила в Москве у Лентовского в театре «Скоморох», в Тифлисе, Владимире, я была еще неопытна и дарование мое, так сказать {300} не было отшлифовано. Николай Николаевич давал мне такие ценные указания в ролях, что я с каждой репетицией чувствовала, как моя поступь на сцене становится все тверже и тверже. Пять лет под ряд я прослужила у Николая Николаевича в Ростове-на-Дону, а затем, когда Николай Николаевич вступил в театр Корша в Москве, он и нас, нескольких актеров — его учеников, беззаветно ему преданных, устроил туда же. Его громадная любовь к искусству, его влюбленность в сцену, нас, актеров — и молодых и старых — зажигала и двигала на работу. Кроме режиссуры, Николай Николаевич и актер был прекрасный, создавший много незабываемых художественных образов. А как режиссер-учитель, большой художник, он вывел нас на большую дорогу, и мы, его ученики, — а я из них самая старая, — мы всегда будем ему бесконечно благодарны и сохраним любовь и преданность до конца наших дней.

Хвала и честь актеру, режиссеру, художнику — Николаю Николаевичу Синельникову!

## **{****301}** Е. И. ТимеМаленькая заметка о большом мастере

Николай Николаевич Синельников — громадное явление в области театральной культуры 60 лет служения искусству — целая эпоха жизни театра.

Ряд актерских поколений взращен, создан и утвержден руками крупного мастера, и, всякий, кто был в соприкосновении с его актерским, режиссерским и педагогическим талантом, может и должен сказать об этом вслух.

Мне пришлось проработать под руководством Николая Николаевича сезон 1918 – 1919 г. в Харькове в драматическом театре. Я приехала из Ленинграда тогда совсем молодой актрисой, воспитанной в окружении блестящих сил Александринского театра, занимая в последнем к тому времени первое положение. И вот, попав в руки такого исключительного режиссера и блестящего педагога, каким являлся и является Николай Николаевич, я увидела, как мой молодой {302} творческий организм стал расширять и укреплять свои технические и художественные возможности и даже видоизменять диапазон своей, казалось, уже достаточно установившейся артистической индивидуальности. Эту созидательную, «строительную» работу я наблюдала не только на себе, но и на других, старых и молодых, больших и маленьких, опытных и неопытных работниках.

Не только режиссерский и педагогический, но и личный актерский талант Николая Николаевича, его высокая техника, энтузиазм, неутомимость, заразительная страстность в труде, трепетное юношеское горение, музыкальное ухо, не принимавшее никакой фальши, остро-верное ощущение актерской индивидуальности и наирациональнейший способ работы над ней — все это ярко и незабываемо запечатлелось в моей артистической памяти, богатой воспоминаниями о работе со многими выдающимися режиссерами и актерами.

В том сезоне в Харькове труппа насчитывала много крупных сил. М. М. Тарханов, В. А. Блюменталь-Тамарин, Е. Н. Рощина-Инсарова, Виктор Петипа, Татьяна Павлова, А. А. Баров, К. Н. Хворостов, Б. С. Глаголин, Андреев, А. Н. Медведева, О. А. Голубева, А. В. Богданова и многие другие. Среди молодежи — Митя Орлов, Межинский. Петкер.

Помню, как на моих глазах Н. Н. Синельников заприметил Д. Н. Орлова, полюбил его дарование и сказал мне, что из этого скромного юноши получится большое театральное явление. Как много артистических имен получило свое «выдвижение» и «продвижение» благодаря глазу Николая Николаевича! И как же иначе, как не «ударной», можно назвать ту работу, которую вел с нами Николай Николаевич, когда, по техническим условиям, приходилось ставить {303} пьесу в короткий срок, репетиции при его неутомимом участии шли без учета часов — утром, днем, вечером и ночью. Свободных от спектакля людей он звал вечером, а часто и ночью, в свой кабинет, и там работа шла кипучая, вдохновенная. Как любили мы эти вызовы в кабинет. После спектакля просиживали мы с ним за столом, не зная устали, по несколько часов, зараженные огнем его вдохновения. Какое неисчислимое количество технических знаний получили от него мы, молодые актеры. Не стесненный рамками репетиций, спокойно, не торопясь, раскрывал он перед нами всю сокровищницу своих знаний, где были налицо и талант, и методология, и острое ощущение современности. Он уже тогда объявил войну фальшивым традициям, банальной трактовке образов классических произведений. Поручая мне, молодой героине, роль Луизы в «Коварстве и любовь», он критически осуждал весь ненужно-сахаринный лиризм, который по традиции был навязан многим образом классических произведений. Беспощадно высмеивал он псевдолирику, ультра-романтику, дешевую театральность и фальшь.

Под углом этой критической проверки поставил он «Горе от ума» и «Коварство и любовь». Сколько новых красок и острых ритмов внес он в работу над «Бесприданницей» и «Живым трупом». В этот же сезон были поставлены Николаем Николаевичем «Павел I», «Старый Гейдельберг», «Гибель Надежды», «Дама с камелиями», старая оперетта «Мамзель Нитуш».

Вспоминаются репетиции — подлинные творческие встречи, на которых Николай Николаевич — самый неутомимый из всех нас — весь беспрерывное вдохновение и неусыпное внимание. Мы не спускали глаз с его лица, на котором отражалась, как в зеркале, удача {304} или неудача каждого нашего движения. Когда у актера что-то «получалось» — лицо Николая Николаевича улыбалось, и он начинал тихо напевать приятный и определенный мотив, но горе тому, кто видел на себе грустный, потухший взгляд и слышал выпевание каких-то звуков, лишенных какой бы то ни было мелодии, — что-то «нехорошо».

Все помнят дни премьер: Николай Николаевич никогда не смотрел своего спектакля. Он его слушал сидя или в глубине ложи, или за кулисами, закрыв глаза, при чем всякая неудачная интонация сжимала его выразительное лицо в мучительную гримасу, а при ошибке в стихах Грибоедова Николай Николаевич хватался за голову и начинал стонать. Он бывал так поглощен работой и насыщен творческим состоянием, что ко всему остальному, находящемуся вне сцены, относился в эти моменты с рассеянностью, подчас трогательно комической. Обращаясь к любому из нас, он не мог вспомнить ни имени, ни отчества, ни фамилии и легко называл нас именами действующих лиц пьесы. Однажды ему надо было позвать одного из своих сыновей, он сначала спутал его имя, потом не мог припомнить отчества и, наконец, в отчаянии крикнул: «Ну, позовите этого сына, как его... ну, доктора!»

Возвращаясь к расценке всего сотворенного за длинный творческий путь блестящим режиссером и педагогом, хочется верить, что чудодейственная неутомимость его знаний и сил даст возможность продолжать использование его многообразного и крупного мастерства в деле воспитания художественных кадров, борьбы за технику и за критическое освоение наследия прошлого.

## **{****305}** Н. М. РадинТогда и теперь

Первое августа 1903 года. Сбор труппы перед началом сезона в Московском театре Ф. А. Корша. Отсюда память берет начало для нити воспоминаний о Н. Н. Синельникове. Тогда и теперь.

И в сумеречном «тогда», и в сверкающем «теперь» он тверд в своей неоскудевающей любви к театру. Пронести через «тогда», не ослабив, эту любовь было большим подвигам. Мы — ученики Николая Николаевича того времени — свидетели его борьбы и стойкости.

Николай Николаевич принял на себя руководство театром Корша в период его острого художественного упадка. Станиславский и Немирович уже будоражили своими исканиями театральную мысль. Благородный враг рутины беспокоил театральных кормчих. Надо было крепить паруса. Касса давала трещины.

А всероссийски известное имя Николая Николаевича сулило успех в борьбе. И она началась на два {306} фронта: и с крупными московскими «конкурентами», и с «экономикой» владельцев театра.

25 – 30 премьер в короткий шестимесячный сезон. До последней возможности сжатый состав труппы. Ограниченные постановочные средства.

С такими путами на руках Н. Н. один (другого режиссера не полагалось) должен был вести коршевское дело. И оно стало расти.

В первый же сезон «Дети Ванюшина» принесли и художественный и кассовый успех. (Курьез: оформление стоило 3 рубл. 60 коп.).

Постепенно обновляется труппа. Вливаются молодые силы из провинции. Выравнивается репертуар.

Но играть надо с шести репетиций. Касса требует по установившемуся ритуалу каждую пятницу премьеру. Кассир не хочет понять художника, убеждающего, что повышение качества за счет количества не ущемит доходности. Как быть?

Надо в неделю создать спектакль. В шесть дней сделать то, на что не хватает никогда никакого времени — сколько его ни дай. И делалось.

Были неудачи. Но было и много побед. Они покупались напряженной творческой работой Николая Николаевича.

Было непонятно, откуда бралась неистощимая энергия у этого человека.

К первой репетиции готов режиссерский экземпляр пьесы. В его фантазии образы живут и он эту жизнь вливает в исполнителя ему одному известными приемами. Он умеет излучать из себя творческую энергию. Его требования четки, и он точно знает, чего хочет и что можно извлечь из художественных ресурсов того или иного работника.

{307} Он вытравляет все безвкусное. Он храбро верит в молодые силы своих учеников.

Он находит время для отдельных внерепетиционных уроков.

Только своим авторитетом — без штрафов и иных взысканий — он создает стойкую дисциплину.

Он не считается со своими личными отношениями. Каков бы ни был в его глазах моральный вес актера, если он талантлив, ему представляются полные творческие возможности.

И все вокруг него заражается его энергией и по мере сил своих творит радостно и бодро.

И вырастают выразительные полнокровные спектакли.

Помнится, как Рыбаков по несколько раз смотрел одну и ту же пьесу, как Южин приходил за кулисы со словами одобрения.

Николай Николаевич творил чудеса.

Одного чуда он не мог сотворить: перелить свою художественную веру в сердце кассира. Москву он победил, театр поднял, свой режиссерский престиж обогатил — и ушел, побежденный коммерцией.

Ушел в Одесский городской театр. Этот сезон Н. Н. Синельников вспоминает с большой теплотой. В спокойной обстановке, без перегруженности, с прекрасной труппой и большими постановочными возможностями он показал Одессе блестящие спектакли: «Цезарь и Клеопатра», «Снегурочка», «Союз молодежи», «Волки и овцы», «Много шума из ничего».

В следующем году он уже во главе харьковского дела. И оно выросло в одно из самых культурных и ценных художественных предприятий, укрепив за Н. Н. Синельниковым славу исключительного художника-режиссера и учителя многих сценических работников, разбросанных по всему нашему Союзу.

## **{****309}** Н. П. РоссовПрирожденный художник

С именем Николая Николаевича Синельникова у меня слиты самые нежные, самые чистые воспоминания юности. Да, такое впечатление мог производить опереточный актер, обладавший изумительным даром из опереточного жанра делать большое искусство. Почти каждая роль Н. Н. Синельникова в оперетте отличалась строгим вкусом, соединенным с острой сатирой и неподдельным чувством в так называвшихся «драматических местах» опереточных героев.

И, в результате, едва намеченные облики, почти схемы персонажей «легкого» жанра, превращались в живые, своеобразно-пленительные образы, и притом без тени какой-либо скабрезности, с подлинной карикатурностью, с изобличительной насмешливостью. Тонкий артист с редким юмором, столь же драгоценным для возвышенного воспитания юных сердец, как трагический дар!

{310} Нужно иметь синельниковское дарование, чтобы обладать счастливейшей и непостижимой способностью в самых, по-видимому, примитивных вещах находить такой внутренний смысл, который имеет непосредственную связь с реальной жизнью.

Так, например, некогда гениальная Жюдик шансонетками рискованного колорита умела исторгать у публики и благодарный смех, и чистые слезы, а цыганские песни, которые недалекие, но прямолинейные апологеты серьезной музыки называют «вредной пошлятиной», были способны нередко давать нашему лучезарному Пушкину благодарный материал для поэтического вдохновения.

Значит, все зависит от исполнения, особенно на сцене.

И даже неисчерпаемого шекспировского «Гамлета» можно сыграть настолько дурно, что после первой же картины убежишь без оглядки из театра.

Так все эти, казалось бы, побочные соображения несколько невольно возникают сами собой при имени Николая Николаевича Синельникова. Особенно памятны мне его образы Пикилло в «Птичках певчих», Пиппо в «Красном солнышке» и Гренише в «Корневильских колоколах».

Играл он эти три роли прямо виртуозно, почти классически.

Публика хорошенького летнего театра «Эрмитаж», в живописном городе Воронеже, окруженном чудесными садами, замирала от восторга, созерцая Синельникова и внимая его очень маленькому, но необычайно мелодичному голосу.

Благодаря своему врожденному музыкальному слуху, артист умел справляться в «Корневильских колоколах» даже с известной арией, почти оперного характера («Плыви мой челн»)…

{311} Участие Синельникова в опереттах положительно делало их большими спектаклями.

В Воронеже прошли мои ранние молодые годы, там я учился и втайне мучительно сам мечтал попасть на сцену.

Видеть представления Синельникова для меня и некоторых моих сотоварищей, — таких же его беззаветных поклонников — было каждый раз положительно светлым праздником, и мы по грошам копили деньги для билетов на галерею в дни участия любимого артиста в той или другой оперетте.

Как сейчас передо мной благоуханный летний день, ликующее животворящее воронежское солнце, нарядный, грациозный, как молоденькая девушка, весь пестреющий пышными цветами садик театра «Эрмитаж». Оттуда льются так сладко волнующие, бодрящие, веселые опереточные мотивы — идет репетиция.

Как хорошо, как хочется жить, быть со всеми добрым, чувствовать всех также добрыми, довольными. И немудрено: у тебя в кармане сегодня билет на галерею, добытый на единственные 25 копеек. Нужды нет, что потом, для утоления своего властного молодого аппетита, не найдешь у себя в каморке даже картофеля после вечернего возвращения из театра.

Но вот кончилась репетиция. Расходятся актеры, «Синельников! Синельников!» — придушенно восклицает молодежь, порабощенная его талантом. И стройная, гибкая, изящная фигура артиста, еще во цвете лет, с тонким, бледным, необыкновенно одухотворенным лицом, с слегка прищуренными, несколько усталыми глазами, с естественным достоинством и необыкновенной скромностью проходит между нами.

Какое желание броситься к нему, обнаружить свое восхищение его дарованием! Но человек, достигший в какой-либо области высокого положения, вернее обаяния, {312} всегда в личной жизни как-то сковывает собой возможность общения с ним, и я только в безмолвном восторге останавливался при встрече с Синельниковым не на сцене.

Теперь такое поклонение артисту вероятно многим покажется весьма старомодным и сентиментальным, но в мое время!..

Немало также и завидовали Синельникову в том же Воронеже. «Как он смеет петь, не имея голоса, и что особенного в этом щупленьком опереточном лицедее», — натуживался местный, довольно эффектный регент архиерейского хора, кумир многих провинциальных девиц, с появлением Синельникова сразу значительно утративший свой престиж между ними.

Бесценное уменье Николая Николаевича творить художественные образы почти из любого материала вероятно и дало возможность впоследствии артисту стать первоклассным режиссером и создателем лучшего театра провинции бывшей царской России.

Сколько актеров обязано Синельникову своим усовершенствованием!

Исключительность режиссерских способностей Синельникова заключалась, главным образом, в том, что его постановки любой пьесы прежде всего ритмичны и музыкальны. На этом основании мне кажется, что я имею некоторое право, не боясь обвинения как бы в пристегивании себя к большому имени, сказать, не обинуясь, следующее: очень, очень жаль, что судьба не дала мне счастья в решающий момент каждого художника, или претендующего на такового, попасть к Синельникову в расцвете его славы как режиссера и законодателя художественного вкуса на юге России.

## **{****313}** Н. Н. УрванцовКлассик русской сцены

Я помню, с каким волнением и с какой большой радостью я писал в «Театр и искусство» о Николае Николаевиче Синельникове ко дню его 40‑летнего юбилея.

Это было в 1914 году.

То, что у меня связано с именем Синельникова — мои первые театральные впечатления и первые театральные восторги в далеком детстве, а затем, уже в период моей сценической работы, неожиданная радость встречи с ним и большое счастье дальнейшей работы в продолжение нескольких лет под его руководством — все это неизгладимо и незабываемо.

Но мне не хочется повторяться: сейчас мне не хочется уходить в область личных воспоминаний и впечатлений, но хочется и надо говорить о Николае Николаевиче сегодняшнего дня, о том, какую громадную ценность представляет его несравненное мастерство сейчас, в нашем современном, советском театре.

### **{****314}** \* \* \*

Я видел и знал многих режиссеров, и почти каждый из них в своей работе старался во что бы то ни стало выделиться из общих рамок спектакля.

Было время, когда о режиссере не говорили, театральный зритель не знал, не чувствовал и даже не понимал его роли и значения в театре.

Но сейчас, когда без режиссера немыслим спектакль, режиссер стал центром всеобщего внимания: не замечают актеров, забывают авторов, пьесу, но говорят и пишут о режиссере. Режиссер выдвигается на первый план, режиссер делается самодовлеющей ценностью, для него все в театре — и актер, и автор, и художник, и музыкант — только материал в его режиссерской работе.

Исключительная талантливость режиссера, его яркая индивидуальность иногда до некоторой степени оправдывают такое положение. Дерзость эксперимента, новаторства необходима для разрушения старых, отживших форм театра. Но часто эксперимент делается ради эксперимента, новая форма создается ради формы, в ущерб содержанию, целеустремленности спектакля и нередко даже в ущерб простому здравому смыслу.

Может быть, это интересно для театральных специалистов, но обыкновенный зритель, широкая масса остается к этому равнодушной; такие зрелища ей ничего не говорят, ничего ей не дают, и режиссерское экспериментаторство, вынесенное из театральных лабораторий на широкий показ неискушенному, неподготовленному зрителю, является слишком дорогой и неоправдывающей своего назначения игрушкой.

И совсем уже получается нехорошо, когда власть в театре захватывает режиссер, не блещущий талантом, {315} не имеющий своей яркой индивидуальности, но стремящийся стать в ряды новаторов сцены.

Как плохой актер, желая подражать большому артисту, прежде всего перенимает случайные недостатки своего образца, так и в режиссуре последователи модного режиссера ухватывают не суть его мастерства, а лишь все наиболее броское, крикливое, дешевое, чем всего легче поразить и привести в недоумение «почтеннейшую публику».

И вот многострадальный зритель смотрит на представление и ничего не понимает, так как тут зачастую и понимать нечего; до его сознания ничего не доходит, так как нечему и доходить. Зритель недоумевает, зритель изумляется, зритель, боясь обнаружить свое невежество, восхищается «роскошным нарядом сказочного голого короля» и идет в театр с тем нездоровым любопытством, с каким, бывало, обыватель глазел на двухголового теленка или на «чудо природы» — женщину с бородой:

— А ну‑ка, чем-то сегодня удивит нас режиссер?

И режиссеры стараются.

На сцене — голое трюкачество, фокусничество, форменная спекуляция искусством, — и все это преподносится не только как новое слово в искусстве, но и как новое «революционное искусство».

Так было еще совсем недавно, когда формализм еще не был разоблачен и туманил головы многим работникам театров.

### \* \* \*

И как далек всей этой дешевке, всей этой рекламной шумихе настоящий художник, большой настоящий мастер сцены Николай Николаевич Синельников.

В его постановках все слито, все едино — автор, актеры, оформление; ничто не кричит о режиссере, но в каждом слове, которое вы слышите со сцены, в каждом {316} движении актеров, в каждом штрихе художника, в каждой мелочи костюма, обстановки — на всем печать высокого мастерства и во всем рука настоящего художника-режиссера.

Подражать Синельникову нельзя: у него можно учиться, можно принадлежать к его школе, но чтобы ставить так, как ставит он, надо быть Синельниковым.

Его творчество — не застывший на высшей точке своего достижения академизм, не вылившийся в канон какой-то излюбленный прием, нет, — это подлинное классическое искусство, в котором есть все, что надо, и нет ничего лишнего, в котором нет никаких выкрутас и завитушек, а строгая простота, глубина и правда.

Николай Николаевич никогда не отрывался от жизни, не уходил в пустыню искусства для искусства. Весь путь его творчества — это неустанное движение вперед.

Но, начиная с блестящих дебютов в оперетке, где он был очаровательным, сверкающим молодостью и жизнью Гренише и Пикилло, затем в своей работе драматического актера, в своей режиссуре и художественном руководительстве — во всем Синельников оставался Синельниковым.

Его талант углублялся, расширялись рамки его деятельности, но правда, простота и глубина его творчества всегда оставались неизменными. Его талант не распылялся, но рос и креп, его творческая энергия оставалась неиссякаемой, и 60 лет упорного, нервного, напряженного труда не сломили его сил.

Никто как Николай Николаевич Синельников не сможет с такой глубиной, ясностью и художественной правдой показать нам на сцене русских классиков, и никто как он не сумеет с такой же правдой и убедительной простотой подойти к художественным произведениям нашей новой советской драматургии.

{317} И в дни, когда в нашем советском театре подлинно осуществляется критическое освоение классического наследства, особенно радостно и ценно говорить о неиссякаемой творческой энергии великого художника и подлинного классика русской сцены — Николая Николаевича Синельникова.

## **{****319}** Л. Л. ПальмскийЗавоеванное счастье

Длительный трудовой путь Н. Н. Синельникова не только полон глубокого интереса, но и весьма поучителен для нашей театральной молодежи… Начав с выходных ролей, он быстро сделался сначала опереточным премьером, одновременно занимая первое положение и в драме (во времена оны это совмещалось), а затем стал одним из лучших режиссеров-руководителей. Достичь этого, в особенности в условиях дореволюционного времени, было не легко. Если Н. Н. сумел приобрести совершенно исключительное положение и имя, то этим он обязан не только своему громадному таланту, но и поразительной трудоспособности, редкой выдержке и тонкому пониманию сцены. Он ее чувствовал, как никто. С годами он приобрел еще и огромный опыт и безошибочное чутье в угадывании способностей работавших с ним актеров. В этом отношении он никогда не ошибался и продвижение «аспирантов» под его умелым руководством шло неуклонно вперед.

### **{****320}** \* \* \*

Впервые я встретился с Николаем Николаевичем сравнительно недавно — лет… 50 с лишком тому назад! Было это в Тифлисе, где служил мой отец и куда я приезжал в отпуск из Петербурга, где учился. Мне было всего 13 лет, но бредил я театром чуть ли не с восьми. Эти «театральные» увлечения очень не нравились моим родителям, предназначавшим меня к совершенно иной карьере и для того, чтобы по возможности пресекать мой чрезмерный и, по мнению отца, пагубный интерес к театру, за мной был установлен строжайший контроль, в смысле создания всяких препятствий к самостоятельному посещению театра. В особенности одиозной считалась оперетта, посещать которую мне было решительно воспрещено. Однако, я ухитрялся ускользать от бдительного ока родных и все-таки проникал в театр — именно на опереточные спектакли, контрабандным путем. Показаться в зрительном зале я, конечно, не смел, т. к. был бы немедленно изъят, со всеми проистекающими из сего последствиями, но мне удалось познакомиться с несколькими актерами (тоже контрабандой, само собой разумеется), и меня пропускали за кулисы. О, эти вечера, которые проводились у кулис, в смертельном страхе быть замеченным, разве можно их забыть!.. Я уже тогда твердо решил посвятить себя театру. Правда, мне сначала пришлось исполнить требование отца и закончить высшее образование, но сделав это, я почел себя свободным в выборе своей дальнейшей деятельности и, бросив все, пошел в театр. Ему я отдал уже 49 лет своей грешной жизни и продолжаю работать на него по сей день.

Возвращаюсь к встрече с Н. Н. Синельниковым. Первая роль, в которой я его увидел, была — Анатоль {321} в оперетте «Зеленый остров». С тех пор мне пришлось перевидать сотни Анатолей и у нас, и заграницей, но такого, как Синельников, я никогда и нигде не видел. Стройный, изящный, живой, веселый, но без малейшей аффектации, с очаровательным голосом, он имел громадный успех. Его появление во втором акте, в виде элегантной француженки, было встречено всем залом восторженно. Зачарованный, я не сводил с него глаз, а когда Миша Фатеев, прекрасный актер и чудный человек, с которым я впоследствии был связан самой тесной дружбой вплоть до его смерти (он умер в Харькове в 1921 г.), представил меня Синельникову, я был наверху счастья. В этот же сезон я видел его во многих ролях его обширного репертуара, одна из которых произвела на меня особенно сильное впечатление. Это роль молодого барабанщика Гриолэ в оперетте Оффенбаха «Дочь тамбурмажора». В ней он был неподражаем. Прошли года. Николай Николаевич, несмотря на громадный успех, решил распрощаться с опереттой и перестал выступать, как актер, всецело посвятив себя режиссерству и художественному руководству сценой.

Слово «антрепренер» звучит сейчас одиозно. С ним неизменно связаны понятия об эксплуатации тружеников, жажде наживы, ориентации исключительно на кассу и других явлениях определенно отрицательного характера. В большинстве случаев, так это и было. Самые известные в то время провинциальные (да и столичные) антрепренеры ровно ничего общего с искусством не имели, делаясь вершителями театральных судеб либо из буфетчиков, либо из содержателей вешалки. Хорошо еще, если такие «дилехтора» были по натуре порядочными людьми и в авантюры не пускались. Но таких было мало. Обыкновенно провинциальный антрепренер «шел на рыск». Шли дела, он {322} честно расплачивался, нет — не платил совсем или требовал у актеров большой скидки. Часто дело кончалось полным крахом, что не мешало, однако, прогоревшему в Калуге антрепренеру возрождаться на следующий сезон в Костроме. Конечно, дело затевалось без всякого личного капитала. К услугам таких антрепренеров всегда бывали всякие кассиры и контролеры «с залогами», вешальщики и другие театральные пауки, доставлявшие средства за ростовщические проценты, при минимальном риске, т. к. их деньги выбирались из сборов в первую голову. Если сезон шел гладко, актеры получали то, что им следовало, и тогда антрепренер приобретал славу платящего; сборы были плохи — повторялась прежняя история.

Положение актера было таково, что сплошь да рядом приходилось идти «служить» к заведомо не платящему, на авось. Действительно солидных (в смысле капитала) антрепренеров было разве 2‑3 человека на всю провинцию. Ясно, что на актерскую громаду их не хватало.

Н. Н. Синельников никогда антрепренером-коммерсантом не был. Это был художник, стоящий во главе дела, заботящийся меньше всего о своем личном благоденствии.

### \* \* \*

Вступление Николая Николаевича в труппу Корша было встречено частью актеров, занимавших в ней привилегированное положение, что называется, «в штыки». Они привыкли давать тон всему делу, а Синельников требовал строгой дисциплины и полного подчинения его распоряжениям. Это им не понравилось, они стали будировать и дело дошло до того, что группа недовольных — «сливки» театра — поставили Коршу ультиматум: или они, или Синельников. Корш {323} был человеком умным. Он сразу понял, что он приобрел в лице Николая Николаевича и поэтому, не раздумывая, ответил категорически: «Он!..» И не ошибся. Правда из театра ушли некоторые любимцы, но можно было создать новых, а под руководством такого режиссера дело пошло полным ходом и начавший уже хиреть театр, быстро воспрял, достиг пышного расцвета и обогатил антрепренера. Поставленная Николаем Николаевичем пьеса Найденова «Дети Ванюшина» имела небывалый успех, пройдя при сплошных аншлагах десятки раз — факт в то время исключительный.

До этого периода деятельности Николая Николаевича мне с ним приходилось встречаться сравнительно редко. Он работал преимущественно на юге, я — в Петербурге и заграницей, где жил годами. Иногда судьба нас сводила в Москве, великим постом, когда туда съезжались актеры всея России, «от Керчи до Вологды», но это были встречи мимолетные, так сказать, на ходу. Некоторая связь между нами поддерживалась через уже упомянутого Мишу Фатеева, бывшего с Николаем Николаевичем так же дружным, как и со мной. У Корша мне пришлось столкнуться с Николаем Николаевичем на почве деловой. Я дал Коршу какую-то переделанную мною с немецкого комедию, имевшую в Берлине шумный успех. К сожалению, сейчас никак не могу вспомнить ее названия. Однако, я хорошо помню, что меня поразил метод работы Николая Николаевича с актерами, его приемы постановки и совершенно исключительное отношение к делу. Это был подлинный художник-режиссер, чуждый грубых внешних эффектов, необыкновенно тонко проникавший в суть каждой пьесы, которую он ставил. Таких в то время не было, да и теперь, говоря откровенно, не так, чтобы очень много.

{324} В 1917 году, перед самой февральской революцией, мы столкнулись вплотную снова. Я приехал к нему, в Харьков, с покойным В. Н. Давыдовым, который выступал в его труппе. Здесь я снова увидел Николая Николаевича на работе. Можно смело сказать, что вне театра у него никаких интересов не было. Он отдавался ему полностью, до совершенного забвения всех своих личных дел.

Весь день, с самого утра, он проводил в театре, то лично ведя репетиции, то обсуждая постановки, то занимаясь с отдельными актерами.

В своем театре он был всем.

И как спокойно, приятно и красиво все это делалось!..

Я понял, почему актеры считали счастьем «служить» у Синельникова.

Это была такая школа, влияние которой сохранялось на всю жизнь. Он поразительно чутко угадывал индивидуальность актера, направлял его по верному пути, делал из него крупную фигуру. Обаяние Николая Николаевича было неотразимым.

Русский актер по натуре не особенно дисциплинирован, но у Синельникова он как-то невольно подтягивался, сдерживался и не за страх, а за совесть беспрекословно ему подчинялся.

Бывали, конечно, и печальные исключения, но если: Николай Николаевич видел, что все его старания привести актера «в христианскую веру» оставались бесплодными, он казнил его… презрением. Презрение это отнюдь не выливалось к какие-нибудь резкие формы. Николай Николаевич просто оставлял его в покое, как бы переставая его замечать. Не человек, а пустое место!..

В большинстве случаев такие меры воздействия приносили благие результаты и отношения снова налаживались, {325} но иногда недовольные уходили из дела И тогда на них можно было почти безошибочно поставить крест.

Уход свой они мотивировали тем, что Синельников «подавляет индивидуальность», «сушит» актера. Пользуясь у публики успехом, они относили таковой всецело за счет своего «таланта», забывая о том, кто и что являлось главными виновниками их удачи. «Прекрасный режиссер Николай Николаевич, — говорили они, — но нельзя же всю жизнь следовать режиссерской указке!.. Надо работать самому, по своему усмотрению!..».

Опьяненные призрачным успехом, они уходили и… тонули во мраке неизвестности.

Синельников искренно любил актера, всячески с ним нянчился, с великим терпением работал с ним, добиваясь нужных результатов. И добивался!

Какие большие актеры выходили из его школы, если в этой «школе» они работали честно!

Помнится мне очень характерный случай. В 1914 году, в Петербурге, открылся драматический театр Рейнеке и Незлобина. Труппа была составлена широко, привлечены лучшие силы провинции. Одним из первых спектаклей сезона шла пьеса Островского «Снегурочка», в которой дебютировала новая для Петербурга актриса… скажем, Н… Приехала она из Харькова, от Синельникова. Успех дебютантки был исключительным. Шумный прием у публики, восторженные отзывы во всех газетах. Антрепренеры потирали руки — «звезда» найдена!..

Но выступление актрисы в следующей пьесе вселило в сердца вчерашних поклонников некоторые сомнения.

Подлинно ли «звезда»?..

{326} А, может быть, просто не удалась роль?.. Ведь, бывает…

Решили ждать еще одной роли.

Роль была сыграна, но от прежних триумфов не осталось и следа — «звезда» закатилась бесповоротно!..

В чем же было дело?

Почему, после так блестяще сыгранной роли Снегурочки, две последующих оказались проваленными?.. Ларчик открывался просто: роль Снегурочки она проходила… с Синельниковым!..

Когда же ей пришлось проработать роль самостоятельно, без «подавления индивидуальности», она оказалась совершенно беспомощной. Останься она в «школе» Синельникова, из нее несомненно выработалась бы настоящая крепкая актриса, а без надлежащего руководства ничего не вышло. Ей пришлось перекочевать в тихую провинцию, где она и затерялась среди сотен, ей подобных…

Пришла Октябрьская революция… Театр стал на новые рельсы, в корне изменился репертуар, пришел новый зритель.

Иным стало и положение актера.

Возраст Николая Николаевича давал ему полное, казалось бы, право на вполне заслуженный и почетный отдых. Может быть, не было возможности?.. Нет, была и возможность… Но жить вне театра, повторяю, он не мог. Театр ему был необходимым, как воздух!.. При чем тут года!.. И Н. Н. Синельников с наслаждением пошел работать в новый советский театр рядовым работником. Он блестяще поставил дело в далекой Махачкале, доселе видавшей лишь изредка случайные спектакли горе-любителей или халтурные «гастроли» какой-нибудь занесенной злой судьбой бродячей труппы; он вел большое дело {327} в Саратове, а к своему шестидесятилетнему юбилею очутился снова в том же Харькове, где впервые вступил на подмостки в 1873 году.

Н. Н. Синельников может с гордостью и полным сознанием исполненного долга оглянуться на пройденный им длинный и славный путь. Он не даром отдал всю свою жизнь театру и его имя сохранится в нем навсегда.

Сомневаться в этом не приходится.

# **{****329}** Приложения

## **{****331}** Указатель имен

Попытка составить примечания и даже именной указатель к «Запискам» Н. Н. Синельникова встретила ряд существенных препятствий. Источники, с которыми пришлось бы иметь дело составителю, разбросаны по целому ряду архивов. Документация фактов и имен, сообщаемых Н. Н. Синельниковым, потребовала бы огромного, едва ли посильного одному исследователю, труда, на долгий срок задержавшего бы выпуск в свет настоящей книги. Нам показалось правильнее отказаться на этот раз от такой работы, ознакомив советского читателя с воспоминаниями старейшего режиссера, сохранившего в своей памяти ряд положений, ценных нам сейчас не столько своей фактической точностью и документальностью, сколько своим общим характером и направлением. Книга Н. Н. Синельникова несомненно займет определенное место в библиотеке театрального критика, историка и исследователя театра. Но место это будет своеобразно. Она будет направлять исследовательскую работу, наводить на факты, не являясь, как и большинство мемуаров, бесспорным документом, источником материала для ссылок и цитат.

Поэтому, составляя указатель имен, мы отказались от пополнения его какими-либо сведениями, исключая тех, какие имеются в тексте «Записок». Учитывая, что целый ряд имен провинциальных актеров неизвестен широкому читателю, а также во избежание недоразумений с однофамильцами, мы снабдили наш список фамилий именами и отчествами и ссылкой на профессию упоминаемого лица. При чем профессия и поле деятельности этих лиц указывались в зависимости от того, как они упоминались в «Записках». Так, провинциальные актеры, упоминаемые в «Записках» в связи с одним каким-либо городом и театром, в указателе помечены, как актеры данного театра (напр.: Алексеева, актриса Харьковской труппы Дюкова). Несмотря на условность такого определения, {332} нам казалось, что оно в значительной мере облегчает пользование указателем.

Исключение составили лишь фамилии лиц, упоминаемых в «Записках» по несколько раз, без исключительной связи с одним каким-либо театром (напр., Аркадий Большаков, М. В. Громов и т. д.) или живущих и по сие время и пользующихся достаточной популярностью. В таких случаях мы указывали их звание в настоящее время (напр., народная артистка Республики М. М. Блюменталь-Тамарина, заслуженный деятель искусств Е. И. Тиме и т. д.). В отношении актеров, чьи имена исторически связаны с определенными театрами, мы отказались от упоминания их в зависимости от «Записок». Так, В. П. Далматов, о котором Н. Н. Синельников говорит, как об актере Ростовского театра, в указателе фигурирует в связи со своей основной работой в б. Александринском театре.

Наконец, от комментирования имен очевидных мы отказались вообще.

Следует упомянуть, что основным источником, на основе которого мы восстанавливали имена, отчества и транскрипцию фамилий лиц, помещаемых в указателе, является лишь воспоминание Н. Н. Синельникова, и потому некоторые неточности здесь вполне возможны.

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)
[О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абрамова, владелица театра в Москве — [211](#_page211), [212](#_page212).

Аверкиев Д. В., драматург — [111](#_page111).

Аграмова Анна Петровна, актриса — [154](#_page154).

Акимова, актриса Московского Малого театра — [183](#_page183).

Александрова-Дубровина, Любовь Александровна, актриса Харьковской труппы Дюкова — [112](#_page112).

Алексеева Екатерина Алексеевна, актриса Харьковской труппы Дюкова — [112](#_page112).

Андреев Андрей Иванович, актер — [261](#_page261).

Андреев Леонид, драматург — [266](#_page266), [280](#_page280), [295](#_page295).

Ардатова Лидия Степановна, актриса — [273](#_page273).

Аркадин, актер труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Аркадьев, актер Ростовского театра — [232](#_page232).

Асмолов Владимир Иванович, влад. театра в Ростове — [224](#_page224), [225](#_page225).

Айме, певица — [145](#_page145).

Багров Михаил Федорович, антрепренер Одесского театра — [253](#_page253).

Барановская, актриса труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262), [270](#_page270).

Баратов Павел Георгиевич — [262](#_page262).

Баров Александр Александрович, актер труппы Н. Н. Синельникова — [258](#_page258), [261](#_page261), [262](#_page262), [273](#_page273), [279](#_page279).

{333} Бастунов Эдмунд Давидович, актер Ростовского театра — [201](#_page201).

Беляев Ю. Д., драматург, критик — [261](#_page261).

Биязи Николай Андреевич, антрепренер — [117](#_page117).

Блюменталь-Тамарин Всеволод Александрович, засл. артист Республики — [237](#_page237), [262](#_page262), [270](#_page270).

Блюменталь-Тамарина Мария Михайловна, народная артистка Республики — [229](#_page229), [237](#_page237), [244](#_page244), [248](#_page248), [273](#_page273), [274](#_page274).

Богданова Анна Васильевна, актриса — [262](#_page262).

Большаков Аркадий Алексеевич, актер — [112](#_page112), [128](#_page128), [131](#_page131), [134](#_page134), [184](#_page184).

Бомарше, драматург — [265](#_page265), [279](#_page279).

Борисов Борис Самойлович, актер — [242](#_page242), [243](#_page243), [273](#_page273).

Бородай Михаил Матвеевич, антрепренер — [207](#_page207), [208](#_page208), [211](#_page211).

Брие, драматург — [237](#_page237).

Булатов Иван Федорович, актер театра Корша — [237](#_page237).

Бурдин, драматург — [111](#_page111).

Бурдина Надежда Варфоломеевна, актриса театра Корша — [237](#_page237).

Бьернсон, драматург — [266](#_page266).

Вагнер Владимир Александрович, директор театра в Новочеркасске — [212](#_page212).

Вальяно Григорий Ставрович, режиссер — [119](#_page119), [157](#_page157), [184](#_page184).

Варламов Константин Александрович, актер Александринского театра — [115](#_page115), [123](#_page123), [294](#_page294).

Васильев Николай Николаевич, заслуж. артист Республики — [262](#_page262), [273](#_page273).

Васильев-Гладков Михаил Павлович, актер — [106](#_page106), [107](#_page107), [108](#_page108), [109](#_page109), [112](#_page112), [123](#_page123), [124](#_page124), [125](#_page125), [128](#_page128), [131](#_page131), [134](#_page134), [137](#_page137), [138](#_page138), [164](#_page164), [169](#_page169), [170](#_page170), [184](#_page184), [294](#_page294).

Васнецов В. В., художник — [253](#_page253).

Вересанов Владимир Леонтьевич, актер труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Визаров, актер труппы Н. Н. Синельникова — [270](#_page270).

Волгина Софья Петровна, член Новочеркасского товарищества, актриса Харьковского театра — [213](#_page213), [218](#_page218).

Воронина Лизочка (Елизавета Николаевна Горева) — [138](#_page138), [140](#_page140).

Выходцев Григорий Алексеевич, актер — [176](#_page176), [177](#_page177), [178](#_page178), [179](#_page179), [180](#_page180).

Гамалетти, драматург — [112](#_page112).

Гауптман Гергардт, драматург — [265](#_page265).

Глебова Мария Михайловна, актриса Казанского и Харьковского театров — [123](#_page123), [142](#_page142), [192](#_page192).

Глюске-Добровольский Владимир Александрович, актер Ростовского театра — [229](#_page229).

Гнедич Петр Петрович, критик, драматург, театральный деятель — [228](#_page228).

Гоголь Н. В. — [115](#_page115), [266](#_page266).

{334} Годзи, актер театра Корша — [237](#_page237).

Голубева Ольга Александровна, актриса — [237](#_page237), [248](#_page248), [262](#_page262), [279](#_page279).

Горев Федор Петрович, актер — [124](#_page124), [138](#_page138), [139](#_page139), [141](#_page141), [142](#_page142), [157](#_page157), [162](#_page162), [163](#_page163).

Горева Елизавета Николаевна, актриса (см. [Воронина](#_Tosh0008449)) — [141](#_page141), [211](#_page211), [212](#_page212).

Горин-Горяинов Борис Анатольевич, заслуженный деятель искусств — [243](#_page243).

Горький Максим — [266](#_page266), [280](#_page280).

Грибоедов А. С. — [115](#_page115), [266](#_page266).

Громов Михаил Викторович, актер — [128](#_page128), [131](#_page131), [134](#_page134), [133](#_page133), [136](#_page136), [137](#_page137), [142](#_page142).

Гуцков Карл, драматург — [266](#_page266).

Давыдов Владимир Николаевич, актер Александринского театра — [115](#_page115), [123](#_page123), [261](#_page261), [273](#_page273), [275](#_page275), [276](#_page276), [294](#_page294).

Далматов Василий Пантелеймонович, актер Александринского театра — [228](#_page228), [233](#_page233), [294](#_page294).

Дарьял Александра Васильевна, актриса Ростовского театра — [230](#_page230), [231](#_page231), [237](#_page237).

Дебур, актер труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262), [270](#_page270).

Деденцов — [151](#_page151).

Деккер-Шенк, пианист — [145](#_page145), [146](#_page146), [149](#_page149), [184](#_page184).

Достоевский Ф. М. — [266](#_page266).

Дрейсих, актер — [127](#_page127).

Дроздова Мария Васильевна, актриса — [262](#_page262).

Дубровина Александра Антиповна, актриса Харьковского театра — [123](#_page123).

Дубровская, актриса труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Дьяченко В. А., драматург — [126](#_page126), [294](#_page294).

Дюков Николай Николаевич-старший — владелец театра в Харькове — [110](#_page110), [111](#_page111), [115](#_page115), [116](#_page116), [117](#_page117), [123](#_page123), [165](#_page165), [205](#_page205).

Дюков Николай Николаевич-младший, — сын предыдущего — [106](#_page106), [107](#_page107), [109](#_page109), [110](#_page110), [111](#_page111), [121](#_page121), [122](#_page122).

Дюкова Александра Николаевна, владелица театра в Харькове — [110](#_page110).

Елизавета — [126](#_page126), [127](#_page127).

Ермолова Мария Николаевна, актриса Малого театра — [123](#_page123).

Жамсон (Соколов) П. А. антрепренер в Ельце — [117](#_page117).

Заварова Нина Степановна, актриса труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Затонский Владимир Петрович, народный комиссар просвещения УССР — [290](#_page290).

{335} Зубов, актер труппы Н. Н. Синельникова — [243](#_page243), [256](#_page256), [262](#_page262).

Зубович, актер оперетты — [119](#_page119).

Ибсен Генрих, драматург — [253](#_page253), [258](#_page258), [265](#_page265), [279](#_page279), [295](#_page295).

Иванов М. Т., актер Харьковской труппы Дюкова (впоследствии — Иванов-Козельский) — [106](#_page106), [108](#_page108), [112](#_page112), [163](#_page163), [164](#_page164), [165](#_page165).

Иванов-Козельский Митрофан Трофимович, актер — [137](#_page137), [165](#_page165), [166](#_page166), [167](#_page167), [168](#_page168).

Ильков Владимир Евграфович, актер Ростовского театра — [229](#_page229), [230](#_page230).

Калинович Владимир Александрович, актер — [158](#_page158).

Каратыгина Клеопатра Александровна, актриса, член Ново-черкасского товарищества — [213](#_page213).

Карелина-Раич Раиса Андреевна, актриса — [243](#_page243), [248](#_page248), [262](#_page262), [273](#_page273).

Карпенко Татьяна Федоровна, совладелица театра Е. Н. Горевой — [212](#_page212).

Качалов Василий Иванович, народный артист Республики — [258](#_page258), [261](#_page261).

Киселевский Иван Платонович, актер, член Новочеркасского товарищества — [157](#_page157), [213](#_page213), [217](#_page217), [223](#_page223).

Климов Михаил Михайлович, народный артист Республики — [243](#_page243), [244](#_page244).

Ковров Гавриил Миронович — [199](#_page199), [202](#_page202).

Козловская Ольга Федоровна, актриса — [123](#_page123), [137](#_page137).

Козловская Фанни Федоровна, актриса — [123](#_page123), [124](#_page124), [135](#_page135), [136](#_page136), [137](#_page137).

Колантар Бэла, актриса труппы Н. Н. Синельникова — [273](#_page273).

Коллен, актриса труппы Н. Н. Синельникова — [257](#_page257).

Колобов Леонид Николаевич, заслуж. артист Республики — [262](#_page262).

Кольцова Ольга Васильевна, актриса оперетты — [119](#_page119), [157](#_page157).

Комиссаржевская Вера Федоровна, актриса — [213](#_page213), [218](#_page218), [219](#_page219), [220](#_page220), [223](#_page223).

Конаков Николай Лукич, актер Харьковской труппы Дюжова — [106](#_page106).

Корш Федор Адамович, владелец театра в Москве — [234](#_page234), [236](#_page236), [237](#_page237), [241](#_page241), [242](#_page242), [243](#_page243), [244](#_page244), [245](#_page245), [248](#_page248), [262](#_page262).

Костровский Владимир Александрович, казанский антрепренер — [191](#_page191), [192](#_page192), [195](#_page195), [196](#_page196), [197](#_page197), [198](#_page198).

Красовский Петр Кузьмич, актер Казанского театра — [192](#_page192), [196](#_page196).

Кригер В. А., актер — [243](#_page243).

Крузова М. М., актриса — [146](#_page146), [153](#_page153), [154](#_page154).

Крылов Виктор Александрович, драматург, управляющий Александринским театром — [233](#_page233), [294](#_page294).

Кудрина Наталья Николаевна, актриса Казанского театра — [192](#_page192).

Кузнецов Степан Леонидович, актер — [261](#_page261), [262](#_page262), [273](#_page273), [274](#_page274).

{336} Кузьмина Надежда Александровна, актриса Харьковской труппы Дюкова — [112](#_page112).

Кучеров, актер Харьковской труппы Дюкова — [121](#_page121), [122](#_page122).

Лавров Иван Иванович, актер Харьковской труппы Дюкова — [112](#_page112), [142](#_page142).

Лемуанье, драматург — [111](#_page111).

Ленский Александр Павлович, актер Московского Малого театра — [123](#_page123), [163](#_page163), [241](#_page241), [294](#_page294).

Ленский Николай Александрович, актер Казанского театра — [192](#_page192), [197](#_page197).

Лентовский Михаил Валентинович — [119](#_page119), [158](#_page158).

Леонидов Леонид Миронович, народный артист Республики — [237](#_page237), [243](#_page243), [248](#_page248).

Леонтович Евгения, актриса труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Лермонтов М. Ю. — [266](#_page266).

Лесков Н. С. — [142](#_page142).

Лисенко Наталья, актриса Одесского театра — [253](#_page253).

Лихомский Владимир Осипович, актер — [157](#_page157).

Лукашевич Каролина Осиповна, актриса — [123](#_page123), [132](#_page132), [157](#_page157), [184](#_page184), [185](#_page185), [294](#_page294).

Лукьянов, Петр Борисович, педагог — [103](#_page103), [104](#_page104).

Луначарский Анатолий Васильевич — [241](#_page241), [261](#_page261), [266](#_page266), [274](#_page274), [279](#_page279), [280](#_page280), [282](#_page282), [283](#_page283).

Лундин Аксель Францевич, актер труппы Н. Н. Синельникова — [256](#_page256), [262](#_page262).

Любский Анатолий Клавдиевич, актер — [112](#_page112), [123](#_page123), [166](#_page166), [169](#_page169), [170](#_page170), [171](#_page171), [172](#_page172), [173](#_page173), [174](#_page174), [175](#_page175).

Люц Софья Федоровна, кассирша Ростовского театра — [232](#_page232).

Магазари Гаэтано, оперный певец, художник — [147](#_page147), [148](#_page148), [149](#_page149).

Максимов Михаил Андреевич, б. актер императорских театров, антрепренер — [115](#_page115), [118](#_page118), [119](#_page119), [120](#_page120), [154](#_page154).

Малевский Карл Осипович, актер, член Новочеркасского товарищества — [213](#_page213).

Мартынов Александр Евграфович — [134](#_page134).

Медведев Никифор Александрович, актер, член Новочеркасского товарищества — [115](#_page115).

Медведев Петр Михайлович, актер, антрепренер — [115](#_page115), [116](#_page116), [123](#_page123), [205](#_page205), [213](#_page213), [293](#_page293).

Медведева Анна Николаевна, актриса — [213](#_page213), [262](#_page262), [279](#_page279).

Медведева Екатерина Герасимовна, актриса Казанского театра член Новочеркасского товарищества — [192](#_page192), [213](#_page213).

Мельникова Лидия Никитична, актриса театра Корша — [237](#_page237).

{337} Мережковский Д. С., драматург — [266](#_page266), [295](#_page295).

Мольер — [266](#_page266).

Милославский Николай Карлович (барон Фридебург), актер, антрепренер — [115](#_page115), [116](#_page116), [123](#_page123), [124](#_page124), [127](#_page127), [138](#_page138), [141](#_page141), [157](#_page157), [205](#_page205).

Михайлов Михаил Иванович, актер, член Новочеркасского товарищества — [184](#_page184), [215](#_page215), [218](#_page218).

Михайлова-Рунич Татьяна Александровна, актриса — [184](#_page184).

Наблоцкая Наталья, актриса труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Надлер, антрепренер — [116](#_page116).

Найденов, драматург — [237](#_page237), [238](#_page238).

Напойкин, владелец театральной библиотеки — [195](#_page195).

Неделин Евгений Яковлевич, актер — [189](#_page189), [201](#_page201), [202](#_page202), [211](#_page211).

Нежданов Михаил Михайлович, актер — [184](#_page184).

Незнамов, актер труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Немирова-Ральф Анастасия Антоновна, актриса — [112](#_page112).

Немирович-Данченко Василий Иванович, литератор — [295](#_page295).

Никитин Павел Александрович, актер Житомирского театра — [145](#_page145), [153](#_page153), [154](#_page154), [184](#_page184), [294](#_page294).

Николин Николай Николаевич, актер Харьковской труппы Дюкова — [106](#_page106), [107](#_page107), [108](#_page108), [109](#_page109), [112](#_page112), [125](#_page125), [170](#_page170).

Нининская Марья Александровна, актриса труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Новиков Никифор Иванович, актер — [123](#_page123), [124](#_page124), [142](#_page142).

Нордау Макс, философ — [242](#_page242), [247](#_page247).

Орлов Дмитрий Николаевич, актер труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Островский А. Н. — [112](#_page112), [115](#_page115), [178](#_page178), [179](#_page179), [185](#_page185), [195](#_page195), [196](#_page196), [198](#_page198), [228](#_page228), [229](#_page229), [230](#_page230), [253](#_page253), [266](#_page266), [294](#_page294).

Остужев Алексей Александрович, актер — [237](#_page237), [243](#_page243), [248](#_page248).

Пальм Сергей Александрович, актер оперетты — [119](#_page119), [157](#_page157).

Пасхалова Анна Михайловна, актриса — [229](#_page229).

Певцов Илларион Николаевич, народный артист Республики — [262](#_page262), [273](#_page273).

Пельтцер И. Р., актриса театра Корша — [237](#_page237).

Песоцкий Николай Савич, актер, организатор труппы в Ставрополе — [183](#_page183), [185](#_page185), [186](#_page186), [187](#_page187), [211](#_page211).

Петипа Виктор Мариусович, актер труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Петров Николай Васильевич, заслуж. деятель искусств — [289](#_page289).

Петрова, актриса — [153](#_page153), [170](#_page170), [175](#_page175).

Петровский Андрей Павлович, режиссер, театральный педагог — [231](#_page231), [237](#_page237), [243](#_page243), [248](#_page248), [256](#_page256), [258](#_page258), [262](#_page262), [270](#_page270), [273](#_page273).

{338} Полевицкая Елена Александровна, актриса театра Н. Н. Синельникова — [238](#_page238), [256](#_page256), [257](#_page257), [258](#_page258), [262](#_page262), [273](#_page273), [279](#_page279).

Полтавцев Евгений Николаевич, актер Казанского театра — [192](#_page192), [196](#_page196).

Попова Вера Николаевна, актриса труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Потехин А. А., драматург — [112](#_page112), [126](#_page126).

Протасов Петр Герасимович, актер Харьковского театра — [124](#_page124), [142](#_page142), [157](#_page157).

Путята Борис Николаевич, актер труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262), [273](#_page273).

Пыхтеев, антрепренер — [116](#_page116).

Радин Евгений Михайлович, директор Харьковского гостеатра Русской Драмы — [288](#_page288), [289](#_page289), [290](#_page290).

Радин Николай Мариусович, заслуж. артист Республики — [243](#_page243), [244](#_page244), [253](#_page253), [273](#_page273), [274](#_page274), [279](#_page279).

Раичева, Цецилия Арнольдовна, актриса — [189](#_page189).

Ратов, актер труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Роллан Ромен, драматург — [274](#_page274).

Романовская Анна Яковлевна, актриса театра Корша — [237](#_page237), [248](#_page248).

Рощин-Инсаров Николай Петрович, актер, член Новочеркасского товарищества — [133](#_page133), [213](#_page213), [217](#_page217), [219](#_page219).

Рыбаков Николай Хрисанфович, актер — [127](#_page127), [294](#_page294).

Руманова Надежда, актриса — [184](#_page184), [188](#_page188).

Рютчи Алексей Алексеевич, актер — [124](#_page124), [157](#_page157), [187](#_page187), [188](#_page188).

Рютчи Евгения Николаевна, актриса — [188](#_page188).

Савин Николай Николаевич, антрепренер — [118](#_page118), [150](#_page150), [151](#_page151), [152](#_page152), [176](#_page176), [177](#_page177), [213](#_page213).

Савина Мария Гавриловна, заслуженная артистка Александринского театра — [115](#_page115), [123](#_page123), [124](#_page124), [150](#_page150), [162](#_page162), [180](#_page180), [181](#_page181), [270](#_page270), [273](#_page273), [288](#_page288), [294](#_page294).

Сальвини, великий трагик — [167](#_page167).

Самарин Иван Васильевич, актер Московского Малого театра — [185](#_page185).

Самойлов Павел Васильевич — [273](#_page273).

Самсонов Леонид Николаевич, актер — [205](#_page205).

Сашин Владимир Александрович, актер театра Корша — [237](#_page237), [248](#_page248).

Светлов Николай Владимирович, актер театра Корша — [235](#_page235), [237](#_page237), [248](#_page248).

Свободин Павел, актер — [294](#_page294).

Северова — [257](#_page257).

Сетов, киевский антрепренер — [149](#_page149).

{339} Симмондс, художник — [269](#_page269), [270](#_page270).

Синельникова Татьяна Федоровна, актриса, жена автора — [218](#_page218), [232](#_page232).

Скриб Э., драматург — [266](#_page266).

Смирнова Надежда Александровна — [248](#_page248).

Смирнов, актер труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262).

Соколовская А. Н., актриса театра Корша — [237](#_page237).

Соловцов, актер Казанского театра, впоследствии владелец театра в Киеве — [192](#_page192), [211](#_page211), [224](#_page224).

Соленик, известный украинский актер — [127](#_page127).

Спорова Анна Ивановна, актриса Ростовского театра — [201](#_page201).

Степанов-Ашкинази Владимир Александрович, актер, член Новочеркасского товарищества — [213](#_page213), [218](#_page218).

Стефанов Константин Васильевич, актер труппы Н. Н. Синельникова — [262](#_page262), [270](#_page270), [273](#_page273), [274](#_page274).

Стрелкова, актриса — [173](#_page173).

Стрельский Михаил, актер — [115](#_page115), [173](#_page173).

Строева-Сокольская Софья Тимофеевна, заслуж. артистка Республики — [262](#_page262).

Стружкин, актер Харьковского театра — [123](#_page123), [124](#_page124).

Судьбинин Иван Иванович, актер — [229](#_page229).

Сургучев И. И., драматург — [269](#_page269).

Сухово-Кобылин А. В., драматург — [266](#_page266).

Тарский Александр Иосифович, актер театра Корша — [237](#_page237).

Тарханов Михаил Михайлович, народный артист Республики — [261](#_page261), [262](#_page262), [276](#_page276), [279](#_page279).

Теляковский Владимир Аркадьевич, директор императорских театров — [249](#_page249).

Тиме Елизавета Ивановна, заслуженный деятель искусств — [262](#_page262).

Толстой Алексей Константинович — [230](#_page230).

Толстой Алексей Николаевич — [261](#_page261), [266](#_page266), [269](#_page269).

Толстой Лев Николаевич — [266](#_page266), [280](#_page280).

Тургенев Иван Сергеевич — [266](#_page266).

Уралов Илья Матвеевич, актер — [261](#_page261).

Фабианский — [150](#_page150).

Федотова Гликерия Николаевна, актриса Московского Малого театра — [185](#_page185).

Фридебург Н. К., барон (см. [Милославский](#_Tosh0008450)).

Ходотов Николай Николаевич, заслуж. артист Республики — [262](#_page262).

{340} Чарин А. И., актер театра Корша — [243](#_page243).

Чарский Владимир Васильевич, актер — [180](#_page180), [182](#_page182).

Чарская Анна Андреевна, актриса — [173](#_page173).

Чайковский Петр Ильич, композитор — [228](#_page228), [253](#_page253).

Черепанов, одесский антрепренер — [224](#_page224).

Чернышев, драматург — [111](#_page111).

Чехов Антон Павлович — [231](#_page231), [266](#_page266), [295](#_page295).

Чужбинов Тимофей Александрович, актер — [157](#_page157), [189](#_page189), [201](#_page201), [211](#_page211).

Шатрова Елена Митрофановна, актриса — [258](#_page258), [262](#_page262), [270](#_page270), [273](#_page273), [274](#_page274), [279](#_page279).

Шекспир — [115](#_page115), [265](#_page265), [269](#_page269).

Шиллер — [115](#_page115), [258](#_page258), [265](#_page265).

Шмитгоф Анатолий Максимильянович, актер, член Новочеркасского товарищества — [213](#_page213), [218](#_page218), [219](#_page219).

Шоу Бернар, драматург — [253](#_page253), [266](#_page266).

Шувалов Иван Михайлович, актер Ростовского театра — [230](#_page230), [231](#_page231), [234](#_page234).

Шуйская — [137](#_page137).

Шумский Сергей Васильевич — [135](#_page135), [185](#_page185).

Шухмина, актриса Одесского театра — [253](#_page253).

Эрберг Федор Карлович, актер Казанского театра — [188](#_page188).

Эйке, актер труппы Н. Н. Синельникова — [256](#_page256), [262](#_page262).

Южин Александр Иванович, актер и управляющий Московским Малым театром — [163](#_page163), [249](#_page249), [295](#_page295).

Юренева Вера Леонидовна, актриса — [253](#_page253), [262](#_page262).

Юрьева Мария Александровна, актриса Ростовского театра — [231](#_page231).

Юшкевич С. драматург — [253](#_page253), [279](#_page279).

Яковлев Александр Михайлович, актер театра Корша — [235](#_page235), [237](#_page237), [248](#_page248).

## **{****341}** Трудовой список Николая Николаевича Синельникова

|  |  |  |  |
| --- | --- | --- | --- |
| **Год** | **Зимний сезон** | **Летний сезон** | **Примечание** |
| 1873 – 74 | Харьков | Херсон — Елисаветград |  |
| 1874 – 75 | Харьков | Полтава—Елисаветград |  |
| 1875 – 76 | Житомир | Харьков |  |
| 1876 – 77 | Житомир | Николаев |  |
| 1877 – 78 | Николаев | Харьков |  |
| 1878 – 79 | Ставрополь на Кавказе | Харьков |  |
| 1879 – 80 | Ставрополь на Кавказе | Воронеж |  |
| 1880 – 81 | Владикавказ1 | Воронеж | 1 Ныне |
| 1881 – 82 | Казань | Тифлис | Орджоникидзе |
| 1882 – 83 | Казань2 | Воронеж | 2 Первая |
| 1883 – 84 | Казань | Воронеж | режиссерская |
| 1884 – 85 | Ростов н/Д | Харьков | работа |
| 1885 – 86 | Харьков | Воронеж3 | 3 Организация |
| 1886 – 87 | Ростов-на-Дону | Днепропетровск | „Товарищества” |
| 1887 – 88 | Харьков | Казань |  |
| 1888 – 89 | Симферополь | Харьков |  |
| 1889 – 90 | Москва | Харьков – Одесса |  |
| 1890 – 91 | Москва | Одесса |  |
| 1891 – 92 | Новочеркасск4 | Харьков | 4 “Товарищество” |
| 1892 – 93 | Новочеркасск4 | Нахичевань |  |
| 1893 – 94 | Новочеркасск4 | Воронеж, Тифлис, Баку |  |
| 1894 – 95 | Ростов-на-Дону | Екатеринослав5 | 5 Ныне |
| {342} 1895 – 96 | Ростов-на-Дону | Москва | Днепропетровск |
| 1896 – 97 | Ростов-на-Дону | Екатеринослав5 |  |
| 1897 – 98 | Ростов-на-Дону | Краснодар |  |
| 1898 – 99 | Ростов-на-Дону | Кисловодск |  |
| 1899 – 1900 | Москва6 | Екатеринослав5 | 6 В театре Корша |
| 1900 – 01 | Москва | Одесса |  |
| 1901 – 02 | Москва | Харьков |  |
| 1902 – 03 | Москва | Симферополь, Севастополь |  |
| 1903 – 04 | Москва | Полтава, Ростов н/Д, Воронеж |  |
| 1904 – 05 | Москва | Екатеринослав5 |  |
| 1905 – 06 | Москва | Полтава |  |
| 1906 – 07 | Москва | Вологда, Ярославль, Кострома, |  |
|  |  | Самара, Симбирск, Казань |  |
| 1907 – 08 | Москва | Краснодар |  |
| 1908 – 09 | Москва | Харьков |  |
| 1909 – 10 | Одесса | Харьков |  |
| 1910 – 11 | Харьков7 | Николаев, Полтава, Краснодар | 7 Создание |
| 1911 – 12 | Харьков | Краснодар | своего театра |
| 1912 – 13 | Харьков | Краснодар |  |
| 1913 – 14 | Харьков | Краснодар |  |
| 1914 – 15 | Харьков |  |  |
| 1915 – 16 | Харьков |  |  |
| 1916 – 17 | Харьков |  |  |
| {343} 1917 – 18 | Харьков | Харьков |  |
| 1918 – 19 | Харьков | Харьков |  |
| 1919 – 20 | Харьков8 | Ростов-на-Дону | 8 Театр |
| 1920 – 21 | Харьков | Харьков | Губвоенкома |
| 1921 – 22 | Харьков | Харьков | 9 Присвоено |
| 1922 – 23 | Харьков | Харьков | звание |
| 1923 – 24 | Харьков | Харьков | заслуженного |
| 1924 – 25 | Ростов-на-Дону9 | Харьков | артиста |
| 1925 – 26 | Владикавказ10 | Святогорск | 10 Ныне |
| 1926 – 27 | Махачкала |  | Орджоникидзе |
| 1927 – 28 | Саратов | Харьков | 11 Государствен- |
| 1928 – 29 | Харьков |  | ный театр |
| 1929 – 30 | Саратов |  | Русской Драмы. |
| 1930 – 31 | Саратов |  | В день 61-летнего |
| 1931 – 32 |  |  | юбилея, 20 марта |
| 1932 – 33 | Харьков11 |  | 1934 года, |
| 1933 – 34 | Харьков11 |  | присвоено звание |
| 1934 – |  |  | народного артис- |
|  |  |  | та Республики. |
|  |  |  |  |
|  |  |  |  |

1. См. Всеволодский-Гернгросс. «История русского театра». Теакинопечать, 1924, т. I, стр. 206. [↑](#footnote-ref-2)
2. П. М. Медведев. «Воспоминания». Под редакцией и с предисловием А. Р. Кугеля, «Academia», 1929, стр. 20. Подчеркнуто мной. — *Д. Г*. [↑](#footnote-ref-3)
3. В. И. Ленин. «Партийная организация и партийная литература», соч. т. VIII, стр. 389, изд. III. [↑](#footnote-ref-4)
4. К. Державин. «Эпохи Александринской сцены», стр. 130. [↑](#footnote-ref-5)
5. В. А. Теляковский «Воспоминания», стр. 173. [↑](#footnote-ref-6)
6. Всеволодский-Гернгросс, «История рус. театра», т. II, стр. 206. [↑](#footnote-ref-7)
7. Op. cit., II, стр. 210. [↑](#footnote-ref-8)
8. Op. cit., II, стр. 208. [↑](#footnote-ref-9)
9. Op. cit., II, стр. 206. [↑](#footnote-ref-10)
10. П. Гнедич. Падение искусства. «Исторический вестник», 1909, № 1 и 2. [↑](#footnote-ref-11)
11. Сб. «Маркс и Энгельс об искусстве», 1933, стр. 195. [↑](#footnote-ref-12)
12. П. Марков. «Новейшие театральные течения», стр. 5. [↑](#footnote-ref-13)
13. А. Р. Кугель. «Утверждение театра», стр. 41. [↑](#footnote-ref-14)
14. Цит. по ст. А. Брянского в сб. «Сто лет». Изд. Ленинградского гос. театра Драмы, 1932, стр. 119. [↑](#footnote-ref-15)
15. Op. cit., стр. 122. [↑](#footnote-ref-16)
16. А. С. Суворин. «Театральные очерки», стр. 355. [↑](#footnote-ref-17)
17. К. С. Станиславский. «Моя жизнь в искусстве». «Academia». изд. 2‑е, стр. 220. [↑](#footnote-ref-18)
18. К. С. Станиславский. «Моя жизнь в искусстве», изд. 2‑е. стр. 322. [↑](#footnote-ref-19)
19. П. Новицкий. «Современные театральные системы», М., 1933, стр. 25. [↑](#footnote-ref-20)
20. Op. cit., стр. 33. [↑](#footnote-ref-21)
21. К. С. Станиславский. «Моя жизнь в искусстве», стр. 511. [↑](#footnote-ref-22)
22. Op. cit., стр. 700. [↑](#footnote-ref-23)
23. «Театр». Книга о новом театре, СПБ., 1908, стр. 203. [↑](#footnote-ref-24)
24. «Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей». Москва, 1898, стр. 55. [↑](#footnote-ref-25)
25. «Труды Первого всероссийского съезда сценических деятелей». Москва. 1898, стр. 64. [↑](#footnote-ref-26)
26. «Труды», стр. 59, речь П. Д. Боборыкина. [↑](#footnote-ref-27)
27. Уже после революции А. В. Луначарский и И. В. Экскузович предлагали ему взять на себя руководство Александринским театром. [↑](#footnote-ref-28)
28. А. Н. Парамонова «Первые шаги», газета «Театр Русской Драмы», Харьков, 1933, № 5. [↑](#footnote-ref-29)