Соловьева И. Н. **Немирович-Данченко**. М.: Искусство, 1979. 408 с. («Жизнь в искусстве»).

Долгое начало 3 [Читать](#_Toc318019693)

Всё рядом 45 [Читать](#_Toc318019694)

Открытие 97 [Читать](#_Toc318019695)

В театре от десяти до семи 134 [Читать](#_Toc318019696)

Первые проводы 167 [Читать](#_Toc318019697)

Возвращение на новое место 211 [Читать](#_Toc318019698)

У себя дома 235 [Читать](#_Toc318019699)

Русская трагедия 268 [Читать](#_Toc318019700)

Варианты конца 307 [Читать](#_Toc318019701)

Пятая и шестая жизнь 324 [Читать](#_Toc318019702)

Глава из другой книги 358 [Читать](#_Toc318019703)

**Примечания** 399 [Читать](#_Toc318019704)

Кабинет в бельэтаже 408 [Читать](#_Toc318019705)

# **{3}** Долгое начало

### I

Немирович-Данченко не рассказал своей жизни. Книга «Из прошлого» — менее всего внутренняя история души, как она сама себя помнит. Но и о прямых житейских событиях почти ничего. Мемуарист ничуть не словоохотливее насчет них, чем в первой написанной для печати автобиографии. Текст ее предназначался для «Критико-биографического словаря русских писателей» Венгерова, для тома, который не вышел.

Слог ответов на анкету. Родился тогда-то (спутал при этом дату — проставил 1859, правильно — 1858). Там-то: на Кавказе, в Озургетах, около Поти. Родители: отец умер подполковником в отставке, помещиком Черниговской губернии; мать, урожденная Ягубова, армянка. Происхождение: такое-то (сообщая о нем, Немирович-Данченко оговаривается: «Если не ошибаюсь…» На вопрос, были ли в роде выдающиеся люди, отвечает: «Не слыхал»[[1]](#endnote-2)).

Анкета, видимо, просила назвать «замечательные события жизни». Отвечает: «Позволю себе умолчать». Анкета просила охарактеризовать самого себя. Отвечает: «Кто себя может знать?» Все же Немирович-Данченко скажет тут со всей сжатостью, предполагаемой словарем, — и о событиях внутренней жизни и о том, как понимают его характер сам он и посторонние. «Бросая еще раз взгляд назад, замечу, что рос я, вообще говоря, одиноко, а жить, как говорится, “вовсю” начал очень рано, лет с 16. Работать же над самим собой начал, строго говоря, очень поздно, лет с 25, и надеюсь на свои силы, что они помогут мне продолжать этот важнейший труд человека до конца моих дней…

Друзья говорят, что я отличаюсь огромной выдержкой и скрытым темпераментом. Другие говорят, что я вял и отдаюсь только вспышкам. Может быть. Не знаю. Был период большой склонности к меланхолии, я его перешагнул. Мне кажется, что во мне большой запас жизнерадостности».

К этому он, в сущности, за всю свою жизнь ничего не добавит и даже этого не повторит, хотя вообще-то все, о чем написано на листках из архива Венгерова, он станет вновь и вновь пересказывать в виде почти неизмененном. Как будто память, однажды разбуженная, чтобы ответить на вопросы о ранних впечатлениях, затем замкнулась.

Позднейшим биографам Немирович-Данченко рассказывал то, что в повторениях все больше становилось похожим на приметы любой артистической биографии, с детства означенной страстью к сцене. {4} Квартира против сада, где строится летний театр; билеты, покупаемые на одолженную у кухарки медь; попытки повторить любимых актеров и черная шаль матери, которую мальчик забрасывал на плечо, как трагик Аграмов плащ Гамлета… Попытки самому сочинять (драма в пяти действиях из французской жизни называлась «Бедняк Ноэль Рамбер»). Семейная предрасположенность к чарам сцены: брат становится актером, ради театра ломает свою семейную жизнь сестра… Знакомства за кулисами…

Все это, разумеется, так и было; однако это как бы принадлежит не собственной судьбе Немировича-Данченко, но всякой судьбе, сопричастной сцене. Об этом, кстати, в книге «Из прошлого» и рассказывается там, где говорится как раз о власти театра *над всеми*, о *расхожей* всесильности его обаяния.

В сущности, это не рассказ о себе, а лишь сведения о себе, ставящие личность в общий контекст.

Этим контекстом он всегда был сильно связан: всегда принадлежал той же жизни, что все; был человеком круга, поколения, профессии. Времена менялись, он не уклонялся от перемен, принимал их со способной поразить органичностью.

Между тем судьбою круга, поколения, профессии его судьба не покрывается, а его искусство не истолковывается.

Можно взять в Музее МХАТ коробку с личными документами и бумагами. С личными документами — в казенном, официальном значении слова; то есть с теми именно документами, какие были выписаны на имя Владимира Ивановича Немировича-Данченко точно так же, как на тысячи других имен.

Тут же и совершенно случайные бумажки, сохранность которых понятна всякому человеку не первой молодости. Что-то вовсе и не важное в момент получения, но завалявшееся на десятки лет и вот обнаруженное при очередной разборке; теперь рука не подымается порвать. Едва ли не так сохранилась у Владимира Ивановича ресторанная карточка — шуточное меню обеда в честь двадцатипятилетия сценической карьеры Николая Игнатьевича Музиля: «Водка и закуска а ля Шмага… Суп а ля Добчинский… Пирожки а ля Митрофанушка…» Или меню традиционного обеда в Татьянин день 1884 года, со студенческой песней, напечатанной вслед за перечнем блюд… Или пенсионная книжка вдовы подполковника Александры Каспаровны Немирович-Данченко за 1914 год — в том году мать умерла, и что же делать с этой книжкой: не выбросить же.

Машинально раскладываешь бумаги в хронологическом порядке; первой оказывается свидетельство о рождении. Сургуч на нем поискрошился; {5} минуло уже лет сто двадцать с тех пор, как печать скрепила выписку:

«В метрической книге троечастной, хранящейся при церкви Кавказского линейного № 32 батальона во имя Успения пресвятыя богородицы, за тысяча восемьсот пятьдесят девятый год в мужской графе под № 1 значится

1858 года декабря 11 дня рождение, а генваря 18 дня 1859 года крещение

Владимир.

Воспреемники: Озургетский уездный начальник, по армии капитан и кавалер Александр Николаев сын Подколзин и Озургетской городской полиции надзирателя князя Цулукидзе жена Мария Георгиева Цулукидзева. Таинство крещения совершил батальонный священник Иоанн Шменев с церковниками Петром Гладким и Алексеем Поповым».

Выписку тот же отец Иоанн и сделал, подписавшись: «кавказского линейного № 32 Батальона Священник Шменев».

При такой раскладке по хронологии последним окажется извещение: медаль «За оборону Кавказа», которой Вл. И. Немирович-Данченко награжден по указу от 1 мая 1944 года, следует получить 20 апреля 1945 года.

Удостоверения, членские билеты, пропуска. Красная матерчатая книжечка «Друг детей» № 225325. Билет «Автодора». Кожаная, с тисненой лирой обложка членского удостоверения клуба театральных работников. Профсоюзный билет, выданный в начале 1941 года. Год вступления в союз — 1919‑й; место работы (основное) — МХАТ СССР; должность — директор. Взносы уплачены по март 1943 года включительно, в апреле Немирович-Данченко умер.

Банковские бумаги, относящиеся к закладу имения Нескучное; погашенные векселя; судебная повестка — вызов на заседание палаты в город Батум на 28 февраля 1913 года к девяти часам утра в качестве свидетеля по делу о подсудимом Александре Мгеброве, обвиняемом по первой части 102‑й статьи уголовного уложения. Актера Мгеброва должны были судить за то, что в 1905 году участвовал в организации вооруженного восстания.

Договора с издательствами. Согласно условию, А. Ф. Маркс приобретает права на сочинения Вл. И. Немировича-Данченко, написанные до момента их договоренности, а именно до 28 января 1904 года; объем их определяется в 144 листа по 35 тысяч букв, оплата — из расчета 125 рублей с листа. Впрочем, издание не состоялось. Договор с издательством «Academia»: адреса договаривающихся сторон (автор — Б. Никитская, 50, кв. 1); к получению — 17 920 рублей.

Счета из книжных магазинов. От Вольфа с Кузнецкого моста: 26 января 1907 года Немирович-Данченко купил здесь третий том {6} сочинений Куприна, XIV сборник знаньевцев, том истории искусств Мутера, новинку Франса — «Сад Эпикура», «Эрос» Вячеслава Иванова, «Земную ось» Брюсова, Пшибышевского, еще кое-что. Из книжной лавки писателей, что на Моховой: куплены «Севастополь», «Гидроцентраль», «Пустыня», «Цусима». 1933 год.

Свидетельства о награждениях. Роскошный бристольский картон, арабский шрифт и перевод текста на русский. «Фирман эмира Бухарского. Ввиду уз дружбы и согласия, связывающих Бухару с могущественным Российско-Императорским правительством на благо я спокойствие народов, пожаловали мы (далее от руки вписано кому — директору Московского Художественного театра, имярек) бухарский орден Серебряной звезды второй степени, дабы он, украсив им грудь свою, пребывал к нам благожелательным».

Подпись эмира Сеида-Алима, проставив дату — 24 января 1914 года и исходящий номер 418‑й, подтверждает Российско-Императорское политическое агентство.

Врачебные свидетельства. «Дано сие директору Московского Художественного академического театра Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, проживающему в доме 50 по Большой Никитской улице, в том, что он, страдая болезнью печени, безусловно нуждается в ежедневном согревании области печени электрической грелкой». Печать доктора Румянцева, дата 23.III.1921 года. Справка похожа на шуточную, но она вполне серьезна — дело было за тем, чтобы в доме не отключали электричества.

Бумага о присвоении звания народного артиста, отпечатанная на машинке (синяя лента), она похожа на повестку. Подпись Луначарского, 1924 год, апрель.

Грамота за шефскую работу для Вооруженных Сил. Гравер вплел в черно-ало-золотую виньетку розы, винтовки, скрипки и красноармейские гармоники.

Карточка Лечсанупра Кремля.

Санаторная выписка: в Барвихе был с 7 мая по 19 июня 1938 года. Прибыл сюда из Кремлевской больницы после перенесенной бронхопневмонии с диагнозом нефросклероза и кардиосклероза. Жалобы на слабость и возбудимость. Вначале полупостельный режим, потом прогулки. Давление — 90 на 185.

Он заболел и попал в Кремлевку после кончины жены, Екатерины Николаевны. Среди бумаг — расписка его секретаря, что получили полагающиеся на похороны сорок рублей от месткома. Тут же записано, сколько отдали за сорокоуст.

Книжка на получение обедов в кремлевской столовой. Жена умерла, у приемного сына — своя семья. Если ждут гостей, принимают по-холостяцки, сделав заказ в недавно вновь открывшемся «Елисееве». Среди бумаг завалялся и счет оттуда: пирожки слоеные, ростбиф, {7} ветчина, сыр швейцарский, кетовая икра, кекс английский, виноград, яблоки, торт, пирожные, мандарины. Принимавшая заказ написала адрес: улица Немировича-Данченко, д. 5/7, квартира Немировича-Данченко.

Пропуска на Красную площадь на парад 1 мая 1935 года; на 20 июня 1936 года — в день похорон Горького (и на 19 июня тоже — для прощания). На 7 ноября 1937 года. На 7 ноября 1938 года.

Приглашение на выборы в Верховный Совет СССР 12 декабря 1937 года. Красную глянцевитую открытку сохранили, кажется, все: у себя дома помню такую же. Избирательный участок — в Доме писателей на улице Воровского (знаменитый отступивший в глубь двора «Дом Ростовых»; в середине курдонера тогда стоял какой-то монумент; зимой вокруг него заливали каток).

Голубенькая коленкоровая книжечка — пропуск на открывшуюся летом 1939 года Всесоюзную сельскохозяйственную выставку. Погода стояла на редкость; на вечерней, в пять часов, выводке блестели расчищенные шашечками золотые ахалтекинцы, лоснились коровы-рекордистки, великолепного быка львиной масти вели по кругу двое. Немирович-Данченко чувствовал себя в тот август хорошо: лошадей он любил (за десять лет до того ему даже преподнесли почетный постоянный билет на ипподром), но вряд ли он выбрал время съездить на ВСХВ. Он был очень занят. В начинавшемся сезоне он должен был показать «Трех сестер».

Зритель генеральной репетиции запишет: «Я не знаю, какое из благ мира могло бы сравниться с этим благословенным утром в Московском Художественном театре…»

Но прежде пройдет очень долгая жизнь.

### II

Лошадьми надо было ехать до Владикавказа, оттуда на Москву уже ходили поезда.

Год спустя ту же дорогу проделает другой юноша, соученик по гимназии, товарищ по увлечениям. Они даже придумали себе оба по псевдониму для сцены, если страсть к театру возьмет-таки верх над всеми сомнениями. Один должен был стать (и стал со славою) актером Южиным, а другой — Северовым. Связь и полярность — это они в себе знали еще на школьной скамье.

Они намеревались получить университетское образование. Немирович-Данченко уже учился в Москве, Сумбатов ехал в Санкт-Петербург поступать. Но своими остановками на маршруте и петлями он озадачил бы досужего Шерлока Холмса (впрочем, Шерлок Холмс еще не был сочинен: ведь шел только 1877 год). На день задержался во Владикавказе безо всякой видимой нужды. Вышел в {8} Харькове и несколько дней провел тут. Возобновил путь — и новая задержка, в Орле. Зигзаги, связанные с посещением Ельца и Воронежа. Наконец, уже, кажется, в виду Москвы, еще одна задержка, в Туле.

На все была своя причина. Попав во Владикавказ, путешественник не мог отказать себе в наслаждении увидеть прелестную Погодину-Долинскую в «Двух сиротках»; в Харькове он искал встречи с Кубаловым, до того служившим на выходных ролях в тифлисской труппе Пальма; в Орле останавливался повидать Шумилина, в Воронеже — Чернова, в Ельце — Протасова…

Читателю нет нужды корить себя, что не припоминает таких имен: и никто не помнит! Надо полагать, даже в час, когда молодой князь Сумбатов ради них совершал пересадку за пересадкой, ни Чернов, ни Протасов известностями не были. Но все, что касалось театра вообще и тифлисских антреприз в особенности, представлялось безусловно значимым в кружке, к которому принадлежали друзья.

Вспоминая уже после революции о своей юности, Александр Иванович Южин найдет нужным если не оправдываться, так, во всяком случае, дать объяснение: «И тогда, как и теперь, как и в промежутки этих “тогда” и “теперь” и ранее этого “тогда” в молодом пласте русского мира всех классов и всех национальностей существовал довольно обширный слой молодежи, для которого литературная и театральная часть общерусской жизни была неотделимой — смело можно сказать — доминирующей надо всем остальным стороною его духовных устремлений, его жизненного тяготения. Все вопросы и общего и личного характера в душах юношей, образовывавших этот слой, возникали и разрешались в преломлении театра и литературы, как для других слоев того же молодого пласта — в политическом, социальном, научном, религиозном преломлениях, а для слоев менее идеологического свойства — в преломлении их личного приспособления к жизненной борьбе за себя. Принадлежность к тому или другому слою обусловливалась и природой каждого индивидуального организма и обстоятельствами, лежащими вне его воли. Осуждать кого-либо за то, что он входил в состав того или иного слоя, было бы так же несправедливо, как осуждать рыбу за то, что она не порхает по деревьям, и птицу, что она не ныряет на дно реки».

Однако нет оснований счесть, что и Немирович-Данченко по пути в Москву делал те же романтические зигзаги. 16 августа 1876 года в Тифлисе ему выписали справку, без которой нельзя было поступать в университет; а уже десять дней спустя приезжий подал на имя ректора прошение о приеме. «Свидетельство. Дано сие из полицейского управления 1 отделения гор. Тифлиса окончившему {9} курс наук в Тифлисской гимназии дворянину Владимиру Немировичу-Данченко в том, что на выезд его из Тифлиса в пределы Российской империи для поступления в одно из высших учебных заведений по делам сего управления препятствий нет, что подписью и приложением казенной печати удостоверяется 16 августа 1876 г.».

Можно вспыхнуть: да что же это такое! Да почему это полиция должна разрешать или не разрешать человеку, который заведомо не имел с нею дела, выезд из города и въезд в другой! А если бы нашла препятствия, то и не разрешила бы, точно так же не снисходя до мотивировки; просто бы не разрешила, как сейчас просто разрешила?..

Но, получая такие бумаги, никто их не читает, тем более не философствует над ними. Свидетельство было стандартно. Его следовало получить, и все получали. Выезжая тремя годами позднее из Таганрога, точно такое повезет Антон Чехов. Когда через пять лет начнут выяснять личность студента Рысакова, бросившего бомбу под ноги лошадям царского выезда на Малой Садовой первого марта 1881 года, и в его деле будет фигурировать подобная справка. Однако, кажется, никто из приложивших к бумаге казенную печать не пострадал. Выдали, таков порядок.

Впрочем, если бы чины полицейского управления 1‑го отделения гор. Тифлиса в данном случав и отнеслись к своим обязанностям не формально, у «сего управления» сомнений не возникло бы, В классе мало кто грешил хотя бы чтением неположенных книг. Можно было ухватиться за слух, будто кто-то кому-то (реалист — гимназистам) приносил толстый томик — «Капитал» Карла Маркса (по всей вероятности, издание 1872 года, петербургское); но это цензуровано. К тому же, кажется, как раз ученик Владимир Немирович-Данченко книгу только в руках подержал…

Если в чем Владимир Немирович-Данченко мог быть замечен, то не в «политике». Можно было, например, затеять выяснение, на какие такие деньги сын бедной вдовы преподносит актрисе букет ценою в 28 рублей (цену он и сам навсегда запомнит — в цветущем городе целую охапку роз, наверное, можно было получить за гривенник). Но тут же убедились бы: жест-то великолепен, а деньги на него добыты с прозаической порядочностью. Гимназист Немирович-Данченко зарабатывал с тринадцати лет репетиторством и был в этом качестве на лучшем счету; учась в старшем классе, он уже был приглашен преподавать, вел вечерние занятия.

Еще не кончив учиться, он в шестнадцать лет влюбился страстно, снимал квартиру, роман кончился бурным разрывом. Но если это не заставляло вмешиваться мать его или директора гимназии, то уж полицию это и вовсе не беспокоило.

Впрочем, все это, можно сказать, позади.

{10} Он ехал. В вагонах было тесно, засыпающий сосед приваливался к соседу. Большинство не до Москвы, а дальше, в Петербург. Большинство никак не студенческого возраста, но люди семейные и с известным положением. Открываются какие-то новые вакансии, новые должности, новые занятия — нельзя упускать, хотя едущих посасывает тревога: кто же знает, надежны ли все эти новые места и не придется ли снова зашивать в рогожи недавно лишь отправленные вперед вещи.

Дома такого ощущения не было, но сейчас казалось: едут все.

Еще не очень ясно, куда едут и стоило ли пускаться в путь, а уже общий ритм подстегнул нервы; глаз насторожен: не было бы в суете пропажи; и аппетит какой-то появился, как всегда появляется он на вокзале.

Пахнет углем, паровозным жаром и дымком от шестиведерного станционного самовара, кожей новых саквояжей, щами и битками в вокзальных буфетах. Это, кажется, запах времени — время дорожное. Стронулись, поехали.

Все едут, но, разумеется, каждый — по своим делам. В такое стронувшееся время стараются сохранять свою личную цель, неподвижную, звездную: как в качку стараются найти какую-то неподвижную точку, за которую держится взгляд.

Пока важно поступить в университет. По совету директора гимназии выбран физико-математический факультет. Во-первых, именно тут имеются свободные стипендии для уроженцев Кавказа. Во-вторых, вкусы молодежи все больше склоняются к наукам точным. Юная тифлисская приятельница-гимназистка говорит решительно: если бы она могла пойти учиться, то уж верно не на историко-филологический или еще куда, где учат болтовне. Она, конечно, не права, не вполне права, но ведь и задумаешься: хорошо ли, если все вопросы общего и личного характера для человека и возникают и решаются в преломлении театра и литературы? Это, в конце концов, какое-то детство, какое-то продолжение тех игр на подоконнике, которым он предавался чуть не до четвертого класса гимназии, вывешивая у окна афишу и на проволочках водя вырезанных из игральных карт дам и королей с валетами; разыгрывал с ними сегодня «Гамлета», а завтра «Материнское благословение»… Детство. И этот роман, рожденный в театре, пережитый, как театр, — если и не детство, то, во всяком случае, романтизм не ко времени. Может быть, он и к лицу князю Сумбатову, так на то Саша и кавказец и потомок рода, где тягаются из-за наследственных земель и подсылают наемных убийц. У нас, кажется, попроще.

Никаких поэтических зигзагов. Он едет прямо в Москву.

Вообще-то, может быть, и ему, как большинству попутчиков, надо бы в Петербург. Новое время, кажется, отсчитывает свои секунды {11} именно в тамошнем деятельном тиканье. Если он о математике думает серьезно, то вот еще довод: в Питере Чебышев, великий ученый, создатель школы; а Москва не этим славится.

Думает ли он серьезно о математике?

Если поехать в Петербург, он там в свои семнадцать лет оказался бы не в одиночестве: в Петербурге брат, Василий Иванович. Между ними четырнадцать лет разницы; познакомились они совсем недавно, когда Василий побывал в Тифлисе уже известным писателем. Его очерки «Соловки» после громкого журнального резонанса тут же вышли книжкой. Шрифт на обложке под церковно-славянский; однако ж путь по Северо-Двинскому краю в хозяйственную островную обитель описан вовсе не со сладкоречивы синодальных изданий; скорее, образцом был Глеб Успенский, и мысли какие-то от него. В целом же вполне независимо и безусловно интересно. У брата глаз, хватка, всяческая легкость на подъем: и в буквальном смысле, ибо готов ехать за материалом, куда другой не соберется, и в переносном смысле — не имеет никаких насиженных, пролежанных общих идей. Сила его — в улавливании того, что станет общеинтересным завтра, и в быстрой достоверности, которой он умеет утолить возникающий интерес.

Впрочем, что же ехать в Петербург? Если не пусты слухи, что на Балканах скоро и уже в иных масштабах возобновятся боевые действия (а слухи эти именно не пусты), то, вероятно, в ближайшие месяцы писатель Немирович-Данченко будет не дома, а в Сербии. Так что в столице не найдется братского крыла, под которым мог бы пригреться младший. Это во-первых. И во-вторых: младший брат и не очень-то желает к кому-либо под крыло. Он не откажется от услуг, если их ему предложат. Но имеет вкус к независимости. Пусть каждый сам добивается своего. Он, во всяком случае, сделает себя сам. Таково общее поветрие, и таков его вошедший в плоть принцип.

Придется туго? Возможно. Но неприятностями он не поделится в самый момент злосчастья, как не станет их вспоминать впоследствии.

Юноша из Тифлиса не понимал гордости художника непризнанного. Неудача — это стыдно: значит, не умеешь, значит, хуже прочих, вообще бездарен. И вдвойне стыдно не уметь пережить неудачу скрытно, про себя.

Надо понять это душевное правило, привезенное с собою семнадцатилетним человеком и сохраненное на долгую жизнь, и не смущаться тоном писем, где он столь охотно упоминает о своем преуспеянии: как хорошо заплатили, как почтительно приняли, каким отзывом отметили, какие происки соперников провалились… Об этом как раз позволительно сообщать. А жалобы — это даже не дурной {12} тон, а просто — нечто для него невозможное. Если дела плохи, лучше молчать.

«Окончив курс наук в Тифлисской гимназии, прошу Ваше Превосходительство о разрешении зачислить меня в число студентов физико-математического факультета вверенного Вам университета». Сергей Михайлович Соловьев, знаменитый историк, который был в ту пору ректором, разумеется, не отказал в прошении, своевременно, 26 августа 1876 года, на его имя поданном.

Чиновник Тверской части зарегистрировал тифлисскую полицейскую справку. И началась Москва.

### III

Москва холмиста, даже и случайная прогулка может вывести на место, откуда видно широко; дома, которые могут помешать обзору, еще не выстроены. Обзору мешает, впрочем, что-то иное.

В одном журнале как раз в это время затеяли вести из номера в номер шуточно-ознакомительные прогулки по Москве. Вот она, первопрестольная: вывески, за которыми не видать фасадов, пахучие подворотни, неисправные или, напротив, починенные наконец-то мостовые (на Тверской один квартал на пробу заасфальтирован, это повод для шуток — говорят, кто-то из гласных Думы откомандирован в Сиерру-Неваду, ведь асфальт, кажется, оттуда?.. Асфальт, конечно, блажь; вот если бы хоть около дома генерал-губернатора переложили поровней булыжник, было бы дело, а то седоки из саней вываливаются).

Как бы предполагается зрение человека, которому не к чему глазеть по сторонам и задирать голову, которому важно разглядеть, что под носом. Зрение человека, который приглядывается, где снять квартиру, как удобнее добираться до службы, куда посылать прислугу за покупками, где можно перекусить.

Все те, кто был попутчиками Немировича-Данченко в поездке 1876 года, кто ехал, беспокоясь (как устроимся на новом месте? надежно ли оно, это непонятное новое учреждение, где платят завидное и куда-то быстро пролетающее жалование?), — все они хотят обжиться, а не завоевывать. Еще и поэтому — отсутствие взгляда «с высоты», откуда-нибудь с Воробьевых гор, когда Москва лежит внизу, мерцающая мягким золотом, разбросанная, готовая принадлежать тому, кто сумеет ее покорить. Посмеивающийся гид из «Будильника», ведя по страницам очередную экскурсию, предупреждает, что не стоит затеваться: с реки никак не подымешься — склон пополз, когда на Воробьевых горах неудачно начали воздвигать храм Христа Спасителя. А после и вовсе обвалился в воду со {13} всеми дубами и соснами. Теперь тут обрыв — крутой, сыплющийся, голый. Есть дорога верхом, но она долгая и прескверная, извозчика не сговорить. Прежде над рекой были бараки, когда-то поставленные для каменщиков, потом отданные под тюремную пересылку; их, правда, недавно разобрали, но все ж таки место наверху неприютное.

Зрение «без отступа», без обзора.

У фонтанной чаши, поддерживаемой бронзовыми нагими играющими детьми, стоят лошади с бочками. Водовозам недосуг дивиться, как там наверху, под самою крышей Большого театра, бронзовый возница управляется с позеленевшей могучей четверкой. Еще заметно, что тут был николаевский плац-парад: огромный утоптанный земляной квадрат обведен толстыми канатами на столбиках, на четырех углах его горят газовые фонари. Площадь уже начинают помаленьку обстраивать, уничтожая однообразную красивость симметричных зданий. Впрочем, такую архитектуру называли казарменной, казенной, не любили.

Малый театр огорчает наслышанного о нем провинциала: что ж такой облупленный?..

К университету идут мимо невысоких и глубоких старых домов, внизу почти сплошь книжные магазины, в верхних этажах студентам предлагают меблированные комнаты. Этим путем идет один из героев Чехова: «А вот мрачные, давно не ремонтированные университетские ворота; скучающий дворник в тулупе, метла, кучи снега… На свежего мальчика, приехавшего из провинции и воображающего, что храм науки в самом деле храм, такие ворота не могут произвести здорового впечатления. Вообще ветхость университетских построек, мрачность коридоров, копоть стен, недостаток света, унылый вид ступеней, вешалок и скамей в истории русского пессимизма занимают одно из первых мест на ряду причин предрасполагающих». Смотрящему словно бы нет возможности охватить взглядом здание великого Казакова; ему не виден ни общий план его, приличный именно храму, ни купол, ни мягкое скругление выходящего на Никитскую крыла, ни прелестные балконы-портики на торцах. Глаз приперт к тому, что видит: редкая, усталая от пыли сирень, разбитые окна, серая штукатурка, двери, обитые рваной клеенкой.

В бакалейных лавочках поблизости студентам охотно отпускают в долг; если хозяйничает женщина, она особенно жалостлива к покупателям: «у каждого из них мать есть». Подчас записывали за папиросы или за чай, даже не спросив фамилии должника; только расплачиваясь, узнавали, что терпеливый кредитор числил набранное за «красивым студентом» или за «веселым».

Однако Немировичу-Данченко, кажется, не приходится пользоваться добротой лавочниц. Он, как тифлисец, получает стипендию {14} (Чехов тоже получал стипендию от родного своего Таганрога). Его житье-бытье не так уж плохо налажено.

В архиве Владимира Ивановича есть несколько писем, подписанных именем Бориса Дмитриевича Сезеневского. Письма разных лет. В ранних — почерк человека преуспевшего, дельного, воспитанного. Обращается к директору Художественного театра, за кого-то ходатайствуя; сам проявляет любезную внимательность. В письмах поздних лет почерк смятый. Живет в Ленинграде — зачем только туда перебрался, в Москве, вероятно, было бы легче. Рисует по стеклу; иногда снимается в массовках на «Ленфильме» (попал туда по рекомендации Немировича-Данченко, за что — огромная благодарность: заработок так кстати). Он, Сезеневский, был бы рад, если бы ему прислали какие-нибудь старые вещи: и брюки нужны, и пиджак, и хорошо бы хоть смену белья. Жена болеет («я и домашняя хозяйка»…). Жена умирает. Похоронили ее, насколько можно понять, на средства Немировича-Данченко. Тот слал деньги регулярно — считалось, что в долг.

На свободном месте пониже подписи Сезеневского — что-то вроде рисунка. И в других бумагах будут попадаться такие следы привычки Владимира Ивановича водить карандашом в задумчивости, машинально приращивая к условному цветку в углу еще и еще цветочки.

Борису Дмитриевичу, тот пишет, сейчас семьдесят три года. Конечно, так и должно быть: разница между ними лет в десять.

«Часто вспоминаю свою раннюю юность. Как сейчас, вижу нашу московскую квартиру, нашу с Вами комнату, Вас сидящим у окна за письменным столом и все старое радушное московское житье».

Он тоже помнил дом Сезеневских, даже назвал их фамилию своему первому биографу, Юрию Соболеву. Жил здесь студентом: готовил в гимназию то ли этого Бориса, то ли его брата Володю (в первую мировую войну тот был в генеральских чинах, ведал санитарными поездами; что с ним сталось, Борис Дмитриевич не сообщает).

На пасху 41‑го года от Сезеневского пришло поздравление. «Невольно вспоминается мне в этот день один эпизод из нашей с Вами совместной, 63 года тому назад, жизни.

Родители и Вы отправились в Кремль к заутрене.

Дома остались мы с братом одни.

Был накрыт парадный пасхальный стол. Особенно хороши были яйца, крашенные художественно разноцветными шелками и красные с рисунком, выскобленным ножичком. Кажется, это показали Вы.

{15} Мы с Володей сильно развозились около стола и как-то нечаянно смахнули всю корзину с яйцами на пол.

Первое время нас объял ужас. Что наделали! Но потом сообразили и так искусно уложили их в корзину битыми сторонами вниз, что все вы, вернувшись из Кремля и сев за стол разговляться, ничего не заметили».

Наверное, все так и обстояло, но сам он вряд ли припомнил бы это. Если память вдруг и явила бы подобную сцену, можно было бы подумать: это из какого-нибудь старого номера «Нивы» или «Радуги», где печатали рассказы про детские шалости в таком духе — в пояснение к помещенной страницей раньше картинке… А выходит, в самом деле так жил.

Репетиторство у Сезеневских давало ему квартиру, стол, сверх того некоторые деньги. Это было основательнее, чем уроки «с обедом», какими пробавлялись его однокурсники. Теплая, закрытая упорядоченность дома, где он жил, его вполне устраивала. За тем, что привычно определялось понятием «студенческая жизнь», он не слишком гонялся. Университетской формы не носил — хотя бы потому, что она была после 1863 года вообще отменена, восстановили только с середины восьмидесятых. Но не носил и той формы, которую в его пору предписывала мода молодых: блуза под ремень, если уж не темная косоворотка, не широкие поля шляпы и синие очки, которые составляли житейский грим, означавший студента и «социалиста».

По приезде в Москву он снялся в фотографии Грибова. У юноши на карточке твердый и веселый рот, густые волосы. Старательный ретушер подцветил красным и синим вышивку на вороте и подоле подпоясанной шнуром полотняной рубахи — юноша здесь по-летнему. А вообще-то он предпочитал пиджак, как все.

Юрий Соболев, чья монография о режиссере выходила в 1918 году, упоминанием про Сезеневских не очень заинтересовался, расспрашивал про другое. Молодость Немировича-Данченко пришлась на пик революционных настроений, может ли быть, чтобы это вовсе прошло мимо него? Владимир Иванович припоминал: да, до него доносились споры и слухи; встает в памяти какая-то комната — вроде бы в переулке на Сретенке… кружок, по-видимому, близкий к «Земле и воле». Там была девушка, говорила горячо, не слыша возражений…

Может быть, из запаса этих-то впечатлений всплывало нечто, когда в Художественном театре четверть века спустя ставили «Вишневый сад». Глядя на «вечного студента», зрители представляли себе дешевые номера, где синё от сырости и от табачного дыма, в котором хрипнут голоса спорящих (впрочем, тут в обычае даже не споры, а какие-то идейные монологи — тот же Петя Трофимов производил {16} впечатление, что больше слушает и понимает самого себя, чем других). А может быть, и напротив того: в ответ на расспросы биографа всплывало то, что было нафантазировано для спектакля, отбрасывая тень назад, на воспоминание о реальности.

То, чем живут на Сретенке, ничуть не входит в заботы семьи, где на страстной неделе 1878 года студент-репетитор учит мальчиков процарапывать ножиком рисунки на красных яйцах. Слои быта, кажется, переложены какой-то изолирующей ватой.

Впрочем, иногда сквозь любую вату доходят толчки.

Взорван поезд — по ошибке не тот, должен был взлететь тот, где ехал царь…

Газета «Новое время», которую теперь читают все чаще и все обязательнее, ставит вопрос перед каждым: или — или… Или вот бомбы делать, как эти, неуловимые и вылавливаемые, или вот украшать гофрированной бумагой окорок на разговенье.

В выборе, навязываемом здесь, подлог: уж будто жизнь поляризуется только так.

Впрочем, если не этот, то какой-то выбор все же надо делать, и для Владимира Ивановича он стоит достаточно серьезно. Учится он порядочно; если не ученым-математиком, то педагогом он вполне может стать. Он успел также прослушать и сдать кое-что из курса юридического факультета. Когда он для приработка пишет в газеты заметки об уголовных процессах, он себя чувствует отнюдь не профаном. У него дар слова, он явно кое-что смыслит в психологии — может понять, может и убедить; все это пригодилось бы, избери он профессию адвоката. Она тоже в его возможностях.

Радости ни тот, ни другой круг учебных занятий ему не дает. Препона ли это? Молодой человек мог видеть, что интеллигентная Москва — о провинции и говорить нечего — наполнена людьми, которые своего дела не любят, смотрят на него только как на заработок. Врач лечит, принимает, делает визиты прежде всего из-за денег; чиновник любого казенного учреждения — банковский, железнодорожный, судейский, конторский — отслуживает свои часы без радости; учитель гимназии, преподавая из года в год одно и то же, остывает к своему занятию.

«Исключительное счастье человека — быть при своем любимом деле», — скажет Немирович-Данченко потом; мнение, где же именно, при каком деле люди это счастье имеют, у него составилось смолоду. «В этом смысле актеры — самый счастливый народ».

Радость творчества одинокого — творчества писателя, например — постоянно подвергается в уединении испытанию: теряешь веру в себя, теряешь заряд. В театре друг друга заражают творческим состоянием почти невольно. Даже если терпеть друг друга не могут.

{17} Пускай сцена для кого-то — отрава и гибель, но уж точно не постылый хомут.

Он упоен этим навсегда — духом товарищества, открытостью темпераментов, сходством театра с большим и странным семейством, весельем талантливой компании, отсутствием надменного полумолчания и разговоров ни о чем. Другой режиссер, и много позже, заметит: «Актеры — это как бы женская часть творческого человечества. Им нужны понимание и ласка». Немирович-Данченко всю жизнь любил актеров так, как настоящий мужчина любит женщин: страстно, любя, кажется, даже самые недостатки их.

Он упоен и всем, что составляет плоть театра, запахом газовых лампионов, запахом краски от свежих афиш, звуками музыки из глубины сада, где играет летний театр. Но надо признаться: он упоен не только как зритель. И радостей любительства ему тоже мало, хотя и хороши были дни, когда Саша Сумбатов, не имея экземпляра, по памяти записал текст водевиля «Девушка себе на уме»; разыграли его всей компанией в чьей-то пустой квартире в Чугуретах. С тем же кружком Сумбатова он выступает, приехав на и первые студенческие каникулы. Спектакли идут публично, с продажей билетов в пользу недостаточных учеников. Немирович-Данченко играет в том самом летнем театре в саду, откуда когда-то доносилась в сны музыка. В четвертом акте у его героя горячий монолог, он кончает его, упав на колени, — и аплодисменты. Всегда таких случаях находится человек, который говорит: «Нельзя, грешно… У вас должен быть талант. Слышите? Вы обязаны поступить на сцену». Надо верить: это говорит артист, и артист известный (его фамилия Градов-Соколов, он держится среди тифлисцев звездою, скоро окажется среди премьеров театра Корша, сыграет в «Иванове»…).

Еще год любительства в Москве, и молодого человека зовут в антрепризу Казанцевых в Ростове; он уже почти «порешил», пользуясь тогдашним выражением, в котором на сей раз занятно отзванивает второй смысл слова. Порешить студента-математика Немировича-Данченко, и да живет артист Северов!

Бросил же военную службу брат Иван и стал актером Мирским. И сестре Варваре быть же артисткой Светлановой сначала в оперетте, а потом в драматической труппе (кстати, Елену Андреевну в «Дяде Ване» она сыграет прежде, чем ее брат поставит ту же пьесу в Художественном театре). Александра Каспаровна, до тридцати шести лет кочевавшая с мужем-военным по городам, где самое слово «театр» произносилось не чаще, чем «с Новым годом!», под старость превратилась в заядлую театралку, а потом в преданнейшую «театральную мамашу», пустившись скитаться теперь уже с дочерью-актрисой.

{18} Владимир Иванович не уточнял, почему уже решенное вроде бы дело он перерешил. Обмолвился про болезнь глаз. Но не помешала же она вскоре засесть в редакциях, где чтение гранок, наверно, вреднее зрению, чем свет рампы.

Надобно забыть про Чацкого и Молчалина, приготовленных для дебютов.

### IV

С осени он в Москве и в театре почти каждый вечер, но в зале. Впрочем, ему можно и пройти за кулисы, если нынешний бенефициант поддерживает хорошие отношения с газетчиками. Он теперь «пресса».

Писать так, чтобы печатали в каком-нибудь «Петербургском листке» или «Русской газете», может всякий. Трудно ли пересказать пьесу, а про актеров заметить: про одного «божествен», про другого — «ничего, немножко молод для роли, но справился», про третьего с решительной краткостью — «был плох». Именно потому в репортеры не протолкаться, пока не отрекомендовали люди с весом. Владимиру Ивановичу, как он припоминал, эту услугу оказал артист Правдин, не забывший давнего знакомства в Тифлисе, в доме режиссера Яблочкина (гимназист приходил сюда как репетитор сына хозяина, оставался как жадный слушатель разговоров на театральные темы). Посватали его А. А. Александровскому в «Русскую газету», здесь начал, потом пошло.

В середине 30‑х годов тем, что Немирович-Данченко делал когда-то как критик, заинтересовались исследователи. В «Театре» появилась статья Л. М. Фрейдкиной. После нее Владимир Иванович полюбопытствовал, что же в самом деле он писал в своих рецензиях. Попросил переснять для него в Ленинской библиотеке полосы «Русского курьера» (счета за фотокопии, помеченные 3 июля 1940 года, целы все в той же архивной коробке).

Он и впрямь забыл все это. Память скомпоновала имена, случаи, даты не совсем так, как было на самом деле. Вот рассказывал, как помнил: первую его театральную рецензию напечатал редактор только что народившейся «Русской газеты» Н. А. Александров. А ведь у газеты только название было сравнительно новое (сменили, когда покупали у прежних издателей), но и под этим смененным заголовком печатали уже года полтора. И не Александров была тому журналисту фамилия, а Александровский; даже инициалы его, грешен, перепутал. Новорожденной-то была другая газета, «Русский курьер», но там работал позднее. Прежде был еще «Будильник».

{19} В «Будильник» его никто не сватал; сам послал какие-то мелочишки, его и вызвали, как то было принято, через «Почтовый ящик» (постоянная виньетка: чертовочка в лихой юбочке и в почтальонском кепи, сдвинутом на рожки). Мелочи напечатали (подписи неизвестны, и пока мы их не нашли); новый сотрудник прижился; появилась подпись: «Нике и Кикс».

Это был общий псевдоним Немировича-Данченко и Николая Кичеева. Им в «Будильнике» была отдана на двоих рубрика с подзаголовком: «Заметки театральных проходимцев». Виньеточка тут была тоже постоянная: черт, сидящий голышом под зонтиком, пытается прикрыться лентою с названием рубрики — «Сцена и кулисы».

Под этой виньеткой не поместишь статьи «Гамлет, драма Шекспира. Мочалов в роли Гамлета». Не станешь спрашивать в надежде на то, что твою страсть разделяют: «Любите ли вы театр? Любите ли так, как я люблю его…»

Подписчики «Будильника» театр любят. Любят и читать про театр. Хотят знать, какое содержание в новой пьесе, — пересказываешь. Хотят услышать, кто имел успех, — называешь. Хотят поближе рассмотреть подношения: вот в бенефис актрисе Акимовой подарили ценную брошь от генералов царской свиты, а также плато, украшенное венком и четырьмя билетами восточного займа.

Подписчики «Будильника» любят, когда журналист задает перцу слишком дерзким дебютантам. Недавно вот дали по носу одному: «У г. Южина нет разумения. Иначе бы он не дерзнул со своей фигуркой и со своим писарьским голоском лезть в Уриэль Акосты. Говорят, что он собирается также изобразить смеха ради и Гамлета. Недурно бы сделал юноша, если бы сообщил вопрошающей Эрато, сколько ему лет. Забылся малый…» Неповадно будет тягаться с нашими прославленными.

Впрочем, они любят, когда и этим прославленным достается. Славно поддели нашу Федотову: давали новую пьесу Островского «Бесприданница», так в рецензии вежливо эдак заметили: десять лет назад она в роли Ларисы была бы восхитительна. Понимай, Гликерия Николаевна: пора старух играть. И про Ермолову остро сказано: скверная это у нее манера — все дергает локтями, будто кто ее сзади щекочет.

Про Южина заметочку для «Осколков» сочинил Чехов. Про Федотову и Ермолову в «Будильнике» шутили Нике и Кикс.

Хотелось бы биографу отыскать какие-нибудь письма, где бы молодой Немирович-Данченко взывал к своему соавтору: что за дурной тон! отказываюсь подписывать, если будут впредь этакие выходки!.. Но таких писем не найдено.

К тому же Николай Кичеев вовсе не был разухабистым буфетным рецензентом. Корректный университетский человек, говоривший {20} негромко и мало смеявшийся, он просто работал так, как то было определено стилем круга.

Есть за этим стилем и слитность с публикой, в которой столько людей, кичащихся неуважительным отношением к искусству (Станиславскому они напоминали зазнайку-горничную, считающую высшим тоном всем пренебрегать и на все фыркать). Это публика, усвоившая мысль, что она всегда права. Свободная от мучившего ее только что комплекса неполноценности перед искусством, которое она плохо воспринимает: это они виноваты, что их не понимают! Значит, плохо старались. Тут же и возможность дополнительного самоутверждения. «Всем нравится, а мне — нет». Это вовсе не значит, что глуп и неспособен оценить. Нет: «Я так хорош, что все ниже моих требований». И сигары могли бы быть получше, и мыло подушистее, и Сара Бернар могла бы продемонстрировать лучшее французское произношение.

Но есть за стилем журналистики 70‑х годов и иное: поветрие трезвости, нелюбовь к кумирам.

Есть, наконец, и что-то от самоосвобождения людей, с юности воспитанных на чинопочитании и на целовании рук старшим, в том числе и на чинопочитании в искусстве. Теперь им кажется: лучше сказать грубость, чем приложиться к ручке авторитета.

Театральная рецензия 70‑х годов поражает своей невосторженностью. Как будто способность прельститься, отдаться мощи художественного впечатления и желанию передать его перестает быть свойством, необходимым пишущему о театре: это оставляется «эстетикам», «антикам» ушедших поколений.

Театральная рецензия 70‑х годов поражает еще и отсутствием своего голоса. В лучшем случае есть голос рубрики, тембр издания.

Если бы не услуга знатока журналистики, составителя словаря псевдонимов И. Ф. Масанова, угадать авторство Немировича-Данченко было бы трудно. Заметим, что и чеховские газетные мелочи, печатавшиеся без подписи, до сих пор не все опознаны. Тут никакого «по когтю — льва».

Немирович-Данченко пишет часто и коротко. Ему, кажется, ничуть не досадно, если сделанное им появляется за плату, но вовсе не за его подписью (корреспонденты двух петербургских газет, «Нового времени» и «Голоса», что было тогда в порядке вещей, предложили молодому москвичу давать заметки о местных театральных делах для их фельетонов).

Он пишет сухо. Можно улыбнуться манере, в которой начинается его первая статья: «Драматическое искусство в России стоит, как известно, далеко не на высокой ступени своего развития». Но менторство менторством, а говорит он по делу; в чем беды театра, называет верно: в столицах мешает канцелярщина, в провинция кулачество {21} невежественных антрепренеров. Артистов эксплуатируют так, как рабочих, — они и в духовном и в материальном отношении не больше рабочих заинтересованы в успехе предприятия. Как с этим бороться? Автор статьи надеется на «сосьете», актерские товарищества: «они еще не привились в русской жизни, но нет сомнения, что этого ждать недолго».

В статье и рассказывается про «сосьете» — про опыт создания его в Тифлисе в частности…

Впрочем, солидный молодой рецензент к преувеличениям не склонен, таланты своих тифлисских знакомых с талантами артистов Малого театра не равняет. Милый Пальм, «когда берется за серьезные роли и копирует Шумского — невыносим».

А Шумский действительно стоит своей славы.

Сумбатов вспоминал о том, как он впервые увидел этого актера, вообще — Малый театр. Москва была еще одной остановкой на том путаном маршруте в Петербург, о котором мы уже поминали. Погожим днем выйдя из старого деревянного Курского вокзала, выкрашенного охрой, приезжий закинул свой багаж в ближайшие номера и, не унизясь до расспросов, как пройти, дал подхватить себя переулкам, растекающимся от Садового кольца, пока они не вынесли его в конце концов на Театральную площадь.

Вечером шел не бог весть какой спектакль, но не ждать же другого. И приезжий купил билет на галерею — 38‑е место, — обрадовавшись, что нынче же вечером сможет сравнить своего тифлисского кумира с его московским соперником. Шумский должен был играть как раз ту переделку лабишевского «Путешествия Перришона» — «Тетеревам не летать по деревам», — в которой Пальм всем очень нравился.

С галерки можно было увидеть почти пустой партер Малого театра, обитый малиновым плисом и так и не заполнившийся к началу. Когда вышел Черемухин — Шумский со своей дочерью и сопровождавшей его компанией, седевший на 38‑м месте зритель был несколько даже озадачен: «Так это-то и есть враг моего друга, которого я так боялся? Этот худенький, с большими черными глазами старичок, с геморроидальным цветом лица, почти без жестов, без суетливости, без уморительных интонаций и комического грассирования… без раздражительного фальцета, вообще безо всех тех особенностей крупного комизма Пальма, которым он одинаково блистал во всех своих ролях и покорял наши юные сердца.

Но вот что со мной было в этом левом уголке нашей галерки. Я совершенно забыл о мучивших меня опасениях, о том, что я в театре, что мне надо остерегаться обаяния крупного вмени и т. д. Глядя на фигуру Шуйского, к не мог отделаться от воспоминаний о всех тех бесчисленных вокзалах, которые я только что перевидал {22} на моем путаном маршруте от Владикавказа до Москвы, и тех фигурах и группах, с которыми мне на них пришлось сталкиваться. Я бессознательно искал, кого мне напоминает этот старик, и ни на ком *одном* я не мог остановиться: он напоминал мне *всех* тех многочисленных учителей, судейских, помещиков — и худых, и толстых, и плешивых, и густоволосых, и всяких, суетившихся у кассы и в багажных прилавках и в Ростове, и в Ельце, и в Туле — везде. А он, Шумский, ни на кого не был похож ни лицом, ни голосом, ни жестом, но одно было несомненно, что, встреть я этого Черемухина завтра на Николаевском вокзале при моем отъезде в Санкт-Петербург, я нисколько не буду удивлен, а он будет тем же самым, кем я его сейчас вижу на сцене. Движений, беганий и размахиваний руками, всего того, что так, казалось, верно характеризовало у Пальма предотъездную суету, не было в помине у Шумского, а в то же время *все его существо* было полно этой суетой, и не было возможности отделаться *от участия* в тревожных заботах этого старика о багаже, билетах, носильщиках и т. д.».

И через короткое время, забыв о том, ради чего пришел, о сравнениях и о взвешивании аргументов, зритель на постепенно набившейся галерке со всеми вместе рассмеялся так, как смеются люди, нашедшие то, за чем пришли. «Смех жизни над жизнью» — вот как определит его тот же зритель полвека спустя…

Что ж удивляться, если этот театр решит судьбу двух молодых тифлисцев, хотя их отношения с великим Малым сложатся столь различно.

Для Южина целью станет, чтобы этот театр всегда был равен сам себе как эталону, чтобы он пронес себя как ценность безусловную и неизменную. Немирович-Данченко в возможность такого сохранения не верил и, во всяком случае, ею не пленялся. Для него целью станет лишь сохранение того гибкого, изменчивого, пластичного равенства с жизнью, которое так ощутимо было хоть бы и в переводном водевиле, разыгранном тут; сохранение артистизма и игры в этом равенстве. Впрочем, до мыслей обо всем этом еще так далеко. Пока ему предстоит только ежедневный отчет о спектаклях, идущих один за другим. В редакции ждут.

### V

Адрес редакции «Русского курьера» — Столешников переулок, угол Петровки. Печатается газета в типографии на Петровке же, в доме кредитного общества. Контора ее помещается на Софийской набережной, у Москворецкого моста, дом Ланина. Это не очень удобно для секретаря газеты. Такая же неудобная разбросанность и по существу дела. Формально издает газету Е. М. Селезнева, за редактора {23} подписывает В. Н. Селезнев, фактически же за всем стоят деньги Н. П. Ланина, а главное лицо литературное — Филипп Диомидович Нефедов.

Нефедов из народников, он в чахотке, известный писатель, автор очерков «Наши фабрики и заводы», этнографических и пронзительных. Ланин для всех — это прежде всего «ланинское шампанское» («это шампанское не настоящее, могу вас уверить!»). Как они уживаются, трудно сказать. Но пока Нефедов в отлучке; ему, слава богу, хорошо помогает кумыс; несущий в его отсутствие хлопоты по изданию молодой секретарь редакции рад его известить, что все идет как следует.

Фамилия Немирович-Данченко с первых номеров украшает полосы новой газеты, но это не подпись штатного молодого сотрудника (тот скромно подписывает свои заметки в разделе «Театр и музыка» — Вл.), а подпись его знаменитого брата. Русско-турецкая война, в которой Василий Иванович отличился как журналист, позади, и сейчас он едет в те же места, откуда он слал прежде отчеты о военных действиях: в «Русском курьере» пойдут его корреспонденции из Болгарии — из Варны, из Шумлы…

Тут было к чему приглядываться. Просыхает пот боев, рассеивается пороховой дым. Балканы по-прежнему взрывчаты, но видно, что и захолустны. По-провинциальному откровенна корыстная грызня, наложившаяся на вековые, поистине трагические распри религий и крови.

Однако особенно приглядываться корреспондент «Русского курьера» не был намерен. Новых наблюдений и мыслей наперечет. Более всего чувствуется хозяйственность: все, что не уложилось в три томика очерков «Год войны», не должно пропасть и вот идет «к столу». Во всяком случае, не сам же он перебьет сбыт своего наличного, предлагая что-то новое.

Другого козыря в запасе у редакции нет. Начинают с долею растерянности. «Выпуская сегодня первый нумер новой газеты, мы обязаны сказать несколько слов об ее задачах, направлении и содержании». Но вместо того лишь сообщат, что назначают самую умеренную цену.

«Просим отнестись снисходительно к ее первым нумерам». Издатели и впрямь нуждались в этом снисхождении: газета на первых порах делалась неловко — не поспевала с выходом, пропускала дни.

Видно, впрочем, и по первым номерам, что газета намерена быть либеральной. Разговорчивость, болтовня будто о погоде (какая-то она у нас странная, не поймешь, к теплу ли, к морозу ли), привычка забавлять читателя анекдотами, вот хоть про историю на одной фабрике (англичанин инженер велел конторщику: «мне нужен Ксенофонт». По-русски англичанин говорит плохо, конторщику послышалось: {24} «нужен сена фунт». Сена и принес, а рабочего не позвал. Конторщика уволили — случай спросить: за что? И порассуждать о наших фабричных порядках). Брали дежурную тему московских репортеров — наши мостовые: писали насчет колдобин на проезжей части Тверского бульвара перед домом обер-полицмейстера, читатель должен был понять; полицейское начальство не радеет об удобстве обывателей; оно имеет в предмете одно — «тащить и не пущать».

Впрочем, чем дальше, тем больше дает себя знать иная манера: Владимир Иванович вспоминал, что газету эту задумали и в ней сотрудничали «молодые профессора», их либерализм солиден и ровен.

Читатель, который пожелал бы зайти в редакцию «для личных объяснений», на что отводилось время с двух до трех, застал бы тут молодого человека невысокого роста, синеглазого и темнобрового, с зачесанными назад волосами и с только еще отращиваемой «шкиперской» бородкой.

Секретарь редакции «Русского курьера» был по молодости лет очень серьезен. Даже на фотографиях той поры он снимался в позе человека, погруженного в чтение или только что от него оторвавшегося: вот он сидит в профиль за книгой, твердый крахмал воротничков и манжет виден из-под пиджака.

Через двенадцать лет Немирович-Данченко выпустит повесть «На литературных хлебах» — это не автобиография, но вариант жизни, который он мог бы прожить. Повесть начинается: «Алмазов вошел в редакцию одной молодой газеты. Здесь, по его мнению, еще не могло быть тесно от изобилия пишущей братии. В небольшой комнате в два окна стоял письменный стол на ящиках, шкаф и несколько буковых стульев». Работы вроде бы и нету; на пробу посылают написать про заседание Физико-медицинского общества, новичок выслушивает непонятные ему доклады, пишет про них вполне толково, поручают еще…

Все написано с натуры — буковые стулья и субфебрильный, чуть повышенный тонус жизни ежедневной газеты, разговоры о трусости «главного» и глупости цензуры, о подписке и о других газетах, толкотня рассыльных и метранпажей, веселые дни получения гонораров, сутолока замкнутого мирка. «Он вступал в него твердо, спокойно, постоянно наблюдая и вглядываясь», — пишет автор о герое. Вступал, легко сживаясь.

Разумеется, мы не пользуемся тем, что сказано об Алмазове, как свидетельством Немировича-Данченко о себе. Но дневников или иных материалов нет.

Владимир Иванович работал в «Русском курьере» с перерывами в 1879 – 1883 годах. Занятия его варьировались. По нашей терминологии выходит, что он был тут и нештатным, и завотделом, и ответственным {25} секретарем. Газетное дело затягивает и двигает человека.

Естественно, что университетские занятия порядком заброшены, а потом вовсе оставлены. Осенью 1880 года Владимир Иванович еще подаст заявление ректору: «Покорнейше прошу Ваше превосходительство дозволить мне остаться на второй год на третьем курсе физико-математического факультета»; еще станет сдавать экзамены. Но курса он так и не кончит. Он достаточно твердо определился на своей жизненной линии журналиста.

Он пишет не только о театре, но о театре — постоянно. Нет ни одного сколько-нибудь заметного сценического события в Москве в эти годы, на которое он бы не откликнулся, как, впрочем, откликались на них все его штатные коллеги в прочих редакциях. Почти одновременно начинает и выдвигается в заметные театральные критики Сергей Васильевич Флеров. Она печатается в «Московских ведомостях» у Каткова, что ставит его во враждебные отношения с либеральной прессой. Публицисты со Страстного бульвара — это кличка, клеймо; между тем Флеров за подписью С. Васильев печатает статьи спокойные, независимые, к искусству внимательные. Их стоит читать, как ни относись к этой газете.

Однако, по тогдашним представлениям, «эстетики» и реакционеры непременно оказываются где-то рядом.

В повести 1891 года есть обмен репликами между главным героем и обличающим его бедняком журналистом из гонимых шестидесятников. Алмазов переспрашивает без уверенности: «Я все-таки не совсем понимаю. Как же не любить в литературе искусства?..» Тростников отодвигается резко: «Ну вот!.. Вся нынешняя молодежь такова».

Человек, который был прототипом Тростникова, имел обаяние в глазах Немировича-Данченко. Немирович и позже считал себя счастливым, что смолоду попал в круг публицистов-демократов (так он и скажет Венгерову). «Первые сотрудники “Русского курьера” (Нефедов, Гольцев, Веселовский, Анучин и др.) сильно овладели моим направлением, которому в главных линиях, мне кажется, я уже никогда и не изменял» (это из ответов на литературную анкету в 1915 году).

Ему импонировали создавшие газеты молодые профессора, отчетливость их гражданской позиции, требование передовой идеи в любом произведении. Ничто не могло бы заставить его проявить снисходительность, если в рецензируемом спектакле такой идеи он не находил. Он спорит с тем, будто тургеневский «Месяц в деревне» не сценичен (это ведь как понимать сценичность!), но приговор комедии все же бесповоротен: «Имей она более серьезное значение, чем может иметь обыкновенная любовная повесть в лицах, она, невзирая {26} на устарелость, смотрелась бы не утомительно. Но в ней нет решительно ничего, что бы могло придать ей долю общественного интереса. Даже в деталях мало окраски общественной жизни».

Еще строже он к вещи, только что появившейся; вот — о «Без вины виноватых»: «Представьте себе мелодраму самого бульварного свойства, мелодраму, щекочущую нервы легкомысленного зрителя, без живых лиц, без типических черт, без проявления наблюдательности». Взгляд, бродящий вольно и выбирающий свой объект прихотливо, настораживает его, а фигуры, ухваченные именно таким, полюбившим игру и причуду натуры взглядом, представляются лишними: так, решительно лишним персонажем в «Бесприданнице» он сочтет Робинзона; точно так же выскажет уверенность, что «Сердце не камень» выиграло бы, убери автор не в меру пеструю и какую-то несерьезную по всему строю фигуру балаганящего красноречивого разбойника Иннокентия, «празднолюбца» с Хитровки.

Понятно, что при таких установках он не может принять, к примеру, Лескова, если даже не вспоминать, что высказываться против Лескова почиталось обязательным для всякого, кто был либерален (не могли простить романов «Некуда» и «На ножах», как и Достоевскому не прощали «Бесов»).

«Хорошо бы, если б такие пьесы, как “Расточитель”… не проскальзывали в репертуар хорошего театра».

С другой стороны, он готов многое простить, если видит в пьесе гражданскую задачу; согласен быть терпимым к какой-то комедии, «которая, не выдерживая строгой литературной критики, тем не менее имеет некоторое общественное и даже — до известной степени — воспитательное значение».

Впрочем, менее всего рецензент «Русского курьера» собирается пользоваться спектаклями, чтобы вступить в прямой разговор с читателем о том, что его, рецензента, волнует как гражданина или просто как человека, прочувствовавшего увиденное. У него вырабатывается своя манера, может быть, и не слишком желанная для газеты, обеспокоенной малочисленностью подписчиков, но для него органическая. Его рецензии обращены, как правило, не в зал, а на сцену и «за сцену».

Рецензент может заняться тем, что мысленно перераспределяет роли — иначе, чем они были розданы. Так он делает в отзыве о «Марии Тюдор» («Когда-то было в старину» — под этим названием шла пьеса Гюго в Малом театре): королеву он хочет поручить не Ермоловой, а Федотовой, Ермоловой же — роль Жанны (Джен), с которой не справляется Никулина. А вот на роль Фабиано в труппе нет исполнителя, и рецензент этим обеспокоен как-то не по-рецензентски: «Надо обновить труппу, многих заменить». Он вмешивается даже в вопросы, о которых, кажется, не след говорить: сравнивает {27} жалованье Ермоловой с жалованьем Яблочкиной, которое почему-то выше, настаивает, чтобы Ермоловой прибавили.

Подчас его отзыв — словно бы запись, какую надлежало бы сделать в книгу протоколов человеку, ответственному за ход представления. («Два слова относительно гримировки. Сцена в театре близ памятника Пушкина очень светлая, но артисты не принимают этого во внимание. Из всех игравших в “Старом барине” вполне удачно гримировались только гг. Стружкин и Шумилин. Затем у г. Чарского лицо было слишком темное, у г. Васильева слишком белое, у г. Бурлака были видны все краски…».)

Замечательна эта способность не пропускать мелочи и все же видеть и чувствовать целостно. Так видит молодой рецензент Стрепетову. Надобно дать отчет зрителю, «а в ушах только и слышится: “Маменька, что вы со мной сделали?” Преследует меня эта фраза и не дает возможности отрешиться от тех мыслей, которые навеяны ею, отказаться от самого себя, чтоб обратиться только в репортера. Сильное, грандиозное впечатление!..»

Только то и написал. И был прав, как был прав и тогда, когда, изменяя обычной своей манере, портретировал Стрепетову в «Бедной невесте», пленяясь этой странной смесью растерзанности и деликатности души, артисткою переданной, пленяясь также стрепетовским даром в единый миг раскрыть весь мир человека на сцене, чье страдание делается вашим.

Он ловит секунды вдохновения, ради которых, видимо, и существует театр, и угадывает высший талант в том, что эти секунды завершают истинное понимание роли, итожат труд и возводят результат и какую-то волшебную степень.

В том, как благодарно приемлет Немирович-Данченко секунду вдохновения, кажутся едины юноша-рецензент и тот человек с седой головой, который убежденно говорил, что весь великий, им со Станиславским созданный театр — вся работа его только на то и нужна, чтобы в такие-то моменты Тарасова — Анна Каренина в мучительной растерянности говорила: «Что мне делать, Аннушка, что мне делать?» «Вот для этих моментов, которые приносят на сцену актеры своим творчеством, для этих минут, составляющих зерно театра, для этого все мы существуем. Для этого существует здание театра, для этого существуют побочные искусства, для этого существует вся администрация — вот для этих моментов. Они создают радость искусства. Но эта радость не могла бы быть такой полноценной, если бы все кругом не помогали этим вздохам настоящего артистического гения, настоящего артистического творчества…».

Есть соблазн искать в каждодневных записях-рецензиях, оставленных молодым критиком Вл., набросок программы, на осуществление которой ушла вся долгая жизнь великого преобразователя театра {28} Владимира Ивановича Немировича-Данченко, — начиная с требования общественной значимости пьес, включаемых в репертуар, и их высокой литературности и кончая проблемами этики.

И в самом деле: как не заметить, например, что о комедии Грибоедова, к которой четырежды вернется Художественный театр, с той же настойчивостью пишет молодой рецензент («увидим мы когда-нибудь ее в желательном виде или нет — остается тайной дирекции, очень мало обращающей внимание на наши заявления»). Как не заметить, что о самовластье драмоделов, старающихся выкроить из великой прозы жалкую пьесу по всем правилам, с презрением пишет тот человек, который откроет сцену для Достоевского и Толстого как они есть, для романной структуры спектакля. Как не увидеть в критических заметках о бессмысленной толкотне считанных статистов в сценах на Кипре и о «пейзанских» костюмах еще более малочисленных и еще более неловких гостей бала Манассе взгляд того человека, который не только оценит искусство массовых сцен из тех же «Отелло» и «Уриэля Акосты» в постановке Станиславского, но и сам создаст образ мощной, властительно-капризной римской толпы в «Юлии Цезаре».

Однако деловитейший список претензий лишен пока силы творческой мысли. Скажем, перечень безобразий, обнаруженных им в спектакле «Горе от ума» («Фамусов — в неопределенном костюме: наполовину 20‑х годов, наполовину 70‑х. Тугоуховский — тоже, Скалозуб — в костюме 20‑х годов. Загорецкий гримирован так, как носили усы и бороду в 20‑х годах, а одет в современном вкусе. Чацкий, с бачками 50‑х годов, одет по последней моде…»), Вл. заключает восклицанием: «Неужели же это так дорого стоит — обставить пьесу как подобает?.. Ну, тысяч 5 – 6…» И артисты «приготовили бы роли постарательней. Все это требует только хорошего, умного, энергичного распорядителя — и больше ничего».

Или вот он бранит спектакль «Отелло»: «Что дал новый театр? Постановку мизерную… Например, приезжает Отелло. Его должны встретить свита, народ, музыка. Что же было на этой маленькой сцене? Вышел хор военной музыки и занял полсцены. Свиты — никакой, народу — ни одного человека…» Но, кажется, и тут дело за малым: долго ли пригласить статистов, жалко ли денег на то, чтобы одеть их как следует? Вопрос же, впрямь ли на Кипре, пережившем только что угрозу морского штурма, у этих исхлестанных некончающейся бурей стен еле доплывший корабль Отелло должны встречать народ и музыка — и как встречать, — даже и не возникает под пером сотрудника «Русского курьера»; он думает о театральной представительности «выхода», а не о смысле сцены и не о месте ее в спектакле.

В рецензиях Вл. нередко говорится о недостатках ансамбля, о падении усилий артиста, не поддержанных трудом товарищей. Понятие {29} целого ощутимо важно для критика, как важно для него и соотнесение частности с художественным целым. За художественное целое в рецензиях Вл. принимается, однако, пьеса, а не спектакль в совокупности создающих его усилий.

Когда, в какую минуту оно вообще возникает, это ощущение *спектакля* как произведения искусства? Белинский, описывавший Гамлета — Мочалова и тех, кто играл с ним рядом, не полагал возможным анализировать представление как артистическое создание. Оно таковым и не было. Не говорили: «великий спектакль», «гениальный спектакль», «спорный спектакль», «мысль и поэзия спектакля». И рецензент «Русского курьера» тоже не говорил.

Он критичен по отношению к театральному дню и живет им, в нем, ему принадлежа. Пишет, как все тогда, быстро, «в номер»; вечером — спектакль, наутро — в газете отзыв.

Чем он живет помимо чисто театральных интересов, статьи не рассказывают.

После заголовка рецензии автор дает что-то вроде ее проспекта: «По поводу постановки в Малом театре комедии И. С. Тургенева “Месяц в деревне”. — Комедия Тургенева в первой и во второй редакциях. — Сценическое значение и устарелость комедии. — Купюры. — “Сценичные” пьесы из репертуара Малого театра. — Общее исполнение пьес, ставящихся в Малом театре…» В статье найдем все, что тут обозначено, и ничего, что обнаруживало бы состояние пишущего. Она напечатана 6 марта 1881 года. Трудно сказать, умел ли Вл. так отключаться от всего ради предмета, или его мало тронуло цареубийство и его последствия.

В воспоминаниях актера МХАТ Василия Васильевича Лужского описано, как замер их московский дом, когда пришла телеграмма о петербургских событиях. Боялись выходить; боялись и погрома. В семье коренных русаков, богатых выходцев из Шуи, социалистов не водилось — кто и почему пришел бы их громить? Но хотя страх в данном конкретном случае и не оправдался, он по природе был неложен. Кстати, незадолго до своей кончины, по свидетельству лиц, с ним встречавшихся, Достоевский жил в ощущении страха резни — «резни образованных людей народом…».

Впрочем, запоминалось и другое. «Никогда не забуду того ледяного равнодушия в средней части общества, с каким было встречено убийство царя». Так пишет Южин, который 1 марта и в последующие дни сам видел все это: «Вид Петербурга был ужасен. Весь ископан, везде патрули, дворники, уныние и полная неспособность общества…»

Южин запомнил «подлейшую статью» Д. Аверкиева на другой день после казни народовольцев. Статья действительно какой не забыть.

{30} «По помосту расхаживает палач Фролов; он имеет вид хозяина полпивной; здоровый мужик. При нем помощник, довольно тщедушный и мозглявый; ни дать ни взять подносчик из полпивной. Кроме того, в помощь палачу отряжено пять дюжих арестантов в нагольных тулупах с клеймеными спинами. Фролов распоряжается по-видимому покойно и толково. Над ними светлое небо: весеннее солнце светит весело, воздух теплый.

… Слышен барабанный бой и музыка; играют какую-то русскую песню.

… Я, конечно, далек был от того, чтоб приговаривать, как стоявший подле меня городовой: “а, задрыгал ногами? Дрыгай, дрыгай, в другой раз не станешь такого делать”. Но я также не был особенно смущен этими словами: они отнюдь не казались мне выражением бесчувствия».

Все правильно. Не то чтобы приятно, но — правильно.

Пусть там у себя в Ясной Поляне Лев Толстой в муке раздумий и с апостольской суровостью пишет письмо Александру III. Пусть предлагает ему простить убийц отца и начать путь христианского царствования. «Отца Вашего, царя русского, сделавшего много добра и всегда желавшего добра людям, старого, доброго человека, бесчеловечно изувечили и убили не личные враги его, но враги существующего порядка вещей: убили во имя какого-то блага всего человечества… Для того, чтобы бороться с ними, надо бороться духовно. Их идеал есть общий достаток, равенство, свобода; чтобы бороться с ними, надо поставить против них идеал такой, который бы был выше их идеала, включал бы в себя их идеал… Есть только один идеал, который можно противопоставить им, — тот, из которого они выходят, не понимая его и кощунствуя над ним, — тот, который включает их идеал: идеал любви, прощения и воздаяния добра за зло».

— Воздайте добром за зло, ибо так заповедано.

— Как же. Завтра…

— А, задрыгал ногами?

Все напряжение раздумий, взрыв их, отозвавшийся первомартовскому взрыву, споры о том, каковы правовые и нравственные обоснования убийства частным человеком человека, стоящего над законом и над возможностью законного суда, — все напряжение русской мысли «Новое время» снимало одним вечным ответом в форме хамски-риторического вопроса: а чем им плохо было? чего им больше других надо?..

… Дрыгай, дрыгай, в другой раз не станешь такого делать. Казнь, как она написана в «Новом времени», не зря приводится в исполнение именно здоровым и здравомыслящим хозяином полпивной. Приговор — от его имени. Экзекуция — его рукой.

Газета описывает тесноту на тротуарах, заполненных мастеровыми, {31} кухарками, посыльными, за ранним временем еще не приступившими к работе, деятельным и обыденным людом. Пусть смотрят. … И пусть будет хорошо тем, кому не больше, чем другим, надо. Пусть живут своей жизнью — той жизнью, которая дает объявления на задних полосах того же «Нового времени».

Акушерка предлагает услуги беременным и роженицам, имеет удобные помещения для секретных: Владимирская, д. 3, кв. 25. Мыло египетских трав против угрей. Возобновляет прием д‑р Верблюнер, бодрящие процедуры. Насосы для нечистот, бочки для отвозки с полной арматурой в складе механического завода Густава Листа, оснащение для ватерклозетов. Принимаю в чистку золотые и серебряные мундирные нашивки. Продается мебель, обитая шелком, репсом, кретоном. Мальц-экстракт Гоффа. Хреновый сироп — для болезней лимфатических и золотушных — конкуренция рыбьему жиру. Продаются сочинения протоиерея Лютостанского. Базар рукоделий. Музей Лента (пассаж): прозрачный живой турок, удивительно улучшенный фонограф; свободно висящая голова… Средства от клопов и тараканов. Надмогильные решетки, монументы, кресты — Ф. Сан-Галли.

«Наступило время, которое в истории русской общественной жизни называется реакцией». Так скажет об этой поре Немирович-Данченко, когда лет двадцать с лишним спустя станет репетировать «Иванова». Он скажет: «На моей памяти…» Но прежде чем это станет памятью об историческом периоде, ведь надо же было все это прожить. Увидеть бесстыжую радость тех, кто только и ждал, когда скомандуют полный поворот назад. Увидеть низкое и торопящееся падение общества либерального, неосмотрительно забывшего оговорить в дни официально разрешенного свободомыслия, что свободомысленно оно лишь пока не последует иных указаний свыше, — и вот ныне застигнутого государственными заморозками врасплох и налегке. Увидеть эти попытки продержаться на уступках, на обиняках, на выжиданиях, при том, что в конце концов все равно запрещают, хотя в общем уж и запрещать нечего — уже перемололось в труху.

Мертвеют убеждения, живые единственно тем, что за них еще могут посадить, — и вот уже, кажется, хочешь, чтобы посадили или выслали. Восхищает, что есть кто-то, неизменно возвышающий голос, исходящий сарказмами, кажется, нарывающийся на арест и все же неприкосновенный (твой страх за него и гордость им как бы компенсируют то, что сам ты воды в рот набрал). Полагается слать при всяком удобном случае телеграмму Щедрину.

В ходу слово «безвременье». Вот это оно и есть: время, которого для тебя как бы нет, которое ты не живешь, а пережидаешь, пока минует.

{32} Когда начинаются все эти зажимы и запреты, никто же не может сказать, надолго ли. Что-то подобное ведь бывало — и кончалось. Вычислены своего рода законы колебаний маятника влево и вправо. Ну погодите немного. Не будем сейчас соваться. Сейчас с этим в цензуру? Вы с ума сошли. Вернемся к этому завтра, ну не в буквальном смысле — завтра, а когда он, этот другой, на сегодняшний не похожий день наступит. Через полгода, может быть, это опять будет «проходимо». Минует год, и удивляешься, как вообще можно было надеяться это напечатать.

Остается гордиться ненапечатанными книгами. Потом гордятся ненаписанными. (Что же писать под нож?) И костенеют в отстаивании того, чего даже и не делают. Того, что уже и поздно делать, если бы и стало дозволено. Потому что время, со сценленными зубами пережидаемое, игнорируемое, объективно-то идет, в своем течении меняя многое.

Сколько пройдет времени, которое надо пропустить? С марта прошло едва три месяца. В «Русском курьере» пишут, входя в отчаянность: «Оскудели мы до крайности. А уж до чего разные необходимейшие продукты подорожали, до чего они редки сделались, просто страх! Возьмем хоть благонамеренность и благонадежность! Да их в наше время просто днем с огнем искать надо! Даже невинные младенцы оказываются теперь неблагонамеренными». Тут же и случай рассказан, как младенцы подводят своих родителей под сомнение: у знакомого дети играли в пожар, меньшой возьми да по неразумию с красным флагом в окошко и высунься (как было принято в знак того, что загорелось). Пожарные-то, конечно, как всегда, не приехали, но «ехал мимо частный пристав наш, Хамовнической части. Увидал красный флаг — сейчас городового…». Ну, ясное дело, обыск, то‑се. «Приказал строжайшим манером наблюдать неупустительно».

Статья поражает, когда вдумаешься: написана она отчаянно по тем временам, если еще взять в расчет, что под арестом находился негласный редактор газеты, Нефедов. Но в чем смысл этой беззаветной филиппики? Нет, нет, мы не высовывались с красным флагом! Не высовывались мы, дети это в пожар играли! Да когда же с нас снимут неупустительное наблюдение, мы — свои…

Наблюдения между тем не снимали. «Русский курьер», существовавший на правах издания бесцензурного, по выходе своих номеров раз и другой получал предупреждения с закрытием на некоторый срок. В сентябре — ноябре 1881 года газета не выходила, Немирович-Данченко поступил на службу в отделение Тульского земельного банка, временно, разумеется. В декабре 1882 года издание опять приостановили на три месяца. Теперь, если бы был еще один «прокол», вовсе закрыли бы. И вышло так, что Владимир Иванович {33} в газете по возобновлении ее не остался: перемена курса; оставаться значило бы эту перемену принять…

Уходил он, что называется, «в никуда» и поступком своим мог бы гордиться. Но в повести «На литературных хлебах» тот же сюжетный мотив ухода истолкован менее всего героически. Позволим себе еще раз обратиться к этой старой книге.

Алмазов работает в газете приличной, но недоходной, владелец которой втайне завидует тиражам и популярности низкопробной газеты-соперницы и вот в какой-то момент меняет тон своего издания. Алмазов уходит из редакции и рассчитывает жить как беллетрист. Денежные затруднения; вексель; неудача с новой повестью, в расчете на которую брал в долг; семейный разлад. В редакциях, где он хотел бы работать, мест для него нет. Единственная перспектива — сотрудничество в той самой «Ежедневной газете», которая для него всегда была знаком литературного и гражданского падения. Там же охотно напечатают и его повесть.

Бунт Алмазова, его громкий, полностью описанный мятеж против перспективы стать литератором на продажу — и в заключение три строки, чистая информация; на все согласился; с женой не разошелся; повесть напечатал, где брали.

Традиционная история капитуляции идеалиста перед пошлостью, бессребреника перед торгашеством смещена изнутри; расшатана — и обновлена этой расшатанностью.

Подробность жизнеописания, его несентиментальная точность, холодная и печальная объективность — все словно бы растворяет конфликт. Какой уж конфликт, где бы ему возникнуть. Драма не в том, что приходится выбирать между полюсами добра и зла, чести и бесчестья, гражданственности и распивочной прессы. Драма в том, У что выбор как таковой уничтожается в текучке существования. Мир словно бы размагнитился и полюсов у него нет. Ты готов голодать, лишь бы не сотрудничать в мерзкой тебе газете, — но, если положить эти две газеты рядом перед человеком сторонним, он же не увидит разницы между той, тебе ненавистной, и той, в которой вся твоя жизнь. Одна поразвязней, другая — насупленная; но, боже, как пересохли все ее слова, какая в них неживая пыль…

### VI

Мы сказали, что Немирович-Данченко уходил из «Русского курьера» «в никуда». Между тем прочность заработка была ему очень важна: он был не один.

14 марта 1883 года как раз перед тем, как выясняется облик «Русского курьера», каким его намерен вести после трехмесячного прекращения издания Ланин (возобновляется с 17 марта), Немирович-Данченко {34} писал управляющему Московской конторой императорских театров Пчельникову: «Глубокоуважаемый Павел Михайлович! Я Вам решаюсь напомнить о своей просьбе относительно дебюта жены моей (Кузьминой). Решаюсь напомнить потому, что я знаю, как Вы теперь завалены делами и легко можете упустить из памяти такую просьбу». Относился он, по-видимому, к этому вопросу довольно нервно: «Извините меня, что я не дождался назначенного Вами срока и взялся за перо, но клянусь Вам, что мною руководит не расчет, не какие-нибудь семейные комбинации, а исключительно возмущенное чувство несправедливости…»

Имя Кузьминой нам знакомо по рецензиям за подписью Вл. Он представил ее Москве после ее первых выступлений постом 1880 года на частных сценах. «Г‑жа Кузьмина, провинциальная известность, не обладает счастливыми данными для сцены: рост небольшой, наружность не из красивых, глаза не из особенно выразительных, голос немного резкий. Масса, как известно, слишком отдается первому впечатлению… поэтому немудрено, что она встретила г‑жу Кузьмину недружелюбно, и после первого действия “Блуждающих огней” слышно было не совсем сдержанное шиканье. Со стороны публики это большая ошибка… Монологи второго действия она прочла горячо, искренно увлеклась сама и увлекла массу…

Г‑жа Кузьмина — актриса, “играющая нервами”, и, вероятно, будет иметь большой успех во многих ролях. Жаль еще, что ее дебютные пьесы не обнаруживают вполне ни ее сценического вкуса, ни образования, желательно было бы видеть ее в драматических ролях, требующих более серьезной отделки».

Эта «провинциальная известность» с ее рассеянностью на сцене или, напротив, почти мучительным вглядыванием в публику, со способностью, однако же, отдаваться вполне положениям роли, с ее «бездною чувства» и чрезмерной естественностью рыданий («ее слезы зашли за границу художественного исполнения», — замечает рецензент) — эта г‑жа Кузьмина надолго займет его мысли. Он будет наблюдать за ней, едва ли не изучать.

Ей удается фигура «современной девушки», девушки без кисеи; удается доля желчности, накапливающейся от соприкосновений с людьми, соприкосновений необходимых и неприятных. Впрочем, она же выбирает для своего бенефиса «Парашу Сибирячку», старый верняк, полвека уже гарантирующий в зале слезы, и рецензенту предоставляется сослаться на кассу: сборы плохи, «вот почему нельзя было обвинять артистов за постановку таких пьес…».

Немировичу-Данченко будет без малого восемьдесят, он будет вести репетицию «Горя от ума» в Художественном театре, пойдет разговор о том, что за женщина Софья. Дочь Фамусова и своего круга, генеральша Скалозуб в перспективе, любовники — мужнины {35} адъютанты? При всем том, что сейчас она — расцвела прелестно, неподражаемо. «Чайная роза»… Возразят: по-моему, она значительнее; она другая; иначе почему же ее так люблю я, Чацкий… Немирович-Данченко удивится: вам не приходилось разочаровываться в достоинствах женщины, которую любили? Счастливый человек. Я разочаровывался всю жизнь.

Он увлекается этой женщиной и этим дарованием — женщиной, по-видимому, безоглядно, дарованием — с требовательной страстью скорее педагога, чем поклонника. С ролями Кузьминой свяжется цикл наиболее важных для него мыслей — о заразительности артистической и о заразительности непосредственно нервной; о простоте: простота, теряющая образность и выпуклость, на сцене достижима слишком легко, кажется ему…

Кузьминой за тридцать, ему нет двадцати трех. Она не свободна, и церковный брак невозможен. Тем серьезней он чувствует ответственность за их союз, ответственность не наложенную, но взятую. Не будут же они жить за ее счет.

На что он может рассчитывать, уйдя от Ланина? Он успел стать в литературном и театральном мире кем-то; не известностью, а все же.

### VII

Он еще работал в редакции, когда состоялась его первая премьера. «Я написал пустой фарс, который, однако, попал на сцену императорского Малого театра и не без успеха шел раз 10». Это — из автобиографии для Венгеровского словаря.

Название было — «Шиповник», сцены в трех действиях. Подпись — «Владимир Иванов (псевдоним)». Премьеру сыграли во вторник, 5 октября 1882 года. «Русский курьер» отозвался о «Шиповнике» осудительно — можно предположить, что заметку без подписи дал сам автор: он к своему дебюту был строг и в самую пору его.

В повести «На литературных хлебах» Алмазов, опубликовавший свою первую вещь, смущается напором требовательных вопросов Тростникова: ради чего он писал, что хотел сказать обществу, чего добивался… «Я написал эту повесть… как вам сказать… ну, просто хотелось начать. Не оставаться же век в маленькой газете».

Побудительные мотивы создания «Шиповника» примерно такие: надо же начать.

Молодой вдове, тетеньке великовозрастного племянника, напели, будто тот выбрал себе совсем, совсем неподходящую невесту. Вот ее план: в доказательство, что его увлечение несерьезно, она сама берется вскружить ему голову. Фабула закручивается повеем правилам водевиля-пустяка; впрочем, автор старается в деталях дать побольше {36} «окраски общественной жизни» (воспользуемся выражением Немировича-рецензента). Вот при девушке, которую на самом дело не знают, рассказывают всякие страсти про нее же, будто бы зная ее как облупленную: опасная личность, нигилистка! «Из чего же вы заключили, что она нигилистка?

— Помилуйте, служит в библиотеке, читает Лассаля и скрывается неизвестно где.

— А вы сами читали Лассаля?

— Что вы! Стану я читать!»

Потом, когда девушка открывает свое инкогнито и все в смущении разевают рты, она еще подпустит: «Удивились, что я не в очках и не с короткими волосами?»

Когда читаешь этот «Шиповник», думаешь про себя: немудрено, что рецензентство 80‑х годов почти целиком сводилось к пересказам; что же еще, кроме фабулы да «направления», и есть в таких пьесах. Думаешь и о том, что манера ставить новый спектакль за неделю (в лучшем случае) или вообще с одной репетиции опять же имела под собой основания. Кстати, сам Немирович-Данченко в одной из своих рецензий заметил, что в большинстве новых пьес всякое действующее лицо заранее уяснено, актеру не предстоит его создавать, а надобно только выучить текст. Давать больше, чем требуется, вовсе не так уж хорошо.

Это довольно существенная для Немировича-Данченко мысль. Заметим ее в одном из первых же выступлений молодого рецензента «Русского курьера»: 19 октября 1879 года он давал отзыв о постановке «Марии Тюдор» в Малом театре. «Г‑н Музиль прочел свою роль очень умно, толково, стараясь придать этому еврею типичность; но это было совершенно лишнее. Роль его — вводная, необходимая только для разъяснения того, что должно произойти; она не представляет никакого характера… и ее следовало рассказать — и больше ничего». Соблазн сценического фантазирования не по существу и не к делу обнаружен рано, отвергнут твердо.

Под чьим влиянием начинает этот человек, подписывавшийся «Владимир Иванов», потом — Владимир Немирович, наконец полным своим именем — не скажешь. Естественно искать воздействие Островского: тот был в силе, пленял и чувствовал свою власть, видя весь русский театр едва ли не боттегой на итальянский лад, где мастер проходится животворящей кистью по выполненным заданиям учеников или по их собственным пробам. Был, например, недурной драматург Н. Я. Соловьев, растворившийся в понятии «театр Островского» до бесследности. Южин вспоминал, что его пьеса «Сергей Сатилов» тоже обратила на себя внимание Александра Николаевича — тот хвалил, сделал пометки на полях и предлагал своей рукой доделать. «Мне этого не хотелось». Немировичу тоже не хотелось.

{37} Он испытывал на первых порах не столько влияние чьей-то художественной личности, сколько влияние театра, каков он сегодня, влияние среднего уровня и репертуарной пьесы. От такого влияния освободиться не в пример труднее, чем из-под магии чужой индивидуальности. В чем-то он и не освободился, в чем-то был свободен изначально: в том, как слышал звук времени, звук минуты; в том, как был восприимчив к сиюминутной типологии.

В «Шиповнике», в «Наших американцах», которые быстро последовали за скромной удачей дебюта (премьера в Малом театре — 17 декабря 1882 года), большинство действующих лиц уяснено заранее; заранее ясно, на кого автор рассчитывает как на желанного исполнителя. Чего лучше, если И. В. Самарин с его обаянием, с его старческой, немного пухлой красотой, необыкновенным голосом, утонченными манерами и большим темпераментом (идеальный Фамусов, какого уж больше не будет) согласится выйти в «Шиповнике» в роли лежебоки-хлопотуна, ленивого на доказательства и пылкого в выводах сплетника Недомекова. Чего лучше, если Федотова, обратив в краску образа свою излишнюю чувствительность (цистерною неиссякающих слез назовет ее, съязвивши, один из товарищей), разыграет роль кокетки доброй, искренно и забавно плачущей, когда ее пугают страданиями, которые она несет бедной невесте племянника.

Но уже в «Наших американцах» проступает занимательная особенность. Автор пишет «по актерам» и «по амплуа», это так; но одновременно он пишет и другое. Его персонажи поражают сначала открытым комизмом, потом обнаруживаемой драмой положения человека, которому узко или, напротив, которому велико платье социальной роли; однако платье выбирал себе сам человек и снимать его не хочет, потом и не может.

В пьесах Немировича-Данченко есть прямые жулики, живущие «по подложному виду», как сказано в перечне действующих лиц «Наших американцев» о стареющем красавце Золотове-Дворжевиче: он разыгрывает инженера новейшей школы перед хозяином фабрики и поборника женской эмансипации перед хозяйской дочерью; диплом у него поддельный, а убеждения — тем паче. Фабула строится на том, как его выводят на чистую воду. В другой пьесе выдает себя за князя такой же немолодой, так же потрепанный красавец Туманов. Но занимательны вовсе не эти традиционные в комедиях обманы (герой выдает себя за…), а искренное и мучительное либо смешное втискивание человека в избранное им по роли положение.

В «Наших американцах» юмор возникает от той легкости, с какой заводчик и миллионщик хочет — играет просвещенного американца и широким жестом предоставляет дочери свободу («можешь {38} завтра же хоть за индейца замуж идти»), а хочет — и плюет на роль и ведет себя, как свойственно натуре доброго и неглупого Тита Титыча. В пьесе «Без любви», запрещенной цензурой и затем переделанной (с большими проторями) в «Лихую силу», богач Хамовников (в «Лихой силе» он стал Колошанниковым) уже не «играет», не балует, как вздумалось, а своей роли подчинен вполне и не умоет даже испытать того, что не в ее требованиях.

Человек съедается, покрывается ролью. В случае с Хамовниковым это рассказано как анекдот, сопровождается репризами с упоминанием Шопенгауэра и рассуждением про то, как у нас любят склониться перед цитатою: «Чего бы, кажется, земцам Diderot, — не губернатор, — а боятся». В случае со Ждановичем (в «Лихой силе» — Сурович) это же рассказывается как драма.

Жданович с увлечением и со «вживанием» берет на себя роль «нового человека» нынешней, 80‑х годов формации, безупречно прямого в своем «материализме», в признании власти денег, в признании того, что сам он больше всего хочет именно их, денег, и возможности капиталистической активности (включая, впрочем, и активность благотворения). Он программно готов принять брак по расчету — и ему предлагается таковой.

В варианте, который стал известен публике («Лихая сила» была впервые сыграна в театре Корша в бенефис Рощина-Инсарова 20 ноября 1886 года), на первый план выступила мелодрама.

В первом варианте ничего похожего не было: ни матери с пороком сердца («волнение для нее смертельно»), ни порываний героини утопиться, ни загадочности любовника, ни перспектив превращения брака-сделки в брак истинный и чистый. Было ощущение жизни запутавшейся, несчастной, глупой: ты однажды как-то поступил, как-то выбрал русло, и тебя несет по нему, бьет, крутит. На секунду люди пробуют ухватиться друг за друга, их относит. Все кончалось отъездом: его беспорядком, перевернутыми и сдвинутыми с места вещами, боязнью что-то забыть, при том, что непременно забывают. Шум отъезжающих экипажей, хлопотливые оклики вдогонку, — они не успели кончиться, Жданович стреляется тотчас, без монолога, вообще почти без слов.

Пьесу в таком виде не разрешили; автор пошел на все те переделки, которые превратили ее в нечто дозволенное, но едва сохранили очерк проблемы, очерк нового характера. Удивляться не приходится: Немирович-Данченко не обольщался относительно вечной ценности им создаваемого, не надеялся, что, вынутые из ящика в более счастливое время, запрещенные рукописи будут живы и нужны.

В воспоминаниях его брата, Василия Ивановича, говорится, что десять лет, которые будто бы выдерживал у себя в столе рукописи {39} Гончаров, — это если не из области дидактического баснословия, то — уж точно — из области истории. Нынче при ускоренном темпе жизни всякая работа за десять лет успела бы утратить свое значение.

И еще: тургеневское «пусть спеет» было возможно, потому что у писателя-барина досуга хватало — от зари до зари. А вот Чехов (Василий Иванович пишет про него, имея в виду многих, себя и брата в том числе) — Чехов жил тем, что зарабатывал. Ему нельзя было щеголять такими господскими затеями. «Работалось впроголодь и впрохолодь. Да еще на каждый наш рубль десять ртов было разинуто!»

Отсюда тот твердый напор, который был у молодого автора. Он делал все, чтобы его пьесы поставили сегодня, полагая, что подмеченное им сегодня завтра на сцене будет выглядеть избитым, а из жизни начнет исчезать. «Наши американцы» имели полууспех в Москве, в Малом, — он ведет деловую переписку с Алексеем Антиповичем Потехиным, ведающим репертуаром в Петербурге. Впрочем, при настойчивости он щепетилен: «Когда Вы были в последний раз в Москве… я тогда же хотел зайти к Вам потолковать, но встреча с Вами у М. Н. Ермоловой отняла у меня эту возможность сговориться: я считал неловким уже являться к Вам, точно пользуясь нечаянной встречей. Ожидаю от Вас утешительного ответа».

Ответ был неутешителен, отношений это не разрушило. Он был самолюбив, ощущал в себе эту черту едва ли не самой существенной, но в дело не вносил личных нот. В конце концов его поставили и в Александринке, когда стало ясно, что в драматургии этот москвич знает правила и дает свое.

Структура ранних пьес Немировича-Данченко традиционна, будь то водевиль, как «Шиповник», или мелодрама, как «Темный бор», где фабула связана с любовью будущей мачехи к будущему пасынку, мать которого она же и свела в могилу. Положения лиц, однако, психологически новы.

Это почти всегда положение человека, сменившего свою социальную лузу, переместившегося, непрочного в новом состоянии и в нем не освоившегося. Люди или несвоевременны, или не на своем месте.

Несвоевремен Мамадышев, последний из самоуправцев, стареющий ревнивец «Темного бора». Несвоевремен директор банка из «Соколов и воронов» (пьеса, написанная вместе с Южиным на основании южинского «Громоотвода», 1885) — он был бы естествен в положении знатного барина, пускающего по ветру имение ради прихоти жены, и мучится в своем реальном положении директора банка, совершающего пошлую растрату да еще валящего ее на кассира.

{40} Происхождение не отвечает характеру, характер не отвечает положению; местом действия становится все чаще место «проходное», уравнивающее, открытое для всякого: публичный сад, меблированные комнаты; но и в частном доме общество пестро, вхож всякий. На каждом шагу мезальянс — мезальянс в браке, но не только: на каждом шагу что-то вроде мезальянса человека и его положения. Немирович-Данченко нащупывает жизненность состояния человека, своей или не своей волей перемещенного, торопливо осваивающегося или бессильного освоиться, перешедшего «из грязи в князи» или обратно.

Персонаж пьес Немировича не укреплен в среде; сама среда неустойчива, разнородна. Вот авторское примечание к роли Наташи («Без любви»): «головка ее забита знаниями без всякой системы. Среда, окружавшая ее, всегда отличалась дикою пестротою: купцы, земцы, профессора, приживалки, кумушки, калики перехожие, гимназисты и т. д. Все ей что-то мешает: захочет говорить — думает, что лучше помолчать, захочет повеселиться — какая-то забота охватит».

Поступки этих персонажей тем более решительны, чем менее непосредственны. Натуры с разрушенным, почти отсутствующим внутренним импульсом оказываются вполне во власти либо предвзятого убеждения (как Жданович, живущий по указке принципа), либо едва мелькнувшего желания (как его жена, спешащая счесть тень чувственного влечения за любовь, которой надо подчинить жизнь).

«Перемещенность» сдвигает с места и привычные понятия. Варвара Ивановна, героиня «Без положения», шокирует собеседников и предполагаемую публику, произнося небрежно: «Что такое ложь, что такое истина. Это все слова, придуманные людьми. Ум, сила, энергия — вот это истина. А идеалы, честь — все слова. Вы понимаете так, а я иначе. В наше время одни идеалы, а через сто лет будут другие. Инстинкт — вот вечная истина. Общество требует, чтобы вы были честным по его понятиям. Кажитесь таким — и этого совершенно довольно».

Через год в «Счастливце» автор поставит в центр человека, который подобных монологов не произносит, но живет как раз по этому принципу. В нем властна и как-то органически бессовестна сила жизни. Что ему на радость и на пользу, он берет с беззастенчивым артистизмом.

В тот момент, когда Богучаров исповедует свой эгоизм, одна из его брошенных любовниц в него стреляет. Она произносит фразу про неизбежность возмездия, но пуля минует счастливца. Он выковыривает ее из стены. Командор берет за руку Дон Жуана, а тот не каменеет и не проваливается.

{41} Все эти странные люди, такие самовольные и вместе с тем предопределенные чем-то, что не от них зависит, суть порождение дня, несомы им. Та же Варвара Ивановна говорит о себе и о подобных себе: «Несемся по течению и гордо глядим по сторонам, как будто сами управляем своим движением, а не волна несет нас куда ей вздумается».

За пьесами Немировича-Данченко угадывается задание иной драматургии, ее необходимость и возможность: «течение жизни» должно стать действующим лицом, участником конфликта. Но не солжем, будто так его пьесы и написаны.

В пьесе «Без положения» есть разговор о театре. Варвара Ивановна любит сцену, но говорит о том, как ее пружины не схожи с пружинами жизненных событий. «Куда ни войдете — всюду смеются, как будто все обстоит благополучно, а “горе ждет из-за угла”. В каждой семье есть драма, но она развивается незаметно, среди общего веселья» («люди обедают, а в это время складывается их счастье, разбивается их жизнь» — Чехов скажет так позже). Но и у Немировича, уже угадывающего «драму течения жизни», фабула никак не решается усидеть за обеденным или кабинетным столом и организуется во всей знакомости театральных эффектов — самоубийств и убийств из ревности, волнений, смертельных для чахоточной груди, истерик брошенных женщин, публичных выкликов — «вы: подлец!», разоблачений обманов, жестов бескорыстия, покаянных признаний.

Можно ловить минуты, когда драматург пробует уйти из этого театра. Вот он строит начало четвертого акта «Без положения». Женщина, боящаяся, что любовник-постоялец ее бросил, ждет его вечером к ужину. Она не одна: тетка ее и молодой свойственник тоже за столом. Она беспокойна, остальные беспокоятся за нее, но про главное никто не говорит. Читают вслух газету, обсуждают разные вычитанные оттуда страсти. Слышно, как за перегородкой укладывается спать кухарка. Потом расходятся остальные. Тишина плотнеет, отчетливо стучит проехавший мимо извозчик, «кукушка начинает кричать 11 часов»; «сверчок да я только и не спим… да вот часики еще».

«Без положения» — вещь самая непоследовательная из ранних пьес, самая неловкая и самая интересная. «Я писал, очень мало вдумываясь в значение театра, в истинные задачи искусства и т. д.», — замечал Немирович-Данченко, возвращаясь к тому, что было им сделано в 1882 – 1887 годах. Но как раз в «брульончике» 1886 года (его слово) следы вдумывания в задачи и смута нерешенности очевидны. Впрочем, эти пробы, озадачившие театр (пьеса «Без положения» сцены не увидела, не понравилась никому), автор не спешил продолжить.

{42} Если он остерегался довериться угадываемой им образности, он остерегался и оставить без комментариев и поправок в традиционном духе угаданные им типы. Изучение «перемещенного лица» сокращается ради его осуждения. «Оно как в старом доме. Доски рассохлись, обои полопались, вот и полезла из щелей всякая тля… А придет мастер, доски заколотит, новые обои положит, тля-то и сдыхает». Герои делают покаянные заявления: «Есть другие, лучше нас с вами. Их ничто не собьет с толку… Они глубоко верят в вечное торжество идеала… Вот таким я завидую». В «Счастливце» соперник Богучарова, чья кисть менее ярка от природы, но упорна в преследовании идеала, получает признание публики, а эгоистическому поклоннику всего, «что красиво, сильно и оригинально», в глаза врезают «подлеца».

Это уступка «общим местам» нравственности? Да и нет. Способ жизни и художества, избранный Богучаровым, занимает ум Немировича-Данченко; но, когда он доводит свой замысел до сцены, кажется, что за плечом его все время стоит кто-то, подобный Тростникову из «Литературных хлебов».

Этот человек, стоящий рядом, раздражает узостью своих претензий, безразличием к художеству: «Возьмут какого-нибудь пошляка, мразь… его бы повесить на первой осине, а вы его облюбуете и пишете психологический роман… Какого черта нужно читателю знать, как один дурак полюбил одну дуру, и что из этого вышло?» Можно возразить, что так же бранили и Толстого, с презрительностью демократов писали про «эпопею о любви супруги высокопоставленного лица, прекрасной Анны Карениной, к не менее прекрасному флигель-адъютанту Вронскому». Но то, что явно несправедливо применительно к Толстому, смутно угадывается как справедливое — в чем-то справедливое — применительно к себе. Пусть то, что повторяет этот голос рядом, в словесном изложении заштамповалось. Но ведь существо-то серьезно. Надоели эти возглашения, что художник обязан служить добру и народу, касаться вопросов важных?.. Ну не надо возглашений. А служить добру — надо?.. Как?..

«Он чувствовал себя донельзя сконфуженным. Он понимал, что этот вечно раздраженный человек попрекает его сладостью литературного хлеба, что он требует исполнения каких-то обязанностей, и Алмазов готов подчиниться… Но практически, как осуществить практически то, чего искала его неудовлетворенная душа? Быть честным? — Разве он писал что-нибудь против порядочности, против совести, против угнетенных, бедных, жалких? Какой же честности еще требует от него этот жрец? Он писал повесть — что ж тут позорного? Ему заплатят за нее — четыреста рублей? И в том нет ничего постыдного».

Следы этой сконфуженности, готовности «практически осуществить» {43} все, чего требует этот голос рядом, очень часто видны в сочинениях драматурга. То вписывается фраза про то, почему бастуют фабричные (дают им «болотной воды с вареными лягушками вместо щей»…); то говорится про бесплодность благотворительности — вот есть «и больница, и школа, и воскресные чтения, но все это без программы, только для виду и славы», и при воскресных чтениях — тридцать кабаков… Но того ли требует голос рядом? И требующий ли мелочен, или ты измельчаешь суть его желаний, будто бы покорно их выполняя?.. В конце концов, можно же с ним не считаться. Его влиятельность слабеет, его уже корят глухотою к новому и небрежением к искусству. И все-таки…

«Он требует исполнения каких-то обязанностей». Важно понять свои обязанности. Так же важно понять и самого себя.

Все внешние удачи, все эти умения недурного журналиста или человека, которому ничего не стоит приспособить для отечественной сцены переводную драму (21 января 1885 года играли его переделку «Банкрота во Франции»: бенефис Волгиной состоялся в Русском Драматическом театре в Газетном переулке, в том самом здании, которое потом перестроят для МХТ), — все эти успехи и умения доставляют удовольствие, но от них и ссадина: так можно продолжать до дондеже. Чем-то надо заняться серьезно и в чем-то *двигаться*. Может быть, в драматургии (ведь мало чести владеть этой профессией в том жалком виде, в каком она утверждена опытом «крыловщины и тарновщины»). Может быть, в прозе (он успел начать и как прозаик). А может быть, есть какая-то пока закрытая возможность осуществления дара, еще не знающего собственного имени.

Немирович-Данченко смолоду жил жизнью, которая меньше всего располагает остановиться и подумать о себе. Сначала жизнь газетчика, которая вообще определяется ритмом ежедневного выпуска номера. Потом такой же круговорот театральных дел. Никаких точек, поставленных резко. Даже уход из «Русского курьера» скорее размыт, чем отчетлив в биографии. Ушел, а потом летом 1883 года сообщал Потехину, что опять можно писать ему на адрес газеты: «Я, с переменой редакции, снова принимаю участие. Мне перешлют». В записной книжке, когда попробует однажды — позднее — восстановить обстоятельства своей карьеры, он оставит пометку: вернулся, «редакция Гольцева»; «с сентября 4 месяца редактировал “Курьер”. Ушел окончательно после передовой Ланина».

Рывков в биографии Немировича-Данченко вроде бы и не было. Но если положить рядом то, что он делал в 1880 году, и то, что делал десять лет спустя, поразишься: другой человек, другая рука.

В таких случаях естественно искать влияние перемен общих или влияние какой-то личности рядом. В скольких биографиях людей поколения и среды Немировича-Данченко бывала важна минута встречи {44} с человеком иного уровня, иных духовных представлений и культуры, не обязательно даже с человеком крупным. Так был важен для Чехова его контакт с Григоровичем. Для Грабаря — дом вельможи и умницы Дмитриева, где гость чувствовал себя непринужденно и хорошо, где его, разумеется, никто не журил за низкопробность его острот для заработков в мелкой прессе, а просто ощущался другой отсчет даже и в понимании шутки.

У Немировича-Данченко в его первые московские годы было много знакомств с людьми замечательными. Не станем перечислять театральные имена — здесь он коротко сошелся со всеми. Знал и Островского; видел Тургенева; на пушкинских торжествах слышал Достоевского (чтобы дополнить список, назовем имя Анны Керн — та доживала век в Москве, он побывал и у нее, потом вспоминал: «милая маленькая старушка»). Но ни одна встреча, кажется, не имела смысла минуты, что-то переломившей и перерешившей.

В истории молодых лет Немировича-Данченко нет красных дней — вех, а есть направленное, медленное постоянное движение. Он делал себя сам. Принадлежал к кругу людей, самовоспитание которых было властным, жестким. Если он и не оставил списка душевных претензий к самому себе, какие оставил Южин («1. Я — трус… 2. Я часто думаю о вздоре. У меня нет дисциплины мысли… 3. … чуть жизнь улыбнется, я мякну и распускаюсь в паточных чувствах…»); если он не кодифицировал, чего не может делать человек воспитанный, как кодифицировал это Чехов в одном из писем, — он не меньше их практиковал и этот саморазбор без обольщения и это опознание в себе липких недостатков своей среды и дня. Знал усилие отделения от этой липучки и усилие внутренней выработки. «Тут нужны беспрерывный дневной и ночной труд, вечное чтение, штудировка, воля… Тут дорог каждый час…». Это слова Чехова. Немирович-Данченко их прочитать не мог, пришел к тому же сам. «Работать же над самим собой начал, строго говоря, очень поздно, лет с 25, и надеюсь на свои силы, что они помогут мне продолжать этот важнейший труд человека до конца моих дней».

# **{45}** Всё рядом

### I

В августе 1886 года Владимир Иванович обвенчался с дочерью известного общественного деятеля и педагога Корфа, по первому мужу — Бантыш. Судьба и тут вела его об руку с Южиным: в один год состоялись даже не две, а три свадьбы, превратившие друзей в свойственников. Три «урожденные баронессы Корф» (между собою — более или менее близкая родня), Лидия Николаевна, Екатерина Николаевна и Мария Николаевна, вышли замуж: первая — за артиста Ленского, вторая — за Немировича-Данченко, третья — за Южина. Все трое остались верны своему выбору до гробовой доски.

Первым открыл очарование женщин этой фамилия, кажется, Южин: он познакомился с будущей женой в августе 1882 года на даче у артиста Самарина, ее учителя (Мария Николаевна готовилась к сцене). Поженились они только через пять лет, немножко позже, чем Владимир Иванович и Катя, Котик.

Немирович-Данченко писал в женихах стихи — не про любовь, а про муки души. Трудно поверить, что это — его рука, его чувства:

«Но и теперь, когда я пламенно молюсь,  
Меня преследуют гнетущие сомненья:  
Да есть ли в мире бог, к которому я рвусь?..»

Может быть, эти строки просто дань обряду ухаживания, как жениховские букеты. Может быть, это от Лермонтова, который вошел в плоть и кровь, в наследственный код сына офицера-кавказца.

«Среди живой угрюмой тишины природы  
Я помню светский шум, как трепет в тяжком сне…».

Была подмосковная дача в Алтуфьеве, много молодых женщин и девушек, неожиданно для прочих объявленный сговор, шампанское за здоровье Екатерины Николаевны и Владимира Ивановича, смущение одного из гостей, приехавшего на дачу поклонником и уехавшего будущим шафером жениха.

Екатерина Николаевна сохранила листок со стихами, он цел.

У Корфов был истинный и легкий «дар дома», у них культивировали родственность, как и радушную терпимость к людям иного круга. Когда после венчания молодые отправились в Питер, где как раз съехались и Александра Каспаровна с дочерью и вернувшийся из очередных странствий Василий Иванович, возник дух семьи, прежде непривычный для Немировичей. Владимир Иванович ездил смотреть спектакли оперетты с участием сестры, она ему казалась талантливой: {46} «Ну и прогадал же Корш, не взял Варю… Я тебе скажу, это такая хорошая актриса уже сейчас…» О брате в том же письме — тоже с симпатией, хотя и с усмешкой: «Он был все время здесь в премилом настроении. Врал только по обыкновению неимоверно. Около моей мамы несколько дней сряду собирался весь курятник: Вася, я и Котя. Котя страшно понравилась моим, они ей тоже».

«Целые дни провожу с Котиком. Живем дружно и весело. Дай бог всякому так».

Человеку, каков был Немирович-Данченко, очень, в сущности, сосредоточенному на себе («я всю жизнь плыл один…»), жившему в кругу, где щеголяли знанием что почем, было внове и сладко теплое шуршание возникающего гнезда и убежденное щебетанье в нем об умном и возвышенном — женщинам тогда полагалось щебетать. Но Екатерина Николаевна, образованная, чувствительная и кокетливая красавица по представлениям 80‑х годов, была поистине — вне мерок того или иного времени — воспитанна. Ее веселого духа, теплого уважения к заботам мужа, женственного доверия к его свободе и ровной, без страдальчества выдержки хватило обоим на всю жизнь. Их брак длился более полувека, был испытан многим, под конец можно было повторить сказанное в медовый месяц: «дай бог всякому так».

Сбереженное Екатериной Николаевной жениховское письмо было написано на редакционном бланке:

«Контора журналов

еженедельного “Радуга”

и ежемесячного “Эпоха”

Москва, Петровка,

дом Карзинкина

Буквально рву волосы на голове!!! Испытываю такую томительную тоску при одной мысли, что я мог бы теперь быть с Вами, а должен заниматься “серьезными вопросами” (чтоб им провалиться в тартарары!)…»

После подписи жениха приписка другой рукой: «Помяните и мои грехи в Ваших святых молитвах. Много мы рвались на свободу, но в конце концов должны были убедиться, что мы не смеем ее даже желать. Так серьезны наши обязанности. *А. Сумбатов*».

«Помните ли вы Ваше литературное участие у меня в “Радуге” и “Эпохе”?» — осведомится долгое время спустя издатель этих журналов. Письмо найдет Немировича-Данченко в парижской гостинице во время гастролей МХАТ на Всемирной выставке 1937 года. Подпись — Людвиг Метцль.

Разумеется, помнит. Только сколько же лет тому назад это было — «Радуга», «Эпоха»?.. Лет пятьдесят, больше даже. Первые вещи напечатал там еще в 1884‑м; кажется, никогда не перечитывал (а, пожалуй, {47} в «повести из фабричной жизни» кое-что было интересно). Вообще журнал был милый, хотя теперь, конечно, о нем сказали бы — «мещанский»; тогда он имел подзаголовок: «Иллюстрированный семейный журнал литературы, политики, искусства и общественной жизни».

Письмо написано с вежливой обстоятельностью, предполагающей, что жизнь пишущего в чем-то интересна адресату. Московский старожил и германский подданный Метцль покинул Россию после 1914‑го: война, эксцессы патриотизма; издательство его сожгли в те же дни, что и издательство Кнебель, — возможно, Владимир Иванович помнит?..

(Как не помнить!.. Узкие Петровские линии были завалены рукописями, растоптанными книгами и осколками стекла: Кнебель издавал «Историю русского искусства», 12 тысяч перебитых негативов — снимки с памятников старины были сделаны для нее специально, оказались невосстановимы, тем более что вскоре погибли и многие памятники… Заодно в клочья порвали 200 картин-подлинников, с которых предстояло сделать для издания фотографии…

В те же дни разбили магазин немецкой фирмы музыкальных инструментов. Донесся до МХТ и был страшен неслыханный звук выброшенного со второго этажа концертного рояля.)

Так вот, тогда Метцль перебрался в Берлин и опять занялся книжным делом. Нынче же он во Франции. Жалко жилья, разгромленного в Берлине после его отъезда, но он полагает, что порядочный немец при «гитлеровщине» жить на родине не может. Конечно, в третий раз начинать он не собирается. Ему восемьдесят четыре года.

«Да ниспошлет Господь свое благословение на Вас еще на долгие годы».

Долгих годов ждать не следует. Владимир Иванович всего на пять лет моложе своего старого знакомца. Вот когда у него под рукой не нашлось другой бумаги для письма невесте, кроме той, с грифом «Радуги», — и ему и его издателю предстояла, как выясняется, действительно долгая жизнь.

А казалось, что надо торопиться, что время отмерено коротко: вот уже под тридцать, за тридцать… «Прощай, милая кличка: “молодой, подающий надежды”. Много хуже: старый, не оправдавший надежд».

Подчас он злился на себя, писал постоянному собеседнику своей жизни, Южину: «Ты умнее меня. Ты знаешь, что не придумаешь пьесы лучше той, которую напишешь. Ля — все мечтаю написать лучше той, которую все равно напишу».

### **{48}** II

Письма из Нескучного он писал длинные, потому что на почту возили их с нарочным не всякий день: далеко было. Приглашая в имение, подробно объясняли, на какой поезд надо садиться в Белгороде, чтобы при второй пересадке в Синельникове не прождать лишние четырнадцать часов. Дальше состав двигался с завидной неторопливостью, почтив остановкой каждый увитый диким виноградом полустанок, вплоть до этой самой Просяной, где предполагалось быть заполночь. Если кучер Антон не сразу встречал гостя, начальник станции, заблаговременно предупрежденный запиской, сам выходил в пахнущую сеном темноту пристанционной площади, кричал: «Кто тут от Корхов»?

«К Корхам», то есть в усадьбу покойного барона Корфа Нескучное, ехали с остановкой, поили коней. Путь заканчивался уже при высоком солнце. Кругом лежала степь — «широкая, прекрасная, знойная, тяжело давящая, спокойная. Или жирно покрытая ячменем, пшеницей и рожью, или выжженная, бестравная, с красивыми лиловыми шишками будяков, с понуро застывшими стадами овец». Речку Мокрые Ялы еще невдалеке от усадьбы можно было запросто перепрыгнуть или вовсе не заметить в роскошно разросшейся осоке. Пониже ее останавливала мельничная запруда: вдоль усадебного парка она разливалась плесом, в нем ходили тяжелые рыбины. Парк густел и дичал, там было сыро. В барском доме подгнивали ступени террасы, и сюда забирались жабы. Когда по вечерам в доме работали, свет из окна падал на беленую стену террасы, на световое пятно бросались какие-то черные мошки, а жабы прыгали на стену и ловили их.

В мемуарах «Из прошлого» почти нет пейзажей и интерьеров, но пейзажи и интерьеры Нескучного написаны здесь прекрасно.

Владимир Иванович приезжал сюда летом из года в год, с тех пор как женился. Здесь была глушь самая настоящая, хозяева успевали за лето так соскучиться, что по возвращении радовались первому телеграфному столбу как светлому празднику; но оправдывался расчет отключиться от московской мельтешни. Ничто не отвлекало. Правда, надо было отремонтировать дом. Первые годы вообще половина этого низкого, глубокого и длинного строения оставалась запертой, там лежали зимние рамы, кучи семян, яблоки и перцы. Потом стараниями Екатерины Николаевны убрали кабинет для Владимира Ивановича: комната вышла оригинальная — задрапированная, словно палатка… Но писал он в Нескучном медленно, в особенности медленно — пьесы.

Впечатления владели им сильно. Нескучное было совсем иным, чем те подмосковные, ветшание которых уже стало литературным мотивом. Немирович-Данченко сам в 1883 году в «Русском курьере» {49} дал очерк «На развалинах дворянства», где описывал Кузьминки с тогда еще стоявшим здесь великолепным и нежилым дворцом, с обширными службами, занятыми уже под дачи, со знаками запустения; в саду замшели мраморы, оседают беседки «en rustique».

В оранжереях еще хвалятся редкостными растениями.

«— Вот за это дерево недавно 1 000 рублей предлагали, — с гордостью замечает мой спутник.

— Отчего ж не отдали?

— Что вы, батюшка?! Да разве оно продажное?.. Разве ему есть цена?..

— Отчего не сдадут внаймы дом?

— Барский-то дом? Невозможно.

— Будет время, — хотел сказать я, но промолчал».

Оставленные давно, подмосковные еще держатся поэтическим преданием; держатся ощущением «непродажности» того, чему «цены нет». На юге по соседству с корфовской усадьбой раньше вдоль реки сплошь тянулись помещичьи дома, «но все они обратились в еще не убранные развалины, или перешли в руки нажившихся управляющих, или совсем исчезли». Один из персонажей повести «В степи» приезжает в родные места: дом разобран на кирпич для каких-то нужд, фундамент кажется начерченным на земле планом: приехавший может показать по нему жене, где была гостиная, где — спальня родителей; даже может показать угол, где в детской лежали игрушки. Но дома тут редко ставили каменные, чаще глинобитные; мощная, сильная земля за несколько лет рассасывает их без следа, едва их покинут владельцы.

Так же можно было присматриваться и гадать, как, за сколько лет успевают рассосаться в этой мощной земле какие-то идейные построения, в свое время воздвигнутые и потом опустевшие.

Земский врач казался чудаком, но не чудил, а был озлоблен. Земство ему задолжало чуть ли не за год. Он вел себя нарочито скандально: пусть выгонят, тогда уж обязаны будут рассчитаться! Старухам, которые приходили к нему, он говорил: «Ну, чего тебе лечиться? Тебе помирать пора». Старухи соглашались. Учитель бросил школу и завел в селе лавку, сухо пояснял, что так полезнее и ему и мужикам.

По соседству лежало то, что Немирович-Данченко дважды — в одном старом своем романе и в мемуарах — назовет «крестьянским царством». Опять же все непохоже на то, что привычно думать порядочному горожанину и подписчику добрых журналов. Это было именно царство, сильное и сознающее свою отдельность. На границе с ним то и дело возникали инциденты (в романе «Мгла» сцену традиционного усадебного ожидания гостей с ее милым шорохом семейных приготовлений перебивает выстрел совсем рядом, и раздается короткое страшное ржание умирающей лошади; это пугает, но это и {50} в порядке вещей — перестрелка на границе). Он был полон ощущения степи рядом, чувствовал, почему земля почитается стихией. Он был полон такого же сильного ощущения от дичающего парка, который не населяется призраками ушедшей поэзии, а тесним и распираем живым; здесь уже, как в лесу, жили лисицы, зайцы, еще какие-то прыгающие зверьки с длинным хвостом; дорожки перекапывались кротовинами; все вокруг звенело, стрекотало, шевелилось. И вдруг набирало глубину темноты с приходом вечера.

Земля вокруг рождала ощущение эпичности и какой-то мощной, спокойно давящей бездуховной силы. То, что почитается духовной жизнью, или уничтожается ею, или обнаруживает в ее присутствии свою мизерность.

Это требовало какой-то передачи; тут-то и начиналась мука. «Еще пока я писал рассказы или повести, мне что-то удавалось, но как только начинал думать о театре, да еще о лучшем из них — о Малом театре, как вся новизна наблюдений, острота их, все куда-то улетучивалось. Какими сценическими средствами можно было бы добиться, чтобы зимой московские или петербургские зрители получили через рампу, через кулисы вот это мое *возбуждение* от темных впадин вечернего парка или от зноя, мерцающего над курганом-могилой? А что смогут найти для себя Ленский, Южин, Садовский, Ермолова, Федотова во всех этих тоскующих или криводушных характерах глухой русской провинции?»

Может быть, Немировичу-Данченко надо согласиться и понять, что жизнь, притягивающая его сейчас, не сценична по своей природе и заниматься ею — дело прозы; а заодно понять, не проза ли — его основное призвание?

### III

В архиве Юрия Васильевича Соболева есть отданная ому Немировичем-Данченко автобиографическая заметка; там фраза: «В 1875/76 году, уже в 8‑м классе, начал повесть (сохранилась и читал ее товарищам)». Там же на отдельном листе — перечень рассказов с 1881 по 1898 год. Список неполон и все же длинен: 37 заглавий (вступая в Общество любителей российской словесности в 1893 году, назвал общее число: около 50). Это не считая больших повестей и романов.

В феврале 1885 года Немирович-Данченко послал письмо: «Обращаюсь к Вам, милостивый государь Алексей Сергеич, с предложением и просьбой взять на себя издание отдельной книжкой моих рассказов и повестей, помещенных в разное время в небольших московских журналах. Благодаря тому, что моя работа литературная всегда была связана с зарабатыванием средств — мне ни разу не удалось попасть в толстый журнал». (Там ему не предлагали авансов, писать же без {51} уверенности не мог.) «Поэтому же я никогда не обращал на себя и внимания серьезной литературной критики… Мне жаль было бы, если бы некоторые из моих вещиц так и пропали бесследно». Не возьмется ли Суворин за издание? Письмо — ему. «Я просил бы с Вас самое меньшее, за что можно продать издание».

Суворин предложением, видимо, не заинтересовался. Через год с лишним Немирович-Данченко снова вернулся к мысли о книжке своей беллетристики, отобрав ее, однако, куда строже, чем поначалу: повести переписал заново, а из шести прежде намечавшихся к печати рассказов забраковал пять. Издавать намеревался тот же знакомый нам Метцль, но дело не по его вине сорвалось. Когда же в 1894 году все же появится томик рассказов («Слезы»), то ни одна из тех вещей, которые должны были составить первый и второй сборники, сюда не попадут. Немировичу-Данченко не пришлось уничтожать свои ранние книжки — они просто не увидели света; но в его отказе как раз от тех «вещиц», бесследное исчезновение которых в маленьких повременных изданиях когда-то тревожило автора, — тоже что-то вроде тихого, «про себя» сожжения.

Браковал он правильно. В тонких журналах, для которых он работал с постоянно присущим ему, даже преувеличенным чувством аудитории, спрашивали прежде всего фабулу, занимательную трогательность «истории». Он спешил ее вести на потребу читателю поэнергичней и поволнительнее, однако не фабула — сильная его сторона.

Даже и в ранних повестях он с резкой точной твердостью писал место действия — такое, каким его всякий знает и каким оно еще не было написано. Так в «Банкаброшнице» возникает село не село… Село, проросшее, вспухшее фабрикой, парализованное в своих качествах и занятиях села и не нажившее свойств промышленного города. Отлично написан фабричный двор в воскресенье: солнце, и никого. Мощеный пустой квадрат, куда выходят отчужденно затворенные и в жару окна квартир служащих. Молчание отсыпающихся и пока трезвых рабочих казарм. Но уже пьяны в дым среди бела дня старик и старуха. Под злобным взглядом непьющего сына они гуськом уходят в дом. Нетвердые шаги по гулкому чугуну лестницы, по чугунным же плитам в казарменном коридоре (деревянные не годятся — постоянны пожары: драки каждый вечер, того и гляди опрокинут керосиновую лампу; соседи разняли бы, но не принято, как не принято входить в чужую избу, что бы там ни происходило).

И ритмы действия Немирович-Данченко пишет хорошо уже в ранних вещах: скажем, смену станционного ожидания суетой в минуту прибытия поезда, опоздавшего и сокращающего стоянку (первые страницы «Фарфоровых куколок»). Только что все в дощатом зданьице жило в философическом покое: поезда всегда опаздывают, придет, {52} когда придет… Ленивая фрачная прислуга в вокзальном буфете с неизменными зелеными стаканчиками и мельхиоровыми приборами; разомлевший пассажир у своих баулов. По паровозному свистку темп меняется, все шумит, толкается, визжит в страхе не поспеть…

Писатель внимателен к тому, что есть общее место в жизни, ее, жизни, постылый штамп. Так в «Фарфоровых куколках» он пишет «штампы» курортной экскурсии среди скал с высеченными на них фамилиями (запечатлеть свое имя-отчество на кавказских склонах ехали откуда-нибудь из Жиздры), этот маршрут непременно к «Эоловой арфе», непременно в Лермонтовский грот, непременно к «Провалу» («слышались обычные фразы: “А что, если броситься” или “Когда я захочу топиться, я приду сюда”»).

Чем дальше, тем точнее он пишет состояние героев, эту взаимозависимость души и «физики». Мы уже знаем «Мглу», ее удивительное начало, когда мимо дам в корсетах и в кисее, мимо мужчин в свежей и прохладной чесуче, через затененную веранду в дом стремительно проходит за винтовкой и выходит с ней старший сын в сапогах, бледный от жары, злобной решительности, усталости.

В прозе Немировича-Данченко важно время действия, воздух его; что было до начала; что происходит где-то рядом и с чем соразмеряется или демонстративно не соразмеряется поведение героев. Так в «Хорошем случае» (рассказ из «Московской иллюстрированной газеты») важен раздражающий запах еды в комнатах среди ночи; важно, что третий час, что горничная спит на ходу, прибирая после гостей; важно, что нельзя шуметь — рядом спят; натянуты и утомлены нервы, разговор отвратительно и привычно соскальзывает именно туда, куда ему бы лучше не соскальзывать: толку от повторяемого друг другу нет, а всякий раз больно. Так в другом рассказе («Румяна») важно состояние разбитости после дневного сна, важны ранние зимние сумерки, когда в шесть часов уже темно на улице, и зажигают фонари, и свет от уличного газа расплывается по потолку; ветрено, фонарь мерцает, и в спальне то темней, то посветлее. По окну бьет мелкий дождь. Муж встает после «храпанца» первым; звуки его умывания, круглая немолодая спина…

Немирович-Данченко бывает банален в движении фабулы, но органически не принимает предвзятости в изображении лица. Например, в повести «Карасюк» (журнал «Развлечение», 1886) отставник в чинах и с подусниками, вопреки ожиданию, вовсе не ретроград, а славный и вольномысленный человек.

Стоит этому литератору чуть дать себе поблажку, и его страницы переполняются эпизодами и фигурами, для фабулы ненужными, но взятыми точно и наблюдательно. Он любит поймать секунду, в которую виден весь человек, при том, что секунда сама по себе ерундовая. Так в «Карасюке» ему важна стариковская любовь к газете, это удовольствие {53} получать ее, разворачивать, словно убеждаясь, что ты получаешь по подписке каждый очередной свой день — без обмана и с обещанием получить еще и завтрашний. И нервность, когда почему-то номер не доставлен на дачу, и неподдельная драма, когда выясняется, что издание приостановлено. Отставник с подусниками — преданнейший читатель либерального «Голоса», он расстроен как гражданин, но это еще и драма нарушенной привычки.

Немирович на редкость внимателен к состояниям, любит угадывать человека со всей его динамикой, разглядывая его, однако же, «в статике», в паузе. Стоит взглянуть хоть на его записную книжку, где он делал пометки для газетного отчета про нашумевшее уголовное дело Мельницкого. Никаких сенсационных подробностей процесса о похищении 307 тысяч; но все, что может дать понятие о замешанных в деле людях, с одной стороны, о скуке, форме, обыденщине суда — с другой. Записывает: тюремная желтизна, мешки под глазами подсудимого; вид человека, который хочет спать, но напрягает зрение. Полно таких заметок впрок, для читателя газеты вряд ли нужных. Потом из записных книжек это уйдет в повесть «На литературных хлебах»: пестрый газетный киоск при входе в здание суда, узкий темный коридор со светлым пятном в конце, то, как шмыгнет озабоченный пристав со списком присяжных, как прозвенят шпоры жандармов с саблями наголо и как проволочит между ними ноги человек в арестантском халате, с бледным, сконфуженным лицом. А там большими, твердыми шагами идут члены суда, у председательствующего расстегнут вицмундир, их улыбки не имеют отношения к предстоящему, и адвокаты во фраках, с серебряными значками на лацканах и с портфелями под мышками дадут им пройти и проводят их взглядами напряженными, хмурыми, гадающими. Курьеры растолкают толпу, и по расчищенному пути гуськом потянутся присяжные с лицами серьезными, почти озлобленными. Медленно поводя рукой по волосам, пробирается священник в коричневой рясе, с большим наперсным крестом, и снова слышатся шпоры… Напряжение рядом с тягомотиной; нет сил вслушиваться в бумажные слова обвинительного заключения, репортеры начинают рисовать цветочки и рожицы.

Заметим, что «Воскресение» еще не написано.

Немирович-Данченко чувствует свою силу, когда дает действию идти «в кадре». Вот эта сцена суда. Вот эта сцена прохода обратно в дом накаленного, вставшего в четыре утра, весь день на жаре пробывшего человека — нижняя губа вздрагивает, винтовка висит на руке дулом вперед и к земле. Только что застрелил крестьянскую лошадь, в который раз забредшую на озими. «Ничего. Теперь будут помнить». Вот эта сцена самоубийства в «Хорошем случае» — заставленная, с полочками и этажерочками уютно-тесная квартира: падая, стрелявшийся успевает почувствовать, как на него все мелко валится.

{54} Стоит заметить даже и в первых его пробах самостоятельную художественную выразительность того, что можно бы назвать декорацией. В юношеской «Драме на почтовой станции» окна в комнате завешены кумачом; деталь этнографична, принадлежит быту, при том, что отсветами красного освещается сцена возможного (сейчас не совершившегося) убийства. Проезжающий лежит в низенькой комнате, «потолок деревянный, а на нем, на самой середине, копотью от свечи поставлен большой крест»: бытовое, натуральное взято как бытовое, но работает и иначе.

Работает звук: в той же «Драме на почтовой станции» возможное, приближающееся убийство имеет аккомпанементом журчанье ручья, убаюкивание ребенка, сонное движение жизни рядом, крик сверчка. У героя «Хорошего случая» мучительно болит голова, в ней отдается каждый звук, и кажется, что развязка вызвана именно звуком:

«В столовой пробило четыре.

Виктор Сергеевич подошел к шкафу с оружиями, достал револьвер, поглядел в дуло, притворил дверь из кабинета в коридор, потом приблизился к письменному столу, вложил дуло в рот и спустил курок».

Эта протокольность, этот точный чертеж имеет свою силу. И в то же время часто кажется: Немирович-Данченко пишет, будя воображение, но словами «первыми», ближними — так, как если бы сказанное им еще только рассчитывало на воплощение — полное и иными, не словесными средствами.

Как будто это еще только должно быть сыграно, а пока вот пояснения обстановки и состояния. Вот в новелле «У могильного креста» обстановка сцены: засуха; заходит гроза, но не разражается, только пыльный ветер; в доме обедают, закрывшись от жары; нервы запутавшегося в своих мыслях героя напряжены, их задевает монотонный звук: «между ставней и стеклом окна залетела пчела и долго билась на одном месте». Вот состояние: «внутри у меня было такое чувство, как будто я бью всю посуду, кричу на Кирилла Васильевича нечеловеческим голосом, стреляюсь с ним на пистолетах. А в сущности я только сжимал челюсти, двигал скулами и рассматривал банку с горчицей, которая с тех пор, что я помню себя, никогда не была плотно закупорена пробкой».

Легко сказать, что тут — бессознательный расчет на театр.

Может быть, такой расчет и есть.

Но такого театра нет.

### **{55}** IV

Нет такого театра.

Какой театр есть, Немирович-Данченко изучил досконально.

Его сближение с ходом сценической работы Малого, затем и Александринки произошло естественно и быстро. Уже из письма к Южину от 1881 года видно, что он в театре человек свой: «Если хочешь, предоставь распределение ролей мне. Я с Грековым, заведующим сценой, в очень хороших отношениях, и он постарается обставить пьесу хорошо».

Читая, можно улыбнуться тому, как охотно пишущий пользуется закулисным жаргоном, дает понять свою влиятельность и свои связи. Наивное удовольствие от таких умений скоро кончится, но деловой навык Немирович-Данченко сохранит; никогда не будет брезгливым растяпой, хвалящимся своей неловкостью в казенном мире. Во-первых, он знал — работают там такие же люди, как мы, разные: глупые и поумнее, благожелательные и неблагожелательные, балаболки и люди слова. И слава богу, если в цензуре служит, к примеру, понятливый и обязательный И. М. Литвинов, который сам рад сказать, что у них «нонеча там послободнее стало». А во-вторых: казенный мир есть данность и необходимость, его не обойдешь. Значит, надо уметь сквозь него пройти.

Он знает закулисье театра — конторское и художественное. Он пользуется своим правом драматурга бывать на репетициях собственных пьес и в них по мере надобности вмешиваться, если не вести их. С годами он будет именно вести их.

Вот он ставит своего «Счастливца» в Александринке. «Необыкновенно холодно в Петербурге, не так уютно, как за милыми кулисами Малого театра». И все же жаловаться не приходится: «Алексей Антипович (Потехин, драматург, заведовавший репертуарной частью. — *И. С*.) дает мне carte blanche не только на выбор, но и на заказ новых декораций, предлагает ставить пьесу, как мне угодно». В Петербурге он беспокоится о московских делах той же пьесы: «Скажи Черневскому, что я прошу его с Гельцером устроить 4‑й акт по возможности эффектнее. Поставить или настоящую студию, или кабинет художника с роялем, письменным столом и т. д.». Просит Южина: «Пиши мне обо всех мелочах постановки», — и сам в эти мелочи входит достаточно властно.

К его настояниям привыкают, и с ними считаются. В том же Петербурге в следующий сезон он ставит «Последнюю волю»: «Роли знают наизусть с первой репетиции. Места сделаны все по моим указаниям, посланным недели две назад Федорову. Режиссерское управление тщательно занято постановкой. Не отказывают ни в одной мелочи… Сокращении в пьесе очень мало».

{56} Чего же лучше.

Он начинал когда-то с недовольства и с убежденности, что за малым дело стоит: немного больше рвения; немного больше расходов; немного больше времени. Но вот случается так, что за расходами не стоят и времени сколько угодно. В Александринском театре ставят его пьесу «Золото» — с Савиной, с Давыдовым. Название уже «вылетело на афишу», когда умер царь; по случаю траура спектакли прекращались до конца года. На досуге можно было работать еще и еще; художественный результат от того не менялся: автору оно видно с отчетливостью. Все повторяется и не обнадеживает возможностью чего-то иного.

Если он просит, чтобы поставили на сцену рояль, — ставят. Если просит новую декорацию, — ворчат, ссылаются на трудности бюджета, но все же делают. Делают новую — и именно такую, какие делали всегда, только посвежее.

Еще мальчишкой-рецензентом он заметил: публика любит то, что уже усвоила; хочет, чтобы актер играл сегодня то же, что вчера, хоть и в новой пьесе. Много-много лет спустя он будет на спектакле Александринки, улыбнется мудро: «Давыдов еще Давыдов, и публике нравится, что он все Давыдов».

Да и как это может не нравиться. Так легко полюбить этот театр навсегда. Полюбить его гений вместе с его рутиной, с оркестром под управлением выслужившейся первой скрипки, с мелодиями Юнгмана перед началом, со слишком жарким отоплением, с методичным выкрикиванием сторожей у подъездов: «Аффишши! аффишши!» Полюбить с той цельностью чувства, когда уже не то, что не мешают в сотый раз ставящиеся декорации леса и сада («высочайше утвержденная зелень», как фрондировали сами служащие конторы), но когда кажется: убери этот оркестр с Юнгманом и смени декорацию — уже будет не то.

Это из воспоминаний Немировича-Данченко — про выслужившуюся первую скрипку и про сторожей; про то, как все это в нем возбуждало безотчетное чувство чего-то близкого и дорогого.

Но вот когда на пороге XX века начнется мощная новизна художественных дел, один из участников этого переворота в искусстве, Михаил Фокин, скажет: чтобы в балете что-то совершить, надо его и ненавидеть. Тут важно это «и». Сверх иных чувств и плюс к иным чувствам — и ненавидеть.

Дело не только в рутине, хотя в глаза бросается именно она. Дело не только в самоуверенном лоске мастерства, не только в своего рода эгоизме актерских темпераментов, требующих, чтобы пробудиться, сигналов известных сценических положений. Дело не только в унизительном для драматургов ожидании ролей точно по фигуре артиста: может быть, и блаженство писать, имея в виду Ермолову, но {57} это вяжет по рукам; изначально уже пишешь не с модели, а на исполнительницу. Частные театры, недавно созданные в Москве, успели перенять требовательную манеру. Немирович-Данченко в Нескучном получает деловые просьбы новой антрепренерши, Абрамовой, злится: «Чисто портным заказывают. Вот идея.

Сумбатов — Дюшар…

Шпажинский — Циммерман…

Невежин — Орентрихер…»

Сегодня ничего не говорят имена этих служителей моды, юмор уподоблений улетучился, но вкус горечи ощутим: Немирович-Данченко ведь и себе отвел место в перечне литераторов-закройщиков. Ведь и его «Последняя воля» слишком послушно натянулась на колки, предуказанные распределением: Федотовой — роль великолепной, эгоистически смелой «mondaine», Ермоловой — роль ее долготерпеливой соперницы-простолюдинки, имеющей свою минуту взрыва и победы. «Последняя водя» была первым общепризнанным успехом драматурга; «Новое дело» придало успеху вес и серьезность; «Золото» его углубило. И все же полного признания у самого себя эти пьесы автору не принесли.

Они были уступчивы по отношению к прекрасной, развитой и устоявшейся художественной системе театра; не вмещали того, что составляло круг мыслей — жизненных раздумий и художественных желаний — Немировича-Данченко.

Малый театр переживал безвременье, стремясь к неколебимости; он презирал дурные дни, пророчил, что они пройдут, и давал пророчеству мощь голоса Ермоловой. То, что вокруг, предоставлялось Виктору Крылову: пусть резвится и зарабатывает.

Шиллер противостоял дню. Крылов его обслуживал, при всем том день оставался художественно не опознанным и голоса на театре не имел.

Немировичу-Данченко, который обладал природной чуткостью к тому, что есть движение жизненных форм и идей, дано было проявить первоначально этот дар в ситуации душевно невыгодной: когда отступничеством кажется признать изменения, тем более — признать их неизбежность и художественно закрепить.

Понятие «дурные времена» реально. Дурные времена повторяются не в своем прямом историческом содержании, но в настойчивости, с какой вновь и вновь возникает проблема — как прожить их достойно, есть ли вообще такая возможность, или потому эти дни и дурны, что какой путь ни выбери — на всяком будут духовные потери. Прямо пойти — убиту быть…

Люди, которыми занят Немирович-Данченко, живут в муке «перемещенности», в муке неустойчивости — и в страхе перед возможной устойчивостью.

{58} «Теперь наступило что-то новое и до тошноты скучное…». Для героя рассказа «При жене», из которого взята эта фраза, ощущение безнадежной накатанности хода собственной жизни сливается с ощущением безнадежной накатанности, предвиденности того, что сделает на сцене его жена, сегодня в пятьдесят седьмой раз поющая в «Гугенотах». «Ни одного жеста, которого бы он не предвидел. Вот в этом месте она, но глядя на дирижера, чтобы показать опытность, начнет свою ариэтку. Тут, перед красивой высокой нотой, подойдет ближе к рампе и кокетливо улыбнется публике: здесь — ее рулада, там — долгое fermato. Публика зааплодирует, она шаркнет по-мужски, потому что играет пажа. Потом будет любезничать с хористками, потому что Урбан — шалун и фаворит…».

Так же герой предвидит или может предвидеть все, что будет с ним. Как жена вернется — прозябшая, свежая, на лице следы грима. «Балладу я должна была повторить три раза! Три раза!» Потом будет ссора, потому что он скажет, что не может дольше ездить по Европам за нею, и почему бы ей не попробовать устроиться на казенной сцене в Москве или Петербурге, и она обидчиво закричит, что не будет просить дебюта, коли не зовут, а он, если угодно, может ехать. И никуда он не поедет, потому что она любит его, и он любит ее, и любовь — одна из тех сил, которые держат человека в колее, в несвободе.

Он смотрит вниз на улицу: фонари мигают… Освещенные магазины… Слякотно, мокро. Зонтики, подобранные брюки, трескотня, кто-то куда-то спешит, кто-то на кого-то кричит.

Одиночество и несвобода включены в дробную, идущую хаотически и массовидную жизнь. Это один из постоянных фонов — слагаемых действия. Есть и другой: мощный, отчужденный мир степи, эпически невозмутимый в себе и рождающий тревогу в тех, кто вступает в его пределы.

Бричка все дальше от последнего полустанка, приезжие чувствуют себя чужими и во власти безразличной стихии. Пахнет гарью — имение, куда едут гостить, подпалили. Кони сгорели в денниках, оскалены обугленные черепа.

Боятся поджога в «Мгле», дотлевают уголья в повести «В степи», погорела деревня в «Снах». Автор удивительно ставит свет: ночь после пожара у пожарища; темные силуэты на сумеречном небе; иногда из тлеющих куч вырывается пламя, багровые отсветы на лицах и на холщовых рубахах; на пламя льется вода, и опять все погружается в мрак. В одной из обгорелых хат — свет; на столе зажженная лампа и кусок хлеба; мужик стоит и молится истово, крыши над ним нет.

Живущий в усадьбе рядом молодой ученый чувствует себя отвратительно: мутит, едва вспомнишь, как на пожаре кричал нетвердым командующим голосом, в самый момент команды сомневаясь, верно {59} ли распорядился и не совестно ли распоряжаться, ничего не смысля. А и смыслил бы, так не умеешь заставить послушаться. Что бы ты ни делал, а будет как будет.

Неумелость может быть конфузливой, рефлектирующей или полной энергии и наглой — так или иначе она преследует персонажей Немировича-Данченко. Им поручено, они не умеют, клянут себя, что взялись.

В одном из своих по-летнему длинных писем к Южину Владимир Иванович рассказывает, что собирается писать роман «Дилетанты». Затруднительно определить, какую именно из будущих вещей он имел тут в виду: мог иметь любую; каждую можно бы озаглавить этим словом.

Прекрасному исследователю творчества Немировича-Данченко — В. Я. Виленкину принадлежит наблюдение: здесь «гибнут от разъедающего дилетантизма, который перекидывается с профессиональных занятий на самую сущность человека и парализует его силы. Этот далеко зашедший дилетантизм волновал писателя, в сущности, больше всего».

Алеша Карамазов в разговоре с Колей Красоткиным припоминает где-то читанное: если русскому мальчику дать карту звездного неба, которой он прежде никогда не держал в руках, он наутро вернет ее исправленной. Свойство это есть вечное свойство юности, к тому же при Достоевском оно стало приметой времени. Немирович-Данченко застает этих исправлявших звездные карты мальчиков сорокалетними или около того.

Он знает власть идеи над этими натурами; если идеей стали практицизм и «дело», суть окрашивается трагикомически, но остается той же. Он берет персонажей на излете, видит их пережившими свой час и полными неистощимой, ненужной энергии. Таков Столбцов, герой «Нового дела», таков Солнцев из повести «В степи», которого автор называет «своего рода Дон Кихотом, русским Дон Кихотом второй половины XIX века, Дон Кихотом, считающим себя великим практиком и “человеком дела”. За первой мыслью о каком-нибудь новом предприятии он быстро развивал все подробности, составлял гигантский проект со сметой до мельчайших деталей, тратил на все это ничтожнейшее количество времени, в которое его собрат помещик не успел бы написать и простого письма к своему арендатору, и несся с проектом к богатым людям, в правительственные сферы Петербурга, к специалистам…».

Остался рисунок Александра Павловича Ленского, который играл Столбцова и по своей привычке сделал портрет героя: плоеные кружева рубашки, феска с кистью; сочетание неизбывной барской домашности с неизбывной же парадностью, «жест энергии» при отсутствии основательности.

{60} Дилетанты дела, персонажи Немировича-Данченко тревожат его еще и иначе: они погружаются в вечные проблемы, обнаруживая то, что можно назвать дилетантством духа, самовлюбленным и беспомощным, как всякое любительство.

В присутствии мощной бездуховной стихии степи, под неясный и немолчный шум ее жизни (говорят, это где-то ночью молотят; говорят, это выпь, и только кажется, будто кто-то стонет), под отчужденно спокойным взглядом «крестьянского царства» это дилетантство духа приобретает особый смысл.

«Становой, как все русские становые, тяготился своей должностью и обладал художественными наклонностями… Увлекался Фламмарионом».

… Фламмарион, «Популярная астрономия», «Звездное небо и его чудеса». Карта звездного неба в руках постаревшего русского мальчика, судьбою поставленного в полицейские.

Дилетантство доходит до анекдота и остается источником драмы.

Неумение жить — в самом широком, самом философском смысле слова — есть драма, есть стыд. Но и умение жить — в том варианте, в каком этому умению дано осуществиться, — есть тоже драма и стыд, если не примитивная гадость.

Против дилетантизма Немирович-Данченко ставит не умелых, а своих странных и настойчиво занимающих его воображение «отказчиков». Таковы Андрей Калгуев из «Нового дела», Валентина в «Золоте», Василий Онисимович в «Снах». Двое первых слывут юродивыми, и им угрожают опекой, они действительно странны и органически «не умеют»; третий умеет как нельзя лучше, но бросает свое умение сознательно, ибо от него тошно.

Выигрыш и проигрыш «отказа» не подсчитаны в своем балансе, у ролей «открытые финалы», что опять же не входит в возможности и привычки театра, который есть. Савина полагала, что четвертый акт «Золота», когда Валентина соглашается идти замуж за совершенно безразличного ей человека, есть ошибка; хотела иной развязки, не понимая, что замужество тем и годится тут, что — не развязка.

Законченное, удовлетворенное в себе развитие события и нравственного мотива было законом существовавшего театра. Кто прав, кто виноват и что делать — все это должно было быть сказано в пьесе с возможной ясностью, и сила и прямота ответов почиталась за первое достоинство.

Найти материал, где действительно не скажешь, кто виноват и что делать, найти нравственные мотивы, не удовлетворяющиеся в собственном развитии, а только набирающие силу лирической неразрешенности, — это еще полдела. Как совладать с ними и освоить их художественно, не порвав с истинными законами сцены и не пойдя на уступки ее привычкам, — вот задача.

{61} Вправду можно лишний раз позавидовать другу, который знать не знает подобной *жука*. Можно пожелать себе самому того, что желаешь ему: вот так после трудов сезона приехать в усадьбу… «Читать, что ни попадется, задравши ноги, смотреть на луну с бессмысленным философствованием… наблюдать за муравьями и пауками, искать в каждой мужицкой физиономии глубокую народную драму, иногда винтить, причем не сердиться… А когда все это прискучит, то написать в 10 – 12 дней новую драму».

Южин какую пьесу задумывает, ту и напишет. «А я — все мечтаю написать лучше той, которую все равно напишу»…

### V

«Самое главное, к чему приучаешь себя: поставив себе цель, иди к ней, не растрачиваясь ни на что другое и никогда не ослабляя зоркости, потому что, знай, все-таки то, чего ты хочешь, придет совершенно неожиданно и, наверное, не там и не тогда, где и когда ты рассчитывал».

Это — из письма к Южину, из письма очень позднего.

Люди цели; оба они истинные люди цели.

Вот как набрасывает портрет Южина критик Н. Е. Эфрос: «счастливы знающие свой путь. Счастливы неуклонно идущие знаемым путем, к отчетливо ставимым целям…

Знание своего пути и своих целей, полная уверенность в их правильности, полная отдача себя им и столь же полная исчерпываемость ими всех сил души, всего природного богатства, — это, на мой взгляд, — самое характерное, существенно определяющее для облика Южина».

То же надо бы сказать о Немировиче-Данченко, назвав вдобавок еще одно — и столь многое меняющее — свойство: способность понять, что цель подвижна; что у нее собственное звездное движение, тайна орбиты. Как угодно сворачивает «знаемый путь», ибо ценна не прямота устремления как таковая, а готовность опознать цель переместившуюся, открывшуюся внезапно и не там, где она была предположена.

Не удивительна ли минута, когда Немирович-Данченко, драматург, столько лет с настойчивостью преследовавший свою задачу, так трудившийся над пьесой «лучше той, которую все равно напишет», — находит наконец эту пьесу написанной другим.

К чужому успеху он был ревнив, даже не верил, что кто-то может быть неревнивым, жить «без того гнусного чувства, которое сидит в каждом авторе по отношению к успеху другого». По отношению к успехам пьес Сумбатова, друга на всю жизнь, и то это чувство в нем возникает, — иное дело, что «мы искренной, а не поддельной {62} честностью подавляем в себе его… Положа руку на сердце, я собой в этом смысле доволен. Вот уж 3‑я или 4‑я твоя пьеса, когда доброе отношение к твоему успеху не стоит мне ни малейшего напряжения».

Он писал так в 1898 году; а в декабре 1896 года отказался, как все помнят, от Грибоедовской премии за пьесу «Цена жизни», потому что в том же году вышла «Чайка» Чехова.

«Чехов — это талантливый я».

Фраза неслыханная. Сказавши ее, человеку самолюбивому надо, вероятно, если не руки на себя наложить, если не возненавидеть счастливца, сделавшего то, чего ты сам тщетно добивался, то смириться в сознании неудачи и обойденности. Отношения с Чеховым, однако, как с самого начала складывались спокойно, так и продолжались без всякой «драматургии»: с ровно нарастающей близостью — в той мере, какая вообще возможна между двумя образцово замкнутыми людьми их круга и поколения.

У Владимира Ивановича не сохранилось точной памяти о дне и месте, где они с Антоном Павловичем познакомились, — как не познакомиться, мир тесен, в университете учились примерно в одно время (а ведь тогда студентов не тысячами считали), в одних редакциях подрабатывали.

Встречались в Обществе драматических писателей (в апреле 1889 года оба вошли в комитет этого Общества); вместе выбирали председателя — хотели Боборыкина, пересилил Майков («было что-то странное, несуразное и донельзя неевропейское, когда Майков, гофмейстер, тайный советник и старик, в ответ на крики “Долой! Не нужно! Тшш! Пшш! Не желаем!”, вместо того чтобы плюнуть и уйти домой спать, униженно моргал глазками и говорил: “Я отказался от председательства, но я, господа, беру свои слова назад…”» — это из письма Чехова к Суворину; «Немирович-Данченко говорил, что пошлет Вам отчет о заседании»). Обоих раздражала «чепуха», у обоих хватало терпения, потребного для дела.

Немирович-Данченко заинтересован всем, что пишет для сцены его товарищ. Чехов и не обмолвился ему еще, скажем, о «Лебединой песне», а Владимир Иванович готов взять на себя устройство этой вещи в Малый театр: «Если Вы сами не любите предлагать себя, дайте мне экземпляр. Я познакомлю с нею и сведу Вас с кем нужно».

Чехов умеет ценить его разум и благожелательность. Сдержанный на похвалы, он пишет о новом знакомце: «Мне кажется, что сей Немирович очень милый человек и что со временем из него выработается настоящий драматург. По крайней мере, с каждым годом он пишет все лучше и лучше. Нравится он мне и с внешней стороны: прилично держится и старается быть тактичным. По-видимому, работает над собой».

Разговоры между ними достаточно откровенны, хотя и не так {63} часты. Живут они, но тогдашним представлениям, на разных концах города. Адрес Антона Павловича легко запомнить: в «Русском курьере» из месяца в месяц печатал свои объявления доктор Корнеев, у которого сейчас на Садовой-Кудринской семья Чеховых сняла флигель. Немирович-Данченко после женитьбы обосновался на Мясницкой, в Чудовом переулке. Чехов заезжал сюда, чтобы подарить оттиск из мартовского номера «Северного вестника» за 1889 год, здесь напечатан «Иванов»; хозяину было крайне досадно, что гость, выбравшись в такую даль, не застал его дома.

«Прочел и вник». Это из ответного на визит письма. «Что вы талантливее нас всех — это, я думаю, вам не впервой слышать, и я подписываюсь под этим без малейшего чувства зависти». При всем том пьеса воспринимается не как шедевр, а как возможность шедевра. Вот Ленскому кажется, что автор слишком презирает сценические требования (Ленский это замечает по поводу «Лешего»); может быть, просто их не знает? А надо ли знать? «Я лично не только не принадлежу к горячим защитникам их, а, напротив, питаю совершенное равнодушие».

Питает совершенное равнодушие — соблюдая. И Чехов пока соблюдает. И пока работает над «Ивановым» (а эта драма, написанная с ходу за десять дней, измотает-таки потом автора), сполна осознает свою несвободу. Кстати, мало кто помнит, что знаменитые чеховские слова о выдавливающем из себя по капле раба молодом человеке в письме, где речь о работе над «Ивановым», оказываются прямым продолжением рассуждения о свободе, которая необходима драматургу. И которой нет пока у него.

«Как жаль, что мы живем на разных концах Москвы!» Жаль.

Но Немирович-Данченко уважал расстояние между людьми. Им было легко вместе, поскольку в дружеских чувствах одного к другому не было наступательности, которой Чехов органически не выносил. Чехов для него значил, как никто, но он вовсе не полагал, будто Чехова это обязывает или хотя бы должно быть Чехову известно.

Много воды утечет, прежде чем Немирович-Данченко позволит в письме к нему фразу: «Кончатся твои песни, и — мне кажется — окончится моя литературно-душевная жизнь. Я пишу выспренно, но ты знаешь, что это очень искренно».

Связанность собственной литературно-душевной жизни с чужой песнью должна была, вероятно, тяготить Немировича-Данченко, пока он занимался прозой или драматургией. Между ним и натурой, как бы ясно и свежо он ни видел ее, слишком часто есть словно бы место для линзы, для преломителя взгляда.

Это до грубого очевидно в ранних вещах: в прескверном рассказце «Дурная привычка» ритм и слог задан Гоголем «Миргорода», в «Драме на почтовой станции» — дневником Печорина. Потом автор {64} освободится от зависимости столь детской, но все же между предметом и пишущим всегда угадывается уже существующий или возможный посредник.

Готовность слить свой взгляд с чьим-то поражает тем больше при том, что в жизни-то Немирович-Данченко меньше всего должен был укорять себя за податливость чужому влиянию и чужому взгляду на вещи.

Во всем, что делает Немирович-Данченко с начала 90‑х годов, можно с отчетливостью проследить связь с Чеховым. Легче всего назвать эту связь влиянием крупной писательской индивидуальности на меньшую; оно вроде бы так — и не так.

Мы уж не говорим, как соприкосновение с Чеховым переналадит память Владимира Ивановича, заставит видеть свои молодые годы едва ли не запасником красок и штрихов для чеховских спектаклей. Вот в мемуарах поминаются соседи: «Ездили мы гостить к молодому ученому, получившему по наследству большое имение… Он был очень хороший человек, но, получив наследство, обленился, ничего не делал, любил принимать гостей, очень много пил и любил, чтобы все у него много пили, — пили бы, пели, до крику спорили на высокие темы и опять пили бы… Здесь встречались сплошь чеховские уездные типы».

Соседство Нескучного известно; в молодом ученом некого узнать, кроме Николая Александровича Карышева. В жизни он был, однако, решительно не таков, как запомнился: был неустанно деятелен, профессорствовал в Дерите, занимался экономической статистикой — как статистика его высоко ставил Ленин, споривший с его общими теориями. Но Чехов раз навсегда задал угол преломления. Немировичу-Данченко стала важна именно верность этому.

Независимый и самолюбивый, Немирович-Данченко мог бы сам дивиться избыточной чуткости своего творчества к постороннему ритму, постороннему строю, постороннему художественному началу; мог бы ставить себе целью освобождение от этого свойства, мешающего литератору. Но он мог понять и другое: это свойство саморастворения, свойство творчества «по отклику» и понимания-творчества есть часть его особого и пока неприменимого дара.

Он родился режиссером.

Вот проклятое призвание: все равно что родиться летчиком, когда еще нет авиации.

Остается создать авиацию.

### VI

Что надо еще написать в этой главе.

Надо написать о том, как битком набиты, плотны его дни. Заметить, что мы произвольно делим его занятия, как если бы сначала {65} он был критиком, газетчиком, потом — драматургом, потом — прозаиком, потом — педагогом Филармонического училища (ибо сейчас нам предстоит приступить именно к этой теме). На самом же деле мы так делаем для удобства изложения, а он ни одного занятия не оставлял, и, скажем, рецензии его (только уже не в «Русском курьере», а в «Русских ведомостях» и «Новостях дня») продолжали печататься если не с той же частотой, то все же регулярно; и сторонних театру предметов он тоже не оставлял — вел в «Новостях дня», например, отдел «За день». И небольшие рассказы продолжал сочинять, сердясь на укоры, зачем он не оставляет мелкой прессы: а затем не оставляет, что эти укоряющие не предлагают ведь ссудить его деньгами, а серьезные журналы на авансы не щедры, а эта «Московская иллюстрированная газетка» щедра. И еще заседания, встречи, разговоры по делам, потому что он был человек по природе своей общественный, замечательно дельный и на него грузили множество поручений, поскольку известно: кто везет, на того и грузят. Даже и дни в Нескучном, по воспоминаниям долгие и просторные, на самом деле были наполнены и трудами по московским обязательствам и тут же возникавшими обязательствами местными: в память о покойном тесте приходилось заниматься народными школами, наезжать в соседнее ремесленное училище.

Есть письмо от некоего милого человека, по фамилии Кашенцев, Петр Иосифович. «Разрешите мне, старому учителю, написать Вам несколько слов… Кто же я и каким образом сделался учителем. Я сын крепостного крестьянина деревни Марфополь. 13‑ти лет остался круглым сиротой. Учился в начальной школе.

В 1877 г. в нашу школу приезжал ученый педагог и писатель, автор книги “Наш друг” Николай Александрович, барон Корф, который в то время насаждал народное образование. Он давал нам, ученикам, работы, которые мы с большой охотой и радостью делали. Николай Александрович нашел меня способным, велел дать стипендию и послать в учительскую семинарию, после семинарии я учился еще в ремесленном училище и таким образом сделался учителем и мастером-техником.

Почему я Вам, Владимир Иванович, пишу, потому что и Вы были моим учителем. В 1887 году Вы приезжали в Александровку к профессору Николаю Александровичу Карышеву, были в ремесленном училище и нас, учеников, учили играть “Ревизора” и “Женитьбу” Гоголя…».

Письмо и само какое-то милое, и хочется, чтобы возникло имя Корфа. Прекрасный был человек, и если не личное знакомство, то оставшийся от него настрой дома на пришедшего сюда Владимира Ивановича несомненно повлиял. Хочется даже его завещание привести — оно цело, замечательно не по форме составлено: Николай {66} Александрович знал своих домашних и знал, что никто ссориться из-за денег не станет, да и денег вообще почти нет. Завещается право на издание сочинений — жене; завещается библиотека: художественная литература — Екатерине Николаевне, остальные книжки второй дочери, Марии Николаевне (она за инженером Типольтом). Бронзы и личные вещи раздарить близким: «каждому что-либо на память». «По двести рублей Ульяне Петровне Комаровой и Григорию Матвеевичу Баченко за их долговременную службу…».

Это, пожалуй, сбивает ритм, но даже и нужно, чтобы ритм оказался сбит; нужны паузы около людей, чья жизнь может заставить думать о ней. Судьба типическая, вплоть до того, как этого деятеля от дел отстранили и сжили со свету (завещание написал в сорок восемь лет и умер, не дожив до пятидесяти). Во времена Чехова и Немировича-Данченко выражение «светлая личность» воспринималось как раздражающий житейский штамп, но свет от Николая Александровича, видимо, вправду был; вот через шестьдесят лет без малого после его кончины жив человек благодарный, помнящий, ему обязанный хорошим в себе.

Может быть, о таком вот Корфе Немирович-Данченко думал, давая одному из своих персонажей рассуждение о единственном достоянии интеллигента из дворян: «Мы родились, нося в себе известные выводы и принципы, до которых другим надо еще доходить трудами целых поколений… Куда бы ни забросила тебя судьба, это наследство отцов останется при тебе». Если ты сам не разбазаришь его, впрочем…

Мотив благородства потом пройдет в искусстве Художественного театра растворенно и ощутимо; пусть тут будет первая интродукция его.

Задачи жизни Немировича-Данченко — за пределами дня, а ритм — дня, часа; все расписано, нет свободной минуты. Почти каждый год (потом, правда, реже) премьеры его пьес в Малом и в Александринке, тут не только источник авторских волнений, а требующая многих сил работа. И Литературно-театральный комитет, куда он назначен с сентября 1891 года и где читает десятки пьес с присущей ему добросовестностью; и проекты реформы императорской сцены, убеждающе подробные и не получающие хода, и переписка с теми, кому этим ведать надлежит, — с московскими и петербургскими людьми конторы.

Все это на удивление не в суете, не в задыхающемся темпе, а в какой-то степенности и с расстановкой.

Дать бы панораму встреч — он жил людно; дать обрывки «фонограммы» (слово позволительно тем более, что сам он вел в газете так называвшуюся рубрику) — на рубеже 80‑х и 90‑х годов оживляется жизнь устная: разговоры, в которых обсуждается что-то, чего пока {67} сделать заведомо нельзя, — и все-таки!.. Оживляются тяготения друг к другу, кружки, мысль получает систему отзвуков, ищет возможного союза.

Скажем, сюда годится письмо к Южину от 20 апреля 1889 года, после заседания у Майкова, как замечено на обороте его (а поперек карточки — еще запись: «Три часа ночи. В ожидании самовара»). «Подъезжал, как условились, к тебе… Нашел все комнаты в темноте… Хотел было обидеться, но давно я тебя не любил так, как сегодня. Поэтому простил. Вспоминаю твое поведение во весь вечер — и любуюсь тобой мысленно в воспоминаниях: ты был справедлив и умен, горяч и тактичен». Письму вряд ли нужны комментарии: все, кажется, само доходит — это состояние, когда тянет говорить дальше, хоть бы и в три часа ночи, радость спора-диалога, спора-взаимопонимания (очень же скучно спорить с тем, кто думает прямо противоположно тебе; русские споры — всегда между теми, кто с тобою чувствует сходно, но не одинаково; ведет мысль в ту же сторону, но своим путем). Плюс это ожидание самовара — «хотел получить обещанный стакан чаю…». Пусть потом отзовется, когда рассказ пойдет о постановках Чехова в МХТ, — как там Вершинин чаю хочет в «Трех сестрах»… И как говорят о чем-то очень важном и от собственного быта далеком — в четвертом часу утра…

А можно взять и другое письмо, без этих отголосков, — то, где сначала зовут к себе, на чтение новой пьесы, а потом просят извинить: назвали слишком много народу и хорошо бы перенести к Сумбатовым, там просторнее. Простите за бесцеремонность, но приглашенным так уж и сказали, чтобы приходили к Сумбатовым, на Палашевский (в тот самый дом, где теперь мемориальная доска…). Приглашены Ленские, Гославский (драматург, которого и во времена Художественного театра Немирович-Данченко имел в репертуарных планах), Потапенко с Сергеенко (а Чехов в это время у себя в Мелихове, вероятно, поэтому его и нет среди приглашенных); тут же родня, кое-кто из журналов. Звук соединения «делового» и «домашнего», звук кружка — передать его.

Чреда театральных вечеров — он ведь почти ничего не пропускал, всю жизнь любил ходить в театр. Спектакли не только в Малом, но и во вновь возникающих театрах, от Бренко до Корша; плюс гастролеры (мейнингенцы — особо); плюс любители. Один из любителей в дневнике записывает: «Через графиню Головину слышал, что писатель Немирович-Данченко хвалил меня в роли Имшина». Читатель сам сообразит: Имшин — герой пьесы Писемского «Самоуправцы», «Самоуправцы» идут в постановке Общества искусства и литературы, любитель играет, взяв сценическое имя Станиславский.

Станиславский будет только в толпе, так сказать, в массовке. Чтобы непременно узнали, выделить; но не останавливаться.

{68} Всегда занимают ум сближения людей и линий задолго до назначенной встречи. Любители из Общества искусства и литературы играют или на Софийке, наискосок через улицу от Императорского училища, где все бывают — и артисты Малого театра, и Станиславский, и Немирович-Данченко, — или в Охотничьем клубе на Воздвиженке; дом потом перестроят, здесь будет Кремлевская больница, но зачем заглядывать так далеко, зачем думать о дне, когда Владимир Иванович тут умрет; лучше о том, что через несколько лет в этом помещении будут репетировать «Чайку», и Чехов тут впервые заметит молодую женщину с очень яркими глазами, только что закончившую Филармоническое училище Ольгу Книппер.

Всё рядом. Филармоническое училище расположено удобно.

И вот тут надо написать, что он делает в этом училище. Отсюда — опять подробно.

### VII

В 1883 году Общество любителей музыкального и драматического искусства было прообразовано в Московское филармоническое общество, которое приняло в свое ведение и существовавшее ранее училище. Когда Немирович-Данченко осенью 1891 года пришел сюда преподавать, училище начинало свой четырнадцатый учебный год; по уставу права его приравнивались к правам консерваторий императорского Российского музыкального общества. Занятия были платные, хотя нуждающиеся и способные могли рассчитывать на освобождение от платы и даже на стипендию. Студентов насчитывалось примерно триста-четыреста во всех классах одновременно, большинство составляли будущие инструменталисты и певцы: Петр Адамович Шостаковский, который тут состоял директором от самого основания, имел известность дирижера и пианиста (учителем его был Лист), он организовывал ежегодно непременные десять вечеров, окрашивавших собою московскую музыкальную жизнь, и репутация его учеников-музыкантов была высока. Драматические же классы особо не славились; поступить сюда считалось много легче, чем в училище при императорских театрах, но марка не та.

Не относись Шостаковский к драматическому отделению спустя рукава, вряд ли бы он дал согласие, чтобы обязанности педагога на младших курсах (всего учились три года) с Южиным разделил Немирович-Данченко. Драматург он, конечно, известный, и вкус его и познания в театральном деле несомненны, а все-таки естественней, чтобы актерскому искусству учил актер же.

Но по счастью, Шостаковскому было все равно. Южин уговорил. Вновь приглашенный преподаватель должен был вести занятия четыре раза в неделю по два часа.

{69} Ученики были распущенные, стиль низкий. Не удивительно, что он многих отчислил; удивительно, почему сам не уходил. Все так мало обнадеживало. Он, однако, увлекался страстно — не кем-либо из своего первого или второго набора, но самим делом и его загадкой. Если искать во всем множестве занятий Немировича-Данченко с 1891 по 1897 год доминанту, то она была здесь, в этих классах.

То, что он напишет о театре в 90‑е годы, лишь в некоторой мере вберет его раздумья, хотя к этому предмету он будет возвращаться и как прозаик и как автор статей.

В повести «Мгла», где так сложен ход не соединенных, а словно бы спотыкающихся друг о друга судеб детей одной дворянской семьи, юноша-драгун, разругавшись с отцом, бросает полк ради сцены и погибает, пустив себе пулю в лоб из-за актрисы. Та же судьба порвавшего, ушедшего как бы законспектирована в другом ее варианте в новелле «Последняя встреча» (из сборника 1894 года). Степной хутор; встреча двоих здесь неожиданна, хотя и он и она ее хотели и могли на нее рассчитывать. У женщины интонация напряженная, подрагивающая от усилия быть спокойной. «Ну, дайте мне на вас посмотреть. Какие бывают русские актеры. Я их близко-то никогда не видела».

Если это может утешить ее в несчастье, то и он не счастлив и не доволен собой. А бросить сцену — не бросит.

«— Добьюсь своего.

— Славы, не правда ли?

— Да уж там… чего бы ни было». И едет в очередной Новочеркасск.

Что там хорошего в его Новочеркасске, он же Елец или Вологда?.. Этот мир не приходится открывать заново; Немирович-Данченко спешит назвать его приметы в двух словах, назвать то самое, что всякий знает за актерами: эту самовлюбленность, компенсирующую обиды бродячей жизни, эти битвы голодных самолюбий, это жречество через пень-колоду и кто во что горазд, это презрение к публике-дуре, которую угощают нахальной дешевкой, эту вздернутость нервов, этот запах бензина от старых чищеных вещей…

Ничто из того, чем добропорядочность укоряет богему, не оспоривается и даже не предстает в ином, поэтическом свете; в «Драме за сценой» удивляет множество людей старых, мятых, с плохими зубами и плохими волосами, измученных катаром; их наемное жилье ничуть не похоже на поэтические и легкомысленные привалы комедиантов; бедность без флера, жестокая, до голодной рвоты (запах рвоты чувствует за кулисами героиня «Драмы за сценой», сама в хлебе не нуждающаяся, ибо живет на содержании). А вот и то, что именуют славой: на улице бесцеремонно оборачиваются вслед, всякий о тебе судачит.

{70} В «Последней встрече» Немирович-Данченко не выдерживает до конца найденный им тон разговора замкнутого и едва касающегося того, что есть и было между этими двумя; герой произносит-таки монолог о причинах предубеждения общества к актерам: «причина в их *свободной* деятельности. Вот чего вы не выносите… Его жизнь О обособлена. Он знать не хочет ваших принципов и морали». Монолог эффектен, дело сложное.

Стоит вдуматься, отчего в XIX веке желание стать актером приобретает не только силу страсти, но и силу проблемы, притом проблемы не личной.

Вероятно, и раньше и позже человек, избирающий профессией театр, мог колебаться и встречать препоны. Родные могли отговаривать точно так же, как отговаривали, если сын собирался в моряки или в ландскнехты: странствия небезопасны, доход сомнителен, разлука длинна. Актерство спокон веку было профессией обаятельной и рисковой в ряду подобных — обаятельных же и рисковых же. В XIX веке оно среди иных занятий обособилось, обрело смысл и возможности единственные в своем роде.

Девятнадцатый век узнал драму отчуждения; труд и вообще деятельность практическая все чаще переставали выражать личность; человек томится, не чувствуя себя самим собой в своем ежедневном существовании-неосуществлении. Сорин из «Чайки» дослуживается до действительного статского советника, но он не чувствует себя действительным статским советником, как его управляющий Шамраев не чувствует себя управляющим, как Чебутыкин не врач, а служит врачом. Каждый лишь служит врачом, или учителем, или там телеграфисткой. Каждый — лишь исполняющий обязанности, лишь «и. о.», не исполнивший при том собственного назначения.

В театр чаще идут, уже попытав себя в жизни. Кстати, не мальчиком пошел в актеры брат Немировича-Данченко и не девочкой — его сестра. И в Филармонию, например, Ольга Книппер и Маргарита Савицкая приходят не семнадцатилетними, а в двадцать семь лет; Савицкая, как запомнил ее учитель, «поставила для себя вопрос так: или театр, или монастырь; если она не может быть актрисой, она уйдет из жизни совсем».

С тоскливой исправностью играя какую-то скучную социальную роль, тебе отведенную, в жизни ты — *не ты*. Страсть к театру рождается предоставляемой здесь обратной возможностью: в театре ты — ты, именно себя выражая в тех ролях, которые играешь. «На сцене я принц. Живу его жизнью, мучусь его думами, плачу его слезами над бедною Офелией и люблю ее, как сорок тысяч братьев любить не могут. А ты! Ты молода, прекрасна, у тебя огонь в глазах, музыка в разговоре, красота в движениях. Ты выйдешь на сцену королевой и сойдешь со сцены королевой, так и останешься».

{71} Сцена обещает еще и возвышение цены того, что никому не заметно, на что страшно не получить отклика в жизни: цены личного переживания.

«Зачем же даром изнашивать свою душу? Кто здесь откликнется на твое богатое чувство? Кто оценит эти перлы, эти брильянты слез?.. А там… О! Если половину этих сокровищ ты бросишь публике, театр развалится от рукоплесканий».

Театр может и не развалиться от рукоплесканий, какие сулит Аксюше Несчастливцев. Театр может, напротив того, пустовать, потому что влечение в него зрителя вовсе не пропорционально влечению в актеры. И все же в самый жалкий, самый униженный в своем достоинстве театр приходит за кулисы ищущий в нем своего осуществления человек; так в «Драме за сценой» приходит в голодную и пошлую труппу Луцкой, беглец из купеческого дома. Сцена сулит и ему то, чем уже прельщены столькие: спасение от существования-неосуществления.

В этом обещании нет обмана, и все-таки оно опасно.

Сцену заполняют, сцену вытаптывают люди, ищущие в ней спасения, упоенные собою на ней, счастливые ею и решительно к ней непригодные.

Немирович-Данченко, уже став великим строителем театра, сохранит терпеливую любовь ко всем этим несчитанным претендентам на престол, ко всем этим желающим выйти на сцену королевой, сойти королевой, так и остаться… ко всем этим злосчастным пылким женщинам и мужчинам, которые однажды пошли в актеры и ничем иным быть не желают, настырно и величественно требуя, чтобы им дали их венцы, возможность жить царем каждый вечер… Сколько таких писем. Смешных, несчастных, стыдных со стороны; мне должно быть стыдно, что читаю, а не тем, кто писал; они предназначены не для моих глаз, они написаны, чтобы их прочел тот, кто их понимает, им сочувствует. И тут верное чутье: Немирович-Данченко, человек скорее жесткий, чем размягченный, такие письма действительно понимал и им сочувствовал. Никому, можно поклясться, не показал бы на забаву листок, где какой-то служащий из Моршанска суконным слогом выспрашивает, может ли поступить на сцену человек с дефектами: «как говорят, косой». «Среди верхнего ряда зубов в середине находится зуб островидной формы». На страничке схематически нарисовано лицо со стрелкой, указывающей неудачный зуб.

Вновь пришедший педагог живо вытурит из Филармонического училища некоего наглого малого, у которого хватит цинизма пояснить, что поступал он сюда с намерениями простыми: «средства у меня есть, делать мне все равно нечего, а тут еще так много женщин… бесплатно». Он переломит этот тон; так никто больше не посмеет: подчинять своим правилам Немирович умел.

{72} В то же время долго будет возиться с теми, на кого вроде бы нечего тратить время. Ведь смех и слезы, что приходилось ему писать об учениках первых наборов: кто сильно картавит, у кого неисправимый акцент; голос пискливый; есть глухая на одно ухо. Но легко ли сказать правду одному из них, зная, что нет преувеличения в его ответе: «Без сцены не представляю своей жизни».

(Еще раз — о письмах в архиве. Сколько там предупреждений, что решается вопрос жизни и смерти: если найдете негодным, ненужным для сцены, умру. Можно злиться на подобные трагические вымогательства, но Немирович-Данченко, по-видимому, не злился.)

Как педагог, он ощутил натиск людей, готовых отдать сцене все и жаждущих в обмен найти на ней себя; двойной натиск жертвенности и жажды самовыражения; он имел время вдуматься в выигрыш и в опасности этой ситуации.

Вглядываясь в себя и в остальных, деливших его любовь к театру, он мог заметить еще: обаяние театра не только в возможности спастись от существования-неосуществления; это в той же мере и обаяние союза, обаяние общности, обаяние дела, которое вершат вместе, в товариществе. Образ артели, коммуны, фаланстера возникает где-то близко. Для юношей и девушек 90‑х годов — особенно близко.

«Причина в их *свободной* деятельности», — говорит герой «Последней встречи», объясняя вместе и предубеждение общества против актеров и тягу в актеры. Но сам Немирович-Данченко, кажется, выделяет не то слово, которое подчеркивает герой. Для него театр прежде всего есть возможность свободной *деятельности*.

Театр встает на его горизонте как антитеза деятельности несвободной, отчужденной от личности делающего и близкой к «скверному» (если взять слово Льва Толстого). Антитеза такой деятельности — деятельность же, но свободная, поэтическая и непосредственно выражающая человека.

Владимир Иванович начинает без манифестов. Заводит тетради, в которых расписаны часы занятий, встреч, бесед, репетиций, просмотров, экзаменов. Сложные тетради-таблицы, где слева выписаны столбцом имена учеников и учениц старших курсов плюс еще несколько имен из прошлых выпусков, а сверху проставлены названия пьес, многие десятки названий; из комбинаций заглавий и фамилий вычерчивается возможный учебный репертуар, общекурсовой и для каждого ученика в отдельности. Потом опять — списки, календари, разметка занятий, ролей, упражнений…

Кажется, на всю жизнь наперед купил себе Немирович-Данченко эти листы желтоватой (тогда говорили — «слоновой») плотной бумаги очень большого формата в очень мелкую клеточку, где он расчерчивал предстоящее на день — на неделю — на год. Дали были {73} головокружительны, всякий час, однако, получал тонкие и точные границы клеточки; предстояло ее заполнить.

Немирович-Данченко знал разъедающую силу расхлябанности именно при больших замыслах. Любил фразу: «Скорее откажусь от самого дела, чем от порядка в нем». Но он хотел дела, был призван к делу, имел талант создания дела.

Надо было бы написать — Дела с заглавной буквы. Так сам он станет всегда писать слово театр, говоря о том, которому станет служить: Театр.

Стоит обратить внимание, что именно в годы работы Немировича-Данченко в Филармоническом училище в его прозе так значаще проходит мотив дилетантства — его органичности для русской жизни, его гибельности для нее. Этот мотив Находит свое завершение в повести «Губернаторская ревизия».

Автору было в высшей степени приятно письмо Чехова «Вчера, на ночь глядя, прочел… По тонкости, по чистоте отделки и во всех смыслах это лучшая из всех Ваших вещей, какие я знаю. Впечатление сильное… Знание жизни у Вас громадное, и, повторяю (я это говорил как-то раньше), Вы становитесь все лучше и лучше, и точно каждый год к Вашему таланту прибавляется по новому этажу».

Заметим: повесть о злосчастном дилетантстве, о жизни бестолковой и неловкой, о ревизии, заканчивающейся самоубийством, прекрасна именно «чистотою отделки». Чехову виден труд и успех человека, который как бы возводит себя самого; видно его совершенствование в своем искусстве.

«Вы становитесь все лучше и лучше».

Беда быту, в котором выбор стоит между дилетантством, корыстным и безличным умением и отказом от деятельности; благо искусству, которое возвращает деятельному началу его цену. Здесь иная цена и умениям — высшим и простейшим.

Осенью того же 1891 года, когда Немирович приступил к работе в Филармонии, он с благодарностью пишет в ответ на предложение Ленского: «Хорошо, в самом деле, если бы ты мне преподал урок с красками и двумя-тремя париками. Мой личный опыт поможет мне быстро усвоить твои советы». Последняя фраза самолюбиво уточняет, что и сам Владимир Иванович не вовсе не сведущ даже и в таком узкопрофессиональном деле, как грим (Ленский искусством гримов славился, перенять у него никому не зазорно). Все та же «bête noire», тот же призрак дилетантизма, страх допустить его в себе или быть в нем заподозренным…

Он будет преподавать умения высшие, умение понять движения души и оттенки авторского стиля, но будет настаивать: занимайтесь голосом, танцами, пластикой, фехтованием.

Он возлагает на молодых надежды, спрашивает с них много.

{74} О том, что обновление театра придет с молодежью, думает, конечно, не один Немирович-Данченко; и страстно предается педагогике опять же не он один. Ленский, ведущий драматические классы в императорском училище, понимает увлечение Владимира Ивановича, он и сам более заинтересован работой с молодыми, чем даже собственными ролями. Но вряд ли он что-либо сможет сделать. Вот оборотная сторона всякого театрального дружного долголетия. Не откажешь ведь в приеме сыну, внучатному племяннику, дочери лучших друзей старого твоего партнера. В списках учеников те же фамилии, которые испокон веку украшают афишу; приходят юнцы, с детства освоившиеся с театром, который есть: все видели и уже почти умеют. Так поддерживается традиция, но так же и закупоривается. Заведомо готовятся дублеры; актеры, к имени которых приставляется «2‑й», и это почти символично. Независимо даже от родства, от фамилии вообще хотят именно «вторых»: по возможности верно и даровито повторяющих, что было.

Человек, который ежегодно слушает десятки и сотня поступающих, в какую-то минуту (не поймешь в какую) замечает, что приходят непохожие на тех, кто экзаменовался в позапрошлом и в прошлом году.

По-видимому, что-то изменилось в самом воздухе (ведь неправда, будто молодежь уже по самому возрасту обречена быть новой: далеко на всегда. Новизна не есть понятие возрастное). Во вновь приходящих этот изменившийся воздух сквозит.

Что-то они, очевидно, выражают почти независимо от меры одаренности, просто своим присутствием, своим ритмом, дыханием.

Это нельзя упустить, тем более что другие — упускают.

Впрочем, боязно и слишком довериться, что странный новый звук дойдет сам собой. Нужен и особый «передающий аппарат» — внешний, внутренний.

Педагог ценит остро чувствующих и глубоко вживающихся своих учеников, но проверяет: не слишком ли погружаемся в роль и в себя, наслаждаясь тем, что нам дано там пережить «для себя».

Вот несомненно способная ученица Пиотровская (к сожалению, потом она заболеет и курса не кончит). В ее работах «чувствуется та замкнутость тона, которая развивает дисгармонию между личным пониманием и внешней передачей. Словно всегда смотрит в себя и не думает о впечатлении, производимом на слушателя».

Вспоминая о первых своих педагогических сезонах, Немирович-Данченко полагает, что он, как все, грешил, переоценивая даровитость своих учеников. Если и грешил, то «про себя». Характеристики, которые он ежегодно писал, строги, надежды излагаются сдержанно. Сдержанным оставался в рекомендациях.

Летом 1895 года Немировича-Данченко попросили подсказать, кого {75} стоило бы пригласить во вновь создаваемый в Петербурге театр Литературно-художественного кружка; театр затевал Суворин, он и спрашивал. Немирович-Данченко ответил письмом обстоятельным; упомянул, что выпустил уже более тридцати человек; рекомендует трех-четырех, но и их без жара. Талантлив бытовой простак Чернов, сейчас он в Златоусте, и в Златоусте же есть стоящая актриса на маленькие роли по фамилии Крафт, изящная, неглупая и очень добросовестная. Еще можно упомянуть «гранд-дам» Кудрявую — «представительная, с красивым голосом и хорошей дикцией, примерно на роли Абариновой или даже Жулевой… Всех названных я бы взял в свою труппу».

Думает ли он о «своей труппе» как о чем-то возможном, нельзя сказать. Но взгляд, как надо бы труппу формировать, у него ясный. Суворину он подсказывает в том плане, в каком его, видимо, просили; хотите актрису на роли Абариновой и Жулевой — могу назвать. Но вообще-то принцип для него сомнителен: «Вы не с той стороны подошли».

Начать с того, что надо понять, какие роли та же Абаринова играть *не может*, и искать на эти новые роли новые лица.

Дальше: заботу об амплуа — отложить. «Было бы правильно выбрать сначала пьесы — хоть три-четыре “казовых”… Например, если бы Вам удалось получить разрешение на две интереснейшие пьесы русской драмы — “Власть тьмы” и “Царь Федор Иоаннович”. Вот и надо было бы искать не любовников, ingénue, grande dame и т. д., а актеров и актрис для этих пьес».

«Новые лица, удачно подобранные к пьесе».

Все, что могут дать сцене «известности», слишком принадлежит знакомому театру; слишком воспринимается через знакомый театр. Поэтому свежие люди, любители, играя пьесу Толстого, с новизной замысла автора, с новизной жизненной и эстетической сливаются безо всякого напряжения, а прославленные актеры заслоняют *привычным своим непривычное авторское*. Они на годны.

Изложено твердо, жестко. Можно растеряться: ну а куда девать этих старых, потерявших новизну?.. И куда девать тех новых — после того, как их узнают?.. Не вберет ли все обаяние их новизны однажды сыгранная роль, ради которой они будут званы?..

В проекте, изложенном в письме, не разглядишь хотя бы первого наброска проекта Художественного театра, но он занимает ум.

Запомним выраженную здесь убежденность в том, что все не очень долговечно. Немирович-Данченко найдет у Ибсена мысль, которую признает своей: «Истины вовсе не такие живучие Мафусаилы, как люди воображают. Нормальная истина живет… скажем… ну, лет семнадцать-восемнадцать, самое большее — двадцать, редко дольше Но такие пожилые истины всегда ужасно худосочны». Истины, похожие {76} на прошлогодние, прогорклые, затхлые запасы: «от них-то и делается нравственная цинга». Стареют и исчерпывают себя идеи, стареют и исчерпывают себя лица; нужды нет, что как раз к моменту исчерпанности их и успевают широко усвоить, полюбить — не оторвешь.

(Нашел, однако, кому все это говорить, — Суворину! Многосложный успех деятельности этого газетного магната и организатора общественного сознания держался еще и на знании того, как любимы исчерпанные, пожилые, уютно-затертые истины: на умении все — когда-то верное или изначально ложное — возводить в ранг неприкасаемых общих мест.)

Запомним и другое: этот педагог, уже, кажется, знавший свою преимущественную силу в том, как он умеет угадать, направить, раскрыть актера, в актера навсегда влюбленный, педагог с разительным даром понимания артистической личности, чтит, однако, дело выше личностей.

Он понимал, как много может дать театру человек, приносящий мир новый и собственный, сколь необходим для искусства может быть личный звук, живое дыхание души, ее самовыражение; но ценил все это, однако, как средство, а не как цель. Самовыражение личности, да; но в той мере и до тех пор, пока это нужно чему-то внеположенному — роли, пьесе, спектаклю, театру, искусству, жизни.

Точно так же и игра фантазии, и богатство подробностей, и возможности жизненных ассоциаций, встающих за сценической секундой, и непосредственная лирическая сила — все ценно для Немировича-Данченко в той мере и до тех пор, пока нужно чему-то внеположенному. Даже тяга к совершенству сама по себе не принимается Немировичем-Данченко с порога: тяга к совершенству тоже должна быть соразмерена с чем-то внеположенным, с делом. Оно важнее совершенства.

Не раз будет меняться представление, что же именно признать за это важнейшее внеположенное, но само признание его неизменно.

И пока дело еще не начато, вырабатывается твердость, для него потребная, умение быть во имя его безупречно жестким. Отказывать. Огорчать.

Театр — не общество спасания на водах, не плот для бегущих от существования-неосуществления.

В Музыкально-драматическом училище, с тех пор как здесь работает Немирович-Данченко, велик отсев. Значит, все же говорят неспособному правду, не обманывая себя при этом, будто руководствуются интересами отчисляемого бедняги. Прежде всего приходится думать не о нем, а о театре, которому он, попав туда, так или иначе повредит: либо плохим исполнением ролей, если все же их будет получать, либо ядом обид, глухой безрадостностью…

{77} Про отсев Немирович-Данченко сообщает в отчете, охватывающем учебные годы с 1891‑го по 1897‑й (время от времени отчет о проделанном писать полагается).

В первый год работал с Южиным (на первом курсе — семнадцать учеников, на втором — четырнадцать). В 1892 – 1893 годы принял все три курса (третий вел вместе с Южиным). На вновь набранном было опять семнадцать человек, на следующем — шестнадцать (из них перешедших с первого — десять, вновь поступивших — четыре плюс еще перешедшие из оперных классов); на выпускном — двенадцать. Утвердил систему подготовки многоактных пьес, в которых показываются экзаменующиеся выпускники. В 1893/94 году вел все три курса и принял общее заведование драматическими классами. Южин оставил училище, на его месте К. Н. Рыбаков, тоже известный актер Малого театра.

В следующие годы — обязанности те же, коллеги меняются: А. А. Федотов, Ф. А. Акимов.

На первом курсе преподается теория стихосложения, чтение стихов и басен, гекзаметры. Брали «Илиаду», Фета, «Ундину» — романтическую сказку, переложенную Жуковским в гекзаметрах не совсем обычных, которые, по словам самого поэта, должны «составлять середину между стихами и прозой, то есть, не быв прозаическими стихами, быть, однако, столь же простыми и ясными, как проза». В учебной программе второго семестра упоминаются еще сцены (это понятно) и проза. Расшифровки нет: читали ли прозаические отрывки? Пробовали ли играть прозу, воплотить ее сценически именно как прозу?

В заслугу себе отчитывающийся ставит, что усилено преподавание общеобразовательных предметов. Создана библиотека драматических сочинений.

Занимался за отчетный период со ста семьюдесятью учениками. Выпустил сорок четыре: двадцать семь актрис, семнадцать актеров. Поставлено было столько-то спектаклей классных и столько-то экзаменационных. Перечисляются какие и когда.

Введено в правило, что успевающие младшие ученики участвуют в спектаклях старших. Скажем, в программе «Грозы» объявлено, что одного из городских жителей (старика) играет ученик 1‑го курса Москвин.

Отчет — по всей форме. Из отчета и не должно быть ничего видно вживе, но, к сожалению, ни в записях самого Немировича-Данченко, ни в воспоминаниях его учеников тоже не закрепилась конкретность его занятий. Известно, что отваживал от готовых образцов, учил собственному ходу в глубь роли, учил понимать ее литературный и психологический рисунок, вникать в нее разом и как в живую душу и как в создание художника, работающего в определенном направлении, {78} в определенном жанре. Известно, что уроки профессии соприкасались с вроде бы несмежными вопросами: думали о морали, о житейском, о философском. Все-таки класс Немировича-Данченко для нас как-то туманится: не видишь, не слышишь. Никто толком не описал. Кстати, такова же и судьба его репетиций.

То, что делал он, не имело целью врезаться в память как нечто самоценное: должно было усваиваться, раствориться, ожить в ученике. Москвин скажет, что Немирович-Данченко владел ключами ко всем его, актера, потайным ящичкам. Задевает образ, выразивший восхищенную признательность, а все-таки что за ключи, как ими владел, что в ящичках брал — невосстановимо.

Тем ценнее будут стенограммы, но вести их режиссер позволит еще так нескоро, к концу 30‑х годов. А от времени Филармонического училища — отчеты рукописные и отчеты печатные. (Один из них, к слову заметить, был напечатан в типолитографии В. А. Симова и В. Ф. Кудинова, — оказывается, будущий художник МХТ держал такое заведение.) Списки учеников с указанием, какие документы об образовании они представили (нескладно с аттестатом только у Москвина, окончил всего три класса городского училища; мог бы дать еще справку, что прошел годичные курсы немецкого языка и бухгалтерии, но постеснялся: и так был как-то вразнобой с остальными).

Что еще? Имеются афишки экзаменационных спектаклей и газетные сообщения о них. Фотографий на спектаклях тогда не снимали, есть просто фотографии. Четыре девушки снялись, например, и оставили учителю на память карточку. Это выпускницы 1897 года. Снимались они у Бродовского (на обороте, как водится, витиевато отпечатан адрес: «Maison Khomiakoff, Gazetny per., au coin du Pont des Marechaux». Там, на углу Кузнецкого, столько с тех пор построили и посносили, трудно мысленно поставить этот самый дом Хомякова на то место, где он стоял).

Фотографии передал Музею МХАТ Владимир Иванович в 1924 году; с его, видимо, слов чьей-то рукой проставлено, кто есть кто, и спасибо, что проставлено: лица не стали известны, то есть не все стали. Кстати, и Владимир Иванович не припомнил, кто есть сидящая с остальными девушка с бантом в детской короткой и толстой косе.

Фотографии «в жизни» могут больше сказать о педагоге этих «филармоничек», чем сделанные в том же ателье фотографии «в ролях».

Вот Страхова из выпуска 1896 года — в русском боярском наряде, как его подобрала какая-нибудь старушка-костюмерша по своему представлению и из того, что было в наличии: очень-очень много бус, кисейные широкие рукава и манжеты на круглых, бубенчиком, пуговицах. {79} Снимающаяся выглядывает в некое средне-средновековое окно, увитое плющом, — годится выглянуть и псковитянке, и Маргарите из «Фауста»…

Вот другая снята в боярском же костюме и с кружевной шалью, на садовой скамье и на писаном фоне сада, уж какой нашелся у Бродовского.

Фотографии же «в жизни» показались бы знакомыми каждому, у кого сохранились старые семейные альбомы. Решительно ничего от представления об актрисах. Если одна больше других принаряжена (перед платья расшит, и на руке колечко), то точно так же в любой фотогруппе сестер или подруг могла выделяться старшая, замужняя; это Вера Пржесецкая; остальные по-девичьи скромны в одежде; строгий воротник-стоечка подчеркивает длинную шейку сидящей. Волосы, которых слишком много и не пригладишь, вьются; это Милица Цейц, а рядом с нею та, славненькая и неопознанная. За спиною сидящей Цейц четвертая: большелобая, подбородок резко уголком, глаза в пол-лица, бледна, рот большой, нежный, нервный, кое-как подоткнуты волосы, кажется, что бесцветные; лица не забудешь: значительно и чем-то прелестно. Это Мария Людомировна Петровская, по сцене Роксанова.

Можно положить эти фотографии рядом с тем, что писал в официальных учебных характеристиках о своих ученицах Немирович-Данченко. О Пржесецкой: «Умелая передача душевных движений уже покрыла внешние недочеты… Общий тон всегда отличается продуманностью и интеллигентностью». У Цейц иногда «горячность заменяет истинно драматическое настроение»; но ведь горячность не из самых тяжелых возможных укоров, не правда ли… Наконец, о Петровской: «Редкий пример успехов, какие может сделать очень молодая ученица в течение трехлетнего пребывания в школе. Незначительная внешность, манера держаться сутуловато, неподвижный голос, сильный южный акцент, неуверенность в каждом движении — вот с чем поступила она в училище осенью 1894 года… Уже к половине второго курса стала неузнаваема. В течение двух первых курсов не пропускала ни одного класса не только по специальности, но и по танцам, фехтованию, истории драмы и истории искусств. К маленьким, выходным ролям относилась с таким же усердием, как и к большим. Дарование недюжинное. Отличительные его качества — простота и нервная сила».

«Слава зависит от тысячи пустяков», — давно заметил Немирович-Данченко. Любой из них может повернуть судьбу не так, как ждали. Из девушек, что на карточке, читатель знает лишь Роксанову — по неудаче ее в «Чайке»; Чехов буквально возненавидит ее; Чехов так много будет значить для молодого Художественного театра; актриса, испортившая ему его Заречную, вскоре уйдет отсюда, а жить будет {80} очень долго, умрет на несколько месяцев раньше, чем дожившая до девяноста с лишним лет выпускница следующего курса, Ольга Книппер-Чехова.

Собираясь продолжить свои воспоминания, Немирович-Данченко сделал перечень тех, чьи портреты должны тут возникнуть; записал: Роксанова.

Она казалась ему хороша: «голос гибок и звучен, лицо выразительное, благодарное для грима и ярко передающее настроение, фигура — сценичная и не лишенная природной грации». Обаяние острое, хотя и не на всех действующее, избирательное. (Он и не искал в своих «новых лицах» обаяния общераспространенного, вмиг признаваемого.) Все в ней еще только в завязи, в возможности: «Данные, как внешние, так и внутренние, далеки еще, конечно, от расцвета, еще не умеет владеть ни темпераментом, ни голосовыми средствами». При том самостоятельна; при том привычка к труду над собой; «нет сомнения, что из нее выработается заметная сценическая величина». Слава зависит от тысячи пустяков.

После «Чайки» Немирович-Данченко своего мнения о Роксановой не менял, но уйти из театра дал и не удерживал.

В бумагах Немировича-Данченко одно только письмо от нее — позднее, холодное, деловое. Даже по нему на удивление видно, как неистребим у нее «свой звук», свой ритм — он способен действовать тревожаще и пленяюще. «Трепетная Роксанова», — сказано о ней в книге «Из прошлого». Только не тот трепет, какой легко вообразить себе, — не кокетливая дрожь тонких нервов, с сиянием глаз, с взмахами восторженно распахнутых наивных ресниц или с воздушной зыбкостью девушки, погруженной в грезы; скорее уж, трепет прозы Достоевского, а вообще-то совершенно свой. Как, вероятно, странно было узнать его, такой ненужный в деловом письме, после стольких лет.

Свежесть, неиспытанность, острота «личного звука» внятна педагогу Немировичу-Данченко; нужна ему.

Он мог бы обижаться, но не обижается, что в Филармоническое училище часто приходят, уже получив отказ в училище Императорских театров. О своем провале перед тамошними экзаменаторами нет‑нет да и вспоминал под старость Москвин: обида, кажется, саднила после стольких лет славы. Серафима Бирман, знавшая, как все с ним было, как не дали даже четырех строк из «Вещего Олега» дочитать, с презрительным сожалением писала о слепоте его обидчиков: «Не догадались, что под чужой манишкой (Иван Михайлович взял крахмальную манишку напрокат у кого-то и надел под пиджак на голое тело) билось москвинское сердце. Комиссии и в мысль не пришло, что способно оно, это сердце, вобрать в себя необъятную жизнь и затем с огромной силой передать зрителям москвинское неповторимое {81} отображение ее. Хорошо, что прозорливец Владимир Иванович Немирович-Данченко заметил Москвина и обнародовал».

Между тем дело было не в слепоте. За столом экзаменаторов Императорского училища сидели знающие, талантливые люди; всё они видели. Видели и это лицо, похожее только на себя. Других, допустим, отсылали, потому что тип не русский, а у нас репертуар — Островский по преимуществу (еще и поэтому, вероятно, в Филармонической школе учится много людей с фамилиями немецкими, польскими, еврейскими, кавказскими: здесь брали). Москвин-то был самый что ни на есть русский: москвич и сын просвирни, уж так явно родом из домика, обшитого тесом, около которого однажды сфотографировались всей семьей в шестнадцать человек, разместясь на крыльце, на скамеечке, за забором палисадника. Никто и не спорил, русский; но как-то для самого себя, а не для императорской сцены; не «русский тип», как его представляют.

Если мальчика Москвина даже и понять на экзамене, даже и разгадать в его данностях и готовностях, то ведь коренная из его данностей — не годится в те идеальные «вторые», которых ищут экзаменаторы. Если исходить из такой установки, Москвина забраковали с основаниями. Никого в труппе Малого театра он бы не мог дублировать.

Немирович-Данченко видел органическое достоинство своих учеников в том, что за ними стоит неузнанное.

Он искал и принимал первых: не лучших, не совершеннейших, но в своем роде первых.

### VIII

Выпуск 1896 года был удачен. Те, кому до выпуска еще оставалось два курса, разъехались на каникулы кто куда, переписывались.

«Вы высказываете предположение, что я усердно занимаюсь, разучиваю свои отрывки, — ничуть не бывало. До сих пор ни на чем не остановила своего выбора, берусь то за одно, то за другое; то, что есть под руками, или не нравится, или не ладится, а то, что страстно хочется разучить, не могу никак достать».

Под рукой есть разрозненные номера журнала «Артист», но прочитанное там не очень увлекает. Пожалуй, можно выбрать отрывок из «Цепей» Сумбатова. Педагог настаивал, чтобы ученица непременно взяла что-нибудь «с легким тоном»; может быть, подойдет «Гастролерша»: «Нельзя сказать, чтобы это произведение, кажется, г. Щеглова, блистало остроумием и оригинальностью, но ничего, при дружном исполнении…»

Перебирает, перебирает, а в сущности все это не по ней.

{82} «Артист» нашелся в библиотеке местного клуба, там же и Островский (выбрала отрывок из «Богатых невест»). Нашелся бы, вероятно, и Тургенев, но нужен не роман «Дворянское гнездо», а его приспособление для сцены. Вот что хотела бы, то хотела: Лизу Калитину. Тут, однако, другое сомнение: в себе, в своих данных.

Речь идет о выборе для самостоятельных работ, которые ученики после первого курса должны были подготовить за лето, чтобы в сентябре показать их педагогу. Пишет Маргарита Георгиевна Савицкая своей однокурснице Книппер. Тон простой и корректный, почерк ясный, как и слог.

«Недели две тому назад я начала скандировать ежедневно по получасу и петь упражнения — уж и пою же, как бог на душу положит… У брата есть фисгармония, играть трудно, ну да все лучше, чем ничего. Предлагают мне заниматься в клубе, там большая зала свободна весь день, есть и рояль, да больно лень ходить туда по жаре».

Весна была отвратительная, дождь и дождь, а вот теперь второе июня и уже жарко. Книппер проводит лето близ Вереи, в имении Вышегород, Савицкая у брата в Дмитрове. На улицах гусиная травка, церкви на каждом шагу и почти не видны за набравшей силу яркой июньской листвой; смотрят на улицу окна, затененные колонными портиками или розными, на деревенский лад, наличниками. За ампирным чугуном оград и в мещанских палисадниках все в цвету. И запах пыли, и запах прогревшегося на солнце старого теса. Близ собора — древние земляные валы, они огромны; можно воображать, когда, при какой осаде сгорела дотла стоявшая на них крепость, как набежали, зажгли; можно просто прогуливаться: валы затравенели давно, вязы на них тенисты.

Мог быть и какой-нибудь другой городок, например Ефремов, куда прошлым годом ездил тогда еще не кончивший училища Москвин. В Ефремове на огороде стоял сарай, в этом сарае — маленькая сцена, керосиновые лампы. Три музыканта каждый вечер сидели на огороде и играли польки и марши. Народ собирался довольно весело.

Савицкая пишет про отрывки, про скандировку, которой предпочитает заниматься в роще: зал ей предлагают, но там выставлены рамы, «а жители, в особенности жительницы, уездных городов не в меру любознательны…». Расспрашивает: «Как вы ведете свои занятия? Меня ужасно смущает и не дает разойтись пустое пространство, к которому приходится обращаться с горячими монологами; ужасно расхолаживает…» Кажется, тем же озабочены и остальные (хотя термина «общение» еще и в помине нет); сговариваются съехаться в Москве пораньше, чтобы работать как следует, видя глаза друг друга.

Подчас в тоне ровном сквозит тревога — тоже, впрочем, ровная. «Вы спрашиваете, задаюсь ли я вопросом, что дает школа, — об этом {83} я вовсе не думаю, — возьму сама от нее все, что она может дать. А самый важный вопрос — в том, что будет там по окончании школы… В это не очень далекое будущее страшно заглядывать: ну как да все эти годы учения даром; уж я не говорю, если не окажется способностей… но самое-то дело в том виде, в каком оно сейчас поставлено, — приносит ли пользу? Чему мы будем служить? Я допускаю, что можно найти удовлетворение в служении чистому искусству, да где оно теперь? Через какую грязь придется пройти прежде, чем доберешься куда следует… Пишите мне скорее, Ольга Леонардовна, право, такая тоска нападает, душу отвести не с кем. Вдохните в меня дух бодрости, терпения… Может быть, Вы светлее смотрите на вещи?

Писали ли вы Владимиру Ивановичу?»

Весь Дмитров огородничает (так и в Энциклопедическом словаре сказано); у приезжей тоже свои две грядки: «… поливаю, несколько раз на дню сбегаю посмотреть, насколько поднялись мои овощи… Начала уже купаться, купалась уже раз десять. Каждый день почти хожу в лес за ландышами или в рощу, где целое море сирени. Делаю громадные букеты, от опьяняющего аромата которых у всех болят головы.

Огород, лес и река, вечером книги — вот моя жизнь, но все это на фоне смутных и тревожных вопросов о полезности избранной деятельности и о своей пригодности к ней…».

А отрывки, роли — «насколько все это зимой горячо интересовало, настолько теперь стало чуждым и странным; да, даже странным. Мне как-то странно вспомнить, что я изображала какую-то графиню, madame Трауэр; точно это была не я, а кто-то другой… Что это значит, понять не могу. Или это оттого, что здесь совсем другая атмосфера, и люди другие, и другие интересы, ничего общего с нашими театральными не имеющие, или оттого, что слишком уж были напряжены нервы и теперь наступила реакция, — не разберусь; боюсь только одного: чтó, если не вернется то, зимнее настроение…».

В письме трогает и занимает эта погруженность в себя, лишенная эгоизма, эта готовность служить искусству, тревожно переспрашивая, не странно ли это дело — искусство, не чуждо ли оно слишком многим, не рискует ли быть грешным даже в своей чистоте.

«Савицкая. Большой, красивый, исключительно богатый голос и прекрасные глаза — ее яркие внешние достоинства. И темперамент сильный, но чуть склонный к мелодраме. Впрочем, это еще, может быть, естественное проявление артистической неопытности. Во всяком случае, это не отсутствие художественного вкуса, в котором ей уж никак нельзя отказать. Одна из тех актрис, которые всегда выигрывают в спектакле в сравнении с репетициями. Добросовестное отношение к делу в школе вообще не ставится в особенную заслугу {84} как нечто обязательное, но добросовестность г‑жи Савицкой — исключительная. Такова же и интеллигентность». Такую характеристику дает ученице ее педагог два года спустя.

Через пятнадцать лет он будет стоять над ее гробом, будет думать: вот и первая смерть пришла в Художественный театр. Можно было считать, что жизнь Савицкую обделила — слава ее осталась негромки; но разве все меряется личным художественным доходом, а по тем, сколько отдано, не тем, как необходимо оказалось театру отданное.

Через сорок лет он поместит ее имя в списке людей, о которых он в своих мемуарах написал мало и должен написать больше. Напишет «Савицкая» и проставит в пояснение: «этика».

Можно бы обойтись и без ее письма: места не так много, жизнь героя длинна, и в ней много людей; зачем тратить время, уточняя, какую графиню и в чьей пьесе имеет в виду Савицкая (вышло так, что играла и графиню в пьесе Пальерона «В царстве скуки» и графиню Руссильон в комедии Шекспира «Конец — делу венец»; а г‑жа Трауэр — из «Счастливца» Немировича-Данченко). Но пусть будет и эта девушка с Тургеневым и Тэном и с курсом лекций по истории драмы, и эта жара в июне, и обывательские дома, тонущие в сирени, и вся эта «натура», которую знаешь написанной Чеховым; в письме же Савицкой ее словно бы никто не пишет, вот она сама, не освещенная ничем, кроме света давнего дня.

Засвеченная, выцветшая, прелестная фотография: женщина, снятая при ярком солнце в саду, взмахнула прутиком, не очищенным до конца от листьев. Смеется во весь рот. Это тот же июнь 1896 года, на Книппер светлая кофточка…

Когда научились снимать вот так, на ходу, ловя плеск света и внезапную улыбку, внезапный взмах? Вряд ли дело стояло за одной техникой: нужно было еще, чтобы появилась любовь к этой секунде, ощущение цены того, что вот солнце именно сейчас так играет в подвижной листве: игра его извечно знакома, но ведь ни разу же не повторяется вполне, и никогда не будет второй раз ни этого дня, ни этой женщины, а сейчас она есть.

В 1889 году Павел Михайлович Третьяков купил картину, где солнце, живое и смягченное под деревьями, так вот бегло трогает доброе юное лицо и белую кофточку девушки; девушка молода, погружена в свое, а свет бежит, а от листвы блики и блики.

Рассказывают, что на годовом торжественном обеде у Третьякова один из гостей, художник В. Маковский, поднялся с речью: «А вот я хочу задать здесь вопрос: кто это стал прививать в галерее Павла Михайловича сифилис? Как это можно назвать иначе? Как могла появиться в его галерее такая, с позволения сказать, картина, как портрет девицы, освещенной солнцем…» Потом еще и Прянишников {85} то же кричал — про сифилис, но, кажется, уже не в связи с полотном Серова, а в связи с полотном Нестерова…

Такой гнев трудно понять, как трудно понять, почему в вечер представления «Чайки» на Александринской сцене «театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я — по законам физики — вылетел из Петербурга как бомба». Эту фразу Чехова из письма к Немировичу-Данченко приводят так часто, что даже неудобно спрашивать разъяснений к ней: откуда же ненависть? Неуспех, понятно; его историки театра давно объяснили; но понять бы, почему ненависть. Она не примерещилась автору «Чайки». Описывая спектакль в письме к брату, Василий Иванович Немирович-Данченко передает именно атмосферу озлобления; пишет: «Публика была в негодовании», — и подчеркивает последнее слово. «Студенческие верхи кричали: опустите занавес!.. Когда я было зааплодировал, меня подхватило человек двенадцать…»

Все же трудно понять, за что ненавидеть девушку, освещенную солнцем, или девушку, которая при луне, дробящей свет в озере, неуверенно читает монолог о мировой душе, — если только не считать, что ненависть возникает как физиологическая реакция на нарушение привычного в искусстве стереотипа.

Премьера «Чайки» в Петербурге состоится еще только в октябре. Пока каникулы, лето.

### IX

Идет последний год, когда для Немировича-Данченко еще не все решено; и год этот труден.

Трудно дается новая пьеса. Ход найден интересный — начинается с того, чем обычно развязывается: с самоубийства; а вся пьеса идет как выяснение его причин, не уголовных — их нет, но духовных и философских; расследование действий сердца высохшего, пустого и против пустоты бунтующего.

Начинается с самоубийства, а под конец острая нота: «Жить! Жить! Зачем, для кого, не знаю, не знаем, но надо узнать!»

Слух ловит сходство с тем, что еще станет мотивом «Трех сестер»: «Если бы знать…» — «Знать, для чего живешь, иначе все пустяки, трын-трава…». Но «Цена жизни» выматывает автора; летом он ее не кончил. Приходится ехать с неоконченной рукописью в Москву, а там все подчинено строгому расписанию на той же знакомой нам бумаге в мелкую клеточку. 6 сентября начинается просмотр отрывков, приготовленных студентами за лето. В первый день: Савицкая — «Царь Борис» (Марфа), «Непогрешимый»; Книппер — «Звезда Севильи»; Мунт — «Ошибки молодости», «Дикарка»; Работнова — «Дармоедка»; Буткевич — «Счастливый день»; Трубникова — {86} «Женитьба Бальзаминова»… 7 сентября — продолжение просмотра: Савицкая — «Богатые невесты», Книппер — «Майорша» Шпажинского, Мунт — «Елка» (это его, Немировича-Данченко, недавно написанный этюд)… Едва ли не во всех отрывках занят Фессинг: на курсе почти нет мужчин. Еще и поэтому проводится «добор», он должен состояться 12 сентября, записано 9 фамилий экзаменующихся, потом приписка: «принят только Мейергольд». Юноша, читавший на экзамене монолог Отелло перед сенатом, тогда писал свою фамилию так. Потом стал писать: Мейерхольд.

«Цену жизни» Владимир Иванович дописывает в монастырской гостинице в Гефсиманском скиту, поблизости от Троице-Сергиевой лавры. Он надолго полюбит тишину здешних мест, возможность вырваться сюда, все бросивши (на самом деле эти побеги как-то укладывались в распорядок: ни разу ничего ими не было и не будет сорвано).

Дорога возможность не только кончить пьесу (он ее кончает к ноябрю, и первые же читатели ставят ее очень высоко), но побыть наедине со своими мыслями: их накопилось порядком.

Тянет поделиться ими с Чеховым; Владимир Иванович предваряет нервным и длинным письмом нужный ему, но — как знать? — нужный ли Чехову разговор. «Буду ждать свидания с тобой. К сожалению, наши свидания чаще проходят бесследно… Не понимаю, отчего это происходит. Оттого ли, что не выпадает удобной минуты, что для интересного “обмена мыслей” надо сначала десять раз встретиться в качестве простых “гуляк” и только в одиннадцатый придет настроение славно побеседовать; оттого ли, что у тебя такой несообщительный характер, оттого ли, что я чувствую себя перед тобой слишком маленьким и ты подавляешь меня своей талантливостью, оттого ли, наконец… Вот видишь, даже одно предисловие к беседе возбуждает во мне столько сомнений!..».

Он нервничает: может быть, и не пытаться говорить на серьезные темы? Может быть, свернуть на легкий тон и пикантный предмет? Вот тема — у пятидесятилетнего Гольцева народился ребеночек. Посплетничаем.

Примерно в это время Немирович-Данченко получает письма от брата — то, где речь о «Чайке», и другие; письма человека счастливого. Василий Иванович искренне чувствует себя в порядке, жалеет Чехова, у которого не все в порядке, провала его, в сущности, надо было ждать: «талант в крупном бессильный… Ты, например, неизмеримо выше его». Не то чтобы был самодоволен, но убежден: «каждый делает только то, что может, и выше себя самого вскочить нельзя». Хохочет своим аппетитным смехом над теми, кто «дергает себя за хвост», чтобы все же вскочить. Пишет много: если в год вышло только пять книг — это неурожай. Собирается уже продавать свои сочинения {87} издателям, запрашивает 80 000, помня, что за Лескова дали 65 000, — «но у него и половины нет». Много — это хорошо; быстро — это хорошо; с успехом — это хорошо. И ведь в самом деле хороший литератор, и умеет попасть в жилу. Вот уж кто никогда не нарушит стереотип, вызвав к себе ненависть, вот кто проживет завидную жизнь удачника, любимца, и до того ему будет везти, что лет в девяносто переживет ложную весть о собственной кончине и не без удовольствия прочитает успевшие выскочить в газетах лестные некрологи…

Брат весело льстит младшему: мне бы твою серьезность и вдумчивость, я бы — ого‑го‑го! Горы своротил.

Брату бы понять, что ему, напротив, и тут лишний раз повезло: такая серьезность для природного беллетриста — не к масти козырь; ломает игру.

Трудный год. Век идет к исходу, перегруженный вопросами, которые не решены, не сняты, но как-то мучительно загнили; сквозь них и поверх них наросли новые, тоже вот так перестаивающие на, корню, не убранные.

В манифесте 1896 года по случаю коронации нового императора (на веку Немировича-Данченко третьего уже) прощаются недоимки по разным податям. Об иных и слышать странно: их прощают, а разве они еще существовали? Прощается недоимка по кибиточному сбору, по ясачному, по подымному (заодно, впрочем, и по шоссейному). Выходцев из Царства Польского и Западного края приглашают вернуться из эмиграции; при этом не надо будет становиться под полицейский надзор (а раньше, значит, было надо? Да. Смотри манифест такой-то от 1883 года; тогда прошло двадцать лет; сейчас от польского мятежа, как его именуют официально, прошло уже тридцать лет и три года — былинный срок). Впрочем, льгота не всех касается.

Манифест не обещает отмены розог: это бы уж через край, как же без розог.

Те, кто считают себя верными заветам шестидесятников, могут сказать, что ничего из выдвинутых в 60‑е годы требований практически не обеспечено, так что требования не изменяются. Впрочем, более в ходу слово «идеалы», а не «требования». И кто только не говорит про идеалы.

Летом 1896 года Немирович-Данченко написал повесть «Сны». Укоры нынешнему поколению интеллигентов произносит тут некто располневший, благополучный, обладающий самодовольством человека с убеждениями; один из тех, кто называет себя: «Мы, люди шестидесятых годов…»

«Не смеют они порицать современную молодежь. Они просто были счастливее нас».

{88} При них отменили крепостное право, перестали торговать людьми — разве не счастье. И разве не счастье первыми раскрыть рот, произнести во всеуслышание нечто вообще-то азбучное, самоочевидное, но по низости нашего рабского состояния — новое и неусвоенное. «Вы… бросали свои приговоры, где только могли: это подло, а это честно; это гуманно, а это недостойно человеческой личности».

Беда обществу, проблемы которого не решаются вовремя и сполна (объявить их высочайше решенными — пустое дело); общественная мысль замирает на них тем упорней и бесплодней, чем более они запретны; а жизнь ведь не умеет остановиться в ожидании, пока ее проблемы будут сняты; она идет или волочится дальше, наживая проблемы новые, возможность решения которых теперь уже заранее искажена, упираясь в те, нерешенные. Так и наслаивается одно на другое, болезненно меж собою срастаясь при взаимном противопоставлении.

Тогда возникают злые счеты людей и времени друг к другу. Один обвиняет другого, а другой атакует в ответ: «Все ваше обвинение заключается в том, что мы не доверились вам слепо, не ходим по улицам с вашим знаменем и не распеваем заученных мотивов. Вы забыли, что, не отказавшись от вашего наследства, мы должны добросовестно расплатиться с вашими долгами. А их оказалось гораздо больше, чем вам кажется».

«Вам еще не было надобности забираться во все изгибы жизни». А вот приходится.

«Если ваши идеалы боролись с насилием сильных мира сего над слабыми, что вас возмущало, то мы боремся с пошлостью во всех нас самих, что нас возмущает не меньше. Извините‑с, это не так мелочно».

Впрочем, произносящий эти слова доцент в успех борьбы с пошлостью верует не более, чем в идеалы своего собеседника. Доцент иронизирует, когда кто-то рядом спит и видит «какую-то сказочную жизнь, где нет пошлостей. Он ошибется. Жизнь грубо и беспощадно обманет его, потому что, будь вы хоть ангелом во плоти, — в том, что вас окружает, всегда найдется зерно пошлости»; пошлость, как мельчайшая пыль, входит в поры, хинной горечью ощутима на губах.

(Слова из «Снов» перекликнутся с тем, что будет говорить Немирович-Данченко в 1904 году «художественникам», объясняя натуру чеховского «Иванова».)

Заметим, что спор ведут вовсе не положительный и отрицательный герои (доцент человек холодно непорядочный, он разве что умней своего оплывшего собеседника). Заметим также, что спор идет не в комнате; спор подсвечен заревами, вдалеке — пожары.

{89} Если у Немировича-Данченко (что и видно в письме к Чехову) необычно для него напряжены нервы, на то достаточно причин. Не так легко вернуться в колею человеку, который пережил то, что довелось ему пережить весной.

### X

Весной в Москве готовились коронационные празднества. В «Ниве» заблаговременно был напечатан церемониал царского въезда. Программа, изложенная слогом суконным и витиеватым вместе, обещала, в сущности, презанимательное зрелище.

Год назад братья Люмьер уже изобрели аппарат, который мог бы позволить всем все это увидеть, но синематограф еще не обрел нужной расторопности.

Москвичи платили бешеные деньги за место у окна или на балконе, выходящем на Тверскую, по которой должно было продефилировать от Петровского замка до Кремля шествие. И если петербуржцу или провинциалу не удастся самому поглазеть на обещанные церемониалом золотые кареты цугом, на иностранных принцев и на депутатов азиатских, подвластных России народов в немыслимых курпейных папахах и на тонконогих скакунах, на придворных лакеев, скороходов, ловчих и арапов в парадных ливреях (арапы и скороходы тоже обещаны) — если петербуржцу или провинциалу не удастся упражняться в узнавании, к какому полку принадлежат гарцующие лейб-гусары, лейб-уланы, кирасиры и кавалергарды и который из наконец-то появившихся главных всадников есть министр двора, который командующий императорской главной квартирой, а который и сам царь, — если петербуржцу и провинциалу не видать всего, этого, то спасибо тому, кто понимает, что им было бы всего интереснее: посмотрит за них, а потом толком расскажет. Редактор «Нивы» и договорился с Немировичем-Данченко, что тот напишет сюда серию очерков о Москве в дни коронации — для здешнего читателя, с его привычкой заглядывать в журнал, как в окошко: а ну, посмотрим, что там в мире делается…

Очерки Немировича-Данченко и сегодня интересно читать. Живые, непредвзятые в своей описательности, они дают ощущение города, украшенного несуразно, прянично, но все же весело; города, в сущности, безразличного к поводу праздника, но довольного самим праздником. Пока еще не приехали главные гости, и похоже на плотничью мастерскую: белеют доски, пахнет краской и лаком, постукивают молотки; строят всякие павильончики, ставят щиты для иллюминации.

Тон найден: ни малейших «гой еси ты, наш царь-батюшка», но и ни малейшей скованности тем, что надо помнить о долге либерала. {90} Втянут в настроение гулянья, в его перемешивающую сословия толчею.

Удивительно, как в этих очерках, которые ведь писались без расчета на то, чем они кончатся, нарастает этот мотив толчеи, мотив все плотнее заполняющегося людьми пространства, вроде бы открытого, — и все-таки не выберешься.

Все начинается в Кремле, когда туда сбивается народ смотреть иллюминацию. «Толпы я не только не боюсь, но и люблю ее». Это почти весело поначалу — что ты уже не сам по себе, что не идешь, а тебя несет. «Кругом меня были веселые, здоровые лица фабричных, артельщиков, студентов». Но никакой иллюминации нет, полутемно, потом вовсе темно. «Гики, шум, смех, чьи-то крики, визги наполняли весь Кремль, оглушали и уже внушали жуткое чувство… То толкнут справа, то двинут слева, то притиснут сзади так, что уткнешься в чью-то широкую спину. Куда мы плывем, где мы находимся, — скоро трудно было разобрать. Наконец меня принесли к воротам, оказавшимся Спасскими». В узких воротах толпа сбивается еще плотнее, «крики раздаются под сводами еще оглушительнее.

— Легче, черти! Раздавите!..

— Осади!

— Напирайте, братцы, напирай! — хохочет кто-то над моим ухом.

В то же время слышен отчаянный крик ребенка и вопль бабы. Я начинаю бояться за свое собственное существование…».

Пока эта фраза еще написана с нотой, несколько комической — автор трунит над этакой трусостью и держится тона, приличного действию все же забавному. Городовые как-никак расчищают дорогу пролеткам, и на задней оси одной из них, по-мальчишески уцепясь, наш корреспондент благополучно выезжает на Красную площадь…

Если бы нужно было, уже зная трагическое безобразие финала, готовить его исподволь, то не так ли именно.

Первое описание поля, где разыгрывается беда, в очерках тоже возникает среди описания прочих московских мест, где стоит побывать зеваке.

«За Тверской заставой, против Петровского дворца есть обширнейшая площадь, называемая Ходынским полем. В обычное летнее время там располагаются лагерем войска, в 1882 году там же была Всероссийская выставка, здания которой сначала послужили для французской выставки, а теперь перевезены в Нижний Новгород. Там же в прошлую коронацию был и народный праздник. К нему стекаются не только низшие классы московских жителей, но и множество народу из уездов и даже из других губерний — Рязанской, Тульской. Каждому раздается по кружке и мешочку со сладостями. {91} Всего рассчитано на 400 000 человек… На поле будут помещаться качели, шесты, балаганы с театральными представлениями, в вагонах будут помещаться бочки с пивом и проч. и проч… Народный праздник поручен провинциальному актеру и антрепренеру г. Форкатти».

У ворот Кремля и Китай-города, на Болотном и на Рыбном рынках конные герольды читают и раздают манифест о коронации, отпечатанный «под старину», «под царскую грамоту». Слово «сувенир» еще не в ходу, но взять на память эту грамотку все рвутся. Конные еле пробираются в толпе. Давка; словно бы репетиция давки.

В следующем очерке опять картина затора: едут смотреть иллюминацию — и не могут проехать; многочасовая давка у Арбатских ворот при подмигивании цветных кубастиков.

Тема, все еще оркеструемая шуточно и игриво, разворачивается второй раз. И опять герой выберется благополучно, разве что побранится с недовольной женой и отдастся поискам предметов, способных держать читательское внимание, — скажем, придет поговорить с волостными старостами (занятно выглядит, кстати, театр Корша, отданный им под жилье), а поговорить не с кем: волостные старосты чуть ли не в полном составе пошли в Зоологический сад.

Корреспондент «Нивы» поспевает везде, стараясь к тому же, как просят о том из редакции, координировать свой рассказ с Самокиш-Судковской, которая делает — и отлично делает — фотографии для той же «Нивы». Но в какие-то минуты под его рукой возникает не то, что снимает Самокиш-Судковская; не эти столбы с на диво сделанными огромными шапками Мономаха (внизу спорят, из чего сделали опушку, не из меха же, а совсем как мех), не эти киоски, яркие, как патриотические флажки, не здание Думы и губернаторского дома, заслоненные щитами иллюминации; виден дождь, от которого спасу нет, жидкая грязь у перрона, куда прибывает царский поезд, окраина далеко за путями: «зелененькие, синенькие и коричневенькие, в особенности коричневенькие деревянные домики».

Если искать композицию очерка, где про Ходынку было бы известно заранее, именно так надо бы строить ее — с этим Петровским замком как раз напротив, где под балконом по протоколу организуется серенада царской чете (у Немировича-Данченко в очерках есть и этот сюжет); с этим шествием, которое как раз отсюда и потянулось к Кремлю со всеми своими каретами цугом и с тридцатью двумя генерал-адъютантами, приставленными нести балдахин; с этим видом в одну сторону на «коричневенькие, в особенности коричневенькие» домики предместья, а в другую сторону — на широкий горизонт, на котором буреет молодой, еще неодетый лесок…

И нужно ли, если уже знать конец, вычеркивать из этой чреды очерков удовольствие автора от людности, от свежего запаха мокрых {92} досок, от яркости хотя бы и пряничной, от характерности картин, когда твоя пролетка застревает рядом с каким-то ландо при ливрейных лакеях, а «чуть поодаль большой рыдван, в нем старенький купец в очках, купчиха в платочке, дети их, горничные — всего человек двенадцать. Сзади нас еще лучше: тильбюри не тильбюри, брэк не брэк, а что-то в этом роде, напоминающее в то же время простую русскую телегу, и на козлах сидит славная, толстая помещичья фигура — сам сел править лошадью».

Очеркист испытывает долю смущения, что его, как всех в толпе, так завораживает иллюминация, — будто сказка, будто волшебная лампа Аладдина, которая на самом деле есть лишь электрическая лампочка. Ну с чего бы ему так увлекаться? «Мне уже за тридцать пять лет. В наше время в этом возрасте у всякого порядочного человека душа изборождена тяжелыми вопросами. Наши с вами грезы, — если мы способны еще отдаваться им, — хотя и носят сказочный характер, но крайне реальны по своему содержанию. За недопитыми стаканами чая, в кабинете, наполненном табачным дымом… мы мечтаем лишь об общей сытости, о скромном материальном довольстве всякого труженика, о чистой совести, о справедливости, о свободе личности…» (запустил-таки шпильку: мечта о свободе личности, стало быть, носит лишь сказочный характер, а наяву…). Все так; а эту самую иллюминацию он готов смотреть в толпе часами.

Немирович-Данченко не имел снобистской склонности к простецким развлечениям, но знал это веселье, возникающее в человеке толпы; явно интересовался тем новым психологическим качеством, какое дает нарастание множества людей.

В ночь на 18 мая, после gala-спектакля, где в эпилоге «Жизни за царя» на сцену, изображая толпу, вышли первейшие артисты Москвы («можно было заметить г‑ж Ермолову, Федотову, Никулину; гг. Ленского, Южина…»), досмотревший это представление корреспондент «Нивы» в своем очерке поставил заключительную фразу: «Завтра народный праздник на Ходынском поле».

Корреспонденция отправилась в Питер, а Немирович-Данченко в первом часу ночи поехал посмотреть, что и как. Поле выглядело живописно: разбиты там и сям биваки; костры; спят кучками… «Для бытописателя казалось даже заманчивым пробраться внутрь этой массы, провести с нею ночь и посмотреть, как она начнет завтрашний праздник…». Но поехал все же домой.

И вот письмо о Ходынке.

«Я позволю себе и в этом письме держаться того же приема, каким пользовался все время, т. е. оставаться на почве личных впечатлений… Я хочу как бы заставить вас жить вместе со мною, жить {93} самым обыкновенным скромным обывателем, имеющим возможность всюду бывать…».

От кого узнают, что случается в городе? Известное дело: от кухарки, от извозчика, от водовоза… Вот и он — от кухарки. Она ходила, вернулась. Владимир Иванович любопытствует взглянуть, что за подарок получила.

Потом еще разглядит все: «… в ситцевом платочке мешок с орехами, пряник, сайка, колбаса и кружка с гербом, “царская кружка”, составлявшая главный предмет подарка». Еще позже это попадет в музеи: квадрат набивного ситца с видом Кремля и с сувенирной надписью: «народный праздник»; эмалированная голубоватая кружка с надписью вязью «НIIА».

Но кухарка пришла без подарка. «Говорил тебе — не ходи. Что ж, давка?» Кухарка пускается в рассказы, он не дает им веры. Потом водовоз — тоже был там. При нем двоих убило бочкой с пивом, под которой подломили стойки; третьему ноги раздробило. Рассказывает страшно; впрочем, при этом машинально все делает путем: воды не проливает.

По тротуару ходит без шапки дворник, взмахивает руками и плачет. «Что с тобой? — Да бабы моей нету. Вон и Прасковья ваша пришла, а бабы нету. Вместе пошли… Умру, говорит, а приду с царской кружкой».

Берет извозчика, чтобы ехать на народный праздник. Навстречу идут люди и идут. Он живет в Гранатном переулке, стало быть, выезжает на Садовую. Здесь «много пустопорожних мест, холмистых, заросших травой, заваленных кое-где бревнами. По этим холмам группы отдыхающего, спящего простонародья. Хоть и не спрашивай их — никакого сомнения, что они с Ходынского поля».

Владимир Иванович полагает, что видел, пока ехал, 200 или 300 тысяч человек.

«Некоторые корреспонденты рассказывают, что лица этих возвращающихся были измученные, угнетенные. Я этого не нашел. Веселого не видал ни одного — это правда, но угнетенное и измученное лицо русского простолюдина — это вообще выдумка дешевого пафоса. Он гораздо глубже этого определения. Он до такой степени вынослив, терпелив и способен долго и упорно сдавливать все свои чувства, что даже в трагические минуты своего существования кажется равнодушным. Насколько мы, изнервничавшиеся, быстро выражаем на лице наши ощущения, настолько русский простолюдин неуловим».

Можно бы прислушаться, что говорят, но Немирович-Данченко признается, что не любит обыденной страсти к рассказам, «от которых “волос дыбом становится”, — фраза, неизменно употребляемая в таких случаях».

{94} Ясно, что на Ходынке стряслась беда, но зачем преувеличивать… (Грех самосохранительного скепсиса.)

«Ехавши уже по Тверской, я встретил несколько фур, употребляемых обычно для перевозки мебели, и хотя подумал: “кто это может в такой день, когда весь рабочий народ свободен, перевозить вещи, да еще не из города куда-нибудь, а откуда-то в город”, — однако и не догадался, что это везли трупы с Ходынки».

Едут эти фуры и едут. Но едут и ландо, коляски; люди купили билеты на трибуны, ничего не отменяется.

Ничего не отменяется и напротив Ходынского поля, через дорогу. Царь в Петровском замке. На полчаса выходит на балкон. Ура. «Славься». Поет хор под управлением Сафонова. Своим порядком приходят депутации. Между мастерами из Колывани и депутацией московских извозчиков представляются артисты императорских театров: Крутикова и Барцал от оперы, Медведева и Ермолова, Черновский и Музиль от Малого. Последними были приняты представители от общества любителей конского бега и от скакового общества. Не был отменен в тот день и обед волостным старшинам (меню с рисунком Аполлинария Васнецова; полтавский борщ, кулебяка, холодное из сигов, еще много чего, сладкое из малины).

Ура и речь Николая. Распорядок вообще был строг: даже предуказывалось, к каким иконам и в каких соборах кто из царской фамилии прикладывается. Речь готовили заблаговременно, о Ходынке в ней, естественно, не было ни слова, и царь придерживался текста. (Потом царскую скорбь о случившемся внесут в расписание: посещение больниц, посещение панихиды по раздавленным. Это потом.)

Немирович-Данченко переходит от Петровского замка через дорогу. Трибуны не очень заполнены, но все же. На Ходынском поле поет хор цыган, ресторанный. Клоун Дуров дает представление: пускает воздушный шар. Продают мороженое, «кислые щи» (был такой напиток вроде кваса).

Много народу — так и не разошлись с ночи; Немирович-Данченко ходит от кружка к кружку. Лица и рассказы. Понемногу становится ясно, *что* произошло; важно еще понять, как могло произойти. Не из жадности же давили друг друга — бог с ней, с этой колбасой и сайкой, не голодные.

Потрясение не столько тем, что с тобой могло статься, но тем, во что ты превращаешься в толпе. «Порозь возьми нас каждого — человек, как все люди, а в этакой численности нам без управы нельзя оставаться. Кто его знает, что с людьми делается: звереем».

Кто-то рассказывает, что стоял рядом с какой-то женщиной — видимо, портниха, в шляпке. «Как хлынул народ, упала. Я было хотел поднять, да только нагнулся — вижу, сам упаду. Что ж ты думаешь, {95} сам же первый побежал по ней, а за мной и все другие. Только бы, думал, каблуком по голове не ударить».

Еще одна группа столпившихся. «Чуть расталкиваю ее и вижу груду трупов, до 15, лежащих один на другом. Лица темно-багровые или землисто-синие. (Глаза у всех уже закрыты.) Волосы высоко подняты. Запекшаяся и запыленная кровь в ноздрях и углах рта». Платье совершенно изорвано — поэтому жертвы катастрофы все производят впечатление нищих (но на самом деле не так; много и степенных людей из тех самых коричневеньких домиков, и мастеровых, и гимназистов.)

Может быть, кажутся нищими еще и потому, что на груди или у ног мертвых — россыпь медных денег, между которыми белеют серебряные.

Звуки оркестра и взвизгивания цыганского хора доходят сюда явственно. Палящее солнце — в первый раз за этот май.

Потом еще такая же куча чуть поодаль. И дальше — буквально на каждом шагу, вдоль всего поля. На протяжении версты? Да, выходит, что на протяжении версты. Потом спуск к оврагу. «Легче, барин, — замечает мне кто-то мягко. Вовремя — потому что я чуть не наступил на труп у самого прохода».

Немирович-Данченко еще прежде успел послать в «Ниву» сделанный им план поля, где должен быть праздник. Вот теперь план напечатали. Все видно: где трибуны, где балаганы, где палатки, у которых должны были раздавать эти самые подарки, где Петровский замок.

Кто-то был впрямую виноват: кто-то не озаботился засыпать ямы, оставил открытыми колодцы, дурацки узкими устроил проходы, в которых еще задолго до свалки начали задыхаться в давке и терять сознание; где-то получали свое жалованье очередные дилетанты, представления не имеющие, что это значит — созвать в одно место 400 000 народу, как быть с ними (само собой, при палатках стояло для порядку несколько казаков, в каком только рву их потом отыскали).

Он ли не знал безответственную отвагу этих дилетантов с казенным окладом. («Нет, до чего русский офицер храбр!» — воскликнул Немирович-Данченко, узнав, что очередной гвардеец берется руководить театрами.) Ходынка потрясала размерами бедствия, при том, что за ней было и до оскомины знакомое: нераспорядительность одних при покорной привычке других, чтобы ими распорядились. (О чем говорить? Не в предыдущем ли номере Немирович-Данченко сам о себе, сердясь и смеясь, рассказал, как он терпеливо ждал распоряжения околоточного и простоял со своей коляской у Арбатских ворот с восьми до половины первого ночи…)

Но в очерке о Ходынке Немирович-Данченко занят опознанием {96} этого до оскомины знакомого — в контексте с тем, чего не знали прежде. Он угадывает впервые заявившие о себе так самоубийственно, так наглядно-страшно законы скопления, законы людских множеств, согласно которым, выясняется, каждый действует в толпе совсем не так и чувствует не так, как ему лично свойственно.

Вот уж где старый, «неснятый» вопрос (головотяпы, город Глупов…) прорастает поистине новой проблемой.

«Нет границ представлению о стихийной силе полумиллионной толпы». Ходынское поле — последнее место, где хотелось бы о ней философствовать; Немирович-Данченко произносит свои слова, не философствуя и не ужасаясь — убеждаясь.

Он хотел на том кончить свои очерки, но из редакции его очень просили: «Вы правы, что писать в лирическом тоне о красоте нарядов на балах теперь нельзя. Но корреспонденцию заключительную мы от Вас еще ждем. Оборвать на Ходынке все-таки неудобно».

Он извинился перед читателями за задержку и за то, что напишет немного. Читатель его понимал.

Возмущенных восклицаний в заключительном очерке нет; в австрийском посольстве отменили бал, потому что умер эрцгерцог Карл-Людвиг; для отмены остальных балов повода не видели. «Женские лица дышали довольством и счастьем, какое только могут проявлять дамы, умеющие носить роскошный туалет и чувствующие, что оживление украшает их».

Оркестр у отъезжающего царского поезда играет «Полет валькирий».

В редакциях и в служебных кабинетах имеют указание: «необходимо употреблять все усилия, чтобы поскорее забыть о Ходынке». Немирович-Данченко пожимает плечами. Для него — и для многих — это *было*. Это уже в нем и еще отзовется.

Кончается очерк общей фразой: «В длинном ряде картин коронационного периода, как в зеркале, отразилась мощная сила русского народа и его будущность».

# **{97}** Открытие

### I

Можно попробовать беллетризовать.

«Ровно в два часа живописный великан с седой головой и черными усами и коренастый барин с холеной бородой вошли в большой круглый зал “Славянского базара”.

Нарядный зал был переполнен. Расторопный официант во фраке, касимовский татарин, сразу узнав в одном из вошедших постоянного гостя, приветствовал его с почтительным поклоном:

— Здрассь-те, Кинстинтин Сергеич…

Деловая беседа началась сразу, едва они сели за стол и закурили: Станиславский — длинную душистую папиросу, а Немирович-Данченко — толстую гаванскую сигару.

— Вы, Константин Сергеевич, конечно, догадываетесь, почему и зачем я обеспокоил вас своим письмом?

— Полагаю, Владимир Иванович, по делам театра?

— Нового, пока еще не существующего…

— Именно!»

Мы цитируем одну из книжек «Жизни замечательных людей». Путь беллетризации, таким образом, уже занят.

Обойдемся без расторопного официанта.

Свидание создателей МХТ состоялось в среду 22 июня 1897 года.

История Художественного театра, которая с этого момента вберет в себя жизнь Немировича-Данченко на протяжении остающихся ему сорока шести лет, — история известная. Первые книги о МХТ появились, когда не прошло и пяти лет со дня открытия: анонимная брошюра, отпечатанная в типографии Мамонтова, потом книжка Джемса Линча и Сергея Глаголя в зеленой шероховатой бумажной обложке. До войны в домах еще можно было найти похожие на альбомы издания «Солнца России» и «Светозара» — монографии о спектаклях театра и его артистах, удивлявшие шириной полей и причудами верстки: текст узкими колонками слева и справа обтекал легко отдиравшиеся вклейки на плотных страницах (редко бывало, чтобы все вклейки оставались в целости — еще до нас кто-то уносил на память Качалова или Германову в такой-то роли). Монографии эти были затеяны до мировой войны, выходили в тяжелые годы, но хранили полиграфическую безупречность; фронтисписы и заставки хотелось бы поразглядывать заново, но книги куда-то откочевали из чех домов, где жили.

Читаны им или не читаны эти книги, русский интеллигентный человек — уж бог весть откуда — помнит многое из того, что касается {98} ранних годов Художественного театра: помнит, как артисты перед открытием театра летом жили коммуной в Пушкине в репетировали в сарае; как ездили в Ростов Великий и по приволжским городам, ища, что пригодилось бы из вещей и впечатлений для «Царя Федора»; как на роль Федора было шестеро претендентов, и Москвин меньше других надеялся ее получить, и Немирович занимался с ним наедине, в сторожке не то в дворницкой… Помнит про вечер первого представления — как Станиславский перед началом, когда уже загремела музыка, заглушив его напутственную речь, пустился в пляс, желая хоть так ободрить товарищей, и как помощник режиссера велел ему уйти со сцены, и как он от обиды всплакнул за кулисами. И какой был триумф. И какой еще больший триумф был, когда два месяца спустя сыграли «Чайку» — не сразу поняли, что означает молчание зала, — а зал онемел, потрясенный… И на сцене целовались друг с другом, как на пасху.

Все это само собой помнящееся слишком просто и достоверно, чтобы называться театральной легендой, — скорее оно входит в «преданья русского семейства», составляет наследие домашней памяти нации: многое ведь знаешь, не беспокоясь, откуда знание это взялось, — кажется, оно всегда было при тебе.

Тут не живучесть исторического анекдота, забавного или драматичного, а стойкость памяти чувств, не тобой испытанных, но тебе передавшихся.

Семейной памяти не станешь предлагать беллетризацию ее сюжетов, притом что она, как подспорью, всегда рада реальностям, ее подтверждающим и живящим: вещам, старым фотоснимкам, письмам, дневникам.

Но от свидания в «Славянском базаре» ничего почти не осталось. Речь не о том, что не пришло в голову сберечь счет за обед или сфотографироваться вдвоем у подъезда ресторана в сознании историзма встречи; куда-то подевалось то, что как раз должно бы сохраниться.

Нет того доклада о состоянии казенной сцены, который Немирович-Данченко подал П. М. Пчельникову как раз в том же июне 1897 года (осталась лишь сопроводительная записка).

Нет того большого письма — «длинного-длинного», которое Владимир Иванович заготовил, но Станиславскому не послал, имея в виду, что все будет сказано при встрече.

А это письмо как конспект того, с чем пришел к разговору в «Славянском базаре» один из его участников и его инициатор, было бы так интересно.

Немирович-Данченко помнил, что в Любимовке, куда они поехали после многих часов, проведенных в ресторане на Никольской, Станиславский тотчас вооружился письменными принадлежностями: {99} спешил «запротоколить» все, о чем успели договориться и о чем продолжали говорить. Но этих записей никто пока не нашел.

Есть записка Станиславского к одному из ближайших его товарищей по работе в Обществе искусства и литературы — к Лужскому. «Добрейший Василий Васильевич! Вернулся и очень желаю с Вами повидаться. Напишите, как бы это устроить. Надо переговорить о многом». Естественно предположить, что Станиславский собирался ввести Лужского в курс своих переговоров с Немировичем-Данченко. Однако в бумагах Василия Васильевича 1930 года — в выписках с комментариями, которые артист делал по просмотре старых, тут же уничтожавшихся им дневников, — записей от июня 1897 года не сохранилось.

Есть плотный маленький листок — визитная карточка с чересчур кудрявыми петельками в заглавных буквах В., И., Н., Д., с зачеркнутым адресом «Мясницкая, Чудовский пер., д. Щербакова» и вписанным от руки адресом новым: «Гранатный пер., д. Ступишиной». На обороте карандашом: «Я буду в час в Славянском базаре — не увидимся ли?» Визитная карточка сбережена в конверте, на котором Станиславский при разборке архива записал крупно: «Знаменитое первое свидание — сидение с Немировичем-Данченко. Первый момент основания театра».

### II

«Было очень хорошо, что мы не все знали и не все предвидели. Потому что если бы все предвидели, то, пожалуй, не решились бы на это дело».

Усмешливая фраза из воспоминаний Владимира Ивановича относится, уж верно, к большему, нежели непредвиденные организационные трудности.

Вряд ли инициатор встречи в «Славянском базаре» хотя бы для себя формулировал смысл того, что имел сказать: начинаем революцию в театре, даете ли мне на то руку?..

Немировичу-Данченко в год открытия МХТ должно было исполниться сорок лет. Это возраст, когда человеку естественно давать своей жизни — уже сложившейся — твердый окончательный статут, упрочиваться. Кто же в сорок начинает как революционер.

Он и искал человека, который поможет закончить и упрочить дело, им начатое. Примерно ясен был репертуар будущей труппы: Ибсен, Гауптман, Чехов, пока еще не разгаданные русской сценой. Примерно было ясно, кто войдет в эту труппу, в чем ее преимущества как труппы артистов единой школы (выпускники Немировича-Данченко разъезжались, но он их не терял из виду). Немирович-Данченко пробовал втянуть в свои планы Корша — Корша предложение не увлекло. Состоялся разговор о том же с Федотовым, — {100} к сожалению, опять без результата. Естественно было искать дальше — всплыло имя Станиславского.

Немировичу-Данченко могло быть известно, что Станиславский в свою очередь ищет товарища для начала профессионального дела. Одно время предполагалось, что таким партнером будет Лентовский, антрепренер популярный и предприимчивый. С собранной им труппой и в снятом им помещении Станиславский ставил «Ганнеле» Гауптмана. Николай Эфрос, давши в «Новостях дня» хвалебную рецензию на этот спектакль, дал вслед и беседу с режиссером; тот рассказывал о планах Общедоступного театра в Москве, о намерениях дальше работать с той же труппой: необходимо «дисциплинировать наших будущих актеров, отучить их от привитых провинциальной сценой и кулисами привычек, увлечь сознанием великой серьезности исполняемого дела». Впрочем, ждать великой серьезности от Лентовского было наивно; не удивительно, что дело с ним разладилось.

Доходили толки и насчет намерений Станиславского сообщить профессиональный характер работе любителей, уже сыгравшихся в спектаклях Общества искусства и литературы.

На Первом съезде сценических деятелей (он заседал в марте 1897 года) мог состояться какой-то предварительный разговор: оба в съезде участвовали, оба слышали, что про общедоступный театр с трибуны говорили не раз — идея витала в воздухе.

В общем, им легко и естественно было встретиться; каждый мог предположить, что другой будет ему небесполезен в достижении цели достаточно четкой и твердой.

Но цель еще сместится, еще преобразится удивляюще прекрасно.

Думаешь про год, отделяющий июньскую встречу в «Славянском базаре» от другого июньского дня, когда на вокзале в Пушкине окликали друг друга съезжающиеся молодые артисты «Товарищества для учреждения Московского Общедоступного театра», искали у станции извозчиков, чтобы подвезти вещи до дач, или по хорошей погоде налегке шли пешком прямо к театру-сараю в парке ближнего имения, где хозяин любезно предложил помещение для репетиций, — и видишь этот год словно бы прожитым-снятым двойной экспозицией. Из‑под одного слоя дел, целей, соображений проступает иной.

Если вглядываться только в один из этих слоев, то все кажется идущим сумбурно. Расстраивается план за планом. Задумывали начать спектакли в театре «Парадиз» уже в зиму 1897/98 года — отпадает; успели сообщить театральным людям, что затеяна «Акционерная компания общедоступных театров и аудиторий» — «дело уже, что называется, на мази», но дело вовсе не было на мази, разве что заботами Константина Сергеевича был литографирован проект {101} устава; строят планы, что в деле будут участвовать Кондрат Яковлев, Рощин-Инсаров, трагик Шувалов (в те годы — большая известность), — все это вилами по воде писано; и вилами по воде — насчет бюджета: составили, потратив на то вдвоем целый день в ноябре, подробную смету расходов, но из каких денег они будут оплачены? Представили доклад в городскую Думу: аргументы доступны даже не самому умному из московских гласных, мысль о пользе художественно полноценных зрелищ за малую плату для небогатого класса разжевана и вложена, но ни субсидии, ни хотя бы быстрого отказа в ней авторы докладной не получат (Дума тут же захочет поставить дело более широко, в комиссии о пользах и нуждах общественных предложат учредить не один, а десять городских народных театров, построить для них дома и устроить при каждом буфеты без спиртного и с разным печеньем, — известный способ не сделать ничего, утверждая, что нужно сделать больше…).

Деньги в конце концов собрали — их дали в основном люди знакомые и богатые, те самые, кто поддерживал и Общество искусства и литературы и Филармоническое училище. В жесте угадывалось честолюбие — довольно симпатичное, впрочем. Не в том честолюбие, что рассчитывают прославиться вместе с начинаемым делом; гордились: вот даем на очередную идею — в который раз на том теряем, но всегда пожалуйста.

Первым записался Константин Константинович Ушков, просил подчеркивать при случае, что он был первым, Немирович-Данченко не забывал это делать. Ведь вправду был первым. И Ушкову и всем были искренне признательны. Когда книжкой издадут «Отчет о деятельности за первый год (14 июня 1898 г. – 28 февраля 1899 г.)», имена тринадцати участников негласного «Товарищества для учреждения Общедоступного театра в Москве» благодарно выделят — не в строку:

|  |  |
| --- | --- |
| К. С. Алексеев, | Сав. Т. Морозов, |
| Д. Р. Востряков, | Серг. Т. Морозов, |
| А. И. Геннерт, | Вл. И. Немирович-Данченко, |
| К. А. Гутхейль, | К. В. Осипов, |
| П. П. Кознов, | И. А. Прокофьев, |
| Н. А. Лукутин, | К. К. Ушков, |
| и В. К. Фирганг. | |

Но и теперь не идет обдуманно и по гладкому.

Можно было беспокоиться, не перенимают ли облюбованную тобою мысль, не выйдут ли с нею к публике, пока у тебя заминки.

Вот уже договорились, что снимут Шелапутинский театр на Театральной площади, но промешкали, и на здание наложила руку контора напротив: императорская драматическая сцена учреждала филиал… Не досадно ли, что теперь придется начинать далеко от {102} центра, в Каретном ряду, в «Эрмитаже», где неистребим пошиб садового заведения и винный запах, — а ведь хотели и во внешнем обличье держаться тона интеллигентного, строго красивого. Еще больше не вязался с общим тоном, какого хотели, противный интерес, возбужденный в публике. В «Иовом театре» мастер так же собирался представить публике своих учеников, предполагались эксперимент и обновление. Немирович-Данченко и Ленский попадали в положение соперников; мелкая пресса спешила пожужжать; каждый отмахивался, но ведь слышал…

Можно было беспокоиться, что поломаны твердые планы. Предполагали, что приготовят репертуар — десять-пятнадцать спектаклей, покажут его в Москве, прежде «обкатав» на дачных или провинциальных сценах; но так не сделали. Подчеркивали важность срепетованности — ас осени стало негде репетировать: архиповский сарай не отапливался, Щукин освобождать переарендованный у него «Эрмитаж» не собирался…

Но Немирович-Данченко, еще недавно так любивший присловье «лучше откажусь от дела, чем от порядка в деле», не досадовал и не спешил вернуть задуманное в предположенную колею. Как будто он подспудно знал, что дело уже обретает собственный ход и смысл; давал ему свободу осуществлять свой, со стороны еще неясный порядок.

Прошел год, прожитый хлопотно, в переговорах, в подсчетах и пересчетах, в писании безответных докладных, в хождениях просителем по кабинетам, в посасывающей тревоге, что время идет, а все стоит, — и вот к концу его светло и явственно сквозит иное его содержание, и понимаешь, что прожил его именно так, как было должно, и сама затяжка, видно, была во благо: разве они знали прежде то, что теперь стало их открытием.

Конечно, Немирович-Данченко и раньше знал Станиславского; выделял, когда доводилось писать. Все же тень отчужденности по отношению к людям богатым и вольным, на досуге занимающимся тем, что для других кусок хлеба и судьба, на его восприятие ложилась. Он не мог не видеть, как безраздельно Станиславский отдается тому, чем занят; однако ведь и капризу иногда отдаются безраздельно. Человек дела, Владимир Иванович был насторожен против людей затеи.

О Станиславском и его спектаклях Немирович-Данченко держался мнения ходячего. Тем замечательнее то открытие, которое он сделал для себя самого. Немудрено восхититься тем, что увидел впервые, труднее одолеть инерцию восприятия; сменить точку, сменить взгляд и чувство.

Что Станиславский славится «народными сценами», было известно; хвалили слаженность. Как будто нечего оценить, кроме слаженности, {103} хотя бы в сцене праздника в «Уриэле Акосте», с множеством разновысоких площадок, дающих возможность варьировать сценические композиции, с великолепием костюмов, с чопорными поклонами кавалеров, с движением танца и с медленно ширящейся пустотой вокруг еще не осужденного, но уже опасного человека. И паника на празднике, когда под гнусавый и зловещий трубный глас снизу и из глубины появляются черные раввины и гости бала, как перед Страшным судом, набрасывают одинаковые черно-желтые талесы — одежду молитвы — поверх пестроты своих нарядов…

Что Станиславский любит настоящее оружие, настоящие старинные вещи на сцене, тоже было всем известно; хвалили или пожимали плечами, толкуя о тратах и историзме. Но вот на бедре у Отелло, которого Станиславский играет приближенно к нам, человеком нервно подвижным, висит этот меч — какой-то безобразно тяжелый, странной формы, — и важно не то, настоящий ли он и мог ли быть такой меч, похожий на самурайский, у венецианского мавра, а важно пугающее ощущение сноровистости, когда Отелло убивает этим диким, старым, нежданно оказывающимся по руке оружием…

Да и вообще не прав ли Станиславский в своей любви к настоящим вещам на сцене, их стоит полюбить уже и за то, что они — настоящие, что над ними уже по одному этому не тяготеет рутина, что они не диктуют банальных мизансцен, как диктует их какая-нибудь дежурная, в десятой пьесе стоящая направо софа (и все знают, что там ей место, там пойдет сцена любовного объяснения, а налево полагается стол и два стула). Можно понять режиссера, если он начинает коллекционировать редкости — ткани, одежду, оружие, предметы обихода, — еще не зная, в каком спектакле они могут пригодиться, пленяясь их пока отдельной, пока замкнутой в себе образной энергией. Но ведь эта энергия таится не в одних вещах — курьезах и раритетах; можно попытаться извлечь ее из вещей нашей с вами жизни, из какого-нибудь вытертого ковра, расстеленного на траве в саду, из летнего гамака, такого самого, в котором всякий качался на даче, из крокетных молотков, из тусклых стекляшек старой оранжереи, из старых журналов, которые всегда читают летом, из хлопающего занавеса на садовой домашней эстраде, бог весть из чего еще… Эффект по жизни узнаваемой вещи взамен узнаваемой бутафории уже обещает пронзительную свежесть «сценизма жизни» взамен многоопытного «сценизма сцены», когда блюдется верность не действительности, а однажды установленному способу ее театрального изображения.

Что Станиславский наделен фантазией редкостной, как и редкостным даром находить сценические средства для ее воплощения, — это тоже было всем известно. Менее внятен был напор каких-то настойчивых собственных тем в возвращении их пластических, ритмических, {104} звуковых мотивов; тот самый гнусавый и страшный звук трубного вторжения — ведь он пройдет через жизнь Станиславского, вернется с неба в «Каине»… и так же постоянна будет тема празднества, тема переполняющегося собой мира — вот как в «Потонувшем колоколе»: мир, именно переполняющийся собой, перетекающий, перекликающийся, перебегающий; неуловимый и телесный; какой-то пленительный туман материи, ее фантастическое, светящееся испарение…

Ритм, свет, звук обнаруживали в спектаклях Станиславского свою самодействующую, сюжетообразующую силу; предмет образовывал собственное поэтическое поле; на колках ритма, света, звука, предметности как бы натягивался, от них исходил сюжет, отдельный от сюжета пьесы, имеющий свой ход и свою власть.

Может смущать, как мощно строит свой режиссерский сюжет Станиславский и как беспомощно смотрит на внезапно сыплющуюся постройку, когда распор сил *его* сюжета и распор сил сюжета авторского в несогласии. В том же «Потонувшем колоколе» происходит именно так — спектакль в целом сыплется и падает; нетрудно сказать, в чем причина: «нетвердость внутренних линий, неясность или даже искажение психологических пружин и отсюда непрочность драматургического стержня» (укор — не Гауптману: его стержень вынут…). Средства, почти мятежные в своей самодействующей силе, не надо ли дисциплинировать целью?.. Не выбрать ли час, чтобы поговорить про все это с Константином Сергеевичем?

Но Немирович-Данченко не спешит с этим разговором, разгадывая исподволь возможности новых «сюжетообразующих» — ритма, звука, света, предметности и людской массы на сцене; разгадывая возможности контрапункта «двух сюжетов», один из которых можно назвать режиссерским…

Скоро Художественный театр сделает расхожим слово «подтекст»; сценическое открытие подтекста, однако, охватывает область более широкую, чем принято считать.

Во всей новой драме, идущей от Ибсена, существует сюжет внешний (тот, который в «Чайке», например, укладывается в «сюжет для небольшого рассказа») и сюжет внутренний, «подтекстовый», находящийся с «текстовым» в достаточно сложных и напряженных отношениях. От этого-то напряжения, от этой-то разницы «внешнего» и «подтекстового» сюжетов и рождается электричество новой драмы. Наблюдение это принадлежит Н. Я. Берковскому, приведем его слова: то, что они относятся к конкретной пьесе конкретного драматурга, не сужает их смысла. «У Гауптмана за одними значениями скрываются другие, что не препятствует ему в этой драме (речь о “Микаэле Крамере”. — *И. С*.) оставаться строгим реалистом, не имеющим касательства к символизму. Вторые скрытые значения {105} в этой драме находятся в прямой жизненной связи с первыми, более явственными. В некой малой истории скрывается большая история: разница между скрытыми значениями и простыми явными прежде всего в масштабах, в степени свободы, с какой они в одном и другом случае развертываются… В сюжете драмы есть свой единый сплошной подтекст, он колотится о скорлупу текста, и напрасно».

Именно в разгадывании прежде всего подтекстового сюжета, в сценическом его выражении, в передаче коллизии между малой историей и большей историей, между текстовым и подтекстовым сюжетом и заключается тайна и труд режиссуры МХТ. Так в «Чайке» возникнет и определит ток спектакля коллизия между «сюжетом для небольшого рассказа», между малой историей провинциальной барышни, соблазненной от нечего делать, — и большей историей, сюжетом нескладехи русской жизни, одиночества, любви, неконтактности и единой мировой души.

История открытия Художественного театра и его первых лет — тоже в контрапункте и в коллизии двух сюжетов: существование второго сюжета, подтекстового, большего, объясняет необъяснимую иначе устремленную легкость, с какою шли сквозь конкретности сюжета внешнего, самого-то по себе плотного и дробного.

Немирович-Данченко вообще обладал интуицией, то сеть непосредственным знанием вещей; и вот он знал, что их делу настал час.

В этот час не важно не только соперничество вновь созданной труппы в помещении напротив Малого, а не важны даже и собственные неудачи. Все это не имеет значения.

У него был скорей страх перед задерживающим тщанием, чем перед тем, не окажется ли то-то или то-то далеко от желаемого. «Конечно, чем строже мы будем относиться к задачам исполнения, тем большего мы достигнем. Но если мы хотим осуществлять наши мечты, мы должны мириться с известными реальными пределами».

У Немировича-Данченко было любимое слово: «вникни», «вникните». Так вот, в эту фразу следует вникнуть.

Он не имел фанатизма совершенства. Неотступность, которую проявлял при нем Станиславский, добиваясь от какого-то поклона на сцене нужного смысла и линии, его и восхищала и настораживала. Не жаль сил и времени, чтобы добиться от актера того, что тот *может* дать; но ведь чего-то актер *не может*, и это тоже надо уметь принять…

Немирович вносил в дело спокойствие: не потому, что был вообще хладнокровен, но потому, что в деле всегда интуитивно знал меру душевной траты, которая требуется: над чем стоит или не стоит биться, вкладывая душу; чему противодействовать, а что само пройдет, меньше обращайте внимания.

{106} Человек с железной маленькой рукой и с мощной, целительно действующей на других волей, он умел еще и предоставлять идти своим чередом даже и неудачам: им надо уметь дать пройти; не ставить из-за них уж все в себе под сомнение: это просто неполезно.

Четыре года спустя, после «полной чаши радостей торжества», он, не склонный к парадоксам, заметит: «Полный неуспех той или иной постановки нисколько не вредил общему впечатлению большого художественного предприятия». Но ведь надо осмелиться быть в этом уверенным, и кто бы другой мог.

Потом-то легко станет думать, будто все говорило за то, и час бил во всеуслышание. Но можно бы озадачить читателя ворохом свидетельств, что и Малый театр к 1898 году не так отстал и «художественники» в 1898 году не так ушли вперед. Кстати, даже их новшество — отмену поклонов на аплодисменты среди действия — в Малом театре хотели предварить: смотри информацию в «Новостях дня» от 31 марта 1898 года. Что до репертуара — чем он плох? Новинки недолговечны, но где долговечные пьесы вообще, много ли их. О Чирикове, которого будут же ставить потом в Художественном театре, Немирович-Данченко скажет: Тимковский по таланту крупнее его втрое — так что уж корить Малый Тимковским. Прилично ли назвать ничтожным репертуар, включающий пятнадцать пьес Островского, «Недоросля», «Горе от ума», «Ревизора», «Женитьбу», — все это шло в сезон 1897/98 года, вместе с «Зимней сказкой» и «Ричардом III» Шекспира, «Марией Стюарт» Шиллера, «Смешными жеманницами» Мольера. А что до попреков насчет дежурных павильонов и сборной мебели, так загляните в «Отчет за первый год деятельности» Художественного театра и убедитесь, что для «Трактирщицы» тоже декорации не делали, а взяли мало-мальски подходящее из принадлежавших Обществу старых работ Наврозова; и в тот же вечер была представлена австрийская современная пьеса «Счастье Греты» с мебелью и бутафорией напрокат, подысканной пайщиком Геннертом по своему усмотрению. Мало того: позвольте заметить, в декорациях «Счастья Греты» «художественники» давали «Позднюю любовь» Островского, хотя где старинное русское захолустье и где Вена fin du siècle. А «Завтрак у предводителя» играют в декорации первого акта «Самоуправцев» — говорите потом о поисках стиля Тургенева, о поисках «цвета и дикции» пьесы…

Но все-таки — все правильно; и справедливость в том, что ни один человек на свете не помнит, как Островского сыграли в венской обстановке, как афиша премьеры «Венецианского купца» предуведомляла: «Перед началом спектакля будет исполнен народный гимн “Боже, царя храни!”», как по окончании, первого сезона театр устроил «художественно-музыкально-литературный вечер» в пользу отделения для припадочных больных Троицкой больницы и {107} Мунт декламировала «Грезы» Надсона, а другие г‑жи артистки и г‑да актеры участвовали в живых картинах по Невреву, им же и поставленных в костюмах МХТ: «Смерть боярина Гвоздева во время пира», «Благонамеренный боярин», «Смотрины английской принцессы Марии Гастингс, предназначенной в невесты царю Иоанну Грозному». Все это поистине не имело значения. … В Пушкине начали.

### III

«Антигона». Ее прочили на день открытия. «Венецианский купец». Шекспиру хотели вернуть его несокращенность, любили обычно выбрасываемые гастролерами сцены без Шейлока, тот становился только посмешищем на карнавале. Карнавал толпился над венецианскими каналами, ронял в ночную воду цветы и искры факелов, карнавал был главным; солнце заливало площадь перед дворцом Порции, весенний сад спускался к морю, оно сияло. Другое дело, что из всего этого вышло на сцене, но жили этим. 7 июля Станиславский читал «Царя Федора Иоанновича» труппе, макеты уже были готовы. Вот первая картина: никаких сводов, никаких палат, все на вольном воздухе. Дом Шуйского с множеством прирубленных хором, широкий, разрастающийся — на уровне второго этажа главный сруб опоясан широкой крытой галереей; вид сверху занимателен и полон движения; занимательна и точка зрения: близкая и приподнятая.

Никто не обдумывал специально распорядок работ, при котором репетиции «Царя Федора» и пьесы Чехова перемежались, совпадая, а Станиславский переходил к сочинению режиссерского экземпляра «Чайки», не остыв от исторической драмы с ее темой «пробуждения земли к жизни и сопряженного с ним движения». Может быть, даже и смущались тем, как все нашло одно на другое: не культурнее ли творческая сосредоточенность на одном; не вредны ли эти переключения — невольно ведь что-то бликует.

В распределении сил в времени организаторов театра все предусматривалось сначала как будто ловчее. Предполагалось, что «Царя Федора» будет ставить Станиславский, пользуясь привычною ему помощью Санина, а «Чайку» — Немирович-Данченко; Владимир Иванович писал о том Чехову в мае; фантазировал звуковую партитуру, игру света: «На первом плане будет совершенно темно. В глубине правее будет всходить луна, сначала красная и большая, потом светлее и меньше. К началу представления лунный свет заливает всю глубину… Звуки. Возвращающееся стадо коров, овец.

Отдаленный благовест.

Отдаленный бой часов церковного сторожа.

{108} За домом окрики отдельных голосов.

Отдаленный (на озере) дуэт “Не искушай”.

В доме игра на рояле. Колотушка ночного сторожа. Несколько раз писк степной чайки. На берегу озера коростель или очеретник».

Стадо проходит при словах: «Но попробуй похвалить при ней Дузе! Ого‑го!»

В третьем акте — дух предотъездного разора, двери настежь, неудобно ходить: когда Тригорин идет через террасу за своей книгой, ему приходится перепрыгнуть через наставленное…

Занятый сочинением режиссерского плана «Чайки», Владимир Иванович довольно спокойно писал Станиславскому, что в случае необходимости «Царя Федора» можно начинать в его отсутствие: «Приступайте и распределяйте по вашему разумению».

Но такого практичного разделения обязанностей (один делает то-то, другой — то-то и то-то) они не выдерживают; и в Нескучном Владимир Иванович читает вслух сто раз, кажется, читанного «Федора»: «Удивительная пьеса! Это бог нам послал ее».

И он уже живет этою удивительной пьесой, уже спешит договориться со Станиславским, чтобы тот ему — не Лужскому или Санину, а ему (два раза подчеркнет в письме: «*мне*») поручил работать с актерами; и отдает все им нажитое со счастливой заразительностью.

Москвин сохранил подсказанное Немировичем-Данченко («всех согласить…»), подробнее не рассказывал.

Что еще открывала в «Царе Федоре» его работа, Немирович-Данченко записал позднее и вкратце. В архиве лежат листки из блокнота — скорее всего, тезисы для выступления на юбилее А. К. Толстого (в августе 1917 года отмечали столетие).

«Зерно — русская правда.

Сквозная мысль: ее источники, колебания от общения с правдой европейской, банкротство в действительности, преображение ее в будущем…

В чем же эти черты пленительной русской правды, интригующей Запад?

Столкновение с Разумом — с Борисом Годуновым (“Светлый храм — разумная Русь”) и банкротство.

Как осентименталили и русскую поэзию и русское искусство.

Синтез Востока и Запада.

В женщине кротость, добросовестность и та же сердечная мудрость.

Славяне — женственны.

Оборотная сторона национального гения, изнанка его, враждующие силы:

религиозность — лицемерие,

удаль — хамство,

{109} анархизм — грабеж,

идейность — безжалостная жестокость,

сметка — плутоватость,

деликатность, терпимость до поры до времени — лень,

кротость — рабство…».

Еще на листках: «Интуиция взамен рассудочности. “Тут надо ведать сердце человека”. Потом у Достоевского… Особое понимание и чести и свободы. Терпимость к слабости.

Дядя Аким — “таё”.

Каратаев. Илья Муромец.

Лермонтовский капитан изрешеченный.

Природа, мечта, песня.

(Чем поэт вошел в мою жизнь?) Шибанов.

Никаких рамок, ограничений, стен».

Последнее — уже о самом Алексее Константиновиче Толстом, не о пьесе, кажется; о том, чему у него театр мог учиться.

«Конец:

Чаяние преображения русской правды.

Через мечту, через искусство. Недаром же у Толстого носитель этой высшей, вольной, чистой правды — *художник*, Иоанн Дамаскин».

Строки из «Иоанна Дамаскина» звучат в памяти шаляпинским голосом:

«Благословляю вас, леса,  
Долины, нивы, горы, воды!»  
«О если б мог в свои объятья  
Я вас, враги, друзья и братья,  
И всю природу заключить!»

Странные заметки. Щедрые. А это ведь только поздний конспект того, что было отдано, «вращено» из себя в спектакль.

«Отчет за первый сезон» сообщает, что Немирович-Данченко провел 18 репетиций «Царя Федора Иоанновича» (сколько было занятий с глазу на глаз, никто не уточнял, часы с Москвиным в сторожке не шли в счет); но сорежиссером Станиславского обозначили только Санина. Можно представить себе, как решалось: три фамилии — смешно, а Александр Акимович действительно сделал много, он легко чувствует себя уязвленным, ну, пусть и значится на афише.

Их вряд ли волновали подписи. Каждый знал про себя, что поставил этого «Царя Федора» и эту «Чайку» не один и не другой, даже не оба вместе, а кто-то иной — «совершеннейший новатор», «тот кто-то… кто образовался из странного слияния меня и Вас», как семь лет спустя напишет Немирович-Данченко Станиславскому.

{110} Можно угадывать, кто что принес свое: расслышать в голосах «Чайки» степную тоску ночной птицы из Нескучного или признать вынесенное с Ходынки — в сцене из «Смерти Иоанна Грозного», где все вдвинуто одно в другое: образ загона, ожидания в тесноте, балагана и смертоубийства сдавленных множеств. Но важнее, чем распознать изначально принесенное, понять логику преображения.

Особая радость — в высокой складчине, когда то, что есть достояние и томление собственной памяти, заражающе передается другому, чтобы оно потом отделилось от обоих в самодействующей силе образа, тобою и не тобою творимого.

… Хорошо было в первый год, когда не сводили концов с концами и жили с тем счастьем, какое дает таланту самоосуществление. Сухой «Отчет за первый сезон» и то сбивается на голос недоумевающе радостный: «Невозможно будет определить, где кончается наша личная, частная жизнь и начинается официальная, общая, деловая наша “служба”. Да ведь тем-то и дорого наше дело, что эта так называемая “служба” была нашей жизнью…»

Когда человек внезапно видит свою жизнь и свои возможности так счастливо измененными, естественно искать рядом кого-то, с чьим приходом это связано, без кого всего этого не было. Мейерхольд, ученик Немировича-Данченко, свяжет счастливое ощущение иного качества, «преображение» всех прежних возможностей с тем, что узнал Станиславского; прежняя школа кажется ему сухой и бедной, он охладевает к учителю. Точно так же Лужскому кажутся теперь трудными без радости его годы в Обществе искусства и литературы, а пробы Станиславского там — сальериевскими упражнениями в технике сцены: «Он тоже учился “ремеслу”, стараясь “перстам” дать “послушную сухую беглость и верность”. Только потом “стал творить”. Так чему же, если не появлению Владимира Ивановича, все обязаны чудом?.. Кому еще отдать благодарную преданность?..»

Злосчастное сравнительное вымеривание их заслуг, которое будет провожать Станиславского и Немировича-Данченко до могилы и за могилой, началось, когда они были поистине одно. Одно творческое лицо. Счастливый «кто-то».

Был театр: сыро, холодно, ничего не готово; снятые полы и огарки в бутылках вместо освещения; в зале кутались в пальто. «Репетировали сцену примирения Шуйского с Годуновым, и так было волнующе трепетно слышать звуки наших собственных голосов в этом темном, сыром, холодном пространстве, где не видно было ни потолка, ни стен, с какими-то грустными громадными ползающими тенями… и радостно было чувствовать, что там, в пустом темном партере, сидит любимая нами всеми “душа” и слушает нас».

В зале на репетиции «Царя Федора Иоанновича» в сентябре 1898 года сидел Чехов.

{111} Час, когда все казалось впереди, Ольга Леонардовна Книппер вспоминала в 1921 году, когда все казалось позади: молодость, родина, жизнь-дело; давний час окрашивался этим и вдвойне переживался как счастье. Но он и был часом счастья — счастья, реального на ощупь, как ткань зеленого раздвижного занавеса, как натеки стеарина на темном бутылочном стекле, как белая скатерть, которой был застлан стол в зрительном зале: белая скатерть в солнечный день, образа на ней, вода для молебна.

### IV

«Царь Федор Иоаннович», начало. Широкий переход, где накрыты столы, уходит за угол; кажется, что и там продолжается тот же пир, то же многолюдство на вольном воздухе. Ему отвечает все: щедрое и пестрое изобилие, когда выкатывают целые бочки, выносят жареные туши, горы яблок на блюдах, гусей и лебедей — не тех лебедей, которые на «боярских» полотнах Маковского плывут над столами историческим реквизитом, а лебедей, чтобы есть, выламывая ножку, окуная в соль… Пестрота и причуда в одежде, гул голосов, где каждый ведет свое — веселое или серьезное. Хмель не озлобляющий, не разгульный, а только усиливающий в человеке ощущение: что хочу, то и делаю.

Спектакль разворачивал действие с редкой свободой и непредвзятостью, не спеша с выводами о правых и виноватых (хотя бы — трагически виноватых), но вслушиваясь в стародавнее с отзывчивой проницательностью.

За Шуйским — вовсе не мертвящая косность, а энергия произрастания, живого прибавления в вольных повторах; за ним жизнь, недоверчивая ко всякому насильственному насаждению блага, и убеждение, что людям самим виднее, в чем их благо состоит; жизнь, растущая так, как растет крестьянский дом, — множась прирубами и пристройками, лепящимися к крепкой стене, меняясь только тем, что ширится и полнится. Поэтому так важен был в спектакле семейный дух; и сватовство; и пир; и разрастающийся, спутанный сад, где задыхаются от трелей соловьи.

А за Годуновым — такая же энергия жаждущей для себя свободного места новизны, энергия государственной мечты: вертоград небесный на земле, «светлый храм» разумной державы (Станиславский с Симовым и нашли для Годунова нежную роспись палат: мечтательное мерцание позолоты, цветы и вьющиеся лозы — в старину такую роспись поясняли: «как бы вертоград небесный». В этой палате-раю свод держится железными скрепами — мотив, знакомый всякому, кто бывал в древних постройках, но в жилье Годунова воспринимающийся еще и метафорически).

{112} Есть парадокс и логика в том, что страх перед кровью куда сильнее у Шуйского, чем у его противника: к возвышенным стенам «новой, разумной Руси» словно бы ничто не может пристать, брызнувшую на них кровь, кажется, можно стереть, как со стекла. Шуйский же — «воевода-мужик» — знает, как гниет и гибнет от крови земля, перестает родить — места больших смертоубийств надолго остаются пустырями.

Притом люди вокруг Ивана Шуйского и вокруг Годунова в спектакле по типу своему вовсе не полярны — в ту или другую сторону они склоняются по семейной традиции, по ближней корысти или по дальнему расчету, по вкусу и фантазии. Отсюда личный и вольный характер столкновений.

Станиславский нашел для «Царя Федора Иоанновича» принцип полиритмии. Это полиритмия внутри сцены: так, на пиру у Шуйского в одном ритме живут те, для кого тут главное — сговор Мстиславской, домашний праздник; в другом — те, кто и за столом и с подвыпившим соседом не знает иного разговора, как о Годунове я его притеснениях; в третьем — купцы, остерегающиеся, чтобы их, потчевав, не втравили, куда не след вмешиваться…

Так же и в следующей картине, малолюдной и притемненной: свой ритм у Клешнина, бесящегося от новостей и от того, что Борис так некстати хладнокровен; свой ритм у Туренина — почти безучастного, знающего одно: Шуйских надо давить. И свой ритм, ритм напряженно работающей мысли, которой даже и не очень заметны все эти эмоциональные помехи, — угрюмое ворчание верного цепного пса Клешнина, мстительные напоминания Туренина, — свой ритм у думающего за столом Бориса.

Станиславский, что еще важнее, находит также полиритмию спектакля в целом, когда вольно сводит тут ритм пира и заговора, ритм государственного ритуала и ритм бунта, ритм почти азиатского, разработанного этикета — и текучий ритм домашней жизни. Это полиритмия дышащей, богатой и драматичной русской жизни в ее расцвете и на сломе, в ее резкой и пленяющей занимательности, во взаимном ожесточении ее крайностей, связанных, однако, между собой кровным родством. Полиритмия русского национального характера (точнее — русских национальных характеров, ибо верно замечание, что о национальном характере следует говорить непременно в «двойственном», если не во множественном числе. Притом ведь каждый тип национального характера имеет еще и свои сословием и историей вырабатываемые варианты).

Художественный театр будет дерзок и неканоничен, когда во «Власти тьмы» попробует рассмотреть две ипостаси национального характера, равно видя его и в Акиме и в Матрене; когда создаст триптих национального характера в Дмитрии, Иване и Алеше Карамазовых; {113} когда захочет опознать национальный характер в «живом трупе», Феде Протасове, и в безобразном «безудерже» Хлынова. Шуйский и Годунов не были сыграны с той же силой открытия и осмысления, да и автор давал для того куда меньше возможностей, чем Лев Толстой, Достоевский и Островский. Национальный характер узнаваем, однако, в первом спектакле Художественного театра — взятый враздробь, в бликах, в калейдоскопической смене лиц: от негнущихся высокорослых, готовых хоть жизнью расплатиться за самоуважение спутников Шуйского до вислоносого, зубастого, плешивого грубияна-лукавца Луп-Клешнина; от спокойно рассудительного, дельного малого Красильникова до трясущегося на паперти нищего, исходящего жалостливостью, тоскующего вместе с царем в финале; от бархатисто мягкой в манерах, женственно-умной Ирины (Книппер отыскивала в ней не отрешенность будущей инокини, но почти равный святости покой внутри себя стройной жизни) — и до Василисы Волоховой, бабы на все руки, органически не имеющей совести; от равнодушных стражников — и до безымянной пришлой мужички, которая в сцене на Яузе, когда ведут в тюрьму Шуйских, горько плачет, жалея князь-Ивана, как спокон веку плакали на Руси, глядя на «несчастненького», все равно, князя ли, колодника ли, не слушая, как рядом кто-то говорит увесисто — так им и надо, а не лезь…

Эти характеры-блики отзываются друг другу — целая система сходств, узнаваний, нравственных «внутренних рифм». Внимательный критик С. Васильев (Флеров) обратил внимание, что Курюков, видимо, задуман как народная параллель Шуйскому. Нищего в толпе у Архангельского собора, исходящего жалостью к плачущему царю, потом будет играть юноша Михаил Чехов — ему дадут роль, зная, что до того артист в театре Суворина играл Федора Иоанновича (после Орленева), и дорожа именно этим как лишним отсветом, лишней возможностью отзвука. И в бабе из сцены на Яузе, горько плачущей — кого-то повели, кому-то придется худо, и вот ей жалко, хоть десять раз вразумляй ее, дескать, взяли в тюрьму поделом, — в тон бабе тоже «народная параллель» Федору. Дура она? Ну пусть дура, но, когда в русской толпе не останется такой дуры, что-то кончится, пересохнет в жизни.

Этот спектакль и должен был иметь в центре Москвина с глубинной национальностью его таланта и тем национальным трагизмом, который был ему свойствен более, чем кому-либо другому в Художественном театре.

Через Москвина круг ассоциаций, круг сходств, подсказывавшихся народными сценами «Царя Федора», ширился до томящей, равнинной бескрайности.

Всегда непременно рассказывается о репетициях в сторожке. Осень была ранняя, уже подтапливали. Русская печка, спиной к которой {114} стоял Москвин, была теплая, а окно было открыто, и дворник, сидевший на лавке, тоже слушал.

Говорят, дворницкую выбрали потому, что больше негде было заниматься; а может быть, тут и бессознательная творческая подсказка артисту: драма Федора не особая, «царственная» — можно представить себе любой русский дом, хоть мещанский провинциальный домик с палисадником, хоть крестьянскую избу, хоть такую сторожку с русской печью — вон и дворнику интересно слушать, ему это понятно и тоже «про свое».

Дыхание роли пришло с ощущением кровной близости: Федор Иоаннович — это было «свое». Как всякий человек его года рождения, его сословия, Москвин знавал таких тихо живущих людей, кротко не сующихся в то, что вокруг них: им давно объяснили, что не их ума это дело; жена, ворчащая, что и то ее мужу совестно, и это ему совестно, а так-то не проживешь, — жена права. И пусть уж она делает, как понимает. Москвин знал быт, в котором оставалось место этому мечтательному добродушию, этой простоватой созерцательности, когда вечером сидишь на лавочке, смотришь, как заходит солнце, гладишь угревшуюся кошку… Мог знать какого-нибудь там молодого дьякона, который любит играть с ребятишками и конфузливо принимает от своей «матушки» укор — что уж это, сам как малое дитя… Знал любителей церковного звона, соловьиного пения, недальних богомолий-прогулок… Знал и балованность, ласковую капризность таких людей, за которыми почти всегда стоит мягкая и прочная семья, живущая в достатке и скорее склонная гордиться тем, что вот у них есть свой чудак, молельщик, блаженная душа, нежели корить его никчемушностью.

В Федоре Иоанновиче — Москвине — балованность не ребенка, а человека, который привык, что его жалеют. У него слабое сердце, мало сил. От этого чувство жизни в нем как-то нежно обострено. Сладко, что так хорошо трезвонят у Андронья. Сладко, что так расцвела красавица княжна Мстиславская. Сладко, когда жена принимает игру и делает вид, будто впрямь опечалена его вниманием к Мстиславской, и сладко чувствовать ее руку на своих волосах, когда привычно неможется. Сладко и весело отвлечься; он устает от шума быстро, но шума хочется…

Эта сладость жизни, слабеющей в тебе и живой вокруг, вдруг сменялась едким и удивляющим вкусом горечи. И тогда иным становилось лицо; неуверенный, доверчивый, пухловатый рот сжимался плотно; глаза, обведенные нездоровыми тенями, с застенчивым страданием смотрели из-под мучительно сведенных, прямых, коротких бровей. Он судорожно прикусывал палец, то ли сдерживая крик, то ли стараясь уверить себя, что это снится…

Этот Федор был прав, когда говорил о себе, что там, где надо ведать {115} сердце человека, он кое-что смыслит, и даже более других. Но это знание не давало радости.

«Москвин движет действие роли не плавными, ритмическими кругами, волнами и петлями, а нервными, процарапанными, резкими рывками… Его роли, — писал В. Г. Сахновский, — построены не линиями, а нервными черточками разной силы и разной смежности». В «Федоре» эти короткие, рвущиеся «движки» давали словно бы особую игру света, ощущение шаткости, неустойчивости, колеблющейся подвижности контура. У него были такие знакомые, такие московские, домашние интонации, узнаваемые, как манера окликать: «Ари‑нушка‑а!» — протяжно, упирая голосом на последний слог, словно из одной комнаты «дома в три окошка» зовя жену, ушедшую похлопотать в другую… И тем неожиданней были его робеющие, торопящиеся, ломкие в верхах интонации, когда физически мучительно было чувствовать, как у Федора Иоанновича пересыхает горло и хрипнет голос. Тем неожиданней, отчаянней бывал его глухой крик, задыхающийся, переходящий во всхлипывание; голос его вздергивался так же судорожно, как судорожно вздергивается его рука, защищаясь от услышанного, отрицая услышанное.

Особый ток роли возникал оттого, что единое, высокое желание лада трогательно, бесполезно и самоотверженно дробилось у москвинского Федора в его «миллионе дел». Оно, это желание лада-добра, могло почти без следа исчезать за повадками и ритмами хлопотуна, суетливого и неуверенного, и могло вдруг стать поражающе внятный в какой-нибудь сущей ерунде, хотя бы в той всецелой радости прощения, когда Федор Иоаннович переставал сердиться на ненароком напугавшего его коня и распоряжался о полном корме для него «по смерть»…

Для Москвина задача «всех согласить, все сгладить» вставала не из метаний маленького человека «между двух колоссов» и не из врожденной хлопотливости миротворца по мелочам. Москвин шел к своей задаче от поэтической необходимости гармонии, без которой мир и душа гибнут, разладясь.

Тема разлада глухо и тихо звучала у Москвина, заставляя вспомнить строку из письма Немировича-Данченко о царе Федоре: «Я не знаю ни одного литературного образа, не исключая и Гамлета, который был бы до такой степени близок моей душе». Вряд ли Гамлет тут упомянут просто как мерило значимости. Скорее, тут иной отзвук — отзвук темы разлада, распавшейся связи между нравственностью и историческим действованием. Простота Федора, как и безумие Гамлета, взламывает условную безусловность положений: царь должен уметь царствовать, мститель должен уметь мстить… Должен. Вот Фортинбрас — истый принц, положит в землю тысячу солдат, если найдет нужным. Это хорошо?..

{116} Что есть государственная и историческая необходимость? Как соразмерны они с необходимостями души? Все, писавшие о Федоре Иоанновиче, ощущали как муку и нелепость, что этот человек облечен царскими обязанностями. И в самом деле, Москвин нес эту муку несоответствия в себе, с эгоизмом ребенка складывал свои обязанности на других, не строил себе никаких иллюзий: «Какой я царь?» Его отечные, в тяжелых перстнях руки, положенные на колени, как требует чин, неуверенны, стоит им коснуться дел; этим рукам скучно… И этим рукам часто страшно. Страх сводит его растерянные, растопыренные пальцы, когда Федор разбирает подпись князь-Ивана в челобитной о пострижении Ирины. Страх дает этим рукам ненужную силу — он притискивает, вжимает себе куда-то в бок голову жены, словно отнимать ее, уводить в монастырь придут сейчас, уже идут, не отдам!.. Он стучит печатью по указу об аресте Шуйских с лихорадочной поспешностью… и в конце не гнев, но беспросветный ужас сжимал ему горло, из которого вырывалось глухо: «Палачей!»

В золотых одеяниях, в бармах он плачет на земле, охватив голову руками, и в голосе его последняя, убивающая человека усталость: «А я — хотел добра, Арина…»

Этим спектакль кончался: долгой пустотой у высоких стен собора, роспись которых еле угадывается при свете слюдяного фонаря над входом; мукой сердца, замыкающегося в себе и в себе уже не находящего согласия и мира.

Стонущая, неизбывная боль стояла в светлых до прозрачности глазах Федора — Москвина: «Моей виной случилось все!»

В удивительном, поистине трагическом финале спектакля было разгадано особое, навсегда ранящее ощущение вины, которое остается у совестливого человека, когда при нем и независимо от него вершится какое-то ничье, общее, отчужденное злодейство. Преступление, к которому ты непричастен, помешать которому невластен, обессиливает тебя своей мистифицированной безличностью; душа не в силах согласиться, что никто не виноват, и в отчаянии признает вину за собой.

Артист был верен эпохе и быту; с естественностью носил и сафьяновые, с высоким каблучком сапоги, и рубашку с расшитым каменьями воротом, и тяжелое царское платно; но мысли, рождавшиеся сыгранной им трагедией, менее всего связывались с дальней эпохой и с царским саном.

Не в том же дело, думалось, что Федор Иоаннович — человек простоватый. Ну, а если бы его ум не хуже годуновского сопрягал факты и схватывал суть?.. Речь не о «профессиональной непригодности» к трону. Москвин словно бы провидел: те дилеммы, которые настигают его героя в тереме, скоро за горло возьмут тех, кого он находил прототипами Федора в их избах, мезонинах и старомосковских квартирах. {117} XX век еще медлил на пороге, но какие-то блики его проблем уже падают на спектакль, в 1898 году с такой творческой бодростью создававшийся молодыми «художественниками». XX век готовил драму прямого, катастрофического вовлечения «домашнего», частного человека в историческое действие, сталкивающее собственные правила души с нравственностью социальных множеств и с формулами исторической целесообразности. XX век готовил также драму парализованности усилий отдельного человека, чьи связи с историей становились если не перерезанными, то односторонними; властный ход событий впрямую отзывался в твоем существовании, но казался совершенно не зависящим от твоих личных действий.

Впрочем, в спектакле 1898 года эти блики могли показаться лишь причудой светотени в ярком, медлительном и полном сил действии, где даже сцена бунта на Яузе решена почти как праздник. Торгуют лентами, цветными платками, размахивают ими. Как на праздник, наряжены молодые муж с женой, несут крендель… За мостом — большая дорога, мельницы… На реке выбирают сети, прачки поют, колотя белье; посадские прохаживаются тут, где можно и к товару прицениться, и покачать головой на невнятные пророчества юродивого, и обернуться на голос гусляра.

Вчитываясь в режиссерский экземпляр, недоумеваешь — полно, точно ли передал В. Волькенштейн слова Станиславского, будто в «Царе Федоре» «главное действующее лицо — народ, страдающий народ…». Народ здесь менее всего таков, менее всего кажется страдающим; скорее, мощно сострадательным, мощно сочувствующим. Едва ли не в каждом режиссер находит ту отзывчивость и охотную возбудимость, которая толкает мужиков, возившихся с сетями, подняться от реки, а посадскому — он шел с дочкой, вел в поводу лошадь — велит отдать повод девке и примкнуть к уже сгрудившимся слушателям гусляра… Не уловить, в какую минуту все меняется: баб словно вымело, в руках дубины, а у старика — бердыш, и все за ним — в колья, в ножи…

Без этой мощи отзывчивости, без этой возможности взбушеваться картина «пробуждения земли к жизни и сопряженного с ним движения» была бы на сцене Художественного театра неполна.

Бунт на Яузе становится близок не только бунту Шуйского, вооружающемуся мгновенно и по страсти, но и своеобразному душевному бунту царя Федора. Для бунта (отсюда его обреченность, но и его цена) достаточно душевного побуждения — человека ли, народа ли: не стерпел и вот бунтует. Бунт, как правило, не приносит видимой пользы, но худо дело с тем человеком и с тем народом, который это всегда помнит и не бунтует уж…

Москвин еще расскажет много лет спустя, что он, Федор, испытывает, когда в пятой картине отказывается слушаться логики Годунова: {118} Шуйского надо взять под стражу, а потом — если он себя не обелит — он должен быть казнен.

«Как? Князь Иван Петрович? Тот, который  
Был здесь сейчас? Которого сейчас я  
Брал за руку?»

Москвин произносил чуть-чуть не по автору, переставлял слова: «За руку брал». Перенос ударения усиливал это ощущение теплой, жесткой большой ладони, которую только что держал в своих…

Для Федора, каким его играл Москвин, природно невозможно лишить жизни человека, если ты только что брал его за руку; природно невозможно думать про отвлеченную справедливость казни, когда это же знакомому, старому, любимому человеку шею топором перерубают…

Безупречная холодность Годунова, которую для этой сцены находили, — не от жестокости, а от дара абстрагирования, от его мечтательного и непреклонного «надо!».

И вот этому «надо!» Федор — Москвин, лишенный воли, мягкий, противопоставляет свое «не хочу!». Бог весть что из этого будет, он не загадывает; что будет, то и будет. Минута эта отчаянная для Федора. «Я на сцене по-человечески теряюсь, так, как бы растерялся Москвин. Я начинаю чувствовать, что я сам нахожусь в тяжелом положении, и говорю Годунову: “Да, я в этом сам на себя возьму ответ”. И тут же сразу чувствую облегчение».

Это облегчение, когда поступаешь пусть неразумно, пусть безнадежно, но так, как это тебе и твоему нравственному чувству необходимо, найдено с парадоксальностью и разительной, всякому знакомой правдой. Это облегчение, которое дает бунт. И толпу, которая, уже понимая, что ничего не выйдет, все же бросается на приступ, живит то же облегчение.

Толпа на Яузе полна сил, мощно сострадательна, понятлива, независима в своих побуждениях. За нею словно бы и нет изглодавшей скудной муки недавних лет. За нею — эти мельницы с сильными и неторопливыми крыльями, с жерновами, из-под которых сыплется мука. За нею — полные реки: в ивовых корзинах мужиков, выбиравших сети тут же на Яузе, так легко представить себе литые, златоперые тела рыбин. За нею — жизнь с ее способностью не хранить трагических вмятин, заживлять свои раны «изнутри выпирающей силой жизни», целить себя собственной полнотой; жизнь, полная сил, в том числе и сил бунтарских, поэтически пылких, так что люди — как здесь это происходит — готовы кинуть свои сети и свои корзины с хлебами, ринуться в топоры…

### **{119}** V

«Чайка» сыграна через два месяца.

Жизнь, томящая тем, что стоит на месте и уходит; скука усадебного дня — позже придумают жаргонный образ: «перетирают время»; время, перетертое в порошок и рассыпанное в прах, есть, однако, единственное время твоей жизни. К каждому из действующих лиц приходит это острое ощущение вместе с открытием возможности последней и упускаемой; вместе с торопящимся желанием нагнать.

К третьему акту действие уйдет в комнату, начнет толкаться среди готовых к отправке чемоданов, запинаться у стола, некстати накрытого к завтраку в предотъездном разоре; будет стыдно этой внезапной скандальности, базарного голоса домашней ссоры, слез из-за денег, которые жалко снимать со счета, мелодрамы с преклонением колен, когда женщина за сорок умоляет не бросать ее. Но не с того же начинается.

Искали не комнатного, запертого раздражения, но томления, рождающегося на вольном воздухе.

Поэтому так важен был на сцене август (Немирович-Данченко писал: «Передать это “ощущение августа” очень трудно… Погода в это время стоит великолепная. И кажется, что самый глубокий лиризм, какой охватывает поэтов при созерцании русской природы, ярче всего именно в августе»). Важны были беззвучные зарницы, вечерние шорохи и тени, туман, слоящийся над заросшими берегами, таинственная белизна колеблемого занавеса в глубине, холодеющее под луной озеро — от него потянет, и это будет ощутимо людям на берегу, как холодок собственного их душевного волнения.

Удары колокола с дальней церкви монотонны, ежевечерни, и узнаваем голос какой-то птицы, повторяющей к ночи свои две ноты, и красная низкая луна, подымаясь, станет, как всегда, маленькой и ярко-серебряной, и в остановившуюся, кажется, тихую минуту человека пронзает ощущение безвозвратно уходящего времени его жизни, наполняет ожидание почти нестерпимое. Это чувство ищет приложения прямого — кто-то должен прийти, что-то должно быть сказано; с такой остротой ожидания Треплев осматривает занавес и помост за ним — тем нервнее, что там все готово и может оказаться ни к чему. Без Нины сорвется; если она хоть немного запоздает — сорвется.

Треплев до представления своей пьесы был уже взбудоражен; и поцелуй, который ему дарила Нина в густеющей тьме под вязом, казался лишь знаком ответного волнения. Нина появлялась в том же страхе опоздать, была возбуждена быстротой скачки и беспокойством дня, когда не знала, вырвется ли; в ее распоряжении мало времени. Но в ней и вообще жила (так запомнил Николай Эфрос) стремительность, угловатость; взбаламученная уже, негармоническая душа; {120} всегда словно слегка гневные глаза; не ласковая, не наивная, не светлая.

Спектакль, впервые на театре создававший чудо кантиленного развития — льющейся непрерывности сценического действия, движущегося по законам музыки, передавал жизнь рвущуюся, взятую именно в точке возможного прорыва, для кого-то желанного, для всех драматического.

«Чайка» поражала достоверностью дома, как будто сам там живешь (так Чехову писал Куприн), но в доме этом не было уюта. В последнем акте был вечер, который начинается после четырех часов и конца ему нет — так рано темнеет. Сад за окнами уставал шуметь, растеряв листву; дождь косо бил в стекла, ветер порывами тряс рамы. Войдя сюда, хотелось кутаться в платок; Нина, продрогшая до костей, жалась к печи; Треплев накидывал на нее плед, но тепло выдувало: в отворенной двери свистел ветер, и ветер же захлопывал ее за ушедшей гостьей; шаги удалялись; в печке, долго глядя в маленькое ее красное нутро, Треплев жег свои странички, жег внимательно, ничего не оставляя.

Без ноты, которую дал Мейерхольд, не могло быть спектакля: он нес в себе вот этот свист неуюта; он поразительно начинал спектакль — его Треплев нуждался в успехе страстно и был заранее уверен в провале; Мейерхольд отдавал ему собственную свою подозрительность, агрессивное предчувствие обид, ту муку неестественности, которая ведь примешана к состоянию духа человека, пошедшего наперекор. И он же заставлял чувствовать неподложность дара, пусть остающегося пока глухонемым («потемки неосознанного дарования, какое-то предчувствие таланта» — так писал о нем Н. Эфрос в газетном отклике на премьеру).

Чехов когда-то писал: «Самоубийство… русского юноши есть явление специфическое, Европе незнакомое… С одной стороны, физическая слабость, нервность, ранняя половая зрелость, страстная жажда жизни и правды, мечты о широкой, как степь, деятельности, беспокойный анализ, бедность знаний рядом с широким полетом мысли; с другой — необъятная равнина, суровый климат, серый, суровый народ со своей тяжелой, холодной историей, татарщина, чиновничество, бедность, невежество, сырость столиц и проч. … В Западной Европе люди погибают оттого, что жить тесно и душно, у нас же оттого, что жить просторно… Простора так много, что маленькому человечку нет сил ориентироваться…»

Это из письма 1888 года. К «Чайке», разумеется, прямого касательства не имеет.

Для Немировича-Данченко дом, где кончает самоубийством Треплев, — дом в степи; в одной из своих тетрадей, набрасывая вечерний пейзаж первого акта, он перечисляет голоса птиц: «степная чайка»…

{121} «Мы ищем тончайших ощущений, а приходится пользоваться примитивнейшими приспособлениями… Вот в “Чайке” теперь надо поднимающуюся луну, отражение в воде, туман над болотом, блеск росы — что сделаешь?! Что у нас может выйти?!» Художник Симов клял сцену театра в Каретном ряду, клял ее нищую технику; парк и озеро, кажется, так и не вышли; все же передавалось главное: тоска от сосущего сердце простора; тоска не от бедности, а от богатства жизни вокруг и в себе, с ужасной этой нашей щедростью уходящей «под снег»…

Если пронзала душу Маша — Лилина, то этим прежде всего: впечатлением жизни, осыпающейся без толку, уходящей «под снег»; стыдом и мукой ее ненужности.

Вот опять — из общей всем и верной памяти: на премьере «Чайки» 17 декабря 1898 года окончательно решил миг, когда Маша (о ней писали: «такая некрасивая, словно в шершавом платье», «нескладная, серая Маша») повалилась на садовую скамью, зарыдала, и пробились слова: «Я люблю Константина…» И еще помнят, как в последнем акте она машинально делала тур вальса и другой под музыку из-за стены — Шопен невзначай и не к месту…

Машу жалели особенно. Петр Боборыкин с обычной в его романах репортерской верностью приводил на «Чайку» героя своих «Однокурсников», вернувшегося из ссылки «вечного студента». «Чайка» забирает его, он сопротивляется: «… погибни все они, эти нытики… он, Иван Заплатин, ни о ком не пожалеет, кроме вот той деревенской “девули”, пьющей водку».

По привычке выделять на спектаклях «своих» и «не своих» Машу выделяли; готовы были выделить и Медведенко в его мнущейся, светленькой коломянковой паре; но ничего не выделялось.

Важна была пронизанность чем-то, общим всем, и пронизанность друг другом. Маша рыдала в конце первого акта, «вся взбаламученная чарами озера, чарами луны, пьесы Треплева, больше всего — чарами любви к самому Константину»; все тут отозвалось — и занудное и сердечное объяснение учителя невпопад, и то, как пели на озере «Не искушай», и то, как протяжно, нараспев, отдаваясь не смыслу, а состоянию и мелодии, читала Нина монолог Мировой души…

Над «деревенской девулей» имели власть музыка за стеной и обаяние разыгранной под голубой луной пьесы про одиночество и слитность всего в одном; Маша — Лилина любила эту неясную пьесу не только потому, что была влюблена в Константина, — еще и саму пьесу любила, как через какие-нибудь лет семь будут любить в глуши и Скрябина и Блока.

Тут одно из житейских открытий спектакля, одна из духовно-бытовых точных его отгадок, небезразличных для утверждения его поэтической системы.

{122} Года не понадобится, чтобы сам Художественный театр полюбили любовью, ничего общего не имеющей с чувствами элиты к предназначенному ей искусству; полюбили глубоко и как-то домашне, как лучшее в собственном своем мире.

Немирович-Данченко был в письмах и интервью о «Чайке» осторожен: «Считаю необходимым поставить… хотя не надеюсь, чтобы она делала сборы»; не обещал иного успеха, кроме художественного. Казалось бы, по мере приближения премьеры волнение должно было нарастать. Все дело театра вообще качалось, подкошенное запрещением готового спектакля «Ганнеле»; личной режиссерской уверенности Владимира Ивановича мог повредить провал «Счастья Греты» (его первая профессиональная постановка — и фиаско). Истязали добрые люди, недомолвками подчеркивая: как вы не боитесь оказаться в ответе — Чехов же болен, опять обострение, нового провала «Чайки» не переживет…

Станиславский в последнюю минуту сорвался, повторял, что ничего не готово, играть нельзя. Немирович-Данченко тоже не мог не волноваться; волновался жестоко; но интуиция ни обманывала его: спектакль примут.

Можно повертеть в руках слово «успех»: успеть, то есть быть вовремя; спелый — выросший к своему часу.

У Немировича-Данченко, заразившего театр своей любовью к «Чайке», было понимание гения пьесы, но и интуитивное знание, что пришло ее время и пришла ее публика; что публики этой много; что к ней даже не идет слово «публика», скорее — люди в зале.

В помянутом уже романе Боборыкина описывается вестибюль «Эрмитажа», когда дают «Чайку»: одежда поскромнее, чем в иных театрах. В «Отчете за первый сезон» есть сведения, кто получал специально выделявшиеся по мере возможности хорошие и недорогие билеты, на какие спектакли их больше спрашивали. Давали по заявкам с завода Бромлея и с фабрики Жиро; для банковской конторы братьев Джамгаровых; для служителей Зоологического сада; для продавщиц из магазина Фаберже. С цинделевской ткацкой фабрики взяли только восемнадцать билетов, по-видимому, для служащих, но с механического завода Густава Листа — шестьсот шестьдесят четыре. Город большой, скажут, эти шестьсот шестьдесят рабочих — капля в море. Капля или не капля, но смотреть «Антигону» или «Чайку» им хотелось, было интересно.

Мы не слишком живо представляем себе сейчас их — самостоятельных и образованных девушек откуда-нибудь из Нары или Можайска, работавших в конторе Джамгаровых, как и молодых людей с завода Густава Листа; затруднились бы узнать их по фотографиям, {123} по почерку; в Музее МХАТ есть и их письма — вот хотя бы письмо рабочего Сокольнических мастерских П. М. Маричева (более поздних лет, правда): благодарит за предоставленную возможность увидеть спектакль; почерк выработанно-ясный, красиво крупный; интеллигентный слог. Письмо «в воротничке», как в воротничке и в пиджаке привычно было появиться на людях этому человеку. (Между прочим, кто помнит, что родная сестра Бунина была замужем за помощником машиниста на железной дороге; и никто не ахал ни насчет мезальянса, ни насчет припадания к народным корням.)

Года три назад Чехов рассуждал, что бы ставил, если бы был директором театра: Метерлинка, а по другим дням — пьесу «Взятие Измаила» (была такая — не лубок, ибо лубок занятно ярок, раскрашен от руки, связан с реальностью народной памяти и фантазии, а новодельная, скоропечатная, машинная лубку замена). Но вот Немирович-Данченко сейчас думает о том, о чем его обязывает думать прямая должность «заведующего репертуаром» (он так подписывает афишу Художественного театра); и у него совсем иное представление о духовном спросе. Ему не кажется, что спрос этот поляризован, не кажется, что культура России в живом и главном своем устремлении уже готова разделиться на то, что назовут культурой элитарной и массовой. Просто он не любит искусства для буржуев и бар, хочет работать для тех, кого называл не очень ловким, но для него с товарищами вполне содержательным словом «бедный класс», демократия. Полагает, что если Метерлинк — это талантливо и серьезно, то понадобится демократии и Метерлинк; не сейчас, так погодя.

Немирович-Данченко с отвращением знал ту жизнь, которая была позавчера и вчера; с 1881 года, когда «Новое время» начало множить своих единообразных подписчиков, покупателей средств от запора и приличных кладбищенских памятников, как у всех, эта жизнь казалась подчас жизнью навсегда — куда же и отчего бы ей меняться. Словно бы нет иной жизни, кроме этой, «суворинской», и подполья террористов как ее альтернативы. Словно бы нет деревянного дома под березами, откуда, заняв на дорогу, приехала на процесс народовольцев свидетельницей защиты учительница из Череповца, потому что знала и жалела мальчика Рысакова. Словно бы нет бесконечного гулкого коридора Петербургского университета, куда пришел читать курс молодой приват-доцент Владимир Сергеевич Соловьев и откуда его уволили сразу после того, как он закончил свои публичные чтения в Соляном городке словом против смертной казни. Словно нет дома за Невой, где скромность мебели была особенно заметна в просторе огромной «казенной квартиры» ректора, и в своей комнатке доживала на покое нянька, и по субботам принимали до сотни гостей и пили чай с домашним шахматовским вареньем; а потом то за одного, то за другого из гостей приходилось хлопотать, и тут уж ректор {124} Бекетов, дед родившегося в этом доме Блока, но отступался: добился, например, что его студенту позволили являться в университет из крепости под конвоем — держать выпускные экзамены: ректор советов не слушал и из университета арестованных не отчислял… Словно нет ни этого дома, ни сотен и сотен тысяч домов по всей России, где быт оживлен, осмыслен и одухотворен совестливостью.

Это *есть* — и лежат солнечные квадраты на вымытых полах, и том Тургенева оставлен на диване, и огромное, обнимающее, томящее небо открыто человеку, тихо едущему ночной степью. Это есть.

Как не знать, что *и это* есть: вот дом московской просвирни, где вырос Москвин; вот лето Савицкой в Дмитрове; вот дорога самого Немировича-Данченко теплой южной ночью, в облаке пыли, поднимающейся в темноте, и сбоку все время хруст нескошенного ячменя — правая пристяжная топчет его по дороге, и наконец погруженная в сон деревня… Ночь в разговорах, пока над садом не потянутся светлые полоски. «Мы подходим к колодцу, обходим лужицы около нового сруба, опускаем ведро за свежей водой.

Мечты и планы, планы».

Художественный театр угадывал эту жизнь, принадлежал ей. Ее сценизм, ее драма, ее прекрасное становятся его открытием.

### VI

«Чайка» в МХТ не имела долголетия «Царя Федора Иоанновича» — она несла в себе обновление слишком острое, чтобы быть совершенной; сделанное здесь вошло затем в состав спектаклей более гармонических и полных.

Цветением «чеховского театра» и художественной формулой его на десятилетия стали «Три сестры».

Немирович-Данченко писал Чехову незадолго до премьеры, в январе 1901 года, что спектакль их должен развернуть фабулу без толчков, среди простого схваченного течения жизни: «… именины, масленица, пожар, отъезд, печка, лампа, фортепьяно, чай, пирог, пьянство, сумерки, ночь, гостиная, столовая, спальня девушек, зима, осень, весна…» И печка будет на сцене именно такая, какую узнают все, вспомнят тепло больших изразцов, как будто сам к ним прислонялся спиной, будто сам прикладывал и отнимал — больно с холода — зашедшиеся руки. И молочное стекло большой керосиновой лампы будет светиться, как дома. И подберут самое простое, самое узнаваемое — обои, какие найдешь в провинции, желтизну крашеных полов, истертый текинский ковер. И часы с кукушкой, и еще часы, которые все запаздывают пробить и потом бьют торопливо, словно сконфузившись. Все будет, как в жизни, будет сама жизнь — «разница между сценой и жизнью только в миросозерцании автора, вся эта жизнь, {125} жизнь, показанная в этом спектакле, прошла через миросозерцание, чувствование, темперамент автора. Она получила особую окраску, которая называется поэзией».

В сущности, эти слова Немировича-Данченко программировали режиссуру чеховских спектаклей Художественного театра. Искусство тут состояло в преломлении жизни, сохраняющей свою узнаваемость, исследуемой и судимой как реальная жизнь, в сценическую жизнь-поэзию.

Эту поэзию должно было донести чеховское слово — не смазанное, не обытовленное, почти стихотворное. Десять лет спустя у Немировича-Данченко состоится разговор с Бутовой, которая в «Трех сестрах» после смерти Савицкой сыграла Ольгу. «Владимир Иванович говорил чудесно. Говорил все хорошее, что только можно сказать актрисе, но в общем сказал, что Ольга не мое дело… Голос большее самое препятствие мое, бытовой его оттенок и глухота» — так передан их разговор в письме Бутовой к Щепкиной-Куперник.

Тут может видеться противоречие. Ведь во всех отзывах — про житейскую несомненность дома Прозоровых. «В каждом из исполнителей я узнавал кого-либо из бывших товарищей — сослуживцев по полку. Изображаемая вами жизнь офицерского кружка в провинции настолько близко подходит к истине, что иллюзия получается полная», — пояснял свои переживания зритель А. Краснов, отрекомендовавшийся в письме «человеком среднего уровня и заурядным офицером». Так не странно ли, если режиссер при том боится в голосе артистки «бытового оттенка»? И неужели на роль Ольги в самом деле нужна была непременно Савицкая с ее привычкой к стиху, игравшая Антигону и царицу Ирину…

Савицкая играла Ольгу прекрасно. Безупречная верность житейскому была в ее дворянской деликатности, в едва дающей себя знать сухости ее отцветших чувств, в ее правильном и «без игры» лице, в ее волнистых волосах на прямой пробор, в кружевном воротничке закрытого суконного платья. И тоненько прорезанные линии будущих морщин на ясном лбу; и немного склоненная нежная шея, когда она сидит в задумчивости, — впрочем, она привыкла держать спину… Но с этим соединялась особая, чеховская «стихотворность» звучания слова, способность произнести то, что, конечно, не произнесет директриса провинциальной гимназии, провожая знакомых офицеров: «Кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем. Если бы знать, если бы знать!»

«Тот кто-то», кто поставил вслед за «Чайкой» и «Дядей Ваней» «Трех сестер», искал прежде всего способа передать магию и мысли чеховской поэзии — предельно прозрачной, дающей видеть всю жизнь; как хрустальную линзу, ее можно не замечать до поры, но она тут, и ее-то имеет в виду Немирович-Данченко, повторяя, что жизнь, показанная {126} в этом спектакле, «прошла через миросозерцание, чувствование, темперамент автора».

Чудо режиссуры «Трех сестер» — именно в способности передать этот божественный коэффициент поэтического преломления, в способности создать полноту и легчайшую плотность жизненности при внефабульном, поэтическом звучании слова; здесь были законы музыки — с ее вводом и движением голосов, с ее строящим и неиллюстративным назначением ритма и темпа.

Утверждались новые принципы сценического развития «без толчков». Не сцепление драматургического механизма, а слияние, перетекание малых житейских событий, их кантилена — пусть это слово странно звучит, когда речь идет о том, как едят пирог, подписывают бумаги, сумерничают, поправляют ошибки в гимназических диктантах. Но все-таки — кантилена: ничто не отъединяется, не живет отдельно; все в переходах; только что случившееся и то, чего ждешь, бросает отсветы на происходящее сию минуту.

В такой жизненной, такой трепетно-понятной пьесе слышались лейтмотивы небытовые, фабулой не обусловленные и через фабулу не сполна выражающиеся. После одной из первых репетиций Мейерхольд записал основные мотивы.

«Тоска по жизни.

Призыв к труду.

Трагизм на смеховом [фоне] комедии.

Счастье — удел будущего.

Труд. Одиночество».

Эти мотивы тоски, счастья, которое всегда остается в будущем, мотив одиночества и желания что-то делать для других, оставить след — мотивы, соприкасающиеся, как говорил Станиславский, с «высшим чувством правды и справедливости», с «устремлением нашего разума в тайны бытия», — все это и слагалось в единую музыку спектакля, завершаясь последней его нотой: «Если бы знать…»

Немирович-Данченко вспоминал потом, что в пору первых постановок многое давалось само: Чеховым артисты были пропитаны, отзвук его темам был неизбежен и естествен. При всем том труд репетиций был огромен. Особенно осложнилось дело, когда Станиславский, которому предстояло и готовить роль Вершинина и писать партитуру запоздавших (Чехов правил их) заключительных актов, остался в одиночестве: Немирович-Данченко срочно должен был выехать в Ментону к умирающей от чахотки сестре.

Есть рассказ Станиславского о часах, когда вдруг «заело»: маялись, расходились и снова сходились репетировать, пробовали так и этак, пока однажды вечером не прервали работы и примолкли по углам. «Тускло горели две‑три электрические лампочки, и мы сидели в полутьме; сердце билось от тревоги и безвыходности положения. {127} Кто-то стал нервно царапать пальцами о скамью, от чего получился звук скребущей мыши. Почему-то этот звук напомнил мне о семейном очаге, мне стало тепло на душе, я почуял правду, жизнь, и моя интуиция заработала… Я вдруг почувствовал репетируемую сцену… Чеховские люди зажили. Оказывается, они совсем не носятся со своей тоской, а, напротив, ищут веселья, смеха, бодрости; они хотят жить, а не прозябать. Я почуял правду в таком отношении к чеховским героям, это взбодрило меня, и я интуитивно понял, что надо было делать.

После этого работа снова закипела».

Это один из хрестоматийных кусков «Моей жизни в искусстве». К сожалению, исследователю часто приходится огорчать читателя мелочными поправками к легендам: деталь с мышью вовсе не была позднейшей спасительной находкой. С самого начала Станиславский не только вписал в режиссерском экземпляре ремарку: «Под диваном скребется мышь», но и проставил в скобках: «Как сделать этот шум мыши? Взять пачку зубочисток из гусиных перьев и проводить по ним».

Но несомненно, что для понимания душевного состояния персонажей «Трех сестер» настроение безнадежно срывающейся репетиции могло что-то подсказать. Чеховские герои маются тем, что у них не выходит жизнь, как художники маются тем, что у них не выходит задуманное. Творческая мука, когда ты в бессилии, в ощущении того, что все не то и не так, падаешь духом, — мука, которая органически непонятна крепким, полным неиссякаемой бодрости бездарностям… Сердце ноет от тревоги и стыда — зря сидим, зря мучим друг друга, ничего не выходит, но это, однако же, репетиции «Трех сестер» в Художественном театре. И то же с этими людьми: они в тоске, они в стыде, но «кто знает?.. А быть может, нашу жизнь назовут высокой и вспомнят о ней с уважением».

Зрителю 1901 года внятны были обе темы «Трех сестер», с фабулой сопряженные, над фабулой подымающиеся: тема дома и тема ухода.

Был дом — с обжитостью его комнат, с лесенкой на антресоли из столовой, с маленькой железной печью в передней (ее почти не видели из зала, но именно она запомнилась актерам «Трех сестер» — около нее снимали шинели, разматывали башлыки, она первая придавала симовской декорации уют жизни…). Вероятно, проводив Ирину в ее Кирпичный завод, оставшись хозяйкой, Наташа не только срубит клен у дома и деревья аллеи, но и обставит жилье заново: у живших здесь до нее мысли не было, хороша или дурна их мебель, не пора ли сменить ковер — разве замечаешь, что вытерся ковер детства, что почти выцвели эти треугольные птицы на четырех лапках, которых дети всегда находят в текинских красно-черных узорах.

{128} Жилье Прозоровых было обставлено так, что Вершинину — Станиславскому, когда он здесь оглядится, естественно сказать: «Квартира чудесная… У меня в жизни не хватало именно вот таких цветов…» Цветы, впрочем, самые обычные, в горшках, примулы там или аннушкино сердце; но квартира человеку, наверное, действительно нужна именно такая — где вещи незаметны и легки, где они, привычные и любимые, знают свое место, где рады гостям, при том, что никого не «принимают», — нельзя предположить, чтобы сюда пригласили «нужного человека» Протопопова или, допустим, попечителя учебного округа. Прекрасный и обычный русский дом, где молодым хозяйкам не в тягость ни старинный обычай хлебосольства (пекутся, как заведено, огромные кулебяки), ни старинный же обычай отвлеченных споров, разговоров за полночь о смысле жизни и где просто любят друг друга, понимают без лишних слов, уважают чью-то потребность в одиночестве, как и чью-то потребность в участии, желание молчать, как и желание излиться…

Нежность к этому дому, кажется, шла больше от Станиславского, чем от Немировича-Данченко и от Чехова с его тревожной и личной настороженностью к вещам, к еде, к крыжовнику на обетованной тарелке, к кувшинчикам со сливками, вызывающим в учителе словесности внезапное и смертное омерзение. У Станиславского подобной настороженности никогда не было: быт, домашность ему никогда не казались врагами «внутреннего человека», «сердечная забота о благе которого» составляла главную цель МХТ — по высокопарному, но в общем-то верному утверждению некоего зрителя. Он видел опасность в ином: в потребительском омертвении быта; какая фея Берилюна вызовет Душу Хлеба из хлебобулочных изделий? И тщетно касаться волшебной палочкой престижных приобретений хозяев.

Можно угадывать, как оскудеет жизнь от того, что не станет этого дома. Не станет этого дома, каким мы видели его в милый час именин. Не станет этого дома, каким он открывается в час пожара, когда так естественно, что погорельцы-соседи должны разместиться именно здесь — а где же еще? — когда так естественно Ольге снимать платье за платьем из шкафа сестер, чтобы отдать их — и юбку тоже и то серенькое — каким-то барышням Колотилиным… Не станет этого дома, где старая нянька доживает век на правах своего человека и где днюет и ночует добряк и бессребреник Федотик (Немирович-Данченко потом рассказывал, что похожим на Федотика ему казался Сулержицкий: так же со смехом мог отнестись к своему «погорельству», хотя смейся, смейся, а сгорело все, что было, да и не было у в его почти ничего).

Можно угадывать, как оскудеет жизнь от того, что кончится этот дом — с живым током здешних разговоров, с неподдельностью «возвышенного образа мыслей», с искренностью обитающей здесь тоски, {129} которая ведь есть, по сути, высокий спрос с себя, высокая неудовлетворенность и еще что-то, чему и имени не подберешь, но что кровно знакомо русскому интеллигенту.

Еще в первом эскизе роли Тузенбаха — в записи Мейерхольда — появляется слово: «непокоен». Оно существенно. Не нервен, а именно непокоен.

Непокой Тузенбаха — как бы личный отзвук мотиву внеличному. И не единственный в спектакле отзвук. Теме тревоги, теме тоски по жизни высокой струной откликался голос Ирины, повторяющей, как ее тянет работать, жить иначе, чем она живет. Теме тоски по жизни отзывался красивый, мягкий голос Вершинина — Станиславского, рисующего себе, как прекрасна станет жизнь, когда забудут даже наши имена. Тоска по жизни жгла Машу — Книппер; тоска стихала и оставалась в не просящем ответа голосе Ольги — Савицкой: «Если бы знать, если бы знать…»

Тоска связывается с реальностью провинциального города — с журфиксами, со слухами про романчик Протопопова, с хамской гармошкой за окном. Тоска связывается с тем, что по чьей-то глупости станция — в двадцати верстах от города, с тем, что здесь ни одна живая душа не понимает музыки, с тем, что Протопопов — начальство, никуда не денешься, с тем, что Протопопова становится как-то все больше и больше (Станиславский искал нарастающего ощущения присутствия этого господина, ощущения, что он может в любую секунду появиться).

Но тут и другое, и всего важнее было это другое. Такое бывает в молодости. Такое бывает весной, в пронизывающе светлый, ледяной весенний вечер; такое бывает и на переломе времен. Это тоска в предчувствии перемен — она же есть и порыв им навстречу. Готовится буря. Надвигается на всех громада… Пусть. Хорошо. Скорей бы.

Чтобы чувствовать так, должна быть особая склонность души. Может быть, именно поэтому Чехов настоял на участии в «Трех сестрах» Мейерхольда: ему нужен был «звук» этого актера, звук личности, устремленной к переменам. Все остальное мало годилось, не шло к роли — актер был резок, хотя помнил, что надо бы тут мягче, не знал чувства счастья просто от того, что живешь, — но *это* в Мейерхольде было: замирающее и торопящее согласие, чтобы мир стал иным. «Крушите жизнь — и с ней меня!» Качалов потом играл иначе — его открытость переменам была лишена этой мечущейся остроты, составляла часть той возвышенной и застенчивой любви к жизни, которая так сильна была в его трактовке Тузенбаха. Тоска возникала как обострение чувства жизни.

Такая тоска меньше всего склонна отвечать на вопросы: что вам надо, чего вам не хватает… Хотя люди, охваченные ею, ничем не защищены от подобных вопросов.

{130} В «Новом времени» после премьеры «Трех сестер» выступили, как это было здесь принято, от имени здравого смысла, не мудрствующего лукаво. Журили героинь: дескать, что же это они — девушки образованные, с достатком, у других и копейки нет, а ничего, устраиваются, хотят в Москву, так и едут. Эти же генеральские дочки — беда с ними: желают «чего-то лучшего, но чего именно, понять мудрено. Нельзя же, в самом деле, считать “лучшим” Москву и Новую Басманную улицу (кстати сказать, весьма неблагоустренную…)».

Тут же тиснули пародию «Девять невест и ни одного жениха», из которой читателю оставалось вывести: тоскуют девицы, когда замуж пора, а прочее — чушь и декадентство.

«Трагедией на пустом месте» успокоительно называет газета всякое беспокойство духа. Все это «с жиру». В нововременских выпадах был своеобразный (этой газете вообще присущий) провокационный демократизм: нас-то с вами на медные деньги растили, носом землю рыть пришлось, чтобы выбиться, а они горя не видали, эти генеральские дочки и бароны, вот и недовольны всем на свете, все им не то и не так. Духовность провокационно приравнивается к барству, неудовлетворенность объясняется коротко и хамски: «зажрались» и «распустили».

С газетой Суворина в 1901 году не слишком считались — не те были времена. Но вопрос, нравственна ли, заслуживает ли уважения тоска чеховских героев, возникал перед Художественным театром. Не мог не возникать хотя бы потому, что нравственный потенциал этой тоски брал под сомнение не кто-нибудь, а Лев Толстой. За год до премьеры «Трех сестер» он пришел на «Дядю Ваню». «Хлопал с первого акта и в конце сказал Немировичу, что ему очень понравилась игра Алексеева и вообще постановка, но с пьесой он не согласен и никакой трагедии в жизни дяди Вани не видит, потому что слушать гитару и сверчка — он, Толстой, находит — наслаждение».

Гитара и сверчок — в самом деле чудо как хорошо. Но в Художественном театре чувствовали и иное.

В том разве суть, что дяде Ване плохо в сестрином имении? Здесь все родное, ему страшно подумать, что Серебряков хочет все это продать. И Прозоровы любят свой дом. В спектаклях МХТ это было видно. Но свобода жить иначе, чем живешь, свобода менять судьбу — потребность человека. И когда этой потребности не дают осуществиться — а ей так часто не дают осуществиться долг, или чужая воля, или просто житейские обстоятельства, или весь склад общества, — тут мука и драма.

Жить так, как нам жить не хочется; жить так, как нам стыдно, скучно, плохо, — ради чего нам жить так?.. В час премьеры «Трех сестер» выяснилось, что этот мотив, возникающий «в самых сокровенных закоулках души», передаваемый со сцены «тенями чувств» (слова {131} Станиславского), встретил неожиданно сильный отклик. Оказалось, что тем же тревожатся многие.

Отчего она вдруг возникает и становится всеобщим достоянием, эта взыскующая неудовлетворенность? Ее не бывает в пору, когда все привычно тяжко, ровно плохо. Чтобы она все-таки возникла, страна должна либо уж дойти до края, до того нестерпимого и катастрофического разора, когда начинают безумствовать голодные ереси, — либо, как то и было в России начала века, переживать подъем. Что-то должно начать меняться к лучшему, чтобы дурное перестало восприниматься как норма, как естественное состояние.

После премьеры «Трех сестер» в либеральной газете «Россия» говорили от чистой души, что вот Чехов, видимо, плохо знает жизнь провинции, сейчас взбодрившуюся: «Там заводятся и разные общества и воскресные школы… Местная печать — как ни плохо ее положение — все же поднимает и местные и общие вопросы… Есть и кружки… Где все это в драме симпатичного писателя?»

Не нужно выставлять на смех автора статьи. Ведь вправду что-то должно было делаться в общественном обиходе, меняться в нем, чтобы тому же «человеку среднего уровня, заурядному офицеру», который написал свое письмо таким свободным, славным, интеллигентным слогом, стала сердечно понятна драма «Трех сестер», одна из тех драм человеческого духа, над которыми каких-нибудь пять лет назад в раздражении смеялись зрители «Чайки» в Александринском театре.

В самом деле нужны были и эти кружки, и библиотеки, и чтобы местная печать перестала привычно трусить начальства, и чтобы появился стыд быть премного довольными, стыд перед низостью и скукой жизни. Как ни парадоксально, надо ведь научиться уважать самого себя, чтобы за что-то испытывать к себе презрение; чувство неудовлетворенности собой немыслимо без чувства собственного достоинства.

Для режиссуры «Трех сестер» оказалась важна фраза, которую, в задумчивости стряхивая пепел с папиросы, произносил Тузенбах и на которую оборачивался, соглашаясь с ним, Вершинин: «Страдания, которые наблюдаются теперь, — их так много! — говорят все-таки об известном нравственном подъеме, которого уже достигло общество».

Чтобы играть Тузенбаха так, как после ухода Мейерхольда стал играть Качалов, чтобы в этом невзрачном молодом офицере жил такой искренний, органический — не головной, а в плоть уже вошедший — стыд перед никчемностью и нечистотой существования, такая вера в счастье и нравственность счастья, в необходимость увеличивать его количество в некоем высоком общем жизненном балансе, — нужны были не только природные свойства качаловского таланта. Нужен {132} был еще тот «известный нравственный подъем», достигнутый обществом, о котором и говорит Тузенбах.

Нужно было также, чтобы незадолго до «Трех сестер» одна из зрительниц писала: «Я понимаю, о чем плакал Горький, присутствуя на Вашей репетиции “Снегурочки”. Он плакал, несомненно, о том, как много дивных сил, волшебной красоты и поэзии даровано бедному человечеству… бедному потому, что до сих пор оно не умеет сознать в себе этих сил, пробудить и внести их в жизнь, на радость и счастье».

В русской жизни на пороге века в самом деле было много, поражающе много «дивных сил».

И еще был нужен дар совести, неспособной стерпеть, чтобы при тебе творилось скверное и злое. Нужно было, например, чтобы в день 4 марта 1901 года, когда казаки, тесня демонстрантов у Казанского собора, конными въезжали под колоннаду Воронихина, били нагайками на паперти и в церкви, — нужно было, чтобы в этот день два случайно оказавшихся тут офицера обнажили шашки в защиту избиваемых, а еще какой-то артиллерист сшиб жандарма с лошади, и множество других принимали на себя удары, спасая из-под копыт и из-под плетей женщин, и генерал-лейтенант князь Вяземский тоже кинулся на выручку; и чтобы Исееву, командовавшему кнутобойством, товарищи предложили — так передавали — выйти из полка: у Исеева имелся, конечно, приказ, но это для русских интеллигентов, носивших и не носивших погоны, оправданием никогда не было. (Стоит отметить, что все эти сведения сообщает Чехову Горький, который спешит в том же письме добавить: «А “Три сестры” идут изумительно!..»)

Неудовлетворенность, накопление сил, жажда радости и высокая совестливость жили в тоске чеховских героев на сцене МХТ.

Все заканчивало осеннее «lento» последнего акта.

Мизансцена у дома, откуда выносят запакованные в рогожи старые, не созданные для переездов вещи и увязанные веревками семейные портреты, мизансцена «на ходу», «на тычке», когда, как бывает в час похорон и отъезда, сокровенная жизнь открыта любопытствующим глазам, мизансцена эта во всей ее жизненности строится почти музыкально, почти стихотворно, как и весь финал.

В одном углу сцены сгрудились сундуки, придвинулся к самой рампе дом, низкий фонарь, бревна, и, словно уравновешивая эту тяжесть пустотами и легкостью, режиссер освобождает остальную сцену. Фигуры далеко друг от друга. Сентябрьская прореженность сада, когда в облетающих ветвях сквозит все больше неба, и осенний клик журавлей, звенящих, плачущих, косым углом летящих где-то высоко… Режиссер ищет этой ноты, боится сбить ее; все бытовое словно исчезает, ибо на него перестает падать свет; он, этот нерассеянный {133} свет, весь сосредоточивается внутри той самой прозрачной хрустальной линзы чеховской мысли и поэзии, и эта хрустальная линза впервые заметна сама по себе, сама собой светится. «Музыка играет так весело, так радостно, и, кажется, еще немного, и мы узнаем, зачем мы живем, зачем страдаем. Если бы знать! Если бы знать!»

Первый сезон был коротким, всего четыре с половиной месяца играли, закончили спектакли 28 февраля 1899 года. Потом артистам были разосланы извещения: «В заседании гг. директоров и пайщиков 2 марта сего года постановлено дело Художественно-Общедоступного театра продолжать».

Немирович-Данченко пишет Чехову: «Знаешь ли, — я недавно высчитал, — я 21 месяц не имел пяти дней полного, безмятежного отдыха! Были 3 – 4 дня в дороге, а то все время работа, работа, работа! И настоящую, полную радость, настоящее счастье испытал только полсуток, — после “Чайки”. Полсуток потому, что на другой же день отмена целого спектакля повергла меня снова в заботливое настроение».

# **{134}** В театре от десяти до семи

### I

За 21 месяц пять дней был свободен и только полсуток был счастлив.

Владимир Иванович мог бы отдаться тем же подсчетам и в годы, которые пошли дальше.

«В вопросах организации я охотно и легко уступил первенство своему новому товарищу, так как административный талант Владимира Ивановича был слишком для меня очевиден». Из этой любезной фразы Станиславского практически вытекало, что если кого подробности «внешнего сюжета» Художественного театра держали с цепкостью, то именно Немировича-Данченко. Он и не миновал их; распутывал их мелкие узлы ежедневно, зная, что завтра опять завяжутся. Он ценил дисциплинирующую, подтягивающую роль формы — знал, что та должна быть безупречна, чтобы быть незаметной; налаживал «контору», кажется, еще и с тем удовольствием, которое пишущему человеку доставляет посещение писчебумажных магазинов: «Завтра заказываются бланки для каждодневных рапортов: 1) кассы, 2) помощника режиссера о репетициях, 3) помощника режиссера о спектаклях, 4) заведующего народными сценами, 5) заведующего участием учеников (Мейерхольд), 6) заведующего музыкальной частью… и 7) инспектора театра (по зданию и т. д.). Каждый из них должен ежедневно давать отчет о прошедшем дне. Значит, малейший промах я сейчас же вижу». Он знал, как важен в деле человек энергичный и не играющий в начальника. Был рад получить себе в помощь Рындзюнского (до того служил некто Манасевич, можно было только руками развести от его неспособности, которую он и сам тягуче подтверждал: «Я виалый…»). Обаяние толковости, подвижная и легкая исполнительность — Немирович-Данченко еще найдет и полюбит рядом с собой людей с такими данными, а поначалу управлялся один. Его хватало, ибо лишних сил он не тратил.

Людям, которые хотели с ним повидаться, он пояснял: в театре от десяти до семи его всегда можно найти. Если только не вызовут куда-то неожиданно, что тоже может статься: вот, например, 16 января 1899 года вызвали в Московское охранное отделение. Предложили дать объяснения оберполицмейстеру — как, на каких основаниях и по какому праву приглашали на утренние спектакли в праздники рабочих, если МХТ живет не по статуту народного театра и имеет репертуар, для народных театров не разрешенный.

{135} (В руководстве по составлению «примерного народного репертуара» на первом месте оставалась «Рука всевышнего отечество спасла» Кукольника; можно ставить «Иголкина, купца Новогородского» и «Смерть Ляпунова». Кстати, «Смерть Ляпунова» и играли в год открытия МХТ на народном гулянье за Невской заставой. Образцовый репертуар Николая I, хотя правит Николай II.)

В объяснения слишком долгие Немирович-Данченко не пускался: согласился, что правила в известной мере нарушили; пояснил почему. В дальнейшем МХТ предполагает играть для «людей рабочего класса» (не теперь, в дальнейшем); это ясно сказано в такой-то докладной и для полиции не должно бы составить новость; теперь хотели как-то понять спрос этих людей, их восприятие; впрочем, звали их не в большом числе.

Понять восприятие в самом деле хотели. Рабочие с завода Листа, разумеется, не читали Софокла, но кто-то из них, возможно, читал и помнит «Порог» Тургенева. Что они скажут вслед этой упрямой, большеглазой гречанке по имени Антигона, когда ту поведут на казнь (могла бы ведь повернуть так, что и не повели бы): «Святая»? «Дура»?

Он в театре с десяти до семи. Когда уезжает, театр его тоже не отпускает. «Вот ровно три недели, как я в деревне. Дней 10 был занят почти исключительно все тем же театром». «Я выезжаю из Москвы в воскресенье 2 апреля с 12‑часовым поездом. Вторник день и вечер и среда утро буду прилаживать обстановку в Севастополе. В среду я поеду на пароходе в Ялту…».

Это весна 1900 года, знаменитая счастливая поездка театра к Чехову. Страницы «Моей жизни в искусстве» хранят память той весны — как ехали, бросив в Москве шубы, как мерзли и пели в дороге, как проснулись в Бахчисарае — цветы, солнце, все ярко кругом и потом сверкающий, синий и белый, Севастополь… Это было прекрасно, но кому-то надо было поехать вперед и все наладить. В процитированном выше письме Немирович-Данченко просил Чехова: пусть тот позаботится, чтобы к его приезду в среду в ялтинском театре все оказались бы на месте и не пришлось бы выслушивать от Кузьмы с Сидором, что, допустим, Василия Спиридоновича вторые сутки не могут найти (и супруге неведомо), а без Василия Спиридоновича никак нельзя. «Прошу и Кузьму и Сидора и Василия Спиридоновича быть налицо».

С десяти до семи в театре. На одиннадцать, как правило, назначаются репетиции. Спектакли начинались в восемь, иногда в полвосьмого, если пьеса длинна; заканчивались всегда заполночь. Это не смущало: жизнь тогда больше, чем у нас, была передвинута на поздние часы. Улицы становились людны после десяти вечера, после одиннадцати; и разговоры становились интересны именно в это время. {136} Засидеться до света не было в диковину. (Сладкая горечь остывшего в стаканах чая — самовар не спрашивают, неудобно беспокоить прислугу.)

Вечерние репетиции назначались с меньшим постоянством часа: на пять, на шесть, на семь. Обычно вечером идет работа с двумя-тремя исполнителями: сцена занята.

Спектакли поражали стройным совершенством; протоколы репетиций заставляют недоумевать, как они могли получаться такими.

В архиве репертуарной части можно взять большого формата конторские книги: линованная бумага, фирменный ярлык Мюра и Мерилиза на обороте крепкого переплета — вот номер, который надо назвать магазину, когда на будущее потребуются такие же изделия. На этой линованной бумаге помощник режиссера протоколировал — что сегодня делали на репетиции, какие замечания. По записям выходит: что ни день, то неполадки.

Запись: «В 2 часа 45 минут репетиция была прекращена, так как К. С. Станиславский нашел недостаточным тот подъем духа, какой был сегодня у всех участвующих». Запись: «Вл. И. Немирович-Данченко просит затребовать через посредство конторы театра от В. А. Симова официальным извещением постановленные 12 августа сего года рисунки по “Ревизору”, не доставленные до сего времени, вследствие чего задерживаются заказы по бутафории. Рисунки следующие…» (перечисляются).

Это записи 1908 года, театр уже и великой славе. Все равно на каждой постановке случаются минуты, когда живут в ощущении: ничего и не может выйти, раз так. Ну что, криком кричать от того, что все как сонные мухи? Ну что, вправду направлять Виктору Андреевичу Симову официальные запросы через контору?!

В конце концов все выходит; делается; свершается. Только безличный оборот обманчив: само собой ничего не делается. Если делается — будьте уверены, значит, кто-то делает.

Строили театр, возгласив: нет мелочей! Нет мелочей — в том смысле, что нет ничего, на что можно махнуть рукой, сделать кое-как, вообще не сделать. Сделать-то действительно надо все. Надо проследить и за тем, чтобы Симов дал наконец в мастерские свои рисунки реквизита, и за тем, чтобы проклеили как следует оборот декорации, а то за ней просвечивает электрическая лампа из кулисы. И надо понять, почему, несмотря на предосторожности, все же гуляют сквозняки: простуд не оберешься, вот репетируют «На дне», а у Качалова плеврит, у Грибунина 39°, и сам Владимир Иванович простужен, сидит в зале в пальто… И надо что-то делать, чтобы меньше страдала от неминуемой обиды артистка, которая в третий раз выручает — репетирует экспромтом роль, зная, что ей не дадут сыграть эту роль ни на премьере, ни после (основная исполнительница больна, {137} переутомлена, так или иначе ее нет, когда нужно; «В. С. Стаховой выражаю благодарность за то, что поддержала репетицию быстрой и хорошей подготовкой роли. *Вл. Немирович-Данченко*»).

Все надо сделать и при этом помнить меру важности и в согласии с тем меру усилия. У Чехова есть определение грации: она в том, что в любое свое действие человек вкладывает ровно столько, сколько нужно. Так вот, чеховское определение грации приходит на ум, когда думаешь, как Немирович-Данченко нес обязанности, определяемые его вовсе не грациозной должностью директора-распорядителя. Он так называется в Товариществе.

На афише у него другое именование: «Главный режиссер К. С. Станиславский. Заведующий репертуаром Вл. И. Немирович-Данченко». Потом с афиши эти подписи уходят, но обязанности остаются.

И здесь есть множество хлопот, идущих рядом с задачей главной. Он должен знать пульс и мысли мировой драмы, но он должен еще и читать уйму пьес, написанных или переведенных знакомыми, уважаемыми людьми, которые с большими или меньшими основаниями считают себя хорошими литераторами, и почему бы порядочному театру и не ставить их пьесы.

Вот визитная карточка: «Прошу Вас принять и выслушать г‑на Адольфа Гессе по поводу новой пьесы Зудермана “Хвалебные песни Клавдиана”. Весь Ваш Николай Михайлович». («Клавдиана» не поставили — великий князь и не считал, что по его рекомендации непременно надо ставить.)

Вот амбициозное письмо некоего В. В. Зеге фон Лауренберга из-под Тулы, с год назад пославшего свою инсценировку «Человека, который смеется». Амбиция здесь выражена в корректнейших сожалениях, что автор позволил себе утрудить театр, где к тому же потеряли рукопись, не прочитавши.

Вот приносит в театр пьесу «Дамы» Боборыкин. «Мне очень трудно. Я перед Вами мальчишка, несмотря на свои сорок, — мальчишка как литератор, как критик. Но я должен высказаться откровенно как заведующий репертуаром…».

Что-то приходится отвечать и Боборыкину, и старому литератору Нотовичу, который шлет в театр пьесы «Слепой» и «Отверженный» (письмо от 28 декабря 1898 года), и некоему Ржевусскому, который на бланке газеты «Gaulois» начинает с выражения восторгов по поводу «Цены жизни» (гениально!) и заканчивает предложением в репертуар МХТ себя: нет двух недель, как открыли театр, и уже это письмо. А сколько еще будет.

Маститый старик Боборыкин принял откровенность заведующего репертуаром МХТ, кажется, кротко. А вот письмо от Льва Львовича Толстого, которому Немирович-Данченко вернул его пьесу «Солдатка». {138} «Вы находите, что она несамостоятельна? В каком смысле? Вы видите в ней влияние отца — например, в Прокофии, напоминающем Акима… Я брал не из “Власти тьмы”, а из Ясной Поляны… Драматического фарса Горького “На дне” не читал и не видел до написания моей пьесы, да и ничего общего с этой вещью в моей вещи быть не может…

Отец мой был снисходительнее вас… Он нашел, что это хорошо, что язык пьесы хорош…

Очень жалко, что не угодил Вам. Дай Вам Бог ставить такие пьесы, как “На дне”, которые ничего общего с драматургическим искусством и литературой не имеют. Это позор русского искусства, выкрикиваемый на Невском сегодня какими-то разносчиками».

Еще и такое надо было читать — изо дня в день и из десятилетия в десятилетие.

Театр, помимо всего прочего, — это еще и огромное количество дел, отношений, ежечасно возникающих и решающихся на ходу вопросов.

«Приехал Владимир Иванович и открыл министерский кабинет, пошли разговоры, исповеди…». Это из письма Книппер перед началом второго сезона МХТ.

### II

«И у вас будет закулисная грязь, как вы там ни бейтесь, что ни делайте. Такой уж он злополучный, театр, сам не пойму почему». Немирович-Данченко не хуже того, кто написал ему эти строки (а написал их в первый год работы МХТ Николай Ефимович Эфрос), знал тени кулис; в своих повестях писал это закулисье в провинциальном традиционном его обличье и в обличье модерн, с декадентским извивом. Контур его возникает в «Мгле», когда герой романа у актрисы Анчаровой дома: японские ткани, необыкновенный какаду, друг-кенгуру — без него Анчарова не садится обедать, склянка яду, привезенная в подарок из Индии, старинные пистолеты, она сказала — отцовские, но Алексей почему-то не поверил и, словно в подтверждение догадки, услышал:

— Хочу в следующий бенефис поставить «Гедду Габлер». Как мне нравится эта женщина с зелеными глазами. Я вам ручаюсь, что у меня будут зеленые глаза.

Взаимное отравление, когда пошлость театра проницает душу служащего ему человека и пошлость человека передается делу, которое тот избрал, тревожило создателей МХТ. Дело, ими начатое, пошлости в себе еще не имело, и поэтому страшно было, что в него эту пошлость принесут, натащат с улицы на калошах. Отбирали людей строго, усиленно следили за собой, берегли поразившее и показавшееся {139} главным в них Чехову: «интеллигентность тона» — сценического, но и житейского тоже.

Однако Немирович-Данченко имел еще и дополнительный взгляд на то, о чем со вздохом говорил ему Николай Эфрос: «Такой уж он злополучный, театр, сам не пойму почему…» Он не считал бедою и стыдом, если в театре живут самолюбиво страстно; он полагал даже обожженность самолюбий естественной; и желание получить роль естественно; лишь бы оно имело следствием не деловитую истерику в кабинете директора, а энергию замысла и вскрытие собственных художнических сил, постижение роли и себя. Он уважал волю к творчеству и умел беречь разгаданную им в актере волю к творчеству от исказительного превращения ее в волю к успеху и в волю к первому положению, хотя опять же ни то, ни другое не искоренял с ханжеской поспешностью. Он принимал неизбежность страстей в театре не как зло, а как природу; не изгонял их, а делал все для того, чтобы страстные артистические силы не стирались в бесплодных стычках, не были бы растолчены в грязь.

Его описывают скорее высокомерным в общении, чем открытым и доступным; по письмам, которые находишь в его архиве, однако, кажется, что исповеди обрушивались на него неистово, что от обид, высказываемых бурно, он никогда не бывал огражден. Прямые дерзости он пресекал холодом (прямые дерзости тоже бывали на первых порах: бог знает что написал ему Санин — и никаких последствий это не имело, кроме ледяной образумливающей ответной записки: «Если Вам кажется, что я, именно я, целый день толчу воду в ступе или бездельничаю, то Вы сначала всмотритесь, потом немного подумайте, а потом уже пишите». И много-много лет спустя, когда в нервном состоянии на репетиции старик Леонидов кричал ему, старику же Немировичу-Данченко, что и в прошлом не видел от него ничего, кроме зла, Владимир Иванович остановил его так же: «Вы подумайте и припомните»). Но многое, что могло бы в письмах и в общении задеть его, он не принимал за обиду. Способность понять, желание помочь, возможность помочь, которую он знал в своих руках, — вот чем обеспечено было то его особое свойство, которое даже не следует называть великодушием.

От первых лет таких писем почти не осталось, с годами их будет все больше, все больше будет людей, которые почувствуют в себе право написать ему так, как напишет Халютина — ученица, артистка МХТ с первых дней Есть письмо ее от марта 1906 года — она в Москве, когда все на гастролях за границей; болезнь помешала и ей уехать; ждала, что вызовут потом, но обошлись без нее, это больно. Впрочем, сейчас она пишет не о своем: «События наших дней делают такими мелкими личные переживания, что становится совестно думать только о себе и своей деятельности, хотя бы и такой высокой, {140} как артистическая. Сердце холодеет, когда приходится читать такое противоречие, как 10 948 заявлений против смертной казни и точно насмешку над этим тут же рядом известие о расстреле Шмидта и трех матросов. Чего после этого ждать? Ходят слухи, что в конце 4‑й недели поста начнутся новые забастовки, а в мае будет настоящая революция. Какие ужасы придется нам пережить еще? Бог знает!»… А через шесть лет она мучительно усомнится в том отречении от «личных переживаний» актрисы, которое сама приняла, и напишет другое письмо — про то, как, вопреки совету Немировича-Данченко, сыграла неведомо где Нору — керосиновое освещение, четыре репетиции… «Теперь я могу сказать, как говорит Нора: Вы много виноваты передо мной. Вы и Константин Сергеевич виноваты, что из меня ничего не вышло. Если бы вы давали мне хорошие роли часто, какая бы хорошая артистка из меня могла выйти!»

Она могла так считать: дебют ее во «Власти тьмы» (Анютка) был отмечен, писали — талант, искра.

«… И если Вы мне не дадите играть Машу в толстовской пьесе, я буду играть помимо Художественного театра; если Вы мне не позволите, я буду играть потихоньку; сыграю все пьесы, которые мне хочется играть: Чайку, еще раз Нору, уже законченно, Гильду в “Сольнесе”, “Бесприданницу” и буду там петь цыганские песни те же самые, которые будет петь Маша в Художественном театре; и наконец мечта моей жизни — “Гроза” и Орлеанская дева! Каковы мечты?! А?! Вот. Что Вы со мной сделаете? Хочу!

Хочу и буду. Видно уж, мне надо самой о себе подумать, раз в Художественном театре не хотят использовать моих сил и способностей. Я ведь отлично понимаю свое положение вне центра и должна мириться с этим. И мирюсь. Но вне театра никто в мире не может запретить мне расти и мечтать… Мне под сорок лет, через лет 5 – 7 мои силы начнут падать, и тогда нечего будет думать о будущем…

Если я не получу Машу, то не хочу играть и Озу. Отказываюсь. Еще успею дойти до всяких Этелей и Оз. Пусть я не буду занята совсем.

… Вы удивляетесь моей дерзости? Удивляйтесь».

Нет, он не удивлялся.

Матушку Озу в «Пер Гюнте» Халютина сыграла (очень хорошо), и старуху Этель в пьесе Юшкевича «Miserere» тоже; Машу в «Живом трупе» не получила — даже и тогда, когда Гзовская, которая эту роль готовила, заболела недели за две до премьеры; было экстренное заседание в кабинете Владимира Ивановича, на следующий день повесткой пригласили Алису Коонен: «Будем пробовать. Не страшно?» — «Нет»… Некоторое время спустя Владимир Иванович напишет по настоянию Халютиной письмо Южину — Халютина хотела уйти, Владимир Иванович писал о ней руководителю Малого театра {141} то действительно хорошее, что имел сказать; знал счет ее несбывшихся ролей и то, что сейчас в театре появились блистательные молодые, которые неизбежно оттеснят «младших из старших», тех, чьи надежды и желания все откладывались «на потом». Объяснял Южину, что Халютина нужна Художественному театру, который, однако, не может дать ей то, чего ее душа вправе просить.

Халютина не ушла. Ушла, напротив того, Коонен; в театре могли бы кричать о зазнайстве и неблагодарности ее, но не кричали, потому что понимали: тут совсем иное. Сообщением, что контракт со Свободным театром она уже подписала, что *уже* ушла, Константина Сергеевича его ученица ранить не решилась; объявила Немировичу-Данченко — его щадили меньше, всегда щадили меньше. Коонен потом изумлялась, как Владимир Иванович с его пониманием психологии не увидел, чего ей стоила ее неколебимость в решении уйти; но ведь и она не увидела, чего стоил их разговор ему.

Он говорил Коонен: бессмысленный поступок, безумный шаг, не будем считать, что окончательный. Но не удивлялся, уж не говоря о том, что не держал зла. Вот еще одно письмо, дата — 5 ноября 1914 года, подписи Таирова и Коонен: «Глубокоуважаемый Владимир Иванович, рады сообщить Вам, что письмо, которое Вы с такой добротой написали, оказало влияние… разрешение дано. Надеемся, что в понедельник уже будет подписана афиша. Еще раз примите нашу искреннюю благодарность… Спасибо большое, милый Владимир Иванович…» Не так уж важно, какую услугу он оказал Камерному театру, который откроется через пять недель, — какую-то, значит, оказал.

Он убеждал актрису остаться, зная, что она нужна Театру, — прежде всего из-за этого; но убеждал ее и потому, что знал: нет иного театра, где жизнь актера была бы так радостна — в главном, в пресуществлении себя — живого человека в живого человека-роль.

Бывали бессловесные выходы. Так проходили в последнем акте «Трех сестер» бродячие музыканты, и певица затягивала: «Любила я, страдала я…» Это была нота, потребная в аккомпанементе, хрипловатый, смещенный отзвук темам того осеннего «lento», каким завершался спектакль (Маша замечает, что спрашивает про Вершинина: «Мой здесь?» — словами кухарки…). Это была «нота», да, но и роль. И той же Коонен навсегда запомнится, как она выходила с этим пением или появлялась в костылевском подвале. Лука — Москвин отворял ей дверь и впускал, шутливо прищемив на ходу девчонке курносый носик; она лезла к себе на полати, и публика больше ее не видела. Но ей-то было видно все на сцене, был слышен безобразный и страстный разговор Василисы с Пеплом. Чувства девчонки, которая, напуганная и захваченная, становится свидетельницей драмы, артистка невидимо для зрителя (но как-то непостижимо на {142} пользу спектаклю в целом) переживала с такой силой искренности, какой не забудет и после своей Адриенны и Федры… И Халютина, играя одного из мальчишек — сыновей доктора Штокмана, в сцене собрания, когда Штокман — Станиславский кричит ринувшейся на него толпе: «Вы звери, вы именно звери!», — кидалась на выручку с не меньшей радостью перевоплощающего переживания, чем если бы досталось ей так же кидаться в гущу схватки, спасая своих с мечом Иоанны д’Арк в руках. Та художественно богатая правда жизни актера в любой малой роли, которая составляла поэзию и силу МХТ, была еще и наслаждением актера.

Немирович-Данченко и сам ценил превыше всего именно это. «Сущностью театра для него, — пишет В. Я. Виленкин, — всегда была эта поистине дивная способность актера пропитать замысел и слово драматурга своим чувством, своей мыслью, интуицией, нервом, голосом, обаянием, облечь роль, не им написанную и данную ему в виде тетрадки, а то и листка “без ниточки”, в свою собственную плоть и кровь, наполнить ее своим отношением к жизни, к людям, к прошлому и будущему, к смыслу земного бытия, за несколько часов прожить на сцене чужую жизнь, сделав ее своей, и заставить зрителей прожить ее вместе с собой». И нигде «дивная способность» пресуществить себя, живого человека, в живого человека-роль не бывала обеспечена талантливее и преданнее, чем в Художественном театре.

Станиславский, огромный, ходил по коридорам неслышно, на цыпочках: страх вспугнуть чье-то творческое состояние жил в нем. Ничего нет важнее этого творческого состояния.

«Александр Акимович!

Ввиду того, что сегодня очень трудная репетиция “Грозного” и для нее нужно полное самообладание и спокойствие как с моей, так и с Вашей стороны, я требую, чтобы Вы не только не начинали сегодня разговора о причинах в последствиях отмены репетиции “Дяди Вани”, но и по возможности подавляли его, как только почувствуете, что он отзывается на течении дела».

Немирович-Данченко адресовал эту записку Санину. Можно поверить, что срыв репетиции «Дяди Вани» ему был небезразличен. Все же в минуту, когда Станиславскому предстоит играть царя Иоанна — роль, задуманную им гениально и до отчаяния не задававшуюся ему, — все в сторону. Театр живет сейчас для того, чтобы была у артиста минута, когда душевная боль скручивает этого ирода с такой силой, что в ответ его покаянию (пусть и в покаянии он тот же ирод!) у нас вырвется: «бог простит…»

Вот на репетиции *это* однажды было: «*это* — главное. Это то, для чего Вы смеете тратить Ваши силы. Это то, для чего пришла вся публика. Это, наконец, то, для чего и вообще-то существует театр. {143} В этом вся цель, все остальное — лишь фон, лишь облегчающая задачу обстановка».

И если надо быть в театре от десяти до семи — и раньше, и позже — и, сидя за полночь, писать письмо Станиславскому (письмо замечательное — и по сути общих мыслей о работе над ролью, в ней содержащихся, и по тихой своей энергии: поддержать, укрепить, повести), — то ради этого.

Станиславский репетировал «Смерть Иоанна Грозного» мучительно для себя и для всех вокруг; его страдания могли кому-то казаться капризами (так, с не изжитой за тридцать лет горечью вспомнит их в предсмертных записках Лужский). Немировичу-Данченко, однако, они капризами не кажутся. Он душою хочет освободить артиста от всех побочных страхов и сообщить ему свою собственную убежденность: если сущность роли захвачена так верно и глубоко, как это есть сейчас, если замысел — замысел пережитый, если актер имеет в себе то чувство меры, при котором сохраняется перспектива роли и гармония ее частей, то исполнение может быть от раза к разу ярче или бледнее, но всегда будет прекрасно.

Замысел Станиславского увлекал его товарища. Трудно сказать, под воздействием ли этого замысла, или ему в подспорье сделана запись на листах, где вообще-то занесены всякие черточки исторического быта времен Грозного, — и вот неожиданно: «Мрачное, недовольное выражение, но частый смех. … Чрезмерная чувствительность к внешним ощущениям и вследствие этого быстрая смена впечатлений. Воля слабая. Устойчивости нет. Терпения очень мало. Сердечные движения их очень сильны, но лишены глубины, крепости и постоянства. Воображение сильнее и рассудка и сердца. Эти личности неспособны к самостоятельности и нуждаются в опеке, хотя не замечают этого. Чрезвычайно самолюбивы — трусость, подозрительность и недоверчивость». Кроме всего прочего, в записи этой примечательно еще и словцо «они», «эти личности»… Грозный открывается как принадлежащий ряду, один из ряда.

В режиссерском экземпляре Станиславский этот мотив развивает изощренно, неожиданно, богато; он даст в дальнейшем парадоксальную реплику фигуре Иоанна — фигуру замучившегося тирана своего падающего дома Бессеменова из «Мещан». Впрочем, сейчас о другом: о слитности двоих в работе, даже без оговоренного участия; о взаимозаряжающем токе. «Я сделаю вдвое больше в 4 репетиции после одной беседы с Вами, чем в 10 один… Думаю, что и Вы так же». А ведь это Немирович-Данченко писал уже в пору разлада, сколько же прибавлялось раньше.

Время в театре от десяти до семи — это еще и время их постоянного выручающего и взаимообновляющего присутствия одного рядом с другим. Немирович-Данченко в режиссерском деле записывается {144} в ученики откровенно; но и Станиславский берет у него — по-видимому, более всего то, что относится к искусству находить физическое состояние, обстоятельства действия. След присутствия Немировича-Данченко приметен в том, как разработана в режиссерском экземпляре «Смерти Иоанна Грозного» первая сцена у царя (чтобы остаться при предмете, уже в нашем рассказе возникшем). В окнах тускло синеет поздний зимний рассвет, а свечи горят с ночи, как они горели, когда царя застиг приступ сознания вины (именно приступ, застигающий внезапно, подобно сердечной боли, заставляющий замереть, как был, и уж потом, когда чуть отойдет, падать наземь в корчах покаяния…). Важно, что с момента этого душевного припадка уже прошла ночь; важно измождение Грозного от земных поклонов, которые он продолжает класть у образов, физическим напряжением поддерживая угасшую муку раскаяния; на мертвенном лице проступает странная, неожиданная скука: надоело…

И в предыдущей сцене Думы не ощутимо ли воздействие мысли Немировича-Данченко, когда разгадывается состояние сходящихся сюда затемно бояр: разбудили ни свет ни заря; в постели было тепло, укромно, вдруг вытащили. В таком состоянии человек как-то «голее», телеснее, как-то низко открыт страху. Это важно. А еще важно, что все не впервой. Как будто бешеные скликания среди ночи, приказы выбирать себе нового государя — все видано-перевидано. Не впервой, хотя всякий раз страшно.

Еще возникал призвук: все происходит как бы «в присутствии смерти». В то же время чем-то смахивает и на «казенное присутствие». На улице мокрый снег, от сырости вовсе темно, с утра в помещении горит свет. Говорят о делах и не о делах; медлят начинать.

Что тут от кого пошло? Станиславский и Немирович-Данченко с тем и сошлись, чтобы не считать, кто кому чем обязан. «Мы можем и должны слиться воедино».

Немирович-Данченко был счастлив, когда Станиславский, например, нашел «Одиноких» Гауптмана, как-то прошедших мимо него, хотя вообще о репертуаре надлежало думать ему, Немировичу; собираясь засесть писать режиссерский план пьесы, не стеснялся попросить Станиславского, чтобы тот хоть на клочках бумаги набросал ему, какие подробности мелькнули в его воображении; поминает про какой-то «салат в разбитой тарелке» — верно, Станиславский рассказывал, что в семействе Фокератов тарелку, если она надбита, ни за что не выбросят: к столу не подадут, а будут, допустим, в ней делать салат; вот все в таком роде давайте! Станиславский откликнулся охотно, дал больше, чем просили, — отпала и самая надобность сочинять другой режиссерский план. А Немирович-Данченко точно так же делает записи по «Смерти Иоанна Грозного»; и у него есть свой режиссерский экземпляр «Доктора Штокмана».

{145} Замечаний в этом экземпляре много, но все коротенькие. Не творческие предложения в развернутом виде, а лишь значки их — для себя, чтобы не забыть до беседы, которая состоится тут же, через час-другой.

Кроме таких листков, исчерканных в полутьме просмотра крупно пишущим карандашом, от многих режиссерских работ Немировича-Данченко не осталось иных свидетельств, и стоит, наверное, посидеть некоторое время над этими записями-«значками» — попробовать понять, что в них, за ними.

Много лет спустя после премьеры Немирович-Данченко получит письмо, где его спросят, не забыл ли он свое спасительное участие в репетициях «Доктора Штокмана».

По-видимому, режиссерские пометки в экземпляре Владимира Ивановича как раз относятся к поре, когда показалось: надо спасать.

Записи-«значки» из первого акта: «Отодвинуть улицу». «Люстра слишком дорога для Штокмана». Звонок; не хозяин ли? Г‑жа Штокман: «Нет, не он». Запись режиссера: «Значит, по звонку узнаёт». «Не естественно, что Катерина не слышит» (когда муж зовет из другой комнаты). Реплика Штокмана: «Катерина говорит, что я зарабатываю почти столько же, сколько мы тратим». Немирович-Данченко подчеркивает слово «зарабатываю» (не «наживаю», как было раньше в переводе).

Еще записи: «Веселее». «Веселее гораздо». «Не ласковее?»

Еще запись: «Кошку кормить». Последняя: «К. С. немного стар. Рыжинку пустить».

Попробуем понять, как это должно было разворачиваться, что должно было дать для «перспективы роли» (как уже тогда выражался Немирович-Данченко).

Отодвигается улица; отдельнее и теплее дом; меньше и ярче круг домашнего света от люстры за столом. Дом, где мужа узнают по звонку; смешно долго кликать жену — она же всегда рядом. Дом, где не наживают, а зарабатывают; при этом рады, что наконец зарабатывают хорошо.

Доктор Штокман «доволен своей скромной профессией врача, небольшим, но верным доходом, вниманием сограждан… Не потомок “лишних людей”, живущий одиноко и неустроенно, но почетный гражданин города, процветанию которого он сам способствовал, открыв целебные свойства здешних вод и купаний. Врач с большой практикой, только-только ощутивший прелесть достатка, который увеличивается с годами. Никакой внутренней конфликтности… Человек, созданный для деятельной и доброй жизни и остро ощущающий счастье ее»[[2]](#endnote-3).

Подсказы Немировича-Данченко закрепляют именно это как исходное. Поэтому — «веселее». Поэтому — «ласковее». Поэтому подержите {146} в руках теплый, пушистый знак уютности: пришел домой, в блюдечко молоко наливает — «кошку кормить». (Если рецензенты примут за натуралистическую подробность, наплевать.)

Домашний, нестарый, с кошкой. И «рыжинку пустить».

Можно представить, как греет актера эта «рыжинка»: Станиславский всегда ценил подобное в точку приходящееся слово (как, скажем, ответ Немировича на вопрос, сколько лет старику Крутицкому из «Мудреца»: тысяча лет, и живет на Садовой, вот в этом доме — вы знаете).

«Рыжинка» чудачества, «рыжинка» горячности, «рыжинка» непохожести человека на прочих, при том, что сам он этого отличия не чувствует и о других судит по себе. Станиславский говорил: «Трагическая вина Штокмана — в себе. Он не понимает других людей».

Пометки Немировича-Данченко по второму акту касаются как раз сцен Штокмана — Станиславского «с другими людьми», с деловитыми друзьями-согражданами. Для того чтобы укрепить роль Штокмана в ее перспективе, Немирович-Данченко предлагает изменения не Станиславскому, а его партнерам. Если у тех что-то «длинно и скучно», что-то «неясно», что-то «вяло», «опять не разберу», — это все менять. Какое там «вяло»! Доктору одеться не дали, сами кофе не пили, принеслись с утра пораньше — едва слух дошел, с места их сорвало. И не мнутся — за дверями еще знали, что скажут, как скажут, главное, с какой целью скажут. Совершенно точное знание, сколько весу в том добавочном ломтике маленького, местного «государственного пирога», который им в результате нового открытия доктора может достаться; полная, энергичная ясность, что им от него нужно. И полное же, органическое непонимание у Штокмана. Ему говорят — он не понимает. Уж так ясно говорят, уж с таким минимумом околичностей (не вовсе же без них) — и, что ты будешь делать, не понимает. Не знает этого «пароля скрещенных антенн», как сказали бы теперь, этого «условно условного» языка «своих», деловых людей.

Судя по письму, где спрашивают, не забыл ли Владимир Иванович своего спасительного вмешательства в репетиции «Доктора Штокмана», можно понять, что не ладился тот самый знаменитый четвертый акт, который в спектакле стал в конце концов высшей точкой и в жизни актера Станиславского счастливейшим часом гения. Но интересно понять логику прикосновений Немировича-Данченко к зашатавшемуся, закачавшемуся или запнувшемуся на месте спектаклю. Он не любил мять и затаптывать сцены, где не ладится; его приемом было: отойдя, заняться вроде бы другим. В беседе с репортером из «Новостей и Биржевой газеты» от февраля 1901 года (одно из самых ранних свидетельств о том, как в Художественном театре налажены репетиции) он замечал, что первые прогоны всегда {147} бывают небезмятежны — проступают ошибки, не замеченные до сих пор. «Ошибку заметить легко, но исправить трудно. Вот почему. Данная сцена, положим, кажется скучной. Вдумываешься и видишь, что не в ней вина. Нельзя ни поднять ее тона, ни ускорить темпа, ни сделать купюр.

Оказывается, вина кроется в предыдущей сцене, которая глушит эту своей тяжестью. Приходится уравновешивать, умерять тон…».

Чтобы укрепить закачавшийся четвертый акт, возвращались к первому и ко второму. Возвращались к штокмановскому непониманию людей.

Аристотель полагает в трагедии лучшим то «узнавание», тот переход от незнания к знанию, который соединяется с «перипетией», то есть с переменой событий к противоположному, со сломом судьбы. История милого домашнего человека, наливавшего в блюдечко кошке, в четвертом акте спектакля Художественного театра решалась именно так: на переходе от незнания к знанию и на сломе судьбы.

Четвертый акт — в сущности, акт-монолог; при том, что мысли этого монолога возникают сию минуту. Штокман — Станиславский не приходил с ними в зал собрания, они приходили к нему здесь. Поэтому замечания Немировича-Данченко помогают Станиславскому прежде всего фиксировать точки контакта Штокмана с собравшимися и идущие за ними вслед углубления в себя: «Доктор думает свое». «После того, как думал. Вся душа всколыхнулась». «Когда гул стих — пережил и говорит, но негромко».

Если Штокман — Станиславский судил о своих согражданах по себе и не знал их в сущности — это, может быть, и трагическая вина, но ведь не глупость и не наивность чистой воды. Он мог судить так, поскольку сам себя он вовсе не ощущал лишним, душевно инородным здесь.

Штокман имеет сказать согражданам нечто вполне конкретное — не про какую-то вообще ложь общественной системы, но про то вот, что больные к нам в город приезжают лечиться, а заражаются от плохой воды и болеют еще хуже; дело серьезное, вот анализы воды, вот еще — толстая тетрадь.

Штокман прекрасно понимает, что в его сообщении мало приятного, но надо же сказать, как есть. Он приходит в зал, нервно подобранный, как человек, который будет говорить публике о важном; он ощущает крахмал стоячего воротничка, парадную необмятость той самой «новой пары», над которой потом, разглядывая дыры, он еще скажет сожалеюще и афористически: «Никогда не следует надевать новую пару, когда идешь сражаться за свободу и истину».

В зале собрания сидят люди, которые живут приблизительно так же, как доктор Штокман, люди скромного и недавнего достатка. С началом процветания городка у них тоже появились не золотые {148} горы, а ростбиф к ужину и новая люстра, вместе с надеждой завтра купить ростбифа побольше и люстру в другую комнату дороже.

Все, к чему приходит в своем переходе от незнания к знанию Штокман — Станиславский, возникает в прямом соприкосновении со словно бы твердеющей, отталкивающе сплачивающейся против него массой слушателей. Отталкивают все, что им некстати. Им показывают бактериологические анализы, они говорят: клевета, клеветник. Им опять: посмотрите, вот еще. Они: нет и нет.

И во всем, что еще скажет тут с трибуны доктор Штокман, они опять же отталкивают смысл; хватаются за слова; радуются, когда найдется что-то, на что можно, нужно, необходимо отвечать возмущенным криком: «А! вот до чего договорился! Так может говорить только враг народа!» Слово найдено, они сатанеют, выкликая его: «Враг народа!»

Угрожают не их жизни, а только возможности завтра купить уже присмотренную люстру. Господи, конечно, хорошая вещь, такой веселый свет. Но кто бы мог подумать, что человек способен сделать ради того, чтобы иметь ее и остальное за нею вслед.

Без накала страсти «человека из подполья» Достоевского, без его вопля, но с полным сознанием правоты эти люди давно решили: миру провалиться, а мне чай пить. Разумеется, мне чай пить. Страсти горят не тогда, когда вдруг встает этот вопрос (он уже не вопрос), а когда не дают чаю. Когда вдруг возникает хоть тень опасности, что не дадут.

Вот «сплоченное большинство», каким его находит и разгадывает Штокман — Станиславский, и твердое проклятие ему, опознанному, — «крик геройский». «Крик геройский, а не горячиться», — замечает Немирович-Данченко.

И вот последние замечания — по пятому акту: «Спущен тон», «сильнее», еще раз — «сильнее».

«Только здесь уныние» — когда Штокман огорчается, что вот никто не разнес его дома, не поджег, как грозились, трусы несчастные!

«Крепче». «Радостнее». «Финал — сильнее. Тоном начала».

Ощущение одиночества вовсе не снималось всем этим; было пронизывающим — но пронизывающим, как ветер; в доме выбиты стекла, в нем ходят, набросив на плечи пальто, Штокман стоит у окна: «Как славно светит сегодня солнце!»

… Письмо, где поминается спасительное участие Немировича-Данченко в репетициях, было большое, длинное, в целом вовсе не про «Штокмана», и Немирович-Данченко на вопрос, не забыл ли, никак не ответил.

### **{149}** III

С 1 мая 1898 года Владимир Иванович — режиссер Художественного театра. На то, как должна идти работа над спектаклем, его взгляды ясны: идет ли режиссер от традиций или от вновь утверждаемого эстетического миропонимания, от привычной сцены или от свежего, острого «чувства автора» и жизни, за ним стоящей, — он должен наперед знать «ту атмосферу пьесы, в какую он вовлечет исполнителей», знать «цвет пьесы и ее дикцию». Должен обладать «уверенностью в тоне». Должен прийти на первую репетицию «с картиной пьесы, совершенно сложившейся, выросшей в его собственной, одной, его личной душе».

Всем этим — и более всего силой «собственной, одной, его личной души» — обладал «совершеннейший новатор», «тот кто-то, который поставил “Чайку”», кто образовался из странного слияния.

Немирович-Данченко был богаче и свободнее в этом слиянии, чем в те первые часы, когда он оказывался единовластным хозяином готовящегося спектакля.

Что представляла собой его первая постановка — «Счастье Греты», — теперь не скажешь. Рецензенты занялись пьесой, которую бранили дружно, нападки сами по себе были и ханжескими и глупыми («нельзя на спектакль прийти с дочерьми!», «бог знает о чем на сцене речь!»), но защищать не тянет: пьеса вправду прежалкая[[3]](#endnote-4). О режиссерской работе те же рецензенты молчали или вскользь говорили, что постановка хороша. Кто-то более или менее к месту вспомнил, что для автора «Цены жизни» понятен интерес к драме бездуховного брака; хвалили «бытовую сторону» — обстановку мещанского дома, откуда с корыстной торопливостью вытолкали замуж Грету. «В разработке всех сцен драмы В. И. снова показал себя и чутким и тонким психологом». Это интимное «В. И.» дает почувствовать за похвалами оттенок корпоративности: Немирович-Данченко долго числился по рецензентскому цеху, его хотели еще и поддержать как своего…

Роксановой возмущались: «Клиника!» «Патология!» Таким восклицаниям можно верить и можно не верить: через месяц те же перья напишут, что «Чайка» (не спектакль, а пьеса) изображает клинику душевнобольных. Еще фраза из рецензии: «Г‑жа Роксанова… прямо живет на сцене. Перед вами точно стегают кнутом несчастное, измученное животное, которое судорожно корчится, беззащитное и жалкое. Что за отвращение». Отчего бы не ухватиться за эту фразу, не предположить, что спектакль обладал ранящей силой правды, слишком ранящей… Но все это останется лишь домыслами.

Биограф может взять себе в пример самого Немировича-Данченко: тот не тщился доказать свою правоту, если был в «Счастье Греты» {150} художественно прав, и не анализировал ошибку, если то была ошибка. Замечательно во всей этой истории, как он *проходит мимо*: мимо собственной режиссерской неудачи, мимо провала своего литературного выбора и своей ученицы Роксановой. Как будто не было. Живет дальше. Двумя неделями позже его ждали премьера «Чайки» и те самые «полсуток», когда он был вполне счастлив.

Второй его самостоятельный опыт в режиссуре — новая пьеса его любимого Ибсена «Когда мы, мертвые, пробуждаемся».

Пьеса эта, едва появившись, вызвала статьи-толкования и произведения-реплики; тотчас за «Мертвыми» была написана «Джиоконда» Габриэле Д’Аннунцио: здесь так же возникает треугольник «жизнь — художник — модель»; и так же иссыхает талант скульптора в разлуке с натурщицей (она же есть еще и само вдохновение), и так же эта натурщица готова разбить статую. Роль жены скульптора, которая спасает его творение и которую он все же покидает, написана для Дузе. «Джиоконду», кстати, в Художественном театре читали и намеревались ставить.

В России не замедлили перевести «Мертвых»; даже не однажды. Станиславский имел при себе не тот перевод, над которым работал Немирович-Данченко; пьеса, видимо, увлекла его, если он не удержался и до половины написал собственный режиссерский план.

Образ спектакля виделся ему во внезапных рассечениях плотнейшей, мелочной реальности. Курорт, какой именно всякий себе представит, стоит произнести слово «курорт». И — рассечения. Торжественный, медленный проход. Высокая женщина в белом идет не глядя и прямо; за ней, словно тень, отрезанная и следующая поодаль, идет диакониса в черном. Звук сопровождает этот проход: дальний, низкий звук предвестья.

Видят ли Ирену остальные, как видят, — для Станиславского не имеет значения. Ее видит Рубек. «Как будто он увидел привидение». «Радость».

Увидел привидение — и радость.

«Приди, как дальная звезда,  
Как легкий звук иль дуновенье,  
Иль как ужасное виденье,  
Мне все равно, сюда! сюда!..»

Окружающее еще сомкнется, словно его не рассекло; и, вовсю звоня, проедут велосипедисты, и в ехидненьких фразах жены Рубека выдаст себя мелкая ревность, и охотник Ульфхейм, действительно наглый, будет еще наигрывать наглость, как оно бывает. Но плотность этого существования уже поколеблена художественно. Уже возникло напряженное поле, в котором возможно явиться этой «дальной звезде» или «ужасному виденью».

{151} «О, если правда, что тогда  
Пустеют тихие могилы…».

Станиславский находит звук, свет, пластику, а не последовательность понимания фабулы. Он не вникает в смысл того, что говорят друг другу Рубек и Ирена, еще менее — в фактическую сторону того, что когда-то было между этими двумя и что с ними сталось. Оставляет их встрече только напряжение ритма, разъединенность обращенных друг к другу фигур. Двери перед уходящей наверх Иреной медленно распахиваются и медленно за нею закрываются.

Станиславский ловил, как «внутренний сюжет» пьесы, тягу человека к молодости, к жизни, которая была твоей и покинула тебя, как вообще покидает всякого человека его жизнь. Ловил тот «внутренний сюжет», который близок пушкинскому «Заклинанию», и давал Рубеку готовность, торопящую свидание и одолевающую его ужас: «Ко мне, мой друг, сюда! сюда!»

Станиславский послал свои наброски Немировичу-Данченко, предупредив, что вовсе не будет в обиде, если они тому не пригодятся. Немирович-Данченко в самом деле уже репетировал полным ходом и имел законченный собственный режиссерский план — совсем иной.

Он мог, пожалуй, воспользоваться чем-то из сценически выигрышных выдумок Константина Сергеевича, касающихся житья-бытья курорта. В обрисовке его оба режиссера сходились: чуть натуралистично, чуть карикатурно. Пожалуй, подошло бы то заглавие, какое выбрал для Ибсена еще один русский перевод: «Когда мы воскреснем среди мертвых»[[4]](#endnote-5). Воскресенье среди полудохлых, среди неживущих, среди худосочно элегантных барышень, среди апоплексичных и расслабленных, среди витающих с подносиками ангелов-кельнерш. Мертвенность — в том вечно пошлом, что всякий знает по столику в санатории, по говору курортной компании с испытанным остряком, с кокетливым лепетом дам, если дело в горах (фраза «а что, если броситься» — это ухватил еще литератор-дебютант Немирович, описывая Пятигорск). Колорит соблюдался норвежский, в архитектуре — северный модерн, но все это давало лишь координаты во времени и пространстве всеобщему, безлично дрянному.

Поэтическая концепция пьесы у Станиславского и у Немировича-Данченко во всем ином, однако, не совпадала.

Станиславский доверился своему впечатлению, искал, как передать поэзию неизъяснимого, тревожащего, что нашел в эпилоге Ибсена. Немирович-Данченко отрицал такое впечатление и доказывал, что пьеса проста, точна, объяснима рационально.

В его режиссерском экземпляре ко многим указаниям есть сноска: «см. мою статью».

{152} Статью, обширный разбор пьесы, он успел до премьеры опубликовать в сентябрьской книжке «Русской мысли» за 1900 год и даже видел ее развернутой на столе у Толстого в Ясной Поляне, где, приехавши по делу, провел затем целый день в разговорах и за шахматами (запомнил, как Лев Николаевич вздрагивал и ахал, когда давал зевка).

Насчет пьесы Ибсена, которого терпеть не мог, Лев Николаевич сказал: «Если бы она была такой, как вы рассказываете ее содержание в своей статье, тогда она была бы пьеса хорошая».

Желание доказать, что Ибсен в своем последнем создании — реалист чистой воды, что история его героев ясна «по фактам», заставляло Немировича-Данченко отстраниться от поисков того «внутреннего сюжета», который был его же открытием на театре. Он положил здесь душу на то, чтобы дать убедительность додуманному, логично достроенному им «внешнему сюжету», фабуле фактической вины Рубека перед его прежней натурщицей, которая добивается, чтобы художник свою вину осознал и раскаялся[[5]](#endnote-6).

В своем подходе он был уверен. Репетировал горячо, радовался: в Савицкой — Ирене находил то, чего не ждал бы от Ермоловой («называйте это глупым увлечением»), восхищался восприимчивостью Качалова — Рубека. Бился над вторым актом: два огромных диалога! Был тонок, разгадывая за беседою Рубека и Майи историю людей, хотевших и не умевших сжиться, тягостное сознание взаимной вины, раздраженье, при том что разлука все же причиняет боль и вряд ли даст облегчение. Та же психологическая верность была в догадке, что диалог Рубека и Ирены, столь таинственный со стороны, пожалуй, не таинственнее любой беседы двоих, у которых — свой мир, свои слова, смутные для чужого уха.

Но с какого-то момента репетиции пошли труднее, дотягивались мучительно.

В конце спектакля, когда сорвавшаяся с гор лавина несла тела Рубека и Ирены, зрителя конфузило чувство, что по дощатому лотку падают чучела и изображающая снег вата. Тут была еще и иная причина, кроме того, что Симов не в пейзажных картинах был силен и что режиссер пока не мыслил в материале сцены так свободно, чтобы его фантазии сопутствовало изобретение средств. В той пьесе, которую он ставил под именем пьесы Ибсена с доработанной фактичностью ее внешнего сюжета и с исчезнувшим сюжетом внутренним, не требовался «горний уровень» разрешения: она не могла оканчиваться лавиной или могла оканчиваться ею только как театральным эффектом. Ирене здесь незачем было звать Рубека на снежные пики — если только она не безумная и не героиня опасной декадентской позы (такие уже появились на курортах). Отсюда — вата финала.

{153} (В лавине «Бранда» ваты никто не увидит.)

То, что он хотел вложить в постановку «Мертвых», вероятно, было бы разумнее вложить в пьесу-«реплику» — в собственную пьесу, где он мог бы развернуть интересующий его мотив — мотив виновности искусства перед жизнью, которую берет моделью, упивается ею как моделью, соблазняет своей высотой и оставляет в неудовлетворенности ее, жизни, собственных страстей и нужд.

Немирович-Данченко и написал такую пьесу-«реплику». «В мечтах» он начал как раз в пору обдумывания плана «Мертвых». Тот же круг мыслей: вина довлеющего себе искусства. «Мечты» — и жизнь, которая смущается ими и возмущается против них.

Как драматург Владимир Иванович робел перед театром, куда сам себе запретил вход («Немировичи и Сумбатовы довольно поняты») и куда все же хотел бы дать что-либо, нужное молодому делу. С благословения Чехова он работал над авторской инсценировкой нравившейся тому «Губернаторской ревизии»; рукопись, однако, осталась в столе. И вот принес пьесу «В мечтах».

Потом это хотелось забыть: холод труппы («… мне неприятно участвовать, очень неприятно», — мучилась Книппер тем больше, что она была преданным человеком и соглашалась заменять тех, кому удалось отказаться) — и при холоде труппы неприлично яркий внешний успех, разговоры про туалеты артисток, сшитые входившей в славу портнихой Ламановой; Немирович-Данченко написал кому-то, что продаются духи «В мечтах».

Мейерхольд в письме к Чехову называл спектакль «винегретом плохого вкуса», образцом творчества неискреннего и на потребу. Впечатление пестроты, заемности не могло не возникать: пьеса включает все, что бывало уже в Художественном театре, от тоскующих сумерек и аккордов рояля в старых комнатах до разработанной многолюдности (юбилей в ресторане «Эрмитаж», узнаваемые типы) и до ноты декадентской надорванной властности, которую Андреева усвоила со времени своей Гедды Габлер и здесь применяла в роли княгини Веры. Однако, пожалуй, всего горше, что Мейерхольд ошибался, говоря про неискренность: тут дрожат внутренние струны, вот в чем беда-то.

Вовсе стыд думать об ужасной, несчастной истории, которую поднял Мейерхольд, когда его за глаза обвинили (или ему послышалось, что обвинили), будто он подсаживал кого-то шикать на премьере 21 декабря 1901 года… «Покорнейше прошу Вас подтвердить эти оскорбления, брошенные в меня из-за угла… Счеты свои буду сводить не с Вами, а с теми лицами, кто побудил Вас думать обо мне так…» (из письма к Станиславскому). Естественно, что не Владимир Иванович во всей этой истории разбирался, но гадость и гадость тут все — вплоть до того, что в это же время Мейерхольд {154} не попадает при перестройке системы Товарищества в число артистов-пайщиков.

Было скверно; Книппер видела состояние Владимира Ивановича, пробовала поговорить, просила Чехова: «Написал бы ты ему…»

На рождество была оттепель, все ползло, Москва стала вонючая, а потом вдруг приморозило резко. В холода он и всегда делался сам не свой. «Я хожу с застывшими мозгами, с заледенелой энергией, без фантазии, без любви к существованию. Мне не хочется ни думать, ни писать, ни распоряжаться». Душил бронхит, дольше месяца душил уже. 30 декабря взял и уехал.

В Ницце оправился. «Играл много, не сделал ничего (выиграл 200 франков), дышал на солнце, читал “Petit Niçois”, три раза был в театре, в скверном театре, смотрел идиотский карнавал… красивую “bataille de fleurs”, ничего не делал, ничего не думал».

### IV

Неудачи, подобные испытанной, в жизни Немировича-Данченко были редки, а необходимость хоть на день, хоть на час все отодвинуть — ничего не делать, ничего не думать, дышать на солнце — бывала у него действительно необходимостью. Ее надо было перенести как приступ.

Приступы можно объяснять желанием уединения после деятельной публичности этой жизни от десяти до семи; или внезапно одолевшей усталостью, потому что должны же утомлять все эти постоянные и неблагодарно нужные труды; или простой и существующей же зависимостью нервов от того, что на улице дрызг и холод. Сладить с ними Немирович-Данченко умел: если бы сам по рассказывал о них, мы бы и не знали, — окружающим они оставались незаметны, хотя Станиславский был, кажется, прозорливец других. Все ценили в вожаке театра его деятельную уравновешенность, его мускулистую тренированную волю, ценил и Станиславский, но знал еще и другую «составную» этой души и ее цену в Театре.

Вероятно, творчество невозможно без этих приступов самоотрицания, без минут ненависти к собственной исправности, без презрения к той дисциплине, которую себе привил. Впрочем, слово «творчество» в этой фразе вполне законно было бы заменить словом «жизнь»…

Немирович-Данченко знал, что он может себя заставить. Он был из поколения и из круга людей, гордившихся самовоспитанием; не раз вспоминал, как еще мальчишкой одолел себя. Был Тифлис, был ленивый, вольный плен улиц — играли с приятелями в «кочи» (бараньи косточки), бродили. От вывесок над входом в погребки пахло {155} горячей жестью и лупящейся масляной краской, снизу тянуло прохладой, отпотевшей глиной кувшинов, вином. Черные клеенки были в белесых пятнах от давно пролитого. Грузинская речь казалась понятной, в особенности когда пели. Здесь текла своя жизнь, она таила очарование. Уходить от нее не хотелось. Русские чиновники своих отпрысков от нее успешно оберегали, но вот Сумбатов запомнил, что из грузин, поступавших вместе с ним в гимназию, до выпуска дошел он один.

Володю Данченко возвращаться в казенное лоно ученья не заставлял никто. Сам взялся за ум, жаркое лето просидел за учебниками, наверстал. Сам отрезал от себя эти улицы.

Он не размышлял о том, что отрезал вместе с ними. Все правильно: каждый в конце концов — если, конечно, нет вмешательств сторонних и катастрофических — избирает способ жизни «по себе»; и уж не от Владимира Ивановича приходится ждать сетований, что прожил не так, как мог и хотел. Но отрешенно от себя, в общем виде объективность коллизии между подобранным, энергическим, деятельным началом и тем, что он назовет «ленью», с какой-то минуты его внимание влечет.

Все вдруг оборачивается не совсем так, как представлялось, — но оборачивается не однажды, оборачивается снова и снова, к чему-то твердому не придешь, а, кажется, и не надо приходить.

Одна из тех больших тетрадей в темной коже с узкой полоской золотого тиснения по краю, которые служили Немировичу-Данченко из года в год как записные книжки, до половины почти исписана весной и летом 1904 года размышлениями насчет «лени» в соотношении с началом упорядоченной активности, в соотношении с началом культурной деятельности. Написано с желанием быть четким, рассудить последовательно, но разобраться до конца не оказывается возможным: одно слишком тянет за собой другое, третье…

Пьеса «Курган», ради которой затеяно это разбирательство, вобрав в себя все это, была бы пьесой-монстром, но тетрадь сама по себе замечательная.

Начинается с реальных впечатлений от Нескучного — тот же древний, еще более изветрившийся камень на кургане, та же степь, пыльное руно овец, скудная вечность пастушеского напева, и ничего не сдвинулось, разве что стало немного хуже, чем виделось двадцать лет назад. Курган и пыльная, скатавшаяся, как шерсть, трава видны в отдалении из усадьбы.

Хотя нет, начинается, кажется, не совсем с этого. С записями для пьесы сходятся записи другие, в них попытка разобраться в раскладе политических сил в стране, которая уже ведет неудачную войну на востоке и готова вступить в революцию. Как политический анализ это гроша не стоит, скажем прямо, но как исходная, «первая» {156} точка в диалоге, который Владимир Иванович дальше поведет, это важно.

В нем рано созрело ощущение, что вот так и распределяются силы: с одной стороны — те, кто хочет и умеет работать, устремлен к лучшему, перемен не боится и их затевает ярко, а с другой стороны — те, кто работать не хочет и не умеет, да еще и мешает — иногда мешает зловредно и власть имея, а иногда так себе, ненароком. Как деятель — да что как деятель, просто как всякий не в кабинете лишь сидящий человек он терпеть не может всю нашу «белогорскую крепость»: этого нашего родного Василия Спиридоновича, которого не доищешься, и Кузьму с Сидором, от которых не добьешься, и прекрасную Московскую думу, которая даже на то, чтобы отказать, тратит не менее года. Он терпеть не может это неуменье работать, за которым либо непробудное барство, либо непробудная бедность, но в том и в другом случае тошно. Любит ли человек рутину из страха потерять царскую корону или из страха потерять насущный тощий кусок, точно так же не столь уж существенно в глазах пишущего в этой кожаной тетради: земле, видит он, скверно и от того, что Николай II бездарно консервативен в своем деле, и от того, что бездарно консервативен в своем деле какой-то мужик, которого Владимир Иванович знает столько лет по соседству, — урожай у того все хуже, так что завтра участок хоть брось, это в Новороссии-то, где, кажется, неиссякаемый чернозем.

Ничего из этого не снимешь, Владимир Иванович и не снимает. Вот так: край мертвеет, ничего не продвинулось вперед с тех пор, как он впервые его увидел; жизнь не стала ни богаче, ни разумнее, ни предприимчивее. Зависят от земли во всем, а земли не любят и не берегут. Плодятся, но не заглядывают вперед. «Хорошо, чтобы сегодня был здоров и чтобы достаточно было хлеба, картофеля и перца, и чтобы была женщина и были семечки. А в будущем году пусть будет тоже хорошо, но позаботиться об этом охоты нет».

Есть это знание, но за ним и другое. И не в том дело, что можно понять раздражающую, вялую беззаботность соседа из мужиков. Не рвется выбиться, работает абы как — так за этим многие десятки лет жизни рабской, которая трудолюбивой энергии научить не могла, напротив, завещала наперед: меньше делай — меньше отымут; охота была вкладываться. Вот история местных хлебопашцев: много ли толку было их дедам, которых дед Екатерины Николаевны «вывел» сюда из своего Погромца в Воронежской губернии, если у себя на родине те хозяйствовали талантливо и с прицелом? Кто получше работал, тех, должно быть, и сорвали с места, прикинув, что таких и на голую землю ткни — приживутся; и прижились. Только уж не приходится с них спрашивать, если не любят наперед заглядывать и живут по принципу: день прошел, и слава богу.

{157} Диалог с самим собой в этом дневнике идет кругами. То, что сейчас еще казалось исторической виной или бедой, поворачивается в восприятии.

Он вникает в общие разговоры о «хохлацкой лени», о способности часами лежать на солнце и смотреть в небо. Можно было бы отмести разговор: крестьянину не очень-то дано быть лежебокой, а в небо ему глядеть прямой резон даже и в чисто хозяйственном отношении: небо регулирует труд и срок, зависимость от природы лишена унизительности — неужели лучше зависеть от настроения начальника или от биржевой котировки. Но Немировича-Данченко сейчас интересует другое.

Его интересует в поведении украинских хлебопашцев и пастухов, которых он знает, отсутствие вкуса к распространению себя, к приращиванию, к личностной и имущественной экспансии. Если чувство жизни выражается именно в такой экспансии, то оно в тех, за кем автор дневника наблюдает, вправду слабо. «Юмор, так отличающий людей юга, может быть, тоже служит признаком их слабого чувства жизни или сильного чувства преходящести жизни». То же с ленью их: «Лень и есть слабое чувство жизни». Более того: «Возбуждающее зависть в людях другого мира равнодушие к смерти есть не что иное и не больше как равнодушие к жизни».

Сдвиг, поворот: «В лени много прекрасных черт, завидных особенностей». В равнодушии — тоже. «Чем меньше привычек и привязанностей, тем больше человек хозяин самого себя».

Он перебьет себя: «Я чувствую, что проповедь такой лени и такого равнодушия ужасна. От этого два шага и до равнодушия к людям и их горестям…» Но рассуждение все же продолжит.

Можно сказать — лень; а можно сказать — нестяжание. «В этой лени есть что-то благородное в смысле равнодушия к “вещам”, наивное презрение к “наживанию”, к устройству благополучия». В этом отношении мужик, с язвительной ленцой глядящий, как хлопочет его же брат-мужик, пошедший в гору, близок разоряющемуся рядом в спокойствии барину: приятие судьбы, органическое неуважение ко всему тому, что восславлено в анекдоте про лягушку, не утонувшую в кувшине со сливками, ибо сбила масло, трепыхаясь…

Приятие судьбы, приятие смерти, приятие трагизма жизни дает покой, который стоит мужества и ясности. Немирович-Данченко записывает, что видел: «Когда Щепилка умирала, она отдавала приказания — кого звать на похороны, что готовить. Над ее головой теплилась свечка, и она внимательно прислушивалась к тому, как кругом нее месили хлебы, готовили лапшу и т. п. — готовили поминальный обед по ней».

(Совершенно вольная ассоциация: бал, который устраивает в день продажи Вишневого сада Раневская, странный и взбалмошный {158} по понятиям всех читателей пьесы, не сродни ли истовым распоряжениям умирающей мужички о поминальном обеде по себе.)

И что тут значит — приятие смерти? Равнодушие к жизни? В картине, когда рядом эта прощальная свечка и подымающиеся хлебы — еще сдвиг, еще прибавление к мысли; ничто, однако, не отменяет того, что думалось раньше.

Приход тех, кто изначально так нравится ему, в чье число сам записался измлада, приход «деятельных и энергичных», знающих чего хотят, умеющих, практически есть экспансия, завоевание, истребление какой-то иной духовной формации, ценности которой со щемящим чувством осознаешь в пору их утраты.

Но у этих приходящих своя драма — драма деяния, вязнущего и иссякающего; никому не нужного; разрушаемого, разъедаемого здешним ветром и здешней все всасывающей без следа землей; драма исторического персонажа в обстоятельствах жизни, не желающей быть исторической, с ее полным отсутствием памяти о прошлом и будущем; для нее существует только «всегда» и «сейчас».

Среди записей в тетради названия картин.

«Христос в пустыне».

Через несколько страниц: «Картина Петр I и Алексей».

Еще раньше мелькало: фигура отца, энергичного, жестокого в средствах, в одиночку ворочающего непомерную ношу дел; сын «непригодный», долговязый, с тощими длинными волосами, замкнутый; дело отца подсекается и разворовывается; отец ждал помощи — «встретил такую растерянность, такую неспособность зажечься и охватить все дело, мало того — несочувствие…». Негодование старшего и невозможность для младшего пойти навстречу ему. «Значит, действие происходит в стране насажденья культуры, которая ведет к тому прежде всего, чтобы исчезли все верования завоеванных, их обычаи, вековые традиции, язык, костюм…». Старшего своего героя Немирович-Данченко хотел писать со своего соседа по фамилии Алчевский (конец: не то самоубийство, не то убили…), но и с Петра Великого; имена отца с сыном в наброске у него — вряд ли это бессознательно — Петр и Алексей.

Однако тема правоты и вины исторической энергии, деяния, едва ее конкретизируешь в материале дня, снижается и становится сама себе пародией. Какое деяние? «Дело», рудники там, или прокладка железной дороги, или завод; бельгийцы, акции, ворьё, комиссионеры, кто-то в обход, ты в обход ему, кто раньше ублажит мирской сход и высокое начальство, ловчей даст барашка в бумажке (или уже говорили — «на лапу»?). И какое там нестяжающее, презирающее хлопотливую корысть кочевье духа — рука в дневнике вдруг набрасывает вариант комический и низко верный: дикая цыганская семейка, которая как-то множится в доме сына запутавшегося предпринимателя, {159} обирает его и — фюйть! — только их и видели, когда подтверждается весть о разоренье.

В том-то и дело, что и так выходит правда.

Круг диалога, кажется, замыкается, но пройден он не зря. Он важен не для пьесы, а для хозяина дневника.

Еще одну запись выделим как примечательнейшую: желание рассчитать надолго, укрепиться — плодит мещан… «Для общественной незыблемости, для покоя культуры мещанство в смысле укрепления на месте необходимо».

Острый угол схода мыслей: культура есть предмет любви и цель Немировича-Данченко (Художественного театра вообще), мещанство есть его враг, его личная опасность, и однако же, сказано ясно: «для покоя культуры мещанство необходимо».

Гармоническое существование культуры, как и гармоническое существование личности, видимо, полагают себе залогом свободу движения при устойчивости (так сдваивалась тема дома и тема ухода в «Трех сестрах» Художественного театра). В реальности России свобода движения была связана, а устойчивость либо тупела и становилась движению помехой и окоротом, либо расшатывалась какой-то пока смутной подземной тектоникой.

То изумительно быстрое, пленяюще плодоносное наращивание культурного пласта, которое всякому видно в русские 90‑е годы[[6]](#endnote-7), было драматично, ибо рос он, ненадежно перекрыв какие-то исторические зыбуны, в сознании их гудящей пустой глуби под собой. Отчаяние Годунова из «Царя Федора» («Напрасно все! Я строю над провалом!») было и современникам Владимира Ивановича знакомо.

Без желания рассчитывать надолго, без «укрепления на месте» Художественный театр нельзя было бы создать. Его создание — счастье и праздник русской жизни. Об этом не говорят внутри театра — кто ж из хороших русских людей думает так о том, что ему удается сделать. Но со стороны виднее. Когда «художественники» впервые приезжают на гастроли в Петербург весной 1901 года, это было сказано, вошло в сознание: счастье и праздник.

Без желания рассчитывать надолго и укрепиться этот театр было невозможно создать. Но достигнутая счастливая устойчивость завораживает. Только того и хочешь, чтобы дальше было то же. Изменяющее, резкое движение кажется опасным, его боишься сделать — не рухнуло бы что есть.

Театр полюбил в себе свое действительно прекрасное; но и это есть опасность, и здесь несвобода. Художник уже принадлежит не самому себе и чему-то высшему себя, но принадлежит своим художественным накоплениям. Любя, робеет утратить.

{160} Так театр полюбил себя после петербургских гастролей. Или, во всяком случае, Владимиру Ивановичу кажется, что театр *может так* полюбить себя: замкнувшись в круге собственных тем, неотразимых в их духовной выношенности и в какой-то лирической сообщительности, людьми уже принятой; ища впредь лишь равенства себе самому, лишь сходства с тем, каким его полюбили, хотят иметь.

В Нескучном, как всегда, хорошо, стоят чудесные «святые» вечера. Этот покой что-то еще больше нервирует. Летом 1902 года Немирович-Данченко пишет отсюда письмо за письмом. Как наброски мыслей — письмо Театру, более резкое, горячее, «личное», чем любому конкретному адресату.

Здесь — анализ прожитого за четыре сезона и взгляд на сегодняшнее состояние; анализ перспектив и опасностей. Анализ задерживается на мелочах (по мелочам можно и спорить). Но в подробностях не измельчается напор тревоги: дойти должна именно она.

Важно уметь любить свои неудачи, когда это неудачи мысли широкой и осекшейся не от чего иного, как от силы невысказанного. В этом смысле ценней, допустим, неудача «Снегурочки», чем успех спектаклей, вторящих тому, что уже принято публикой. Нет спору, что «Три сестры» совершенней первой постановки Чехова и объективно прекрасны, но к «Чайке» — отношение особое: она выше, чем совершенство.

Он вовсе не хотел видеть создаваемый ими театр — театром экспериментальным (именно в этой точке уже намечается спор его со Станиславским); все же больше ценил в искусстве минуту расширяющего его пространство усилия, чем долгое цветение этого пространства, когда оно открыто и возделано.

Ни мучителем себе, ни самоедом Немирович-Данченко никогда не бывал. Но, видимо уж, истинной работы в искусстве не может быть без вспыхивающего желания бросить и порвать. Из «Трех сестер» он взял на всю жизнь и сделал своими слова: возьми шапку и уходи.

Испытать эту необходимость бросить и уйти — так же важно, как то, что потом положишь шапку и опять примешься за дело.

### V

Владимир Иванович не был в Художественном театре старшим по возрасту: старше был милый Артем, старше были обе дамы, пришедшие из «Общества искусства и литературы», — Самарова и Раевская. Все же он был старше большинства.

Для тех, кто станет потом вспоминать о ранних годах Художественного театра, это будут воспоминания о собственной юности и надеждах. Владимир Иванович тоже нежно сохранит память о лете {161} в Пушкине, память о розовом свете утра, о балконе, выходившем в сад над Клязьмой, о том, что здесь было. Но он обмолвится: помнит это время, как последние часы молодости.

Его жизнь — обиход его жизни, во всяком случае, — уже течет не по-молодому ровно. Даже адрес на годы один и тот же: больше тридцати пяти лет он живет в доме на углу Скарятинского и Большой Никитской, пока не переедет отсюда на улицу имени Немировича-Данченко, бывший Глинищевский, в дом, построенный к 1938 году на месте снесенной церкви специально для работников искусств высшего ранга (квартиры хорошие не только по представлениям переуплотненной, теснящейся по «коммуналкам» Москвы 30‑х годов).

Его путь на работу неизменен с тех пор, как Художественный театр переехал из Каретного ряда в Камергерский переулок. Впрочем, что значит — неизменен? Он живет в городе, который никогда не берег сам себя, все время сносил дом за домом: всегда бывали проплешины и дыры, потом трудно оказывалось вспомнить, как же выглядело здание, тут стоявшее прежде, — лицо подобного теплого, невзрачного жилья забывается.

Дом в Камергерском переулке тоже был старым домом, перестроенным до неузнаваемости. Кажется, сам Владимир Иванович не мог бы описать, как выглядел зал прежде, когда здесь не было ничего этого — ни этих изгибающихся, тускло-коричневых лент ярусов, тянущихся к сцене, ни этих светильников — кубиков пузырчатого, бледно-розового стекла, ни этого устремленного к сцене же фриза с рисунком, стилизующим ритм прибоя, ни этих серебристо-серых полос на чуть выгнутом потолке, которые кажутся натянутыми струнами; как было здесь, когда не было темно-зеленой кожи кресел, темного дерева, медленного цветового подъема зала от тускло-оливкового до сиреневатого и серебристого наверху, этой обнажаемой жизни материала и конструкции (тросы контррампы, столбы ярусов, «мускулы» резких, зигзагообразных суставов круга, к которым привешены фонари наверху). А ведь здесь играли премьеру его «Банкрота во Франции» — тогда был Русский театр; а потом играла частная опера Мамонтова.

Уж если не припоминаешь этого, то и подавно не помнишь, что когда-то у здания был колонный портик и ограда с решетками, что задолго до «художественников» кто-то снес надстроечку над воротами, где, говорят, были комнаты Владимира Одоевского, любомудра и соиздателя «Мнемозины», которого здесь-то и посещали чертовы сны, будто его — вслед за друзьями-декабристами — приходят брать, а он во сне же «красноречиво доказывает всю пользу своей особы и приводит примеры своей добросовестности» (сны русского философа…).

{162} Дом на углу Скарятинского скоро стал казаться старомодным. Качалов бывал здесь с сыном, тот эти визиты не очень любил, ему у Владимира Ивановича было неинтересно — «как у доктора»: плюшевая мягкая мебель, для развлечения гостей час играет на скрипке Миша (приемный сын — брак Владимира Ивановича оставался бездетным). Гости тут по большей части родственники и подруги Екатерины Николаевны — молодые, потом немолодые, потом вовсе старые дамы. Их дочери-девочки пишут «дяде Володе», благодарят за «Синюю птицу», потом за «Горе от ума» — девочки растут. Они будут писать ему до конца дней — ужасно изменится гимназический почерк, ничего не останется, кроме привычки полагаться на «дядю Володю» — он все может, ни в чем не откажет. Уму непостижимо, что умел он делать для этих истребляемых жизнью бывших девочек, из каких страшных дыр вытаскивал и по мере возможностей кормил.

Летом семья выезжает в имение. Их управляющий, брауншвейгский подданный Людвиг Антонович, — фигура, как есть годящаяся для классических деревенских картин на сцене. Станиславский, по рассказам Владимира Ивановича зная это лицо, даже напишет его в своем режиссерском плане «Вишневого сада», среди гостей на балу. А потом откажется, вычеркнет фигуру: уж так знакомо, что не годится; штамп самой жизни.

Позднее дела имения поручают учителю из здешней школы, тому самому «небывалому человеку» Евстафию Илларионовичу Сидорову, о котором написано в памятной записке крестьянина Шавкуненко. Есть и письма от самого Сидорова — сердитые, обидчивые: почему подвели и вот едут в Крым, когда ждали в Нескучном и в ожидании тратились; почему Екатерина Николаевна решительно не считается с нуждами хозяйства: вот распорядилась выпрячь лошадей из косилок и послать на станцию — как можно при такой бесхозяйственности в чем-то еще упрекать его, Сидорова; о том, что старый фруктовый сад ничего не дает и его надо вырубать, но никто не возьмется корчевать потом «за так», а платить нечем, так уж и рубить погодим. Опять обида: Екатерина Николаевна намекает, что он тут в имении жизнью жуирует, а между тем он минуты покоя не имеет, приходится вечно изворачиваться: чем прикажете платить, что прикажете продать… «По несчастной случайности в течение последних двух лет погибли свинки».

Слог не то Шамраева, не то Епиходова, а судьба своя. Перед новым, 1922 годом в Москву придет письмо от жительницы Нескучного Тани Смородиной. Нескучное недалеко от Гуляй-Поля, самые махновские места. «Даже Ваши труды — рукописи и вся библиотека — тоже разграблены и расхищены. Отстоять ничего не было возможности, так как тогда и сам сделался бы жертвой так, как погиб Евстафий Сидоров, которого изрубили три года тому назад».

{163} До нового, 1922 года и этого известия уж и не далеко, но пока библиотека растет (Владимир Иванович всегда очень любил книги, покупал много). Несмотря на протесты управляющего, лошадей все же утомляют, гоняя встречать гостей или за почтой.

Отношения с соседями добрые и прочные. Один из них в 1937 году поздравит с орденом Ленина: «Давно следовало мне сделать это, да немного в последнее время нездоровилось.

Хлопочу о пенсии, которой лишился в 1929 году как бывший землевладелец. Как только получу ее, поеду в Москву. Люблю эту старушку! Может быть, всплакну, когда увижу… Конечно, буду у тебя, и тогда, брат, по случаю полученных тобой стольких милых улыбок судьбы поставишь мне могарыч — пол-литра советской очищенной. Хороший напиток! По-моему, не хуже доброй памяти смирновки».

… «Беспечальный российский дворянин», как когда-то написали о Симеонове-Пищике из «Вишневого сада» в исполнении Грибунина.

Что есть другой сосед, человек, на «ты» с Владимиром Ивановичем не переходивший, но несомненно более близкий, Петр Валериевич Каменский, в литературе, кажется, не было уловлено; между тем лицо замечательно. То, что называется «человек чести», убежденно и холодно храбрый «некающийся дворянин». Летом 1906 года он писал соседу обычное свое письмо: о порученных ему соседом хлопотах (всегда неприятных, меркантильных, что поделать) и о природе, умея не стесняться ни сухости, ни поэзии предмета, объединяя все спокойным и ясным тоном. В нынешнем году они вряд ли увидятся на курорте, как хотелось бы: «С большим бы наслаждением покинул наши места, насыщенные угрозами, страхами, сплетнями, галлюцинирующим населением. Опасаюсь, что мне не удастся уехать в Кисловодск: нельзя покидать окружающих меня людей — совестно. Я не придаю никакого значения угрозам, получаемым мною словесным и письменным объявлениям, что на каких-то митингах решено меня сжечь ad majorem gloriam революции. Но мой отъезд будут считать за перепуг, будет придано значение сплетням. Кроме того, теперь как раз настали дни разрешения аграрных отношений на будущий год. Мне наиболее тяжело оставлять свое прежнее мягкое участливое отношение и становиться резко решительным в своих объяснениях; всякая уступка теперь принимается за бегство.

Вчера впервые подавал помощь пострадавшему от огнестрельной раны». Впрочем, эта история рассказывается как анекдотическая, а не страшная: Петру Валериевичу, насколько можно понять, действительно не было страшно.

В конце письма переход без усилия к расспросам о творческих делах, сожаления, что Владимир Иванович мало пишет: «Вам грешно держать под спудом Ваш feu saeré». Ваш священный огонь.

{164} Каменский помогал Владимиру Ивановичу распутывать денежные дела Нескучного — имение было заложено, опутано долгами, но так у всех. Это не мешает с удовольствием звать сюда пожить, расстилать в саду ковер, лежа на боку, играть в шахматы, водить гостей к кургану и на реку. Когда едут потом в Крым, в гостинице, которую они давно знают, их ждут номера, которые они заранее себе представляют — на втором этаже, один побольше и с видом на море, а другой поменьше.

Иногда вторгаются слухи и странности. Например, какой-то неимоверный толк о многомиллионном наследстве, будто бы назначенном семейству покойного подполковника Ивана Васильевича. Но это из области фантасмагорий и больше по части Василия Ивановича, человека головокружительного. Младший брат относится к известию сдержанно и, когда все лопается, не очень опечален.

Есть одно увлечение, даже страсть: карты. Рассказывали, что проиграл имение; что проиграл бриллианты жены; что проиграл свой пай в Художественном театре; скорее всего, болтовня. Но правда, что игрок.

В его бумагах есть одна — он назвал ее «Заметки об игре в карты». Заметки вполне серьезны и в чем-то для понимания его натуры важны.

«Нет ничего хуже, как *бояться проиграть* карту. Или не ставьте ее вовсе, или ставьте в такой сумме, которую вы решили проиграть, но ставьте спокойно, смело. Не жадничайте, но и не плачьтесь».

«Счастье приходит полосами, и эти полосы счастья и неудачи редко бывают продолжительны».

«Играть только на собственные деньги».

«Здоровая, крепкая *воля* — вот чем прежде всего обуславливается состояние игрока, желающего играть успешно».

«Непременно проигрывают те, кто уныло и безвольно глядят на жизнь, и те, кто пьют за игрой вино, и те, кто с беспечной радостью отдаются самому процессу игры».

Выигрывает тот, кто хочет выиграть, занят этим и верит в это.

На бумаге пометка: «Не помню, в каком году это писано. Думаю — в зиму 1912 – 1913».

Он и в старости любил карты. В последние годы, уже вдовцом, играл с женщинами, жившими в доме и приезжавшими в гости на дачу, — играли в «книг», за вечер выигрывали или проигрывали копеек восемьдесят, рубль.

Способ жизни был налажен, мог, конечно, варьироваться, а все же был один и тот же.

До конца дней за Владимиром Ивановичем в театре оставался так называемый «верхний кабинет» в бельэтаже, напротив крайней ложи с правой стороны от зрителей. Дверь на балкон бельэтажа позволяла {165} незаметно входить во время действия, наблюдать за спектаклем (у него было там специальное стоячее место).

Когда сейчас отпирают — запах нежилого. Потом, если дать двери постоять открытой, проступают запахи старые и живые: дерева; кожи; чуть-чуть — духов, если только это не фантазия.

Владимир Иванович переехал сюда девятого ноября 1905 года. В семейной памяти бережется рассказ про МХТ в дни революции — как Станиславский репетировал «Горе от ума» и не желал прерывать, хотя стреляли: в pendant запись в дневнике Владимира Ивановича, который в это же самое время заказывает столярам «шкафик с отделениями: документы режиссерские, школа, пьесы прочитанные, пьесы непринятые, пьесы на случай, архив, письма, неотвеченные, рисунки и альбомы, мелочи». Шкафчик на высоких ножках стоит справа, как войдешь.

Комната пеналом, слишком высокий потолок, окно упирается в стену дома напротив. Когда переезжал, дома не было еще — построили его, снеся флигель, перед первой мировой.

Стало темновато, днем приходилось работать при электричестве. Люстра на цепи — модерн из модернов, все витое, и самый цвет стекла как бы витой, перламутрово-переливчатый. Если зажечь настольную лампу, в ее медном абажуре непрозрачно нальются красным, темно-зеленым, топазовым светом вставные, неправильной формы стеклышки.

Он работал за столом, собеседнику предлагалось место напротив, на угловом диванчике, обитом серым сукном. Так же обита короткая кушетка от двери слева — он позволял себе здесь прилечь отдохнуть. Подушки, даренные к памятным датам, шитье серебряной ниткой или блеклым бисером. Так было модно, хотя не очень уютно: царапает щеку, если подложить. Но как подарок милы. Фотографии в рамках, которыми стены увешаны сплошь, тоже поднесены на память.

На столе перед ним долго стояла карточка Марии Николаевны Германовой — он увлекся этой актрисой еще в 1904 году, в недели репетиций не удававшейся пьесы Ярцева «У монастыря», когда ему казалось: все, с кем начинал, отупели, все уже стали лежач камень, под который вода не течет, и только эта юная женщина с поразительной красоты глазами и бровями понимает, чего он хочет, ловит смутный острый звук новизны, без которой пропадет Театр.

Впрочем, благодарно надписанных фотографий не пересчитать, вплоть до группы: «Бутафоры Художественного театра, сезон 1903/04 г.» И подарков много. Вот тоже подношение: склоненная головка, итальянская работа, буквы по вылощенному мрамору — «Ofelia».

{166} Симпатичная скульптура для гостиной не имеет никакого отношения к тому, как воплотятся на сцене МХТ идеи Крэга о «Гамлете», или к морозному и каменному лютому Эльсинору собственных замыслов Немировича-Данченко поздних лет.

Свои бытовые и «художественно-бытовые» вкусы Владимир Иванович не полагал нужным менять: какие сложились, с такими жил. Его «личный интерьер» — интерьер конца XIX века, и он не будет обставляться заново — ни в смысле мебели, ни в более серьезном смысле, если говорить о душе.

При этом смену вех он — как глава театра и как режиссер — ловил первым и принимал с готовностью, способной поразить.

Так поражает его расставание с Чеховым.

# **{167}** Первые проводы

### I

Дневник Немировича-Данченко. Записи вокруг пьесы «Курган» обрываются, в кожаную книжку буква в букву списана телеграмма: «Anton Pawlowitsch plöizlich an Herzschwäche gestorben. Olga Tschechoff». Внезапно от сердечной слабости.

Немирович-Данченко видел свою судьбу сплетенной с судьбою Чехова до нераздельности; писал, мы помним, что собственное его литературно-душевное бытие кончится, когда кончатся чеховские песни. Смертью Антона Павловича в Баденвейлере, смертью, к которой могли бы подготовить и все же не подготовили безнадежные, уже не бодрящиеся письма Ольги Леонардовны с этой курортной чужбины, он был потрясен, перевернут.

Естественно было бы, чтобы в минуту потери и оставленности Немировичу-Данченко казалось всего важнее сказать: Чехов с нами, мы с Чеховым, это живо на долгие годы и устареть не может. Но вот нет.

Семь лет назад Немирович-Данченко писал о «Чайке»: «В ней бьется пульс русской современной жизни, и этим она мне дорога». Ко семь лет прошло, и Немирович-Данченко на возобновление «Чайки» соглашается холодно и неохотно. В лучшем случае, полагает он, спектакль примут, как принимают знакомую любимую мелодию. Но как изображение жизни, как отклик жизни это уж не работает.

Душа переналажена тем, что началось на Востоке, где война, и тем, что может с минуты на минуту начаться в стране; душа не отзывается любимому, не отзывается даже и вечному. Немирович записывал в дневнике: «Тихая жизнь, полная радостей природы, лирических звуков мира, — все это уже не производит впечатления…

Чеховские милые, скромно-лирические люди кончили свое существование».

«Чайка» была его, Немировича-Данченко, открытием и радостью; он носил брелок — подарок автора: «Ты дал моей “Чайке” жизнь. Спасибо!» И вот он не хочет больше «Чайки». Дал ей жизнь, так; но что же делать, если всему свое время. И время «Чайки» прошло, он считает.

Если ставить Чехова, то именно с тем, чтобы предать его истории, как предают земле.

Ставить будут «Иванова». Перевернув страницы после телеграммы и последнего письма Книппер, переписанных в дневник, режиссер начинает набросок того, что скажет труппе.

{168} Об «Иванове» думали не раз и не раз откладывали в сомнении перед его невыяснившим еще себя художественным строем (пьеса, сочиненная за считанные дни для Корша, но с уже заложенным ядром иной, собственной и великой театральной системы). Чехов, пока был жив, против постановки возражал: видел в пьесе слишком много принадлежащего вчерашнему дню и по драматургическому искусству и по предмету.

Можно объяснить выбор «Иванова» любовью режиссера к ноктюрну первого акта — он и стал на сцене одним из шедевров Немировича-Данченко, этот акт, где, не сливаясь и вместе, идут обособленные мелодии действующих лиц и совершенная целостность настроения создается равно согласием и несогласием звуков этого вечера, когда уходят румяные блики солнца, тонет в тени дом, великолепный и обшарпанный, с курдонером, где давно косят траву и даже в копешки сметывают; и тихо шагает взад-вперед Львов, слушая серенаду Брага, и сидит за газетами, не читая их, Иванов, сминая рукою и без того мятое красивое лицо, и выбелены луною тополя… И крик совы, и опять виолончель в тоске, и «чижик» из людской, и резкое брюзжание Шабельского, и неприкаянность, и скука вины, и беспомощное предложение все это развеять: «Николай, давайте на сене кувыркаться!..»

Но разговор с актерами Немирович-Данченко начал не с того, что могло бы пропитывать их этим ощущением луны, усадебной вечерней тоски и муки безответно пустеющего сердца.

«Иванов» написан всего семнадцать лет назад, разговор о нем тем не менее начинается с исторической справки.

Вот Николай Алексеевич Иванов, о нем в списке действующих лиц сказано: «Непременный член по крестьянским делам присутствия». Приходится объяснить, что сие значит: актерам Художественного театра осенью 1904 года оно так же непонятно, как нам с вами. Для пьесы должность Николая Алексеевича не имеет значения; если начинается все же с такого объяснения — тут режиссерский ход. Надо объяснить должность: такой теперь больше нет. Идем дальше, надо объяснить человека: такого тоже теперь больше нет.

Текст, сначала набросанный в дневнике, потом перенесенный в режиссерский экземпляр «Иванова», — не «вступительное слово до начала», но уже начало репетиций. *Уже* режиссура — вот что такое вообще беседы Немировича-Данченко. Погружение в мир автора, в мир пьесы, в мир режиссерского понимания.

Вступительное слово к «Иванову», не раз цитированное историками МХТ, стоит прочитать с желанием открыть именно деятельно-*режиссерский* его смысл: что, как закладывается в творческое подсознание актера.

Всего больше, наверное, должен был запасть повтор: теперь не {169} встретишь… теперь не встретишь… теперь не встретишь. Сегодня нет никого из них: ни Саши и ее головной любви с запалом самопожертвования, ни Лебедева и зыбкого отсвета идеализма на всей его фигуре деликатного пьяницы, стыдящегося своего настоящего перед светлой памятью студенческих лет, ни Иванова с его глохнущей душой, в которой слышен только родниковый, пробивающийся звук совестливости. Уйдя из жизни, это становится достоянием памяти и поэзии.

«Теперь не встретить». Отрезано, нету. Эстетический потенциал «чувства отрезанного» Немирович-Данченко понял рано. Еще слыхом не было слыхать ни о каких лирических ретроспекциях «Мира искусства», когда молодой рецензент, давая отчет об очередном бенефисе 1879 года (ставят «Однодворца»), заметил бог весть откуда прибавившуюся прелесть неновой пьесы: она вдруг стала трогать, как трогает послышавшийся издали романс, каких уж не поют теперь; трогает именно забытость психологической мелодии. В другой раз та же или сходная пьеса на сцене пропала как раз оттого, что ее устарелость пробовали скрыть: сокращали, сочтя лишним все, что рисует ушедшее. А поэзия как раз в этом «лишнем», в этом необязательном по фабуле, в малых и свободных пространствах «между событиями», где держится дух отжитого.

Тот «кто-то», кто поставил «Вишневый сад», мог вспомнить мысли молодого рецензента Немировича. Пусть действие пьесы — «в наши дни», пусть женщины дворянского круга еще именно так, как Раневская — Книппер, произносят имя «Леонид», чтобы слышалось «о», в с такой вот капризной протяжностью, ласково и насмешливо, могут грудным голосом тянуть: «Надо же ку‑урс кончить» — или вот так шаловливо задеть молодого собеседника платочком, еще не просохшим от слез. Пусть еще из повседневности все эти вещи, эти пледы в руло, эти дорожные ивовые корзинки с провизией, эти желтые лубяные коробки со шляпами, эти связки зонтиков. Но в спектакле, еще во всем «сегодняшнем», сквозит провидение, что это исчезнет. Еще минута — и так не будут ездить, так не будут чувствовать. Теплое, легкое, живое, оно уже удаляется от тебя; исчезает, закрепляясь лишь сценической картиной.

Легко было бы достичь этого впечатления, окутав действие дымкой элегии, ища в сценической живописи подобие туманящихся красок Борисова-Мусатова или фантазий Сомова: ненужная и изысканная грация, прощальная игривость уходящих; и Епиходов — русский недотепа Пьеро, у которого пошло-неотразимый Арлекин-Яша уводит влюбчивую мечтательную Коломбину в наколке горничной. Можно было идти и другим путем, хотя бы тем, за отказ от которого так резко судил «художественников» Мейерхольд, слышавший в «Вишневом саде» мотив Рока: «Стоны Раневской с ее {170} предчувствием надвигающейся Беды (роковое начало в новой мистической драме Чехова) с одной стороны и балаганчик марионеток с другой стороны…» Но Художественный театр находил у Чехова не Судьбу, не Рок, а Реальность, и эту Реальность с заглавной буквы — она же Необходимость, она же История — Художественный театр полагал возможным передать только через безупречность реальностей — живых и на грани исчезновения, теплых и без будущего.

Исчезнут и потеряют себя люди. Исчезнут и потеряют себя, став достоянием перекупщиков, вещи этого дома; мутнеющий хрусталь люстр и выцветшие акварели, с наивной портретностью изображающие долгогривых питомцев конного завода Гаевых; книжный шкаф с отставшими за сто лет фанерками и гнутый маленький диван, хитро сделанный так, что сидящие на нем оказываются визави; холсты в овальных рамах и жирандоли с подвесками из боскетной (а потом, уже в наши дни, предметом охоты для любителей антиквариата станет даже железная кроватка горничной с витыми прутьями спинки, и керосиновая лампа с молочным стеклом круглого абажура, и продавленное кожаное кресло, в котором под стук вырубаемого сада ворча устраивался умирать забытый в заколоченном доме Фирс — Артем).

Сопоставление «Вишневого сада» и «Иванова» дает уловить разницу личности: «тот кто-то», кто поставил «Вишневый сад», и режиссер «Иванова» чувствуют себя несходно; это определяется не только тем, что пьесы — разные, что месяцы, отделяющие спектакль от спектакля, были существенны; спектакли поставили *разные люди*.

И «тот кто-то» и Немирович-Данченко обладали пониманием исторической неизбежности. Когда ставили «Вишневый сад», как бы наклоняли голову: чему-то приходит конец, это так, и не будет ни этих лиц, ни этих белоколонных усадеб, ни аллей, ни часовни на пригорке, откуда видна волнистая орловская равнина, стога и желтая глина речных подмытых берегов. Это неизбежно, как то, что люди умирают и рождаются другие. Но если даже со смертью одного человека так часто уходит целый мир, то ведь с уходом всего этого мы тем более расстаемся с чем-то значимым в наследственной культуре нации. Если нечто неизбежно, так ведь еще не значит, что это неизбежное безусловно и безоговорочно хорошо; не радуемся же мы смерти старого человека, хотя бы и естественной (естественной — не значит заслуженной, не значит справедливой).

За спектаклем «Вишневый сад» стояло ширящееся понимание того, что имеет цену в общем нравственном достоянии страны. Ничто из грехов Гаевых с них не снималось, но, бездействующие, ничего не создающие, Гаевы сами суть создания культуры — особой, {171} изысканной, выработанной многими десятилетиями. Слабые, последние и никчемушные ее дети, которые, однако, что-то могут через себя передать.

В какую-то минуту зритель, до сих пор вместе с Лопахиным то и дело всплескивавший в сердитом отчаянии руками — да как же так можно, да о чем же они думают, да надо же что-то делать! — вдруг начинал угадывать в беспечности разоренных владельцев Вишневого сада что-то большее, чем беспечность: благородство приятия исполнившейся судьбы.

И в том, как уходит из родного гнезда семнадцатилетняя Аня — не беспокоясь о хлебе насущном, не торгуясь о собственном будущем, — можно было увидеть не только уроки Трофимова, бездомного мечтателя и смутьяна, но и нравственные уроки дворянского дома. Ведь Раневская и Гаев ни разу не спросили ни вслух, ни про себя: с чего мы будем жить без Вишневого сада, с каких доходов, но спрашивали лишь: чем они будут жить без Вишневого сада, который есть смысл, красота и поэзия их жизни и который — они в этом правы — есть также смысл и красота не только их кончающейся жизни, есть поэтическое достояние России.

В спектакле не хотели элегии, искали внятность нот «встречных», их силы. Так была нужна резкая, непрозрачная, темная нота Лопахина; так был нужен в спектакле появляющийся под вечер у часовни прохожий. Сквозь густые краски «жанровой фигуры» пробивалось иное: впечатление чего-то внушительного и недоброго. И этот чудачащий, заискивающий, угрожающий оборванец, в вечерних мягких сумерках возникавший и исчезавший, и звук, объясняемый вполне прозаически — где-то в дальней шахте сорвалась бадья, но такой непонятный, тревожный, жалующийся и пророчащий, — все это входило в музыку спектакля.

Музыка — «в “Вишневом саде” у нас именно это захватывало зрителя, а не то, что продают или не продают дворяне свое имение». Это скажет потом Немирович-Данченко.

Чуткий прежде всего именно к музыке спектаклей Художественного театра, Блок слышал в «Вишневом саде» всего острее два мотива — мотив ухода, отъезда, странной и непреложной радости разлуки и этот мотив «прохожего». В одном из его драматических набросков проступает сходство сюжетных очертаний и художественного климата с тем, как он воспринимал «Вишневый сад»: «Средняя полоса России… В доме помещика накануне разорения… На семейном совете все говорят, как любят свое именье и как жалко его продавать. Один — отдыхает только там. Другой — любит природу. Третья — о любви.

Мечтатель: а я люблю его так, что мне не жалко продать, ничего не жалко. (Корделия)».

{172} И декорация второго акта виделась Блоку похожей на декорацию «Вишневого сада»: «Овраг, недалеко от заброшенной избушки» (вспомним овраг и бревенчатый осевший сруб, у которого появляется в спектакле Художественного театра прохожий). «Нищий бродяга». И шахты, о которых пойдет речь далее, и «мщение подземных сил, уже потревоженных» («рабочие ропщут») — это тоже отзывается тому самому звуку «сорвавшейся бадьи»…

Блоку был кровно близок мотив вины, который парализовал владельцев Вишневого сада, лишал их желания бороться за свое существование, — вины не личной, но наследственной и классовой. Уже много позже, после Октября, поэт признает правоту поджогов и разгромов, правоту ненависти, вызванной в той же мере богатством материальным, как и богатством духовным, избыточностью накоплений культуры в одних руках — при всяческой бесхлебице вокруг. Для создателей «Вишневого сада» в январе 1904 года тема не приобретала еще блоковской неотступности и трагизма; но в музыке ролей Ани и Пети Трофимова, в ее почти непонятой порывистой праздничности было что-то сродни тому, что позже отзовется у Блока жаждой-необходимостью покинуть «белый дом, окруженный молодым садом» («Песня Судьбы»), отринуть поэзию «соловьиного сада», покинуть «яблони, май» (в наброске «Нелепый человек») и снова и снова оставлять за спиной белый, тихий, светлый дом, где нет ветра и не слышно «песни судьбы». Отзовется блоковским: «Не жалко… ничего не жалко».

Так в последнем акте Аня и Трофимов не замечают опустевших стен и сдвинутой с места, словно испуганно сбившейся в кучу старой мебели. Не замечают, как, боясь, что их услышат, подавляют плач Раневская и Гаев, в последний раз чувствуя себя такими родными в этой своей старой детской. Не замечают, наконец, что в заколоченном доме остается Фирс (это ведь Аня, именно Аня так успокоительно сказала беспокоящейся о старике Раневской: «Фирса уже отправили в больницу»).

В музыке нам не приходит в голову обвинить мажорный лейтмотив в эгоизме и безразличии к печалящейся, жалующейся тихой теме. В спектакле же Художественного театра существовал этот тончайший контрапункт звучания и смысла музыкального со звучанием и смыслом впрямую жизненным (в театральных воспоминаниях П. А. Маркова недаром рассказывается, как он, мальчиком увидев «Вишневый сад», не мог перенести мысли, что дом до весны не откроют, и с ужасом рисовал себе, как высохнет в мощи бедное тело Фирса).

«Для простого человека это трагедия», — сказал Станиславский, едва прочтя «Вишневый сад», и в этом первом отклике великая отгадка. Отгадка не жанра пьесы, разумеется, и не стиля постановки.

{173} Быть может, и правда, что человечество расстается со своим прошлым, смеясь; но человек, вы или я, на это не способен, «для простого человека это трагедия».

Можно заверять, что эти изжившие себя, праздные, легкомысленные люди не способны на трагедию. Вероятно, так. Но им горько и больно. Кто знает, чем кончит в Париже Раневская и куда приткнется ее брат, когда выяснится его неспособность быть «банковским служакой». Их жалко. Историческая неизбежность исторической неизбежностью, а их жалко.

Быть может, именно потому, что и Чехов и театр знали, как властны в истории безличные силы, они так убежденно желали, чтобы в нее были внесены простейшие усилия человечности, усилия терпимости, бережности, жалости. На пороге переворота исторического эти усилия не только не казались им неуместными, но казались, как никогда, важными.

И чем слышней, чем глубже становилась в «Вишневом саде» тема истории, тем дороже было для создателя спектакля тепло домашних печей, заботливо протопленных с вечера, — а вдруг приезжие в дороге прозябнут, ночи-то нынче свежие… Дорог был дальний звук поезда, привычно слышный поутру, если живешь верстах в десяти от станции и кругом деревенская тишина. Дорог был переполох приезда — ведь приезжают всегда неожиданно, сколько ни жди, — и умиленность первых минут, когда хочется ходить по пятам за приехавшими, «подержаться» за них, и уютный беспорядок, когда, едва начав распаковываться, вдруг отвлекаешься и заговариваешь с домашними, а тебя тянут взглянуть, как что-то изменилось — или, наоборот, совсем не изменилось — в твоих комнатах, спешат рассказать новости, ласкаются… Дорог был запах кофе и лиловатый прозрачный огонек спиртовки, жар лежанки, на которой дремлется Пищику…

Все это не должно было быть заметным, отдельным, самоценным в спектакле — но создавало воздух и тепло.

В жизни, даже и исчезающей, Художественный театр закреплял и любил не горечь элегии, не сухой пыльный запах заживо мумифицирующейся культуры — закреплял и любил *жизнь*, ее обыденность и неповторимость в каждом случае.

Здесь понимали общительную, ласковую одинокость Раневской, понимали то, как эта по-осеннему яркая и тронутая увяданьем женщина разрывается между домом, родиной, дочерью, любимыми нежно, — и Парижем, «этим диким человеком», которому она знает цену, ни в чем не обманывается, но, что поделаешь, любит. Понимали ее желание забыться, завидовали ее дару забываться — Книппер говорила о том, как горька и беспросветна была бы судьба Раневской, если бы не ее способность радоваться маленьким радостям, благодарно {174} и не пресыщаясь брать их от внезапно расщедрившейся к ней минуты. Слышали ее смех, беспечный в готовый оборваться. Ценили ее юмор. Жалели ее слабость, такую откровенную, такую женственную, такую естественную.

Здесь понимали Гаева, когда тот радуется приезду сестры: с годами так дороги люди, помнящие то, что было с нами в детстве и в юности, — потом не у кого спросить, какой священник служил в троицын день, когда тебе было шесть лет и ты сидел вот на этом подоконнике и смотрел, как отец идет в церковь; какие обои были в той спальне, которая теперь голубая… Пожалуй, они не так уж сильно любят друг друга, эти брат и сестра, Гаев даже способен сказать о ней дурно, но каждый из них — часть жизни другого, как часть их жизни — этот дом, эта детская, даже этот шкаф, перед которым, конечно, смешно было произносить спич…

В спектакле «Вишневый сад» была русская жизнь — и музыка русской жизни и размышление о русской жизни, мгновенно и естественно преобразующееся в размышление об истории. В спектакле жизнь просматривалась насквозь, краски ее не густели, а словно бы тонко накладывались на стекло, и раздумья высвечивались так же прозрачно. И живой нотой реальности звучало все — пылкая проповедь Пети Трофимова, как и восклицание Анн «В дорогу!», как и стук топора по стволам сада, как и шумный кураж и надрыв, вкладываемые Лопахиным в его прозаические коммерческие дела, как тревожный звук из дальней шахты, как извечно чистый, милый голос пастушьего рожка, как тоскующие и зовущие свистки чугунки в степи… Все имело отзвук в живом, многосложном шуме России «вне сцены», и всему откуда-то издали эхом отзывалось то, что еще будет.

### II

Вещи, которые в спектакле МХТ «Вишневый сад» предстают в конце вынесенными на продажу, сиротеющими без места, были семейными вещами Владимира Ивановича не в фигуральном смысле, а на самом деле: вышло так, что он распорядился кое-что из мебели для спектакля привезти из Нескучного. Когда он в режиссерском плане «Иванова» находит звук, стискивающий душу предвечерней деревенской тоской, — это звук собственных его летних вечеров: «Вдали кричит птица “бугай” (не знаю, как она называется на севере)». На столе в кабинете Иванова, на садовых скамейках лежат газеты — Владимиру Ивановичу тут видятся «Русские ведомости» начала 80‑х годов, «Русский курьер» или «Молва», а всего лучше «Голос». Газеты с собственными его, Владимира Ивановича, статьями.

{175} Особый звук «Иванова» — совершенно иной в главном, чем звук «Вишневого сада», — определен резкостью режиссерского чувства. Пусть «свое», но сейчас важней, что «отрезанное». Как ножом. Грань исчезновения (сколь поэтически важна в «Вишневом саде» вибрация на этой грани!) перейдена и прочеркнута с внезапным холодом констатации. Без вибрации. Твердо.

Участникам готовящегося спектакля Немирович-Данченко рассказывает про то, что было собственной его, Немировича-Данченко, жизнью; он говорит — то-то и то-то было на моей памяти; но при этом формулировки жесткие, как в учебнике истории: «Скажу так: “Иванов” — типичное явление помещичьей жизни на развалинах идей 60‑х годов». «Шабельский, пережиток 60‑х годов».

Указание режиссерского экземпляра: «костюмы и прически десятилетия 1878 – 1888 гг., по карточкам дядей и теток и знакомых отцов современной молодежи». Если родство и кровное, то по боковой линии. Тип пресекшийся. Заметим: не отцы, а «знакомые отцов».

Из всех чеховских спектаклей единственный этот не давал сопереживания прямого и, кажется, его не искал. Холодновато устанавливались отношения сцены и зала еще в 1904 году. (Запись Владимира Ивановича: «“Иванов”. Без успеха».) В 1918 году Немирович-Данченко настоял на возобновлении «Иванова» — и был провал в истинном смысле слова: провал между сценой в залом, глубокий, ничем не заполнимый; через эту разверзшуюся щель не доходило ничего. Немирович-Данченко получал отчаянные письма: «Зачем? зачем? зачем Вы возобновляете “Иванова”? Зачем Вы делаете этот грех?..» Актер Ричард Болеславский писал эти строчки в ночь на шестое ноября 1918 года… Театр показывает прошлое как мертвое, как чужое, как ненужное, «каждый скажет: браво, что большевики смели всю эту интеллигенцию, туда ей и дорога. И он будет прав. А разве Театр этого хочет или это должен делать? Нет, нет, Владимир Иванович!»

Пьесы Чехова как комедии-издевки, как фарсы-расставания с тем, чему кричат вдогонку: «туда и дорога!» — еще будут ставить другие. Немирович-Данченко так не ставил. Он не мог бы радоваться, если бы зал в самом деле смеялся, как это слышалось Болеславскому. Но его «Иванов» заставляет думать, что по своей природе художника Немирович-Данченко без насилия над собой мог бы принять высокую бесчеловечность евангельских слов, как бы вырывающихся на ходу в стремительном движении: «Предоставь мертвым погребать своих мертвецов».

В записной книжке появляется что-то вроде эпитафии, она же конспект, чтобы не забыть, она же короткий анализ, она же формула отделения и прощания. Запись от 3 февраля 1905 года. «Чему {176} учило ближайшее прошлое? Деликатные мотивы души страдали. Деликатные души уходили в молчаливость. Жизнь с наглостью учила.

Купеческие черты…

Езоповский язык. Винт.

Чехов вспоминается сразу как отжитое время, как вспоминаются картины помещичьей жизни крепостнических времен».

А года нет, как умер…

Признать приговоренное к смерти мертвым, спешить расстаться с ним, как с мертвым, — это органика Немировича-Данченко.

«Иванов» и в нравственном смысле и в эстетическом скорее размыкал собою, чем замыкал чеховский цикл Художественного театра.

Звук ранних чеховских постановок был звуком вибрирующим, в отголосках, в рефлексах; мизансцена была непрерывным движением, легким, рвущимся, незавершающимся — как незавершающимся был живой и чуть певучий жест. В «Иванове» звук и мизансцена замирали в четкости, лейтмотивы закреплялись, не менялись подолгу.

У неподвижной мизансцены были простейшие мотивы: «Лебедева умышленно оставляю недвигающимся. Что ему, старику, менять место?» «Не хочется, чтобы Львов во время этого монолога ходил или сидел. Он точно пришит к одному месту своей ненаходчивостью, своей внутренней неуравновешенностью, своей порывистостью». Но, оправдываемая житейски и психологически, неподвижная мизансцена в «Иванове» имела и иной еще смысл.

Жизнь всегда в вибрации. То, чего уже нет, встает иначе: как врезалось, в главных и крупных поворотах. Непрерывности отсветов, отблесков, игры рефлексов, которые окружают с живого пишущееся живое, в «Иванове» неоткуда взять. При этом обостряется пронзительность отдельных секунд. Пронзало, когда Сарра раскрывала окно и в окне стояла, чуть заметно раскачиваясь, с тянущим все тело стоном; потом подбиралась, услышав шаги, куталась в платок, садилась на подоконник. Пронзительность же была в том, как Иванову уж бог весть почему, а становилось весело наедине с Шурочкой, и он, сидя на краешке кресла, улыбаясь смотрел снизу в лицо ей, с горячей спасительной речью выпрямившейся над ним в своей бархатной амазонке.

Доверие к красноречью мелочей, возникающих по прихоти и словно сами собой, для режиссера Немировича-Данченко не было органично; он мог бы только имитировать его и был бы неискренен. В «Иванове» впервые открывались собственные — и постоянные — черты его искусства: насыщенная сжатость, нерассеивающееся воображение, преимущественный вкус не к фактуре, а к структуре жизни.

Немирович-Данченко, кажется, держался в «Иванове» той бытовой вещественности, какая была в обычае Театра. Можно рассматривать {177} снимки: вот плюшевые кресла, вот стеганый, с пуговками диван-самосон (в режиссерском плане о нем говорится, какие на нем вышитые подушки, какой он пролежанный, как валики отскакивают — «на нем много-много гостей спало»). Вот чуть выступающая из стены кафельная печь, на которой выразительно темнеют ружья, повешенные на отдушники. Вот изящные вставки-барельефы над окнами, вот вышитый анютиными глазками длинный шарф Анны Петровны… Но никого из рецензентов не потянуло описывать дом в подробностях, как тянуло описывать пленительное, надышанное тепло дома Прозоровых или усадьбы Гаевых.

Образность воспринималась уже сгустившейся: скособоченная ампирная урна на постаменте, второй постамент вовсе пуст и из него торчит ржавый штырь; грубые узлистые ветви, сплетшиеся над домом, сырой оголившийся кирпич его опор, безобразная плоть ободранных колонн — какой-то истлевший войлок… Работала прямая сила цвета: тяжелый серый и тяжелый красный.

Дом, где люди не в ладу с собой и с другими, не в ладу с самим домом, не в ладу с жизнью: та обсчитала, как говорит Сара, и обсчитала не ее одну. Спектакль не входил в эти запоздалые счеты людей с жизнью, брал лишь итог — обиду обсчитанности. Этот сухой, иронический смешок обсчитанной был у Сарры — Книппер; он был неприятен, не шел женщине, но она от него не могла отвязаться — тут, кажется, та же рисовка страданием, от которой и Иванову не уйти, только в другом национальном варианте.

Вместо кантилены ранних чеховских спектаклей режиссер искал неподвижности и затем внутреннего напряжения точек. Дивит острота прикосновения к самому потаенному; просто страшно, до чего режиссер понимает героев, например в сцене, когда Иванов прощается с женой. Уже собравшись к Лебедевым, уже весь там, он становился похож на себя, к нему возвращалась ласковость — и эта ласковость вмиг лишала Сарру ее подчеркнутого покоя в обращении с мужем. Он поцеловал ее, прощаясь, и так мягко коснулся, так по-хорошему, что ей уж стыдно ревности, стыдно своего тона, постоянно корящего его постукивающей ровностью, и так естественно приткнуться к нему душой: «Коля, милый мой, останься!»

Иванов — Качалов говорил дальше с женой, целуя ей руки — одну руку и другую руку, — и было ему не сказать как худо. Жалко до смерти, виноват до смерти, все помнит — и все обостряет нелюбовь.

Он тупеет оттого, что она ждет, а ему нечего ей дать. Как хоть карман выверни — нет денег дать неотвязному Боркину, которому обязан же дать (завтра придут рабочие), так и душу хоть выверни — нечего дать жене. На ее звенящие расспросы, что с ним, чем помочь, он повторял «тупо-нервно, надевая перчатки»: «Не знаю, не знаю…» {178} «Невыносимая боль ее от его страдальческого взгляда». Слышно, как отъехал экипаж. Шевеленье в доме — там стелят… тушат свет…

Сарра срывалась и спешила за мужем к Лебедевым, кажется, не от ревности, а от той же тоски, которая гнала Иванова, стегала несчастного графа. Где-то шумно, где-то людно, где-то какая ни на есть, но жизнь. Пускай там пошляки и зулусы — да, впрочем, почему же непременно зулусы, обыкновенные люди.

Войдя в зал у Лебедевых, она прежде всего подходила к зеркалу, хотела быть хороша.

Портретировавший Качалова в роли Иванова критик Ярцев ловил как главное: «Жить ему хочется: до последней минуты он делает все, чтобы жить…» И даже на свою невозможную свадьбу, взявши с собою револьвер, «он является с несомненной надеждой, что здесь произойдет нечто такое, что примирит его с самим собою и оставит жить». Опять глубина попадания в самые простые вещи.

От того же желания жить — внезапная готовность этого, по слову рецензента, «непонятного среднего русского человека» назвать свою меланхолию мерлехлюндией, захотеть хоть бы и водочки, хоть бы и крыжовенного варенья, хоть бы и общества этой статной бабы в шелках, у которой так на зависть вкусно готовят грибки, хоть бы и затей Боркина, который так прекрасно делает фейерверк — и бураки тут тебе, и римские свечи, и бенгальские огни.

Дом Лебедевых был в спектакле на удивление рецензентам хорош — круглый колонный зал с фризом под полукуполом ротонды выходил в сад, за аркою огромного окна взмывали и рассыпались огоньки. Здесь было скучно, конечно, но уж так вальяжно и в свое удовольствие скучно; и симметрично сидели гости, рассматривая «Всемирную иллюстрацию», и кружком теснились неиграющие, следя за игрой, и горячо хлопал картами по столу темпераментный любитель винта, и старухи, сидящие рядком, ворочали глазами вслед горничной, обносящей сластями: пастила, финики, орешки, фисташки, изюм. «Поедунчики», как пишет режиссер.

Второй акт, способный смутить своим жиром и традиционностью, некой анекдотической знакомостью фигур и групп, для Немировича-Данченко оказывался едва ли не любимым актом. Он находил тут не анахронизмы и не монстров. Можно сказать о них: «беспрерывная пошлость», эти слова — из режиссерского экземпляра, но там рядом и другое: «Все это — типы, выхваченные из недр чисто русской жизни». Вот уж о ком не приходится повторять: «теперь не встретишь… теперь не встретишь». Сколько угодно! «Да как они могут существовать? Как их не сметет культура?» Вот так и не сметет. «Эти люди вечны. Во веки веков».

Рецензенты спешили с замечаниями: это не 80‑е годы, не Чехов, {179} это 40‑е, Гоголь, а то и раньше. Совершенно верно: а то и раньше. А то и позже.

Историзм исчезнувших духовных типов в пересечении с постоянством бессмертной пошлости высекал искру не очень заметную, но занимающую мысль.

В спектакле Немировича-Данченко выяснялись отношения человека и идеалов (отношения конкретного и исчезнувшего типа человека и конкретных, тоже исчезнувших идеалов: это подчеркивали, не давали позабыть). Иванов был тут человеком, запутавшимся в долгах, которые не он наделал: он получил от своих духовных отцов наследство, уже опутанное взятыми и вовремя не выполненными обязательствами; с годами наросли поистине разорительные проценты.

В записных книжках Немировича-Данченко есть строчка к «Иванову»: «Наследство запутавшихся в долгах (после 60‑х)». Почему у шестидесятников не вышло? В той же записи и об этом: «Надо было смести многое, а для этого нужна была и железная воля, и хладнокровие к тому, что лес рубят — щепки летят». «Получился ряд противоречий»: те же 60‑е годы выставили «яркие задачи добра», обострили «чувство сострадания, веротерпимости, широкой справедливости, говоря вообще — гуманности»; и щепки жалели, и в том, рубить ли лес, сомневались…

В самом себе Немирович-Данченко железной воли смести многое не ощущал, но в других она ему импонировала, восхищала вчуже.

Вот в Иванове так явно нет «железной воли», и не в позоре ли этот человек, который был ведь «из прекрасных непокорных», как выражались в 1904 году.

Немирович-Данченко видел Иванова человеком, чей душевный мятеж опозорен неудачей («мятеж не может кончиться удачей, в противном случае его зовут иначе», — егозливо смеется стишок); человек унижен в прямом значении слова — становится ниже, хуже. Качалов находил для Иванова изящную, бесконечно милую улыбку, прирожденную простоту аристократической повадки, но над всем исказительно вставал темный знак страдания, и приходили минуты, когда «глаза тускнеют, голос становится жестким и крикливым, движения резкими, мелкими, суетливыми, все лицо преображается в гримасе мучительной, почти животной боли». Сдает весь жизненный состав человека, переживающего кризис своих отношений с идеалом; человек сам на себя делается непохож; но и идеалу достается: и он в позоре, и он в виноватых, и он не похож сам на себя.

Немирович-Данченко давал почувствовать именно это, когда ставил друг против друга Иванова — Качалова и доктора Львова — Москвина не как антагонистов, а как отражения. Оригинал узнавал {180} себя в бедной копии, копия обличала оригинал. Между ними была своего рода интимность (именно этим словом пользуется автор режиссерского плана, разглядывая, как терпеливо и серьезно относится Николай Алексеевич к лекарю). Под пером режиссера возникал не дуболом с готовыми фразами, а лирический заика; человек, каждое слово вынашивающий в сердце (при том, что всегда — невпопад и банальности…). «Если к этому примешивается озлобление, то не оттого ли больше, что он неловок и никак не может сыграть роль героя, в какой он себя всегда видит во сне».

Можно ведь с ума сойти, если вдруг оглядеться и увидеть вокруг себя все эти пародии на себя: мало облезлого Шабельского, некогда, как ты, разыгрывавшего из себя Чацкого, мало Боркина, до абсурда и шарлатанства доводящего твой же идеал рационального хозяйствования, так на тебе — эта заикающаяся от страсти и собственной смелости гражданственность, этот коротыш с его снами, где он видит себя — тобою…

Немирович-Данченко ловил ускорение жизни, сорвавшейся и пошедшей под откос, и торопил ход двух последних актов. Резко сокращал все торможения, объяснения, бытовые задержки. Сжимал кольцо — в конце Иванов «так сидит, что ему некуда двигаться». Никакого восклицания про проснувшегося прежнего Иванова (вычеркнуто!), никакой позы — если бы герой ее и захотел, то нет в его распоряжении пространства, потребного для жеста. Саша кричит: «Пойдем!» — «Куда там пойдем?.. Я сейчас все это кончу! Отойдите!»

Почему режиссер Художественного театра хотел вычеркнуть фразу «Проснулся прежний Иванов», понять легко: не их эстетика, очень уж роскошно и под занавес. Но Немирович-Данченко мог бы и оставить ее, предложив Качалову саркастически и безнадежно узнавать «прежнего Иванова» в своем злосчастном обвинителе: вот он, прежний Иванов — носит теперь фамилию Львов, выговаривает слово «принципы» через три «ы», будем знакомы — проснулся прежний Иванов! Чтобы истребить свою тень, иногда приходится кончать с собой. Впрочем, к спектаклю МХТ такие рассуждения не слишком идут; это — рядом, как возможный обертон режиссерского замысла. А в спектакле, кажется, как раз было мало обертонов — даже и обертонов концепции. Был звук ничем не окутанный, внятный, резкий.

Монохромность и суровость спектакля возрастали. О Качалове, следя, как он ищет от вечера к вечеру толкование, заметили: «Порой казалось, что он смотрит на Иванова со стороны, играя не только характер действующего лица, но и свое отношение к нему». «Играет отношение» — это из словаря более позднего, да и из более поздней художественной практики, но память, видимо, не изменяла писавшему {181} (замечание принадлежит Н. Д. Волкову): доля отчужденности была изначально затребована настойчивыми режиссерскими напоминаниями, изучающей твердостью взгляда художника, занятого трагедией углубленно и почти сторонне.

Чехова надо было проводить как ушедшего современника, чтобы встретить его сызнова как классика; на это лично Немировичу-Данченко потребовались считанные недели и месяцы, но Художественному театру — десятилетия.

«Иванов» не получил продолжения в истолковании Чехова на сцене МХТ. Если в «Трех сестрах» жизнь героев спектакля 1901 года была помечена тем же часом, тем же числом в календаре, что и жизнь его зрителей, театр и далее хотел, чтобы время действия пьесы совпадало с «временем зала». Например, менялись моды в жизни — менялись костюмы персонажей, и у Германовой, сменившей Савицкую в роли Ольги, был уже английский жакет, руки в карманах, галстук к блузке. С «Тремя сестрами» происходило примерно то, что в свое время происходило с «Горем от ума», которое тоже ведь десятилетиями играли в тех одеждах, какие носил зал, — в костюмах 30‑х, в костюмах 40‑х, в костюмах 50‑х годов XIX века… Пока в какую-то минуту не становится ясна историчность психологии и конфликтов, дыхания и красок пьесы. На сцене уже не мы. Или если и мы, то в ином значении, в том, в каком Белинский восклицал о Гамлете: это я, это вы, это каждый из нас…

Но так будет потом. А пока «художественники» продолжали играть «Дядю Ваню», «Трех сестер», «Вишневый сад» под аплодисменты и слезы слитного с ними зала. Опыт «Иванова» отозвался не в толковании Чехова. Этот спектакль парадоксальным образом открывал цикл обращений Художественного театра к русской классике.

### III

Через несколько дней после похорон Чехова Станиславский написал товарищу: «Одна беда не ходит… Мы потеряли двух драматургов».

Это только открывает перечень бед, Станиславский, насчитав их тринадцать, заканчивает: «Мы должны забыть все личное, борьбу из-за первенства и другие мелкие, унижающие нас страстишки и сделать невозможное, чтобы спасать сезон и дело. Если это не будет сделано — мы существуем последний год».

Встречая такие сильные выражения в переписке создателей Художественного театра, обычно восхищаются их неуспокоенностью, не доверяя сути того, о чем сказано. А ведь они знали, что говорили, и словами не бросались. И нужно верить: была действительно беда. {182} Нужно верить: они могли погибнуть, закончиться как театр в 1905 году.

Нужно понять: в чем-то они и закончились тогда.

Потом в истории называется: первый период, второй период; за словами теряется диалектика и мука того, что было.

Для них в прежнем их качестве сезон 1904/05 года действительно был последним годом.

«Мы потеряли двух драматургов».

Художественный театр был театром Чехова и театром Горького еще и в самом прямом, простом значении: есть их новая пьеса — есть сезон, есть смысл сезона. Нет — все навесу, под сомнением и в опасности.

Россия вступила в войну, завтра начнется революция, и еще неизвестно, чем кончится, Чехов на Ново-Девичьем кладбище, а между Театром и Горьким — трещина, через которую Владимир Иванович неудачно пробует протянуть руку.

Сюжет отношений с Чеховым завершен. Сюжет отношений с Горьким только завязывает свои узлы; он движется энергично и выразительно, будто ему заранее назначено организовывать собой материал некоего романа русской культуры.

Картинно начало этого сюжета. Немирович-Данченко ехал к Чехову в Ялту. Была страстная неделя, штормы равноденствия. «Поднялся необыкновенный, густой туман. Когда подплывали к Ялте, то на палубе люди не видели друг друга в трех шагах. Пароход едва двигался и очень долго не мог пристать. Выли сирены, в ялтинской церкви непрерывно звонили, пароход то и дело стукался о мол, не находя входа в гавань». Это из мемуаров. И там же про то, как приехавший, словно во сне, ищет и не может найти дом, который ему нужен: извозчик не знает, спросить не у кого, в чужих окнах своей и непонятной жизнью живут тени, кривые крутые улицы пусты. «Но вот сверху показался человек, который шел прямо нам навстречу».

В мемуарах «Из прошлого» встречному возвращен облик реальный и приметный: утиный нос, толстые рыжеватые усы, приятный бас, крепко сколоченная, при худобе, рослая фигура. В первых рассказах об этой встрече передавалось лишь впечатление значительности, необычности, краткости: возник в тумане, показал дорогу и в тумане же исчез — высокий, в плаще, благожелательный и чужой…

Немирович-Данченко про Горького был уже наслышан, даже больше того — одним из первых испытал на себе его влияние. Стоит разглядеть последнюю прозаическую вещь Владимира Ивановича, роман «Пекло» («Одесские новости», 1898 год). Здесь автор берет «горьковский» материал, ту же гущу полурабочей, полубосяцкой жизни южного города, с близким морем, с близкой степью, те же разговоры {183} в домах, где сдают «углы», — разговоры философствующие, мудрствующие, но с нежданным накалом.

Какое богатство есть самое надежное? Дом? — нет… Земля? — нет… Деньги в банке, золото? — нет… Самое надежное, кто-то говорит, огонь. «Ну, это ты, братец, того, очень непонятно».

Непонятно? Нет, в общем понятно…

Над всем здесь — над бараками, над привокзальным трактиром, над сомнительной узкой комнатой с незаметной иконкой (на иконку крестятся — не попусти бог стать тут убийцей), над отдельностью служебных квартир — завод. Его нутро в лоснящихся отблесках огня на окаменелой копоти, его иссушающий и воспаляющий зной. Люди со смены выходят не столько вымотанные, сколько взвинченные. «Издали эта длинная, пестрая толпа производит впечатление праздничного шествия»; длинной, узкой струей изливается перевозбужденная, раздраженная сила.

В мир «Пекла» с его гарью и сухой пылью, с его гудками и набатом, с трактирным распевом про погибель и с необъяснимо страстным напором традиционных, казалось бы, мудрствований про то, что есть крепко или некрепко в жизни, входит сюжет перекаленности и сюжет бунта.

Читая «Пекло», стоит сделать выписки впрок — они пригодятся, когда надо будет писать о мхатовском спектакле 1935 года, о «Врагах». Отчеркнем впрок строчки из рассказа про то, как от бунта прячутся, как делают баррикады из мягкой мебели в квартире начальника чертежной. «У жены его, худощавой блондинки с флюсом, немедленно расстроился желудок, а теща его твердила: “Я говорила вам, не берите этого места, — говорила я или нет?”» Рассказ насмешлив, хотя убить этого начальника чертежной еще как могут.

Громят магазин, где кому-то из литейщиков отказались дать в долг (с этого пошло). Летят, разматываясь, куски красного товара, кули с мукой; все в муке. (Тоже отчеркнем наперед: в сцене из «Детей солнца», когда громят дом Протасовых, Немирович-Данченко предложит отказаться от расчлененности толпы, предложит ее — слитную, запорошенно-белую; можно мотивировать, что это, допустим, артель маляров, штукатуры, рабочие с мукомольной, — не важно…)

Горит. По крыше, держа револьвер, бегает приказчик: прятался на чердаке, выкурили. «Кот! Кот! Мяу! Бей кота!».

Горит под хохот и под колокольный звон. Это не первый пожар в романе. В первый раз загорелось случайно (боковым зрением автор успевает заметить, как выглядят ненужной рухлядью вынесенные на улицу, лишенные домашнего чина вещи; это отзовется в «Трех сестрах», в финале). Во второй раз интерьер выворачивают наизнанку силой, все из дому летит, разламываясь.

{184} Немирович-Данченко писал «Пекло», замечая, что «мажет»; совестно было «мазать», совестно было обманывать редакцию, заверять, что допишет, и не дописать (это было вовсе не в его правилах, но так вышло: наступала осень 1898 года, начинался Художественный театр, души на роман не хватило). Все же листать старые «Одесские новости» любопытно.

Можно убедиться лишний раз, как силен у Владимира Ивановича дар творчества «по отклику», мешающий ему как прозаику и драгоценный для него — режиссера: книжки Горького только-только выходят, но их звук уже вызывает отклик. Можно думать, перелистывая, и о другом: эти двое ближе друг другу, чем принято считать; оба, в сущности, всем от начала до конца обязаны только себе; каждый — русский «селфмейдмен», творение собственных рук, со всеми душевными свойствами, отсюда проистекающими (восприимчивость в соединении с резкой уверенностью в себе; категоричность в каждую данную минуту — при возможности крутых поворотов, смен взглядов; острота ощущения часа; некоторая переразвитость воли, вера в волю). Интересно думать и о том, насколько они — разные варианты русского «селфмейдмена»; как тут сказалось, что Владимир Иванович старше на десять лет, что перед ним была совсем иная модель самоосуществления, самопостроения, чем перед юношей Пешковым. Они создали себя разными.

В Театре и полюбили Горького прежде всего как человека «другого», дорожили чувством сближения — с чужим, несущим в себе загадку, новую весть. Завязывали эту дружбу как бы с ощущением удивительного корня слова: друг — другой, не такой, как ты.

Поэтому и рассказ о первой встрече в тумане так полюбили. Правда реального случая была мила еще и символичностью: пароход, который никак не может пристать, туман… и знаешь, куда тебе надо, и не можешь дойти; и вот этот уверенный чужой человек, который знает, куда тебе надо, и выведет… Пароход уж похож и на «барку жизни»:

«Песни и тревога  
На пустой реке.  
Входит кто-то сильный  
В сером армяке.  
Руль дощатый сдвинул,  
Парус распустил…»

Качалову запомнилось, как с языка у его товарищей и у него самого не сходило: Горький сказал… Горький прочитал… Даже — Горький пропел… Кажется, что и Горький увлечен Театром не меньше. Он проводит тут чуть ли не все свободное время. Женщины за {185} кулисами рады напоить его чаем; не напои, так и будет ходить голодный. Недомашний человек.

Впрочем, он в Театре реже, чем это нужно для начавшейся работы. Ему нельзя жить в Москве: он под следствием, потом в ссылке.

Рядом с Театром в ту пору все чаще возникают люди, за связь с которыми можно поплатиться; это лишь заставляет артистов раскрывать свои чувства красноречивее, чем принято в их кругу. Лица самые разные — Горький, Сулержицкий, Бауман — пленяют «художественников» сходным: тем, что эти люди неподвластны быту, не отягощены нажитком, а значит, и страхом терять, храбры, не о себе пекутся. В них нет того, что противно в буржуях и чего храни бог набраться. Оказаться трусами и обывателями «художественники» боялись; а попасть на заметку в охранное отделение — да плевать на него. Если у того же Баумана нет надежного пристанища, то Качаловы готовы ему это пристанище предоставить: пожалуйста, никого не стеснит.

Известно, что владельца хорошего, культурного книгоиздательства Скирмунта арестовали только за то, что у него останавливался Горький. Когда же, как не сейчас, послать Алексею Максимовичу письмо (пусть перлюстрируют!). «Надеюсь, Вы поверите, что если я все время не обмолвился ни словечком, то из этого не следует, чтоб я не сочувствовал Вам во всех Ваших мытарствах последнего времени. Всей душой!» Это пишет Владимир Иванович.

Печатая «Мещан», Алексей Максимович хочет посвятить их Немировичу-Данченко, памятуя, как тот «привел в себя» эту пьесу. Рассказы дарит с надписью: «Старшему брату по перу Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, создающему в России новый, действительно художественный театр. Удивляюсь вашей энергии и уму — искренне, почтительно преклоняюсь перед вами. Дай вам бог силы и бодрости духа в вашем великом, исторически важном деле».

Сближение усиливается — и проскакивают какие-то искры.

Как бывают люди со свойствами единящими, бывают люди с даром разделять, отторгать; Горький, кажется, из них. (Проповедь, кстати, вообще редко сплачивает; Иисус сказал о себе: «пришел разделить человека с отцом его, и дочь с матерью ее, и невестку со свекровью ее».) И летом 1902 года, повторяя, что Горького, перворазрядного художника, послал им господь бог от своих неисчерпаемых щедрот, Немирович-Данченко тревожится, что с его появлением, кажется, пришло в Театр разноречие вкусов и желаний: «Мы точно мечемся, точно нам надоела наша собственная душа».

Внехудожественность интереса к художнику (то, что Немирович-Данченко называет «успехом арестов») смущает. Смущает, что свет славы «великого Максима» падает на любого малого «знаньевца». Вот уже в Театре сияют, передавая как благую весть: Чириков написал {186} пьесу! Немировичу думается, что общий шум вокруг Горького — шум искренний и довольно симпатичный — мешает вникнуть в этот поистине богоданный художественный талант. Парадокс, но при страстном увлечении как бы не проморгать его единственность.

Впрочем, риска нет. Вот вслед за «Мещанами» пьеса «На дне». Этого не проморгаешь. Это действительно прекрасно.

В первом варианте Горький читал Владимиру Ивановичу пьесу «На дне жизни» еще весной, в Олеизе. В законченном виде пригласил слушать к себе в Арзамас, где отбывал ссылку. Немирович-Данченко запомнил август, пыль, танцующие доски тротуаров. Дом был глубокий, к открытым окнам то и дело подходили нищие, хозяин давал каждому, не сообщая жесту окраски — точно выполняя какую-то простейшую необходимость, как закрывал бы то и дело распахивающуюся дверь. Давал горстью, иногда ругнувшись вслух: «Какого черта, сколько вас тут развелось». Когда свои мелкие кончились, взял у гостя — «тоже совершенно просто, как берут спички, чтоб закурить».

Разговор после чтения был долгий; его еще продолжали, выйдя за полночь из дома. Напротив, за пыльной и пустой сейчас площадью, в темной роще белели кресты кладбища.

Потом, очень скоро, прочтут в Театре. Гиляровский возьмется сводить их в ночлежки близ Хитрова рынка. Станиславский на следующий же день после этого посещения сядет за режиссерский план.

Премьера 18 декабря 1902 года. «Стон стоял… Публика неистовствовала, лезла на рампу, гудела». «Общее впечатление — нерасчлененное, сохраненное в своей непосредственной целокупности — могуче, ярко, неизгладимо». Трудно было опомниться, не хотелось опомниться. После спектакля артисты и автор не расставались: «Был изумительный пляс и безумное веселье… Успех “Дна” приподнял всех на высоту полной потери разума». Второй спектакль — то же: «Публика — ревет, хохочет». Одинаков тон рецензентов, зрителей, актеров, автора — тут подряд слова тех и тех.

### IV

Кто-то из рецензентов заметил, что в афише оплошность: нет имен режиссеров; значения тому не придали. Однако за тем, что спектакль «На дне» десятилетиями значился без имени создателей, — еще один, и глубинный, сюжетный поворот «романа русской культуры», связанного как с главными персонажами с Горьким, Станиславским и Немировичем-Данченко.

До постановки «Дна» успели поставить «Мещан» (подписано: Станиславский и Лужский). Немирович-Данченко в работе участвовал, {187} но меньше, чем обычно: был не в форме после неудачи собственной драмы, уезжал. Спектакль вел Станиславский.

Есть его режиссерский экземпляр. Чтобы понять суть спора, который пойдет при постановке «Дна», спора глухого, почти не оставившего свидетельств, этот режиссерский экземпляр стоит прочитать внимательно.

Читая, трудно поверить, что Станиславский был, по его рассказам, влюблен в Горького именно как в романтика, что вместе со всеми воспринимал его как открывателя «новых фигур из мало знакомого мира», как вестника воли, рвущегося в завтрашний день «с боевым кличем». Мир, возникающий под пером режиссера, освещается холодно и четко. Это мир во всем ему известный и во всем чужой.

Казалось бы, почему же чужой? Разве не могло быть, допустим, у Ивана Михайловича Москвина родственников, которые жили бы в таком провинциальном доме «с галдарейкой», с общей комнатой, которую принято именовать «зало», с прислугой «за все» и с жильцами-нахлебниками. Уж если палаты князя Шуйского и царя Федора воскресали как жилье, знакомое душе, жилье в известном смысле фамильное, то уж такой дом с банками варенья на шкафу и с олеографическими приложениями к «Ниве» по стенам как не признать за свой.

Но в режиссерском экземпляре Станиславского происходит открытие странного мира и неизбежностей странного мира. Здесь художественный эффект узнавания обновляется жестко.

Узнавание на сцене живого, в своей неповторимости близкого тому, что живо и неповторимо в твоей собственной жизни, составляло один из источников обаяния искусства МХТ.

В режиссерском экземпляре «Мещан» читателя преследует узнавание чего-то однообразного и множественного, повторяющегося и неживого.

Непременность возвращения на «круги своя», перетирающее и бесплодное кружение на одном месте — так видит автор партитуры существование бессеменовского дома. Каждый эпизод к концу возвращается в начальную точку и может повториться. Все вместе они опять же вписываются в общий круг.

Станиславский брал за модель монотонное кружение мещанских ссор, традиционность их цепляний — слово за слово, и пошло. Брал за модель их постылость, при всем том, что всякий раз в набившие оскомину препирательства из-за того же, из-за того же вкладывается весь пыл.

Сначала возникают столкновеньица крошечные, но движутся они, как и громкие, по всем правилам обставленные скандалы следующих актов: засасывают, как воронки на стоячей глади «странного мира».

{188} Если проследить движение персонажей, это опять же чаще всего медленно описываемый круг, перемещение с места на место. Семенит Акулина Ивановна — из кухни в гостиную, из гостиной в спальню стариков, обратно в гостиную. Не находит, куда приткнуться, Татьяна: захватив кипу школьных тетрадей, села за письменный стол; от стола тащится к себе, из своего закутка той же понурой походкой идет к пианино. Подбирает мелодию и, бросив, снова переходит к письменному столу.

Провинция, сумерничание, вынужденное безделье или тусклая, не радующая работа — разве этого не было до сих пор на сцене МХТ; конечно же, было. И все же *этого* не было.

В «Трех сестрах» Станиславский открыл нерв и двигатель в том, что герои «хотят жить, а не прозябать». В странном мире бессеменовского дома у обитателей не тоска, а скука. В этой скуке есть сосредоточенность и даже надменность. Скучать за газетой, как Петр, — значит, быть выше тех, кому она может быть интересна… Скучать за проверкой тетрадей (Татьяна, по режиссерской ремарке, «поправляет… очень неохотно, она не любит своего дела») — значит, быть выше тех, кого эта работа занимает. Скучать за книгой — значит, быть выше тех, кто ею зачитывается, и выше автора книги…

Бессеменовы наделены у Станиславского унылой приметностью массовидного; они дюжинные, распространенные в тысячах экземпляров. Похожи отец с сыном (режиссерская партитура равно обоим дает, например, скучную ноту превосходства в голосе, когда любое общее место человек изрекает как выношенное и в наставление иным прочим), но похожи словно бы даже не друг на друга, а на какую-то сбитую, стертую общую матрицу. Это люди-повторы, как сцены между ними — это сцены-повторы: такие разыгрывались уже и ими самими и столькими другими, точно такими же…

Повторы, повторы — в их монотонном кружении конец всякой яркости, самобытности, цветной занимательности жизни.

На смену и в компенсацию — система самоутверждений («быть выше» — один из вариантов этого самоутверждения).

На смену и в компенсацию — скверная драматизация бессодержательных по сути столкновений. Станиславский фиксирует этот мучительный «театр», его замедления, его кульминации, его традиционные эффекты и позы, одновременно подсказывая и искренность форсированных, извращенных чувств персонажей. У младшего Бессеменова они послабее, как послабее, побледнее он вообще, будто спечатан с клише, еще больше сбившегося с годами, — а у старшего чувства прямо кипят.

Еще не успев глаза протереть, не успев обуться, Василий Васильевич уже высовывает из дверей лохматую голову: «Прошение-то, поди-ка, опять не написал?» Что там прошение — Бессеменов, кажется, {189} просыпается с сознанием: без него мир остановился. Вот позволил себе, соснул часок, — и остановился мир. Нечесаный и босой, он спешит пустить его снова в ход…

И мир пошел, заведенный рукой хозяина. Зазвенела посудой кухарка (пока спал — спала). Вышла Акулина Ивановна, принесла лампу (да будет свет). Запыхтел самовар, легли на стены дышащие отсветы углей…

Без него ничего бы не было. Но никто не ценит!

Пожалуй, ни у кого из персонажей режиссерских экземпляров Станиславского (разве что у Ивана Грозного) нет таких патетических подтекстов, как у старшины малярного цеха Василия Васильевича. Это ведь истинно мещанское свойство — убежденность, что ты лучше всех и что тебе хуже всех. Если ты страдаешь, то никто не страдал так, как ты: ни у кого так не болели зубы, никого так не обижали непониманием дети, никому не наносили столь низкого удара, предпочтя другого кандидата на облюбованную тобою выборную должность.

Где в ходу гадкая театрализация своих бед и страданий — в ходу и «зрительское потребление» беды. Так разворачивается в режиссерском экземпляре сцена после попытки Татьяны отравиться. Гадко, что Татьяна разыгрывает самоубийство (кстати, Чехов советовал Горькому включить и самоубийство в цикл здешних повторов, дать понять, что она уже на свою жизнь покушалась, что и это было…). Но не хуже ли, что в такую минуту остальных, сбегающихся поглазеть, интересует не человек, а приключение с человеком; сама Татьяна, с ее реальным же все-таки, пусть и жалким страданием, никого не трогает.

У Горького вслед за суматохой, пока неудачливая самоубийца стонет в своей комнатушке, идет диалог между Еленой и Тетеревом. «Вот мы с вами сидим, говорим… а там, может быть, умирает человек…». — «И нам его не жалко» (ремарка: «спокойно»). Елена соглашается: да, не жалко, и она не чувствует даже, что это отсутствие жалости есть что-то нехорошее.

Вообще-то Елена Николаевна выходила в режиссерском плане милой, славной, живой; и Книппер любила милую яркость ее среди прочих персонажей, неестественных и стертых, любила ее колечки, бусики, ярко-розовую кофточку, любила и то, что жизнь в ней не пропадает, как не пропадает блеск волос и глаз у молодого человека, пришедшего посетителем в больничную палату. Станиславский как раз и предлагал Елене и Тетереву в 3‑м акте «настроение дежурящего при больном, ожидающего, что его могут позвать», настроение, какое всякий знает по себе, — с удручающе медленным течением первого времени после беды, когда уже нет облегчающей нервы спешки, беготни за врачом, за лекарствами… Елена пьет холодный чай, смущается, {190} когда у нее прорывается тон, обычный для нее и не подходящий, значит, для обстановки несчастья; и режиссеру в голову не приходит осудить ее, если, «несмотря на витающую в комнате смерть, она, то есть Елена, полна жизни. Когда эта жизнь проявляется чересчур сильно, она даже конфузится и сдерживает себя. Стоит чуть-чуть распуститься, и эта жизнь бьет в ней ключом». Но дальше у режиссера и у актрисы «заедало».

«После отравления, когда начинается философия Тетерева и Елены, акт падает. Помнишь, ты все говорил об этом? Я это чувствую и не знаю, что делать», — писала Книппер мужу.

Человек умирает; человек несчастен и оттого умирает; неужто автор впрямь так считает — не надо жалеть, пусть умирает?..

Может быть, надо к этому уметь отнестись так, как, скажем, в «Снегурочке» провозглашено царем Берендеем: «Снегурочки печальная кончина и страшная погибель Мизгиря тревожить нас не могут; Солнце знает, кого карать и миловать». По не выходит.

Для начала мешает хотя бы то, что Станиславский не хочет отключаться от реального, несимволического содержания события: «больную все бросили, и она одна, беспомощная, в пустой комнате… Слышны сдавленные смешки уходящей наверх жизнерадостной Елены». Воля ваша, но так — нехорошо.

Одно — когда тает сказочная светлая ледышка, растекаясь блаженным талым ручейком; а Татьяна себе нутро сожгла уксусной эссенцией, ее рвет кровью, и тазика некому подать, — это другое.

Вот для Станиславского всегда остается это «другое».

Но и «в принципе» у него нет внутреннего согласия, когда Елена с гордостью говорит, что ей не жалко несчастных, когда Тетерев подтверждает право того, в ком свежа жизненная сила, толкнуть еле стоящего на ногах, еле пытающегося привстать после падения: «Ничего, иди себе!.. Ты здоров и достоин идти…» Не его это символ веры. В его нравственных основах сохранялась наследственная доброта, участливость, да и просто жалостливость, без которых не представить себе русской демократической морали. Безжалостность к нежизнеспособным, к несчастным — это должно было претить Станиславскому не потому, что он в этом видел, допустим, ницшеанство, но потому, что знал житейские худые следствия и житейские истоки таких свойств.

И если сила машиниста Нила импонировала режиссеру, то потому, что он представлял ее себе силой доброй, снисходительной и даже тактичной. Ему нравился этот молодой рабочий, который много знает, много читал; нравился тем, что в нем есть аппетит к жизни и просто аппетит — Нил на сцене ел с удовольствием человека намерзшегося и наработавшегося; нравился своей свежестью в тем, что не втянут в скуку и муку мещанского толчения.

{191} Когда в Театре прочли пьесу, о Ниле заспорили. Иные насчет него пророчили: в будущем такой же мещанин, еще, пожалуй, почище Бессеменова. В лучшем случае — «здоровый работник, стремящийся если к свободе, то к свободе в буржуазном смысле». Повторим, Станиславскому, как и Чехову, Нил импонировал, но спорить с теми, кто на него глядел иначе, режиссер хотел бы, не сходя с почвы житейской реальности, из которой вырастает пьеса.

Вот Нил говорит в пьесе, что, если понадобится, он схватит за горло, и Станиславский добавляет: «Надо поверить тому, что схватит». А что это значит — практически, житейски? как обернется реальным поступком?.. Вот он говорит: «Хозяин тот, кто трудится», говорит в разгар сию минуту происходящей ссоры, — и не возникнут ли за сказанным им все пошлые отголоски подобных фраз в подобных ссорах? «По-житейски» легко увидеть, как на тех же счетах, которые Станиславский дал старику Бессеменову, кидается щелкать Нил, доказывая, сколько он за десять лет принес в дом денег, сколько за приемным отцом еще остается даже и с вычетом пошедшего на оплату стола и крова.

По-видимому, произносить слова Нила нужно не так — но как?

Страх оторваться от житейского, от бытовой достоверности был у Станиславского, ставившего Горького, несравненно острее, чем у Станиславского, ставившего Чехова. Там интуиция и чувство обостряли его слух к надбытовому, внефабульному звучанию чеховского поэтического слова. Ораторское же внебытовое слово Горького его настораживало, как настораживала и тенденциозность. Тенденциозность он считал преградой между автором и той жизненностью и красотой творчества, каких искал сам. В его записях, сделанных наспех и для себя десятью годами позже (в 1912 году), читаем: «Шиллер хотел и мог дать красоту и правду, но между ним и искусством стояла политика. Горький — то же. Андреев — между ним и искусством карьера. Островский — между ним и искусством театральные предрассудки».

Публика страстно волновалась, пока шло сражение за «Мещан» с цензурой: разрешат — не разрешат. Ловила, что удалось сохранить из острых выпадов и призывов. Петербургский спектакль весной 1902 года был накален этими переживаниями за кулисами и в зале; когда спектакль пошел в Москве, недоумевали, почему не волнует. Действительно, не волновало. Спрашивали — где же Горький? где то, что с этим именем связано?

В том-то и дело, что Станиславский в «Мещанах» не нашел для Горького формы авторского присутствия, которая так пленительно и точно была найдена для Чехова.

При постановке «На дне» форму авторского присутствия нашел (и настоял на ней) Немирович-Данченко.

{192} Станиславский спешил это сказать Чехову. Наперед готов был признать, первым объявил то, что некоторое время спустя Немирович-Данченко будет вынужден пояснить Н. Е. Эфросу, автору монографии о «На дне». Да, «тон» для Горького нашел именно он, то есть Немирович. «Как сейчас помню, в 3‑м действии на монологах Москвина, а после в 4‑м — на монологах Сатина».

Спектакль «На дне» имел успех небывалый; тем замечательнее, что Станиславский от того, чтобы под ним подписаться, отказывается. Не мое. Не я.

С решением «На дне» он спорил вначале, как с решением чужим, чтобы потом со временем принять его — как принимают опять же чужое, хотя и убедившее решение.

Разобраться в сути спора нелегко. Эти двое не обращались к третейскому разбору. Были в несогласиях своих скрытны, как бы считая: не столь важно, разберется ли в правоте того или другого историк и будет ли у него в руках достаточно свидетельств, а то важно, чтобы высокий спор не был измельчен в пересудах, не отозвался в труппе разладом. «Мы, молодежь, даже и не подозревали о сложных взаимоотношениях между нашими учителями… Мы никогда не чувствовали на себе и вокруг себя смутной, тяжелой атмосферы». Идеализирует ли прошлое Софья Владимировна Гиацинтова, которой это воспоминание принадлежит? Конечно, что-то просачивалось. Но прекрасно, как Гиацинтова хранит в памяти именно то, что хотели по себе оставить те двое: философскую, нравственную, эстетическую высоту спора.

И в этом своем содержании спор их обозрению открыт, начиная с той минуты, когда Станиславский и Немирович-Данченко остаются каждый наедине со своими впечатлениями от хитровских ночлежек.

### V

Толчок впечатлений жизненных, который для Немировича-Данченко, готовящегося к спектаклю, прошел почти незаметно («самые ночлежки дали нам мало материала. Они казенно прямолинейны и нетипичны по настроению»), — для Станиславского все перевернул.

Для Станиславского, как тогда для всех, с именем Горького связывались представления о романтизме. «Религия босяка — свобода… Атмосферу романтики и своеобразной дикой красоты… в то время мы и искали», — вспоминает он; за ней и пошли в переулок близ Солянки, где ночлежные дома.

Станиславский запомнил и сохранил впечатление романтики самого «похода» — и ночь выбрали такую, о которой говорили: «Хитров рынок был объявлен тамошними тайными властями, так сказать, на военном положении», — и оклики слышались или чудились, в тайные {193} слова надо было знать, чтобы пропустили, и «в одном месте пришлось даже идти крадучись, чтобы кто-то, сохрани бог, не услышал!».

И вот пришли. «Большие дортуары с бесконечными нарами, на которых лежало много усталых людей». Нечего разглядывать, кроме этого. «Большие дортуары с бесконечными парами, на которых лежало много усталых людей — женщин и мужчин, похожих на трупы».

«Атмосферы романтики и своеобразной дикой красоты» не больше, чем в больнице, или в казарме, или в каторжном бараке, где казенная хлорка перешибает запах усталого и изломанного человеческого тела.

Лампа под потолком закреплена так, чтобы ни в какой драке не задели; никогда тут не будут метаться резко увеличенные тени — что бы ни произошло, освещение будет то же, ровное.

Станиславский именно так «ставит свет» в своем режиссерском экземпляре (он бросится писать его тотчас). Не высвечивает фигур и не укрупняет. Если такое сравнение не было бы анахронизмом, следовало бы сказать: Станиславский пользуется средними и общими планами. Хочет видеть тесноту ночлежки с расстояния и всю разом. Важна многолюдность. Станиславский увеличивает ее, увеличивает скученность людей, не связанных друг с другом и мешающих друг другу; ему видится множество равно усталых, равно отмеченных какой-то тусклой бледностью (о таких говорят — «у него уж земля легла на лицо», «земля проступила»).

В скученности каждый занят своим, до глухоты к остальным. «Усердно пишет и торопится» молоденький переписчик, «почти ни с кем не говорит». Проверяет шарманку шарманщик. Корпит над своими куклами и ширмами чахоточный петрушечник. Сушит пеленки и закачивает исплакавшегося сосунка мать. Отсыпается проститутка. В одну точку глядит перед собой, думает и думает о своем пропившейся до рубахи «меланхолик». Каждый — в своем, и каждый мешает всем остальным: беспокоит плачем младенец, бьет по нервам звук неисправной шарманки. И скрип напильника Клеща. И кашель умирающей Анны.

Безразличие здесь становится не только самосохранительным, но вообще единственным способом жить. От чужого страдания приходится так же отключаться, как надо отключаться от мерзкого визга металла по металлу, от вони и холода.

Есть люди, которые органически отключенности не научаются, — в режиссерском экземпляре Станиславского это Клещ, это Актер. Вот что-то сказала безработному слесарю легко сыплющая словами Квашня. Клещу бы пропустить мимо ушей, а он отвечает «болезненно нервно. Его затронуло за больное место». Если больное место не {194} превращается от частых и ранящих прикосновении в мозоль, оно превращается в язву; это опасно.

Станиславский видит мир, где каждое прикосновение — раздражает, а двинуться нельзя, не задев соседа: слезая, ставишь ноги на изголовье того, кто внизу; откроешь дверь, чтобы хоть чуть легче дышалось, запротестует тот, чье место окажется на сквозняке. И то же самое — в нравственном, психологическом плане.

Режиссер, в чьем искусстве займет такое огромное место то, что он назовет общением, здесь угадывает логику общения в вынужденном, безобразном, оскорбительном для людей единении. Как в многоместной больничной палате, как в концлагере, здесь у человека ни для чего нет «личного пространства» — спишь на людях, молишься на людях, умираешь на людях, мертвым остаешься лежать на людях. Привилегированность, особое положение какого-нибудь местного божка — не только в том, что у него, как у Васьки Пепла, бывают в кармане деньги и он может за двугривенный заставить кого-то встать на четвереньки, но и в том, что у него есть его «личное пространство» — пусть отгороженное лишь щелястой перегородочкой тут же в подвале.

Лев Толстой, размышляя о драме «На дне», ссылался на опыт собственного знакомства с обитателями трущоб: «Я, например, у большинства из них встречал душевное равновесие и добродушие. Когда Горький был у меня, я советовал ему особенно подчеркивать эту черту в его новой драме. Надо было еще показать, что у босяков нет ложного страха, что нет пропасти под ними и что если захотят они встать на ноги, то встанут без малейшего усилия, потому что почва у них под ногами…» Это коренная толстовская мысль — о «ложном страхе», который властен над человеком, пока у того имеется много лишнего, без чего боязно остаться (служба, репутация, имущество, привычка одеваться «как все», иметь на расходы «как все, то есть как очень немногие»…). А когда останешься без всего, бояться уже нечего и, по Толстому, можешь встать без усилия: от безделья нищеты, по Толстому, все же куда легче перейти к прямому труду (сеять хлеб, рубить избы, ткать холст), чем от безделья барского, служебного, интеллигентского…

Известно, как в Театре уважали суждения Толстого. Но если Станиславский читал беседу, напечатанную в «Новом времени», вряд ли он мог согласиться со сказанным тут. Вот Клещ уж как хочет встать, уж какие тратит усилия, — а не может, и не от него это зависит. Есть какой-то гнет, который втиснул его сюда в подвал и не дает выйти. И под ногами тут вовсе не твердая почва, на которой легко встать, — под ногами зыбко, дно илисто, вязко…

Человек попадает сюда не своей волей и изменяется не по своей воле — но изменяется воистину и навсегда. Если даже он имел иллюзии, {195} что там, «на дне», он обретает естественность и свободу, — это именно иллюзии. «“Свобода — во что бы то ни стало!” — вот ее духовная сущность, — размышлял Станиславский над пьесой и вел свою мысль далее: — Та свобода, ради которой люди опускаются на дно жизни, не ведая того, что там они становятся рабами».

Люди на дне становятся рабами в ближнем, прямом варианте; режиссерский план Станиславского с жесткой цепкостью ухватывал всю эту систему низких, прямых зависимостей: и Барон тут неумело «шестерит» перед уголовником, и Актер, хорохорясь и отнекиваясь, возьмется-таки по окрику Василисы за метлу, хотя и не его очередь глотать пыль, — что поделаешь, хозяйка велела, а за койку не плачено. И будет всегда помнить свою беспаспортность захожий старик, странник Лука — если не добродушный полицейский Медведев, то кто-то другой всегда может взять его на цугундер, поволочь куда следует, а там оправдывайся, доказывай…

Но люди на дне становятся рабами и в ином смысле; вернее, становятся глухими, не для себя действующими силами.

Босячество — скопление деклассированного, внеобщественного элемента, всегда резко увеличивающееся после социальных сдвигов, когда из ячеек содрогнувшегося, но устоявшего общего здания трагически и безобразно высыпается горючий сор, готовая пища любого поджога, — босячество становится объектом деятельного всматривания с самых разных точек зрения.

С. Г. Нечаев, создатель «Народной расправы» и прототип Петра Верховенского из «Бесов», в свои «Общие правила организации» включил «заведение сношений с так называемой преступной частью общества». Если Нечаев хотел бы втянуть босячество в расшатывание и подрыв общественного устройства, то нововременец М. Меньшиков хотел бы видеть тех же босяков сплоченными в некие энергические дружины, пекся об их превращении в партизан, с лихой беззаконностью громящих и терроризирующих кого надо во имя существующего порядка. Он заверял, что по самой своей природе босяки ближе казарме, чем подполью: «Мне кажется, эта буйная чернь не что иное, как неудавшаяся армия, естественная армия, не нашедшая себе дела… босяку хочется приключений, опасностей, подвигов (да, подвигов! Прочитайте у г. Горького); хочется борьбы и именно физической».

Пройдет не так уж много лет, и в Германии, после войны 1914 – 1918 годов переполненной деклассированными элементами, мысли Меньшикова подкрепятся практикой, и антиобщественность люмпенов переключится в самую пылкую общественность штурмовых казарм: пестрое и опасное кишение живописной натуры «Трехгрошовой оперы» в секунду перестроится в чеканный одноцветный марш в коричневой униформе.

{196} Само собой, натура горьковского «Дна» и натура брехтовской «Трехгрошовой оперы» — вовсе не одна и та же, даже если не брать в расчет различие авторов. И все же достоин внимания двойной поворот мысли, написанной в мизансцене Станиславского. Здесь можно думать о жестокости общества, списывающего в отбросы людей живых, заслуживающих лучшего; здесь можно думать и об опасности скопления этого в самом деле обкорнанного, в самом деле изломанного, горючего людского материала.

В режиссерском экземпляре Станиславского — поражающий пристальностью анализ проб какого-то глубинного бурения, под ногами общества, под всеми «культурными слоями».

Делая открытие впрок, Станиславский угадывал в Горьком исследователя опасных и дальних возможностей выцветающего, мельчающего и накапливающего взрывчатость буржуазного мира, угадывал Горького — исследователя возможностей фашизма. Но с тем, что был Горький для зала в начале века, чем он сам хотел быть для этого зала, режиссерский план оказался не в ладу.

Станиславский шел от того, что его поразило в «жизни за пьесой». Немирович-Данченко шел от того, что его поразило в авторе. Кажется, ставя «Дно», он видел перед собой не нары с лежащими на них женщинами и мужчинами, похожими на трупы, — видел перед собой Горького, каким тот запомнился ему в Олеизе; приехал слушать первые акты, пришлось ждать — еще третьего дня Горький с Шаляпиным уплыли на простой лодке подальше от берега, прихватили с собой хлеба, мяса, вина, «чтобы там на морском просторе купаться, лежать под солнцем, есть, пить, спать, болтать… Вернулись они с таким запасом кислорода, и физического и духовного, такие великолепные в их орлино-вольном настроении, такие веселые и внутренно пластические, братски улыбающиеся, что, глядя на них, верилось в самую пылкую романтику».

Глубины «под пьесой» ощущал и он, — но иные.

«Были годы наружного спокойствия, полного благополучия, даже процветания, а из глубин сташестидесятимиллионного человеческого моря неслись волны тяжелого дыхания, глухого, тревожного. Тут был Петербург, двор, гвардия, великие князья, высший свет, полусвет, Мариинский театр, опера, балет, парады, балы, “Новое время”, чиновничество, Париж, Лондон, блеск цивилизации. А от невидимых волн пахло потом и гарью и веяло жестоким холодом беспощадности. Чувствование двух враждебных миров становилось все ощутительнее. Массивы, венцом которых был Петербург, казались непоколебимыми, но невидимые волны подтачивали их».

Ого страница «Из прошлого». Мемуаристу, писавшему в 30‑е годы, было бы удобней, кажется, оставить в противостоянии волнам, идущим из народных глубин, только великих князей и «Новое время», {197} чиновничество и парады; но нет. Волны точат весь массив, где и Париж, и Лондон, и Петербург, и блеск цивилизации, Мариинский театр…

«Звук оркестра, как с того света  
 (Тень чего-то мелькнула где-то),  
 Не предчувствием ли рассвета  
 По рядам пробежал озноб?  
И опять тот голос знакомый,  
 Будто эхо горного грома, —  
 Наша слава и торжество!  
Он сердца наполняет дрожью  
 И несется по бездорожью  
 Над страной, вскормившей его.  
… До смешного близка развязка…»

«Голос знакомый», о котором у Ахматовой, — голос Шаляпина. В восприятии Немировича Данченко этот голос сдвоен с голосом автора «Дна». И для спектакля «На дне» Немирович-Данченко искал шаляпинского звука, оставляющего озноб и чувство торжества.

Не дай бог глушить этот звук; вяжущая же сила подробностей как раз его глушит. Немирович-Данченко повторяет Станиславскому: нельзя вязнуть, нельзя членить, нельзя тяжеляще задерживаться. Повторяет ему свой зов: «Бодрая легкость». Опять и опять: «Бодрая легкость».

Станиславский не был убежден, но уступил; уступил с трудом: «Подтвердят и Вишневский с Качаловым, каких усилий стоило мне вести Константина Сергеевича на “горьковский” или “босяцкий” романтизм — как я тогда окрестил».

И Станиславский и Немирович-Данченко исходили из того, что спектакль захватывает души зрителей тогда, когда сам он есть «гармоническое целое, создание единой души». В работе над «Дном» они такой единой душой не смогли стать. «Главную мысль» должен был определить и провести кто-то один — определил и провел Немирович-Данченко.

То, что Станиславский, уступив, не был убежден, спектакля не принимал, осталось для Немировича-Данченко обидой и раной. Больно, что Станиславский не сказал доброго слова (тысячи чужих добрых слов этой потери не возмещают). Больно, когда он так несправедлив, считая, что спектакль возвращает назад, к эстетике Малого театра… Вот уж что нет, то — нет! «Напротив, играть трагедию (а “На дне” — трагедия) в таком тоне — явление совершенно новое».

Озноб, чувство торжества и шаляпинский звук — при том, что не упускается ничего из трагических замет пьесы, ничего из ее грубейшей трагической яви.

{198} Начало спектакля странно и дерзко использовало находки Станиславского, сделанные им для «Потонувшего колокола» и «Снегурочки». Там лес и горы могли вдруг зашевелиться; деревья и камни, сугробы и заросли не то чтобы прятали своих обитателей, но сами и были лешими, кобольдами или дриадами. Когда на сцене открывалась костылевская ночлежка, в первую минуту так же казалось, что здесь ни души, потом становилось заметно, как в смрадном тепле «что-то копошится, движется движением плесени. Из куч загаженной рвани доносится обрывок речи, пьяный выкрик, тупой смешок, глухой стон, больной умирающий вздох». Не то что рвань скрывала людей; эта рвань, оказывается, люди. «Вначале казалось, что их два‑три человека, но вот раздался голос сверху… еще, еще, еще — и вся ночлежка оживает; из всех углов ее как бы отделяются новые и новые образы. Кажется, что они выходят из этих пропитанных ядом стен, как вредные испарения, как тяжелые сны».

Реальность конденсируется поэтически и страшно; образ наращивает собственную прямую силу, не теряя силы ассоциативно жизненной. Так возникает место действия: этот подвал с провисшим каменным брюхом, с проплесневевшими стенами, с холодным, темным кирпичом кладки за обвалившейся штукатуркой, с пропадающими в полутьме сводами; этот брандмауэр, к которому жмется действие третьего акта; в самом низу глухой стены прорезано оконце — чуть повыше колена Сатина — Станиславского.

У этой стены после спектакля был снят цикл фотографий, можно рассмотреть их. Сатин стоит руки в карманы; обтрепанные поля шляпы, свободная косоворотка, спустившийся с плеча пиджак внакидку.

Лука: спина ссутулена привычкой к заплечной суме (сумы, кажется, две — на лямочках). Чайник с котелком приспособлены к опояске так, чтобы не брякать друг об дружку на ходу. Аккуратно накручены онучи. В руке шапка, вежливо снятая при входе, в другой — кузовок из лыка, лесной. Отросшие, редкие, прямые волосы лежат по-мужицки и по-монашески; залысины делают лоб выше, глаза ушли глубоко.

Огромные, в тенях, прямо глядящие глаза Насти. Ей зябко.

Вытертые, белесые волосы Барона, гвардейская ухмылка на немытом лице, гвардейская же посадка нога на ногу на табуретке у мусорной кучи; опорки самые беспардонные.

Мятый, в рубахе распояской, Бубнов: опухший, спокойный, скептичный до добродушия.

Картуз с твердой тульей, шарф на жилистой шее, поддевка, сапоги — Костылев, хозяин. Иконное, твердое, больное лицо пакостника.

Низко, до бровей лежат прокопченные жесткие волосы; резкие {199} белки сумрачных глаз; залоснившийся от металла фартук, поверх которого пиджак; тяжелые, ненужные руки. Андрей Клещ.

Еще раз Лука — по-домашнему, в старых валенках и в ситцевой полосатой рубашке.

Такие вот люди.

«Все слиняло, один голый человек остался». Станиславский в своем толковании пьесы исходил из того, чем может реально быть этот изломанный, во всех сточных водах вылинявший, в грязь перетертый человек. У Немировича-Данченко как бы иное зрение.

Слиняло, сошло все, что есть мелкого в «проклятых вопросах» современного интеллигентского круга. Свободным и смелым разрешением этих «проклятых вопросов» персонажи Горького изначально захватывали Немировича-Данченко, как захватывали его своим дразнящим презрением к «чистоплотности», красотой мускульной силы. Но вопросами духа, проклятыми без кавычек и постоянными для трагедии, «голый человек» его спектакля оказывается занят с напряжением и с необходимостью.

Пространство «Дна» и было понято режиссером как пространство трагедии.

В экземпляре Станиславского Немирович-Данченко находил против монолога Сатина замечание: «кабацкий оратор». Но в его спектакле о жизни, о смерти, о справедливости говорят не как кабацкие ораторы, красноречивые за косушку (ты ему поставь — он тебе такое загнет!). Тут не фразы, дошедшие до дна откуда-то сверху, истрепанные и покалеченные; тут как бы изначальная речь трагедии, вопрошающей о смысле бытия, о справедливости — социальной, но и вселенской (Немирович-Данченко еще захочет потом ставить «Егора Булычова» с его трагическим баламутством: «Есть вопрос: как богу не стыдно? За что смерть?»); изначальная речь трагедии, думающей о цели жизни — о цели жизни вообще и о цели жизни вот этой, тебе однажды выпавшей: «ведь зачем-нибудь я родился… а?» Изначальная речь трагедии, склонившейся в раздумье над тем, что есть «закон душе», как говорит Татарин, и над тем, как же выходит, что «закон душе» могут выбить или сам его потеряешь и остается «Уложение о наказаниях» — «крепкий закон — не скоро износишь…».

В постановке «Дна» уже выбран ключ к русской трагедии как к трагедии бытийственной, к трагедии смысла бытия, где совесть присутствует и участвует на правах особых: от нее взыскующий порыв и бунт, она же гармонизирует отношения человека с конечностью его существования.

Трагедия смысла бытия, если угодно, самая общая, самая демократичная из возможных (трагедия рока, трагедия власти, трагедия долга и чувства куда избирательнее) и наиболее «переживаемая», {200} проходящая через плоть и естество, что для Художественного театра имело особую важность.

Через Луку — Москвина, через Бубнова — Лужского, через Сатина — Станиславского, но прежде всего через Москвина трагедия смысла бытия соединялась с национальной средой, где этот тип трагедии имеет корни (как трагедия рока — в античном мире); и Достоевский, и Лев Толстой, и Горький, трагедией смысла бытия занимавшиеся, равно имели за собой и традицию русского духовного чтения, и то, что можно бы назвать национальным философским фольклором, национальной культурой умствований.

Москвин не умел и не любил комментировать, что и почему делает на сцене. О своем Луке, когда расспрашивали, тоже говорил немного, чуть приоткрывал помогающий ему на сцене «внутренний монолог»: вот я прихожу — мне интересно, что тут за люди; жалко их; вот Наташа — молодая, пропадает, жалко ее; буду ее тащить… Доходила именно активность его множества дел, его «жалко» и «буду тащить», с какими он жил в ночлежке Костылева. Доходил его юмор, наследственный и ненавязчивый. Доходил поверх всех иных мотивов спектакля его, москвинский, собственный мотив: бытийственность бытийственностью, и мятеж мятежом, и существование либо несуществование праведной земли своим порядком, но еще и это привычное, иногда и «через не могу» дающееся усилие сердца.

Когда школьники моего поколения смотрели «по программе» этот давний, мало что сберегавший в себе спектакль, Москвин был старый. Его Лука казался вымотавшимся за жизнь, наверное больше, чем это казалось на первых представлениях. Было видно и другое: что роль ему приелась, утомила (с ролью царя Федора Иоанновича того за те же десятилетия не произошло; а от Луки он уставал, было видно). Бормотанье с покряхтыванием, и приглядочка, и оклик при входе нараспев, с оттяжкой последнего слога: «Доброго здравья, народ честно‑ой!» — все казалось уже набитым. Тем бывало удивительнее, как в этой пятисотой для него, все повторяющейся в его жизни ночлежке ему раньше или позже, но становились небезразличны эти люди, становилось жалко их. Разваленность, безнадежность спектакля странно работала на мысль. Что тут Москвину — Луке стараться: отыграть бы. Но для чего-то это все-таки нужно. Пусть хоть для того, чтобы вот сорок лет спустя перед кем-то стояли усталые, с желтизной глаза старого человека, который не оставляет лямки. Чувствует: жалко. Говорит себе: буду тащить. И тащит.

### **{201}** VI

«Половиною успеха этой пьесы я обязан вашему уму и сердцу, товарищ», — надписывает Горький пьесу «На дне» в подарок Немировичу-Данченко. Переплет — из кованого серебра, на серебре какие-то позолоченные листочки то ли бабочки; шибающая дороговизна вещи и вкус ювелира Хлебникова смущают дарящего — переплет он тут же советует ободрать, сделать себе из металла хоть кастет, ибо, надо думать, рядом с режиссером немало голов, которые хорошо бы проломить!.. Немирович-Данченко благодарит за щедрость надписи и за щедрость подарка. Переплет, говорит, все же обдирать не станет — зачем ему кастет…

Немирович-Данченко не напоминал Горькому его былых фраз, когда начался новый поворот в сюжете их отношений. Но мысли о том, как эти отношения складываются, занимали немалое место в круге раздумий трудного лета 1904 года.

Об этих отношениях ему следовало думать хотя бы по роду обязанностей. Оставалось неясно, что же будет с новой пьесой Горького «Дачники», которую автор читал весной сначала ему одному, а через несколько недель всей труппе, когда приехали на традиционные уже гастроли в Петербург. Хотят ли они, «художественники», эту пьесу ставить; хочет ли Горький им эту пьесу отдать.

Когда слушали, были смущены.

Станиславский говорил, что он, вероятно, пьесу неверно понял. Если бы она была такой, как он ее с голоса воспринял, Горький не мог бы ее им, «художественникам», предлагать. Надеялся, что все изменится в его мыслях, когда прочитает пьесу сам, «глазами». Но прочитал и остался при прежнем впечатлении.

Дома ждали рассказа, что за пьеса, от Москвина: «Но, ей-богу, писать даже не хочется, до того не понравилась. Все только говорят какие-то пустые, но жестокие разговоры, и никто ничего не делает. Вообще меня Горький удивил, никакой любви к людям. Холодный. Жесткий. Ужасно досадно».

Ошеломлена Книппер; услышанное кажется ей художественно неприемлемым и по-человечески злым, несправедливым. «Тут что-то непонятное есть… О постановке ее в таком виде и речи не может быть».

Суждение Немировича-Данченко, видимо, складывалось менее категорично. Он находил, что все же интересно; талантливо. Но вышло так, что именно ему пришлось доводить до сведения автора общее мнение Театра, — есть письмо за его подписью, содержащее именно то, о чем толковали все. Здесь удивление — откуда такая тенденциозность и с порога злой отказ героям в уважении; к чему такая навязчивость выводов, которые, кажется, не вытекают из изображаемой {202} картины, но, существуя предвзято, определяют компоновку и краски ее.

Потом он написал еще раз.

Наверное, в разговоре вышло бы более округло, но он полагал, что прямота всегда к лучшему. За ним репутация дипломата, а ведь напрасная: письма его бывают, скорее, неуклюжи в своей заботе, чтобы не осталось недоговоренностей и все было названо как есть. Ему самому важно разобраться «для себя»: что же происходит; почему. Ведь началось не с «Дачников». Весь прошлый сезон, все, что было после «Дна», оставило ссадину. Плохие отношения: воспринимают друг друга остро, а понимают друг друга вкривь; скоро совсем перестанут погашать, потому что взаимно подозрительны.

Немирович-Данченко не возвращается в письме к тому, что было прежде сказано в споре о пьесе. Его позиция тут ясна. Горький смотрит на предмет так; он, Немирович-Данченко, или кто-то еще в Театре, или даже весь Театр на тот же предмет смотрит, возможно, иначе. Но об этом нет речи. Удачная или не удачная, близкая им лично или не близкая, пьеса Горького есть пьеса Горького. Раз так, в ней «будут блестящие сцены, образы, мысли. Театру, который займется этой пьесой, достанется славная, живая работа. И нам Вы можете ее не дать!

За что?!

А я чувствую, что это может случиться. И я сумел бы принять этот удар как должное, если бы находил его заслуженным, но именно в этом-то и не могу себя уверить».

Получив первое письмо, письмо-рецензию, Горький уже готов был ответить. Есть черновик. «Я усмотрел в Вашем отношении к вопросам, которые мною раз навсегда, неизменно для меня решены, — принципиальное разногласие. Оно неустранимо, и поэтому я не нахожу возможным дать пьесу театру, во главе которого стоите Вы». Но этого письма он не отправил. Не на рецензию-несогласие, а на заверение, что его все равно счастливы ставить, ответил уничтожающе, с презрением демонстративным:

«Владимир Иванович —

Я решил предварительно напечатать пьесу, а потом уже пусть ее ставят в театрах — если она окажется для этого пригодной — все, кто хочет.

А по поводу вашего уверения в том, что отношение ваше ко мне “остается неизменным”, позволю себе сказать вам, что для меня всегда гораздо более важно и интересно мое отношение к людям, а не отношение людей ко мне. *А. Пешков*».

«Я с трудом пережил это оскорбление», — написал Немирович-Данченко Ольге Леонардовне, приведя письмо Горького почти дословно.

{203} Зачем было такое письмо приводить — это, кажется, «не в характере» Владимира Ивановича с его самолюбием. Но при оскорбительности формы существен был смысл происшедшего. Этот смысл надо было знать не ему одному.

Смысл его письма Горькому: готовность любовно ценить другого, не себе подобного и даже себе противостоящего. Горького в Театре действительно любили; в том было еще одно проявление их общего приятия жизни в ее пестроте, мощи, игре, в многозначности ее сил. «Мы как будто условились на такой формуле: наше — все то, что возвышенно, самобытно, талантливо, а все, что плоско, банально, недаровито, — не должно быть нашим».

Смысл ответа Горького: ненавижу эту вашу готовность! Можете ее упражнять на ком угодно, но не на мне. Горький требовал категоричности изначального выбора: с кем? Отвергал любое обращение, которое начиналось бы: не с вами, но…

Не с вами, но ценим; не с вами, но признаем в вас… Не с вами, но отношение к вам неизменно то же, какое было в дни, когда казалось: мы с вами…

Так получите: «… для меня всегда гораздо более важно и интересно мое отношение к людям, а не отношение людей ко мне».

«Мы потеряли двух драматургов», — подводил итог несчастного 1904 года Станиславский. Потеряли Чехова: умер. Потеряли Горького: соглашались его потерять, лишь бы не принять то, что для них было иссушением жизни; лишь бы не принять тенденциозности, которая сначала обесцвечивает, а потом все прокрашивает собой.

Этот страх тенденциозности мог отозваться в самом отдаленном от встреч с Горьким уголке работы Театра. Отозвался, к примеру, в работе над «Столпами общества». Немирович-Данченко, которому принадлежала инициатива выбора и основной труд режиссуры, вдруг остыл к пьесе, невзлюбил «жесткость автора» (как будто она не была видна изначально!). Заставляя себя все же увлечься, вертел пьесу смелей обычного — вдруг занимался психологией взамен заданного обличения, набрасывал блестящий этюд на излюбленную им тему «счастливца», баловня, именно таким счастливцем и баловнем видя Берника («Берник прежде всего живой солнечный человек». «Такие люди вообще деспотичны». Парадокс? А ведь нет). И вся фабула под его рукой становилась интересна своей странностью сквозь чинность; становился вдруг важен — и режиссер его дерзко фантазировал — приезд то ли цирка, то ли зверинца, который, высадясь в местной гавани, проходил маршем под окнами Берника; становилось вдруг важно, как тут жадно выхватывают из принесенной почты какой-то пестренький журнал — Немирович-Данченко поясняет: там печатается приключенческий роман с продолжением…

{204} Пьеса подобному режиссерскому фантазированию отвечала неохотно, спектакль успеха не имел, и его забыли; помнят разве что, как здесь пробовали передать мелодику нерусской речи. За это бранили; через несколько месяцев, однако, восхищались, как в дикции спектакля «Юлий Цезарь» ощутим чекан латыни. Еще запомнили, как Берник — Станиславский ел за завтраком яйцо всмятку: черт знает что — ничего же не делает, просто ест, а все про человека в эту минуту можно понять.

Природа и шарм эгоизма-жизнелюбия интересовали Немировича-Данченко на уровне комедии нравов и на уровне исторической трагедии: от консула Берника до Марка Антония в «Юлии Цезаре». Но обойдемся без лишних сближений. Тем более что «Цезарь» был задуман ради «отрыва», ради освежающей новизны задач — и дал именно то, что должен был дать.

Стало важным особое состояние, в котором готовили спектакль: огромный труд и быстрота его; напор сил, выкладывающихся до дна и победоносно. Немирович-Данченко знал выигрыш от такой работы невпроворот, от взятого с первых минут ритма — невозможного и уверенного. Ритм сотворения спектакля и ритм спектакля взаимозависят.

Мощь «Юлия Цезаря» на сцене МХТ шла прежде всего от того, как здесь равно во всем чувствовалось кипение жизни — в тесноте ли этих кривых, крутых улиц на семи холмах, где кишит властная, дерзкая, сильная толпа, во вспыльчивости и в каком-то страстном артистизме ее, в великолепии уличного темперамента; в энергии ли основного развития и основных характеров. Тщательность разработки может поразить читателя режиссерского экземпляра трагедии[[7]](#endnote-8). Но пусть не обманет и пусть на себе не задержит. Вот уж никак не ювелирная работа, которую надо влюбленно разглядывать во всех тонких деталях — детали, кстати, и не тонки[[8]](#endnote-9), — но зрелище стремительное и монументальное. Оно движется в развертывании плотных, тяжелых масс, пока те не изливаются из Рима, из его удушливой жары, из его кипящей пестроты под свинцовой тучей — на какую-то бесконечную, овражистую, пустующую землю. Бесснежный холод этой земли, мерзлая пыльная охра, скалистый высокий горизонт — почти нет неба. Тут поле битвы при Филиппах. То, что было так стиснуто, так шумно, так буйно, редеет и обретает иной смысл в контексте иного пространства.

На столе у Немировича-Данченко и его помощников лежали стопы книг; ими пользовались, как пользовались и впечатлениями от итальянских музеев (поехали и в Рим и в Помпеи). Все же главное находили не в музеях, а в крутизне спуска древней каменной улицы, выбитой за тысячелетия, как каменный желоб; в нагретости земли между руинами, в ее трещинах, куда прячутся ящерицы, в {205} неистребимой рыжей красноте этой глины, из которой был сложен кирпичный, не мраморный Рим.

Листали историков, цитировали их; Тютчева, кажется, не цитировали. Но и не надо цитировать, строки и так «в составе», в памяти людей.

«Оратор римский говорил  
Средь бурь гражданских и тревоги:  
“Я поздно встал — и на дороге  
Застигнут ночью Рима был!”»

Стихи прекрасны, жаль не дочитать до конца:

«Так! Но, прощаясь с римской славой,  
С Капитолийской высоты  
Во всем величье видел ты  
Закат звезды ее кровавой!..

Счастлив, кто посетил сей мир  
В его минуты роковые —  
Его призвали всеблагие  
Как собеседника на пир;  
Он их высоких зрелищ зритель,  
Он в их совет допущен был  
И заживо, как небожитель,  
Из чаши их бессмертье пил!»

Это было, повторим, «в составе», — как в нашем с вами составе живет уже и отклик на строки Тютчева, ахматовская строфа:

«Так вот когда мы вздумали родиться  
И, безошибочно отмерив время,  
Чтоб ничего не пропустить из зрелищ  
Невиданных, простились с небытьем».

Не задевает ли слух слово «заживо», попавшее в строфу, которая начинается восклицанием: «Счастлив…» — слово, вообще-то прильнувшее к чему-то страшному, угрожающему: «содрать кожу заживо», «сжечь заживо», «закопать в землю заживо». Слово введено как отзвук расплаты: человек становится зрителем того, что для человека вообще-то не зрелище; за это расплачиваются.

Но, повторим, над Тютчевым не задумывались — это уж наша вольная воля вспомнить его.

«Юлий Цезарь» возникал как упоенное воссоздание зрелища жизни — совершенно иной, чем собственная, такой же телесной и несомненной. Неожиданность этого спектакля и мощное очарование ею было именно в силе несходства; другая толпа, другой темп быта, {206} другие люди в страсти. Другая история за шиш. Иной цвет земли под ногой — не наш кроткий подзол, а эта все прокрашивающая калено-красным и калено-желтым цветом южная, плодовитая, воинственная земля.

Полнота самоосуществляющейся жизни, полнота самоосуществляющейся личности, ее масштаб и самобытность — это влекло, это становилось предметом постижения на сцене. Это пленяло в равной мере, полнота ли то существования последнего республиканца с его странной «кабинетной» решимостью убить, с его тихим бесстрашием перед кровью, раз что нужна кровь (так задумывали Брута), или полнота существования Антония, каким задумывал его Немирович-Данченко: власть его над толпой — в его сродности ей, в какой-то могучей обыденности натуры, в бессознательной корысти импульсов, в пылкой импровизационной податливости минуте, в дальновидном доверии ей, минуте; «гениальная смелость» непосредственности, которую он позволяет себе, при убийцах искренно залившись слезами над телом Цезаря, и которую он же делает ораторским приемом, способом подчинить себе народ в сцене «на рострах».

Плененность жизнью вовсе не предполагала лоска идеализации. Рецензенты помельче грызлись, положительным или отрицательным героем выводят в Художественном театре римского диктатора, восславляют принцип единодержавия или его дискредитируют; а на сцене не думали ни о том, ни о другом. Просто он тревожаще и пленяюще *был* — уже не в режиссерском только замысле, а в удивительном создании Качалова — этот человек с коваными золотыми лаврами над старчески запавшими висками; было это лицо — жесткое, худое, при худобе обрюзгшее; это соединение энергии и брезгливости в том, как сжаты и опущены углы презрительного рта; человек, играющий полубога с правом на роль, вжившийся в роль и от нее уставший, нервно настороженный и вызывающе небрежный на своих трагических подмостках, деспотичный, дерзкий. И холодное одиночество, тревожимое и развлекаемое подозрениями. И готовый постучаться в сердце страх, который он топчет в себе, почти провоцируя то страшное, что чует. И циническая горечь в понимании, чего сегодня стоит народ, — вот этого Брут не понимает…

Немирович-Данченко говорил, что заставил Качалова прославиться. После Юлия Цезаря был Иванов, был Протасов в «Детях солнца» Горького, которых поставят в 1905 году, после всех ссор придя к короткому и не принесшему счастья примирению. Интересно понять, какое качество артиста стало решающе нужным в общем балансе искусства Художественного театра, в исканиях Немировича-Данченко прежде всего.

Кажется, сверх всех иных бесценных и неповторимых свойств Качалова стал дорог этот дар почти стыдящейся себя, почти чурающейся {207} себя и все же неистребимой любви к пребыванию на сцене. Рядом с аскетизмом служения других это выделялось; заставляло Качалова мучиться, клясть то, что он в себе называл желанием нравиться, любовью к успеху. Но и эта нота вины и стыда тоже была кстати, тенью выделяя качаловскую неодолимую радость творчества: именно эгоистическую радость творчества, ибо не в том же эгоизм, что хочешь хлопков и жалованья, какого не дают прочим; есть эгоизм наслаждения созиданием, эгоизм наслаждения постижением, эгоизм наслаждения открытием — и самим состоянием творчества…

И если «Дети солнца» Горького летом 1905 года показались «художественникам» именно той пьесой, без которой они просто не могут остаться, и если Качалов на всю жизнь запомнил своего Протасова, роль в спектакле как бы и не состоявшемся, заглушённом шумом событий, то не потому ли, что здесь одним из глубинных мотивов был этот мотив творчества-эгоизма, созидания-вины — мотив, имевший в России особый, мощнейший усилитель. Ибо рядом существовала проблема: рост культуры при росте социальной обделенности массы.

Режиссерский экземпляр Станиславского, по которому Немирович-Данченко работал с артистами, не допускал сомнений в таланте героя и в ценности дела, которым он занят. И такое понимание было в согласии с русским общественным бытом начала века. То была пора редкостной плодоносности всякой интеллигентной работы — не только в науке и в искусстве высились крупнейшие фигуры, но в земледелии, в строительстве, в медицине деятельно работало великое множество независимых, интеллигентных в полном смысле слова людей; на редкость богаты были накопления именно повседневных, обиходных ценностей культуры. И вот русский интеллигент оказывался в ту пору в перекрестном конфликте, тем более остром, чем плодоноснее была эта пора в русской культуре. Русский интеллигент был в конфликте с «покупателем» своего труда, капиталистом самой хамской складки. Русский интеллигент был в конфликте с всевластным, проевшим страну начальством, пускай оно и не угрожало его труду так уж впрямую — запреты не касались архитектуры или агрономии, сюда бюрократы не лезли… Но своими неумными действиями оно готовило конфликт острейший и главный. Россия оставалась страной бедной и темной. Голодного, умирающего с голоду от предложенного ему хлеба может судорожно, с кровью рвать. Установленная от века обделенность вызывает в массе неспособность усваивать. Нищета материальная и духовная рождает не тягу к плодам наук и искусства, а ненависть к ним — собственности господ, свирепое отбрасывание, втаптывание в грязь хлеба культуры.

{208} Годится ли для разрешения этой коллизии тот ход «высокой комедии», который предлагал в режиссерском экземпляре Станиславский и который осуществлял на репетициях Немирович-Данченко? Ведь Станиславский, явно комически разрешая «драму покупки» — все сцены Протасова с Назаром Выгрузовым, который уже приобрел у ученого его дом и теперь хотел бы прицениться к его таланту, приспособить этот талант для производства туалетного мыла на затеваемом им заводике, — Станиславский так же комедийно готов был разрешить и тему непонимания народом труда интеллигента: комедийна разработка сцен со слесарем Егором, с дворником, с пропойцей Трошиным и даже с толпой в последнем акте.

У Станиславского никак не вписывалась в общий замысел роль Лизы, которую он же называл важной, «красивой» в ее тревожной, болезненной тональности. «Ненависть — слепа, но вы ярки, вас она увидит!» — пророчит Лиза «детям солнца». Немного спустя у Леонида Андреева этот словесный образ разрастается в гигантскую единую метафору «Черных масок»[[9]](#endnote-10): на праздник к рыцарю и поэту Лоренцо, по чьему приказу небывало ярко освещен в ночи его замок, сходятся незваные черные маски, косолапые, бесчисленные, еле видящие; и вот света, который, кажется, был неистощим, не хватает; теснясь к огню, «черные» тушат его… У Горького в «Детях солнца» живет та же глубокая, реальная, не ищущая метафоричности тревога о том, как далеко ушла духовная элита от миллионов, обделенных всем, в том числе и возможностью мыслить; его тревожит эгоизм творчества, наслаждающегося собой в таких обстоятельствах, тревожит трагическая вина творчества.

Можно надолго задуматься над режиссерским экземпляром Станиславского, где этой тревоге нет отзвука, где торжествует нота убежденно легкая, героически наивная, в чем-то неистребимо спокойная. Проблема «культура и нищета» была впрямь трагической проблемой; она с остротой встала в начале века, и век на всем протяжении своем еще будет решать ее в крови и муке. И все же прекраснодушная уверенность Станиславского в легкости ее разрешения не должна бы вызывать саркастический смешок. Где-то в самой сердцевине его уверенности — правота гения.

Обстоятельства работы Немировича-Данченко над «Детьми солнца» энергию его сковывали (он знал, что Горький его участия в пьесе не хотел, а Станиславский без его участия работать не соглашался; когда на репетициях, которые он вел по режиссерскому экземпляру Константина Сергеевича, Горький, хотя бы и резонно, оспоривал мысли, выраженные в мизансцене, он, по собственным его словам, «нельзя сказать, чтобы чувствовал себя важно»). Но вот кат; раз у него отзвук глубинному беспокойству пьесы был органичен и силен.

{209} «Голодный и несчастный не ходит в театр, в театр ходят сытые». Это фраза Немировича-Данченко; это его тревога.

Тема соблазна и греха творчества, поглощенного собой, радующегося себе, если и нужного людям, то лишь где-то «в конечном счете», в необозримой дали, — это тема Немировича-Данченко. Она сквозила в неуверенном споре героя повести «На литературных хлебах» с его издерганным наставником. Она была изложена в этюде 1898 года — этюд был опубликован в рождественском номере «Одесских новостей», его символичность приспособлена к газете, все же стоит вглядеться в его мотивы. «Башня», высота, наслаждение уединенным познанием неба и разрыв с тьмою униженных. В час тумана астроном спускается в город: жалеет людей в их грязи и скорби, стыдится высокомерной чистоты обсерватории, возвращается в горы, чтобы разбить свои телескопы. Но за это время туман рассеялся, звезды опять манят красотой и возможностью постичь их ход. И астроном припадает к окуляру, все забыв «в высшем напряжении ожидания, радости и удовлетворенной гордости».

Занятно, что этюд называется так же, как хотели назвать свою пьесу Горький с Андреевым: «Астроном». Можно добавить, что роман, который «Одесские новости» стали печатать, так и не дождавшись от Владимира Ивановича окончания его «Пекла», назывался «Дети солнца»; такие совпадения всегда случаются, как нарочно.

Горький с октября 1905 года на репетиции в МХТ не заглядывает. Ему не до того, как там бьются с неладящимся спектаклем после генеральной, с которой автор вынес ощущение: «Поставлено отвратительно. Играют — пакостно» («ей-богу — они как ангелы…» — давно ли так говорил он о тех же артистах?..). Но если бы и играли как ангелы, вряд ли он был бы более заинтересован.

Андреева подходит к режиссерскому столику, за которым сидят Константин Сергеевич и Владимир Иванович, спрашивает в упор, время ли сейчас вообще заниматься театром.

Это уже декабрь 1905 года, репетируют «Горе от ума».

Репетицию бала у Фамусова не прервали, хотя стреляли уже во дворе. Дело не в храбрости: Станиславский вовсе не был храброго десятка, выстрелов боялся и даже на сцене их недолюбливал, над чем так забавно шутит Булгаков в «Театральном романе». В минуты, когда репетировали «Горе от ума», никто не демонстрировал отваги и не давал демонстративного же ответа на вопрос, время ли сейчас заниматься театром. Работали; были увлечены творческой работой и органически не могли остановить ее на полуслове.

Тут, может быть, вправду эгоизм творчества — потому что большого отклика спектакли в эту пору не имеют. Как бы ни для кого, для себя. Как бы. Потому что никогда ведь не знаешь, чем отзовется.

{210} 30 сентября 1905 года сыграли «Чайку» — возобновление прошло именно так, как Владимир Иванович предвидел. «Прием очень сухой», — записал он.

24 октября 1905 года сыграли «Детей солнца» — о спектакле почти нечего сказать, рецензий почти не было, в памяти артистов осталось только ощущение творческой смутности да воспоминание об инциденте на премьере, когда сочли, будто на сцену ворвались погромщики. Впрочем, это только внутри Художественного театра так объяснили непонятную для них реакцию зала — ведь они-то сами решали эту сцену почти комедийно, на генеральной репетиции шло под смех; а в газетах после премьеры писали, будто зритель запротестовал против жуткого сходства сценического действия с уличными событиями.

После 1905 года новых встреч с Чеховым и Горьким не будет очень долго. «Мы потеряли двух драматургов».

Выстрелов больше нет.

Когда стреляли, из квартиры Владимира Ивановича было слышнее, чем еще откуда-нибудь. Ему советовали быть благоразумным, переехать на время: Скарятинский переулок рядом с Кудринской площадью, а там средоточие боев. Он никуда не переезжал. Дружинники в декабре долго держались там, где пожарное депо, за Вдовьим домом; держались бы еще, если бы семеновцы не подтянули артиллерию. Орудия били по баррикадам, били по всей Пресне; горело. Над городом стоял потом запах, как от печки, в которую плеснули на непрогоревшие головни: угарный запах от снега, падающего на уголья, на останки жилья.

Театры в Москве прерывали работу вовремя Декабрьского восстания. Рекомендуется возобновить. Театры, которые выполнили рекомендацию, на удивление битком набиты: любопытная, к слову, вещь — психология падения и роста театральных сборов.

В тетради Немировича-Данченко столбики подсчетов: надо разобраться в материальном положении театра. Савва Морозов от этих дел отошел еще задолго до того, как покончил с собою прошлой весной в Ницце.

Если не возобновлять представлений? Подсчеты: сколько дирекция должна труппе и служащим; сколько придется вернуть держателям абонементов. Еще разные подсчеты.

В Камергерском переулке вывешивают не похожий на афишу бумажный прямоугольник. Издали можно принять за траурное объявление. Буквы до сих пор хранят маслянистую черноту печати на белом. «Художественный Театр. Спектакли в этом сезоне прекращаются. Выдача денег за недоигранные спектакли производится в кассе Театра ежедневно с 10 до 4 часов».

Никто не знает, как будет дальше.

# **{211}** Возвращение на новое место

### I

26 сентября 1906 года Художественный театр в обычные сроки открывает очередной сезон. В открытие сыграли премьеру, которая давно была предусмотрена: «Горе от ума». Потом три месяца играют свой постоянный репертуар. Играют три пьесы Чехова: «Вишневый сад», «Дядю Ваню», «Трех сестер». Играют «На дне» и «Детей солнца» («Дети солнца» плохо собирают зал, но их все же дают). Играют «Царя Федора» — с аншлагами, которых этот спектакль давно не имел.

По-видимому, автор должен принести читателю извинения за концовку предыдущей главы. Концовка как бы предупреждала, что мы остановили повествование накануне слома — где же слом?

В нескольких словах следует сказать, что было с тех пор, как Театр решил уехать и деловитый Вишневский «передовым» отбыл в Берлин. Можно выделить момент, когда внезапное появление странствующего поклонника, миллионера-денди Николая Тарасова, обеспечило Театру возможность завершить зарубежную поездку, сопровождавшуюся триумфами, но разорительную материально; впрочем, этот момент описан в мемуарах «Из прошлого» — Немирович-Данченко был памятлив на подобные игровые точки, любил внезапность житейских поворотов на лучшее, которые сама жизнь обставляет как «coup de théâtre», радуя возможностью лишний раз воскликнуть:

«Ну, как же не бабушка ворожила театру?»

Можно взамен того взять документ менее известный.

В архиве есть оставшийся от весны 1906 года набросок письма, а также его тщательно и на лучшей бумаге написанный вариант беловой. Листки любопытно посравнивать.

Это обращение к графу Витте как к председателю кабинета министров. В первом наброске: «Почтительнейше прошу Ваше Сиятельство доложить Его Императорскому Величеству…» В окончательном тексте все эти «почтительнейше прошу доложить» отсутствуют. Он читается так: «Ваше Сиятельство граф Сергей Юлиевич! Московский Художественный Театр, находя невозможным продолжать свои представления в Москве при тех условиях, в каких оказался театр после декабрьских событий, предпринял заграничную поездку в полном своем ансамбле и с полной своей обстановкой, в числе 87 лиц и с пятью вагонами театрального имущества».

В таком же тоне отчета — о том, как были оценены спектакли в Берлине, Дрездене, Лейпциге, а затем в Праге и Вене: оценены {212} высоко. «Я никогда не решился бы сообщать об этом Вашему Сиятельству, если бы это был простой театральный успех, а не крупное, знаменательное явление русской жизни».

Они имеют, как никто, право на полный достоинства и независимости тон. Но что делать с пятью вагонами?..

Беда искусства театра (как в дальнейшем — беда кино) — оно не может осуществлять себя в бедности и одиночестве, как может осуществлять себя поэзия, живопись или музыка. Театр — искусство, более других материально зависимое.

Не в противовес ли сознанию этой материальной зависимости Владимир Иванович любил повторять: стоит, предположим, великолепное здание, имеется оркестр, декораторы, машинисты сцены, контора, все есть, но это еще не театр; а вышел актер, расстелил коврик — и уже может быть театр… Но сам-то он строил театр не на коврике.

Они уехали из расстрелянной Москвы, от угарного запаха ее пожарищ — как велела душа. Но ведь не в котомке за плечами и не на пестрой фуре умещалось, что было надобно их искусству, — везли пять вагонов груза. Со всеми из того следствиями.

«Должен сообщить Вашему Сиятельству, что Московский Художественный Театр, со смерти С. Т. Морозова, не имеет материальной поддержки и существует на средства сосьетеров-артистов, а поездка за границу оказалась так дорога, что все эти средства иссякли. И может быть, Театр еще должен будет прибегнуть к Правительству с просьбой о поддержке».

Если бы не зарез, писать бы не стали. Несколько месяцев спустя Немирович-Данченко обсуждал в письме новые планы, для которых нужны бы деньги, но кто их даст? «Разве только министерство государя императора, от которого мы, конечно, не возьмем пятака». Тут была нравственная невозможность. В революционеры они не записывались, но о тех, кто распоряжался «патронов не жалеть», имели свое суждение; вешателей понимали как вешателей и оказаться им чем-либо обязанными не хотели. Правда, лично к Витте в их кругу отношение было несколько иное, но Витте письмо послать опоздали, даже если и решили бы послать: Немирович-Данченко пометил его «Дюссельдорф, 19 апреля», а 22 апреля уже был напечатан указ об отставке председателя кабинета министров без всякого нового назначения. Так или иначе, но письмо из Театра не ушло; выручило везенье. И вот — этот Тарасов.

Тарасов описан в мемуарах «Из прошлого»; его резкую и характерную тень очертили в своих воспоминаниях Алиса Коонен и Вадим Шверубович.

В бумагах Владимира Ивановича, связанных с его намерениями продолжить «Из прошлого», есть запись: «Самые крупные пайщики {213} были Морозов, Стахович и Тарасов — все кончили самоубийством».

В начале века было ходким слово «надлом». К Тарасову оно относится со всеми призвуками, его окружающими. Надлом поверхностного слоя жизни или психологии может быть самым извитым, при том, что под ним реальность катастрофической глубинной тектоники.

Стоило бы ввести в рассказ Тарасова; если нет места, то хоть вспомнить день, когда Театр отменил спектакль — в знак траура по нему (так поступали редко: в тот же год отменяли еще один только раз, когда умер Лев Толстой). Сразу несколькими самоубийствами кончилась игра, где все были повязаны острыми, холодными, пряными отношениями; история «в духе времени», манерная, при том, что испятнанная неподдельной кровью. И весь силуэт Тарасова — в духе времени. Невозможный в городе, где открывался Художественный театр, в городе, куда сейчас Театр возвращается, он характерен.

Дело, впрочем, не в том, что случилось за срок отлучки; все вокруг нас редко меняется вмиг; но замечаешь изменения действительно вмиг. Вдруг жалит сознание, что ты в сущности давно живешь в другом, не своем городе.

«Будильник», где приехавший из Тифлиса тридцать лет назад мальчик острил на пару с Кичеевым, не прекратил еще издание: накануне нынешнего года тертый мастер рекламы давал о том объявление, сообразуясь с общественной погодой. «Открыта всеобщая, прямая, равная и явная подписка на юмористический журнал “Будильник” в 1906 году. Подписчикам “Будильника” предоставляются все свободы — подписаться на год с премией (10 р.) и без премии (9 р.), на полгода (5 р.) и с рассрочкой».

Профессора Московского университета, в свои давние молодые годы не чуравшиеся газеты, где сотрудничал тот же приезжий, по-прежнему читают лекции студентам, по-прежнему порядочны. Алексей Николаевич Веселовский любезно готов поделиться соображениями о «Горе от ума», как его о том попросили в Театре (не попомнил обиды: Лужский взял с него внешность профессора Серебрякова, что излишне оживило публику генеральной репетиции «Дяди Вани»; к премьере Немирович-Данченко, впрочем, предложил изменить грим). Алексей Николаевич уведомляет Владимира Ивановича, что его легко найти, он живет все там же.

Живет вся эта «староколенная Москва», как выразится сын ее (блудный сын, но и не блудный, но и преданнейший) — сын университетского декана Борис Николаевич Бугаев, поэт Андрей Белый. Она живет, следуя ею же поставленным принципам нестеснения свободы взглядов, но и за собой оставляя право читать даже и {214} Чехова с пожимом плечей; так читает Чехова еще в 1901 году декан Бугаев: «не принимает Горького, не понимает Фета; подчеркивает болезненность в Достоевском, негодует на дух отчаяния в Ибсене, хохочет над Метерлинком; и вместо Бальмонта, о котором не желает ничего знать, патетически читает риторику поэта П. Я. или декламирует “Три смерти” Майкова».

Андрей Белый как раз и написал смену московского пейзажа в «Начале века». Книга редкостна, читатель вряд ли станет пенять за выдержку из нее, хотя бы и очень пространную.

«И начиналось решительное изменение вида тогдашней Москвы: уже трамвай проводился; уже ломались дома; появились, впервые, цветы из Ривьеры; являлась экзотика в колониальных магазинах: груды бананов, кокосов, гранат; появились сибирские рыбины странных сортов; населенье — удвоилось; запестрили говоры: киевский, харьковский, екатеринославский, одесский.

Уже разобщенность кварталов сменялася их сообщением: пригород всасывался в центр Москвы; тараракала громче пролетка; отчетливее тротуар подкаблучивал; вспыхнули вывески новых, глазастых кофеен; и скоро огнями кино, ресторанов и баров должны были вспыхнуть: Кузнецкий, Петровка, Столешников и Театральная площать, где новоостроенный дом “Метрополь” должен был поразить москвичей изразцовыми плитами: Головина.

И родимый Арбат не избег общей участи: переменялся и он: еще — тот, да не вовсе; дома, формы — те же, а не с тем выражением окна смотрели вчерашних дворянских построечек на раздувавшихся выскочек: новые постройки, покрытые лесами; домочки вчерашнего типа — “Плеваки”, “Бугаевы”, “Усовы” и “Стороженки”; недавно — какой-нибудь эдакий двух‑с‑половиной‑этажный фисташковый “крем”, “Алексей Веселовский”, пузато-колонно зачванясь кудрявыми фразами кленов, его обстоящих, беседу вел с флигелем “кафэ-брюлэ”, “Стороженкой”, пустейшими грохами старых пролеток; с подъезда же два лакея тузили ковры выбивалками: “У Грибоедова… Топ‑топ… у Батюшкова”. Дом напротив, с угла, “Николай Ильич”, — спорил — шумом кленов; “тарататата: прочитайте Потапенку”, — говорил он громом пролетки.

Теперь особняк “Веселовский” был стиснут лесами домни “Рябушинского”, с розой в петлице, желавшего вещать с трубы семи-шестиэтажного дома: “Потапенко, Батюшков? — Эка невидаль: я вам Уайльдом задам: по задам!”

“Николай Ильич” — сломан был: яма разрытая — вместо особнячка: так дворянско-профессорский, патриотический, патриархальный уклад отступал перед капиталистической, шумной, интернациональной асфальтовой улицей; Прохор, единственный наш всеарбатский лихач (“Со мной, барин, Борис Николаевич: Боренька‑с”), {215} вытеснен был раззадастою стаей лихих лихачей, ограблявших прохожих: у “Праги”.

Пропал вид размашистый, провинциальный; центр переполнялся коробочным домом о пять и о шесть этажах; угрожал стать собранием грубых кубов: с трубами (кубы да трубы).

Прошло пять-шесть лет: и зафыркали всюду авто; пробежали трамваи; пропала исконная конка, таскаясь еще по окраинам; и трухоперлый забор, выбегающий острым углом между двух перекрещенных улиц, исчез — на Мясницкой, на Знаменке; клены срубились; витрин электрический блеск, переливы пошли; и — сплошная толпа, под зеркальной витриной — с муарами, с фруктами, с рыбинами; везде — ртутный свет, синий свет, розовый, белый, как день! И квадратные колесоногие туловища с колесом впереди и с клетчатой кепкой шофера явились перед ресторанами; черт знает что: не Москва!

Такой стала она; через пять-шесть-семь лет!

И такой начинала она становиться уже в 903 году, выпуская на улицу даму в манто, обвисающую от плечей дорогими мехами и перьями, падающими от затылка ей за спину, почти до места, недавно турнюром украшенного: он — исчез.

. . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . . .»

Это бесконечное отточие, следующее за сообщением про то, что исчез турнюр, дает иронии срок возникнуть, отозваться в нас и раствориться. Дает срок отозваться чудному грамматическому обороту: «клены срубились». Как будто сами собой срубились. Но ведь и вправду многое происходит еще и само собой. Есть и то, что называется даже не историей, а ходом вещей.

Так вот: никто не знает, что будет дальше. Как быть с тем, что клены срубились, что-то кончилось.

### II

Нет возможности, да и желания нет, создавать то, что в детективах нынче называют «suspense», волнующее читателя чувство подвешенности, колеблющейся напряженности ситуации. Все знают, что Художественный театр и по сей день не закрылся.

Но надо бы знать и то, что закрыться он мог.

«Мы существуем последний год» — это в письме Станиславского лета 1904 года сказано не в пустой нервозности. Что-то в самом деле кончалось, и еще не ясно было, не все ли вообще кончается. Ведь так тоже может статься. Потому ли, что прошло наше время (всему свое время). Потому ли, что мы исчерпали художественную мысль, нас собравшую (не зря же так запала фраза Ибсена о том, каков {216} срок жизни идей и как они обычно становятся признанными, когда уже полумертвы). Потому ли, что исчерпали смысл своего союза.

Подступает ощущение: все-то мы друг о друге знаем, все-то нам друг в друге приелось. На репетиции «Ивана Мироныча», пьесы Чирикова, которую ставили, затыкая репертуарную брешь (взамен «Дачников»), Станиславский досадовал на всех и записал, что в труппе вообще один живой актер — Лось. Легко улыбнуться, как принято улыбаться чудачествам Константина Сергеевича: что за крайности, какой еще Лось. Но вот Владимир Иванович, не числящийся в великих чудаках, незадолго до того репетировал пьесу П. Ярцева «У монастыря» и точно так же досадовал: все тяжелы на подъем, погрязли каждый сам в себе — он не загорается от них, они не загораются от него…

Это беда. Еще большая беда, если не загораются друг от друга люди, создавшие дело. Владимир Иванович был вправе корить товарища: не обидно ли, если тот как благую весть принимает из уст вновь появившегося в Театре Мейерхольда то самое, что пропускал мимо ушей, когда говорил голос слишком привычный. Разве не приносил Владимир Иванович в театр томики трагедий Д’Аннунцио, «Драму жизни» Гамсуна; разве не заводил разговор о поисках нового тона для новых пьес… Когда Станиславский мучился невыразительностью, негибкостью тела и духовного аппарата актера, занимаясь Метерлинком, — так же мучился Немирович-Данченко в злосчастном «Монастыре». Пьеса, пожалуй, и ничего не стоит сама по себе, но режиссер искал в работе над ней то, что нужно было для целого цикла задуманного, — и вот не выходило…

Можно найти свидетельства, что в кризисную минуту эти двое переживали одно. Но не были друг другу в помощь. Напротив.

Один мог раздражать другого осторожностью примеривания: другой точно так же мог раздражать первого безоглядностью, с какой спешит распрощаться с их нажитым сообща художественным достоянием. В быстроте отбрасывающего движения Немирович-Данченко подозревал еще и каприз; остерегал холодно: может быть, не следует все считать исчерпанным, может быть, — даже наверное — надо искать, где искали и прежде, но не дошли до глубины…

Успокоительная нота в голосе Немировича-Данченко всегда действовала, а на этот раз не действовала: она была в этот час слишком выделанна, слишком нарочита. Она, эта нота, должна была минутами бесить и самого Владимира Ивановича: что ж за судьба, почему достается успокаивать, когда у самого все внутри ходит ходуном; почему Станиславский не видит этого, в конце концов! И почему он, Немирович-Данченко, не может позволить себе той безответственности, которую дозволяет себе — тем пленяя — вновь возникший в. Театре Всеволод Мейерхольд?

{217} Однако вопрос был бы риторическим. Он действительно не мог позволить себе безответственности: у него другая природа. Он не был способен испытать упоение в ломке и взрыве. Впрочем, был способен признать необходимым и единственно спасительным — если не ломать и не взрывать, то просто разом кончить, что и так кончается.

Он мог уйти. Для этого у него имелось достаточно душевных оснований.

Есть письмо: на листках, карандашом; иных слов не разберешь. Он выработал себе идеально четкий почерк, но когда волновался и писал в нервах, рука совсем другая. Перебирает обиды — сколько их, оказывается, накапливалось еще с первого сезона. Бывало, он даже на аплодисменты не выходил — лишь бы не давать пищу пошлым пересудам, есть ли за ним право на хлопки… (Это не сейчас ему мерещится; цела его записка Чехову: «Может быть, ты на меня обиделся, что я не шел с тобой на вызовы публики…» Обещает когда-нибудь объяснить, в чем тут причина.) А как не допускали его до подготовки «Снегурочки». А как покойный Савва Морозов и Константин Сергеевич считали, будто успокаивают его, говоря: «Вы нам нужны потому-то и потому-то». «Очень недурно это “Вы нам нужны”, которое я глотал».

Как он батрачил в заграничной поездке 1906 года: «не имел времени осмотреть ни одной галереи, кроме Дрезденской, ни одной достопримечательности… А между тем только моими усилиями и поездка-то состоялась — не будь у меня друзей в Литературно-художественном кружке, мы и не поехали бы за границу». (Что правда, то правда: Южин, заправлявший в этом влиятельном и богатом кружке, в нужную минуту проявил дружество и добился кредита поездке МХТ.)

Вот в Театре новый человек — Стахович. «Этот человек смотрит совершенно определенно на меня как на ломовую лошадь, на Вас — как на вдохновенного гения».

И еще и еще. И еще что-то. «Я проглотил и это, но уже начал бояться, что скоро подавлюсь».

Сколько раз пробовали объясниться; покойный Морозов завещал ему не писать больше писем и, наверно, был прав. Объяснялись, мирились, а все равно: «Впереди мне все ясно: все будет по-прежнему. По-прежнему Вы будете верить всем больше, чем мне, всем — Стаховичу, Вишневскому, Мейерхольду, Сулержицкому… всякому симпатичному Вам лицу, которое придет к Вам в дом и что-то скажет. По-прежнему мои художественные вкусы будут раздражать Вас, что будет делать невозможной совместную работу…»

На какой-то фразе обрывается. Сказанного ведь довольно. Раз так, надо в самом деле расставаться. Карандаш, сильно напирая, {218} долго рисует знакомый нам орнамент — цветочки, штрихует, перечеркивает. Потом письмо продолжается. «Я не могу уйти из Театра».

«Я не могу уйти из Театра не потому, что не знаю, куда деваться. Мне стоит сказать одно слово, послать одну короткую телеграмму, и я буду первым лицом в императорском театре».

Даже и телеграммы не надо было посылать: через короткое время его официально попросят взять на себя художественное руководство Малым…

«Я не могу уйти из Театра, потому что все рухнет здесь. Пусть этого никто не признает — я это признаю. И теперь больше, чем когда-либо.

Я не могу уйти из Театра, но я уже не работаю с радостью. Я не хожу в Театр, я равнодушен ко всяким прорехам…».

Письмо ли это? По сути — самоанализ: беседа с самим собой, называние и изживание обид. Если на первых порах повторяется обращение к Станиславскому, так ведь тот был вообще как бы постоянным собеседником его, был кем-то или чем-то, присутствующим у корней души.

Когда возникает перспектива, что они все же разлучатся, когда возникают поиски «на стороне», вот что стоит заметить: новое они ищут как можно более похожим на то, что, кажется, утратили друг в друге. Станиславский создает с Мейерхольдом студию, к которой так ревнует его Владимир Иванович; притом хочет все повторить — лето, Ярославскую дорогу, репетиции в сарае. Студийцы поселяются в Мамонтовке, но Станиславский упорно путает: «В Пушкине…» Бессознательно ворожит.

Цела афиша несостоявшегося спектакля Студии на Поварской — пробная. Странно читать на вполне обычном, хорошо пропечатанном листе:

Театр-студия (Арбатские ворота, угол Поварской)

В пятницу, 00 октября

представлено будет в первый раз

ШЛЮК И ЯУ

Состоится никакого октября.

Это кончено. Остается ревновать разве что к ране, разве что к боли. Впрочем, ревновать можно и так. Ревность невеликодушна; Немирович-Данченко не желал бы даже и памяти об этом опыте Станиславского. «Вдаваться в подробности не хочется, потому что Вы все равно не поверите мне. Если же бы Вы показали мне то, что я вчера видел, раньше, до того, как Вы спрашивали у меня совета, как Вам поступить, — я бы сказал: чем скорее Вы покончите с этой грубейшей ошибкой Вашей жизни, тем будет лучше и для Художественного {219} театра и для Вас самого, даже для Вашего артистического престижа. Молчу».

Запись в дневнике за 1905 год: «11 ноября, пятница. Беседа у меня с К. С. о будущем Театра». Отъезд — как проба закрытия.

Еще планы: это уже из письма к жене, август 1907 года, после того как вернулись и год проработали в Москве.

Он был не из тех, кто вечно ахает про зажим и про то, как не дают работать. Не Чириков, который наперед перечислял, к чему у него будет придираться цензура, какие ее возмутят символы — «их у меня много. Например, желание сделать в заборе калитку, пугалы, глобус во власти Иванов Миронычей, пение “В 12 часов по ночам” и т. д. При уничтожении всех этих символов пьеса окончательно теряет свою соль».

Получив назад рукопись с пометками, драматург после истерических возгласов («Лучше кончить самоубийством, чем исполнить эти возмутительно бессмысленные издевательства цензора!») многозначительно роняет: «Отнимают возможность работать на легальном литературном поприще». Так вот, Владимир Иванович не из этой шумной породы; и уж если он говорит, что цензура мешает, поверим: мешает. К примеру, запрет постигает «Каина», появившегося в прекрасном переводе Бунина. Немирович-Данченко уже готовился к постановке, уже перечитывал «Потерянный рай» Мильтона, уже думал о Леонидове в главной роли, о Качалове — «огневом, мечущем молниями Люцифере». Нет, нельзя. Тогда мысль: в Москве закрыть. Построиться в Выборге (в Финляндии можно ставить все, что разрешено к печати). Попробовать основать там вольную русскую сцену.

Важным кажется и общественный отзвук такого шага: «В истории освобождения России мы сыграем блестящую и почетную роль». Были другие планы, примерно к тому же времени относящиеся: он еще не дал окончательного ответа на предложение принять на себя руководство императорским театром; предупреждал, что сейчас, сию минуту, вступить в эту должность никак не мог бы — втянут работами в будущий год МХТ, уйдя, подвел бы слишком грубо. В принципе же не отказывается: надо обдумать возможности реформ, и так далее. Станиславскому о полученном приглашении сказал тотчас же; сказал, чем оно для него заманчиво; в разговоре мелькнуло: «создать академию», «создать государственную академию».

В Малый театр он не перешел и в бесцензурный Выборг не уехал. Но эта двойная и вроде бы несовместимая готовность любопытна и в действиях его как вождя МХТ отразилась — окольно и сильно. Чтобы закончить сюжет: письмо Качалова к Подгорному от {220} 10 марта 1908 года. «Немирович официально заявил, что он уходит на императорскую сцену, если, впрочем, будет уверен, что Художественный театр будет продолжать жить с одним Константином, на что Константин вынул часы и торжественно заявил: “Сейчас 5 часов. Уходите. Но четверть шестого уже и меня не будет в Художественном театре”. После этого они очень долго говорили, и дело уладилось. Немирович остался».

### III

Все проблемы тоже остаются.

Театр в кругу тех зависимостей, в который ставит собственная жизнь и собственная природа. Ведь с годами всегда возникает и становится властна зависимость от прожитого, от того, как оно уже сложилось и заладилось. Зависимость зрелости, какой не знает человек, художник или дело в юную свою пору, когда сам собой еще никак не связан.

Есть письмо, которое Владимир Иванович написал вскоре после десятилетнего юбилея Театра в связи с обращением Станиславского к труппе (обращение называлось — «Караул!!!». Владимир Иванович замечает, что название хорошее).

Точнее, письмо от имени правления: Станиславский просил, чтобы его «Караул!!!» прочли сначала на заседании. Напомнив, что Константин Сергеевич не нуждается ни в чьем разрешении, если хочет обратиться к труппе, и выражая свое мнение только по его собственной просьбе, правление имеет сказать, что то-то и то-то в обращении кажется неоспоримым, в таком-то случае истолкование факта можно оспорить, а то-то следует уточнить. Все это от имени правления Владимир Иванович и изложил по пунктам, чтобы потом сказать: сам он обо всем этом думает не так. На заседании он молчал, но если Станиславскому интересно, то вот что он думает.

Константину Сергеевичу кажется, будто то, из-за чего можно кричать «Караул!», возникает от чьей-то расхлябанности или даже от чьей-то злой воли. Если бы.

Владимир Иванович размышляет о драме дела вообще, о драме зрелости его. «Разложение дела коренится в самом деле». Коренится в том самом сплетении разного, которое его и держит. Театр живет одновременно как театр собственной уже ясной традиции и как театр исканий, как театр со старшими и младшими; как театр, играющий повседневно, платящий актерам жалованье, обеспечивающий пайщикам дивиденд, рассчитывающий на сборы, а значит, и на любовь зрителя к именам; но и как театр-школа, со всем комплексом этико-педагогических требований… И так далее. Стоит вникнуть в желания людей Театра, в желания Театра как организма — станет ясно, «что одна половина этих желаний враждебна другой, 50 одних желаний {221} будут смертельно бить 50 других. *И нет выхода! И не будет выхода*!»

Курсив — Владимира Ивановича.

В письме к Станиславскому Владимир Иванович приводит примеры простых, ежедневных неразрешимостей — приводит их из жизни Театра, как мог бы привести и просто из жизни.

Свой театр он и понимал в общем именно так, как можно понимать жизнь, — с ее полюсами духа и плоти, мечты и необходимости, исканий и оседлости, идеала и практики. Но да не добавится к прочим пошлостям, произносимым, когда сравнивают основателей МХТ, еще и та пошлость, будто дух и идеал тут были от Станиславского, а плоть и практицизм — от Немировича-Данченко. Уж скорее, он годами бывал в Театре силой, которая в ходе самой жизни гармонизирует противоположения, при том, что не посягает их снять.

Немирович-Данченко не чаял абсолютного разрешения и не предлагал принимать все как есть, в покладистости компромисса. Его постоянное усилие — именно усилие гармонизации. Жизнь Театра, как он представляет ее себе, — движение сквозь неразрешимости с мыслью о внеположенной цели и в согласии с нравственным законом. В ее многосложной динамике сознательное усилие во всякую секунду пусть лишь на одну эту секунду, но устанавливает согласие, меру, лад «духа и плоти»; в следующий миг все нарушится, но откроется новая возможность гармонизации. Была бы добрая воля.

Отсюда забота Немировича-Данченко — «вовремя дать движение одним требованиям и потушить на время другие и дать разгореться потом другим запросам в ущерб первым. Делать это в такое время, когда от угасания одних запросов не пострадает серьезно все дело, потому что его выручат другие».

Отсюда доля Немировича-Данченко — «нести на своей груди *постоянное* неудовлетворение то одних, то других, выносить на своих плечах постоянное недовольство кого-нибудь».

Отсюда его собственная проблема — вовсе не проблема выбора между идеалом и компромиссом, но проблема согласия идеала и жизни; проблема жизни, следующей своему идеалу.

Новизну состояния театра зрелого, с его сложностями Немирович-Данченко принимал так же, как он принимал вообще всякую новизну состояния: в готовности к ней, с интересом к ней и со способностью в ней осуществиться, спокойно и радикально изменяя представления и средства.

Эта органичность смены средств и представлений на протяжении жизни — одна из «структурных» загадок Немировича-Данченко. Изменения не сопровождались экстазом, трагической игрой, парадом публичных расставаний художника с самим собой. Лицо его не менялось так, как менялось лицо Мейерхольда — то тоскливо запрокинутый {222} кверху бледный алогубый профиль Пьеро, то сумрачные глаза, энергически сжатый рот и твердый, холодный взгляд человека в мятом френче и в фуражке с красноармейской звездой; но если на поверку, то число исторических и художественных перевоплощений Немировича-Данченко было, пожалуй, больше.

Немирович-Данченко принимал зависимость от времени, этой зависимости не обсуждая. Обсуждать не дает сама природа театра. Книги могут физически ждать, настанет ли их черед, хотя не следовало бы слишком вверяться обольщению булгаковского дьявола, говорящего, будто рукописи не горят. Не горят, быть может, но тлеют взаперти, постепенно теряют ясность: слова дня и его живые вещи забываются в своем значении и игре контекста. Лишь то, что было названо в свой час, становится и памятно и понятно навсегда. «Вдовы Клико или Моэта благословенное вино»… Вам не надо ничего пояснять, но кто бы опознал в этих именах играющие пузырьки шампанского, не назови их Пушкин при всех, когда еще лилась в стакан мерзлая струя. А что не назовешь вслух при всех в свой час, то исчезнет и не отзовется живо.

В театре же и вовсе нет перспективы посмертного признания. Зависимость от своего времени полная.

Мемуарист, встречавшийся с Немировичем-Данченко уже в последние его годы (А. К. Гладков), был смущен, что великий режиссер так часто говорил при нем, и говорил, придавая значение: то-то имело успех, то-то не имело успеха, может или не может иметь успех. Это казалось мемуаристу недостойным репутации гения.

Мы уже рассуждали о слове «успех»; «успеть» — то есть быть вовремя. Что это дает, что отнимает: быть вовремя…

Счастье — прийтись ко времени без заботы о том, и прийтись ко времени живому, пленительному. Художественный театр имел поначалу такое счастье. Но — поначалу; дальше соотношение со временем вставало проблемою.

Искусство, излившееся как монолог и исповедь одной поры, если оно не исчерпало себя вместе со своей порой, с порою, что пришла на смену, уже может вести некоторый диалог: не столько ее, эту новую пору, выражая, сколько с ней собеседуя, ее выслушивая и ей с пониманием и глубиной возражая. Тут равно необходимо и умение, выслушивая, не затыкать ушей, и умение ответить, не заискивая.

Может быть, стоит заметить, что после «Драмы жизни» Станиславский ни разу более не сыграет того, что называется «современной ролью» (его князь Абрезков из «Живого трупа» — человек, живущий в «не своем» времени, о том зная). Может быть, стоит заметить, что Станиславский лет пятнадцать и не ставит современных пьес — до 1926 года (современных пьес, касающихся реальности быта, не ставил с 1905‑го). Можно гадать, что значила для художника {223} встреча с Булгаковым, первые страницы романа, из которого выйдет пьеса «Дни Турбиных» — тепло изразцовой печи, обычай гостеприимства, память недавних похорон, шоколадный запах старых книг, круг света от лампы, с которой заповедано не сдергивать абажур. Но это не наша тема.

У Немировича-Данченко не могло быть таких перерывов и «отказов».

Начать с того, что он вообще не представлял себе театра, который не станет ставить современных пьес. Кстати, даже и «такие пьесы из классических, в которых отражаются благороднейшие современные идеи», Немирович-Данченко, бессознательно ли, обдуманно ли, всякий раз помещал в соседство с пьесами пусть художественно малыми, но ту же идею воплощающими в материале житейски приближенном. Так, «Бранд» оказывался в контексте со «Стенами» Найденова: тема безжалостно высокого призвания, мука высвобождения от обыденных правил человечности, сковывающих максималиста, — это разыгрывалось и в «Стенах», перенесясь с ибсеновских грозящих обвалом гор в московский двор, в садик с металлической калиткой-вертушкой и со стиснутой зеленью, с подкопченно-желтыми домами, застящими друг другу свет.

Есть и другая причина.

Кажется, Немирович-Данченко никогда не произнес тех простых фраз, которые вообще-то произносит в свой черед каждый. «Ну, нет, как хотите, а я это отказываюсь понимать». «Поздно мне меняться». «Прошло мое время».

Он никогда не отказывался понимать. Если для приемлющего понимания нужно было меняться и менять точку зрения, он так и делал, считая, что тут одно из требований творческой задачи. Время он не чувствовал своим или не своим: чувствовал его внеположенной объективностью, сейчас *такой*. Он, кажется, брался за новое время, как брался за новую пьесу: хотел понять его «цвет и дикцию», дать наилучшее воплощение. Он и пьесу избегал испытывать чем-либо, кроме логики самой пьесы и концепций автора. (Тут его расхождение со Станиславским: тот пьесу всегда испытывал своим представлением о мире, видевшемся за пьесой; своим душевным законом, подчас заставлявшим его толковать отношения и события не в ладу с автором, мучиться этим разрывом и не искать его преодоления однако.)

Немирович-Данченко имел дар уловить, что нужно сегодня, дар всегда желать именно *это* и делать, способность перестраивать свой внутренний состав художника так, чтобы стало органично делать именно *это*. Удивительность и единственность Немировича-Данченко — в том, что этот дар осуществлялся с достоинством и мощно. К искательности, даже просто к улыбчивому желанию нравиться, которое {224} вряд ли само по себе дурно, он бывал суров вчуже и природно не имел этих свойств сам. В отношениях с залом он выступал скорее жестким, чем податливым; в отношениях с изменившимся залом, который они нашли по возвращении, — в особенности.

### IV

В раннюю пору МХТ зал не был проблемой, теперь ею становится в своей разносоставности, в своей неоднозначности внутри всякого своего слоя: и от «первого абонемента», раскупаемого тем городом, который описывает Андрей Белый, одним словом не отделаешься; и то, что было принято при репертуарных прикидках Театра называть «провинцией», — неоднозначно.

Напор зала может поднимать художников (не так ли было в 1898 году). Тогда он и незаметен как нажим, ибо он единонаправлен с самовыражением. Но это продолжается недолго.

Летом 1906 года Станиславский в тишине финского курорта Ганге потрясен «открытием давно известных истин»; ужасается, как, в сущности, неестественна, невозможна обязанность актера — творить сию минуту, при всех, когда этим всем, может быть, и дела мало до того, чем должна зажить душа творящего…

Есть диалектика довлеющего себе творчества и его сообщительного, единящего начала. В этом смысле творчество вообще прилюдно. Есть и общая для всех искусств драматическая возможность разлада: когда художнику и публике поистине мало дела друг до друга.

Искусство представления выравнивает хоть в какой-то мере защищенность артиста с защищенностью иных художников: мастера искусства представления, как мастера всех иных искусств, являют публике уже сотворенное и ныне лишь показываемое ей. Станиславский и Немирович-Данченко противополагали тому «искусство живого человека», искусство переживания, действующее именно своей открытой прилюдностью. При нас рождается живое чувство, обретая в тот самый миг цену и обаяние образа. Такой способ творчества неотразим, но беззащитен. Зал может все разрушить, даже не заметив, что разрушает, как, впрочем, не заметив того, может все разрушить сам актер. Унизительно убеждаться, как твое искусство зависимо от потребления: зашевелились, зашуршали программками, дали почувствовать, что скучно, — и спектакль станет-таки менять темп и смысл, отнекиваться от самого себя в проговорах или в форсировке. Так же властно одобрение: место, имеющее успех, обязательно «подают».

Станиславский боялся темного и полного зала, перед которым цепенеет творчество. Поэтому едва ли не первый термин его «системы» — {225} «круг». Нужен способ ограждающе очертить себя, нужен круг, в котором ты неуязвим, сосредоточен, творишь ради зала, но не по его указке, не по его воле. Самовыражение и служение — в счастливую и гармоническую пору так выходит едва ли не само собой. В иные времена, когда гармония самовыражения-служения расстроена, театр может унижать себя искательством перед потребителем; может и устраивать против него бунт — замыкаться в себе или идти на контакты скандальные, вызывающие, издевательские. Впрочем, публика XX века быстро приобретает навык делать предметом престижного потребления как замкнутость театра, глухую закрытость формы и духа, так и отвешиваемые тут «пощечины общественному вкусу».

Когда была сыграна «Драма жизни» (предмет длительного спора между Станиславским и Немировичем-Данченко), Брюсов спешил поздравить театр: наконец-то на его премьере сквозь рукоплескания раздаются свистки.

Причудливым образом декадентская вызывающая игра с оскорбляемой публикой в сознании русских художников накладывалась на давнее духовное правило: «слышать звуки одобрения не в сладком рокоте хвалы, а в диких криках озлобленья».

Из кризиса естественных и слитных отношений с залом, достигнутых прежде, родилась и задевающая закрытость форм постановка Гамсуна и новизна агрессивного общения, предлагавшаяся в постановке Ибсена.

### V

Темной, гулкой замкнутости спектакля Станиславского «Драма жизни» Немирович-Данченко противополагал разомкнутую — ораторскую и ораториальную — форму своего «Бранда».

Он выходил здесь на невиданно острые контакты с публикой. «Брал» публику прямо — громадой вопросов, масштабами зрелища, мощью хоральных звучаний, экстатичностью ритмов. «Брал» публику тяжелым, лавинным натиском проповеднических обращений, особым дыханием — частым, коротким — четырехстопного стиха: нескончаемостью этих захватывающих и труднопроизносимых, почти косноязычных монологов; упорством их возвратов все к тому же, смесью в них страсти и методичности. «Брал» публику грубым, тяжелым юмором, который был здесь обращен на врагов пророка, оппонирующих ему от лица здравого смысла: в мир «большой линии», торжествовавшей в «Бранде», смело вводилась насмешливая дробность; работала жесткая узнаваемость малых типов[[10]](#endnote-11), Работала и особая, поэтическая узнаваемость лица Бранда.

{226} Бранд — Качалов в спектакле МХТ возникал как человек, внутреннее напряжение которого отвечало напряжению голодной мужицкой толпы, молчаливо сгрудившейся, пока над ней хлопочет чинуша-фогт, раздавая неизбывной, могучей беде фунтики вспомоществования под расписку. «Нужда настолько велика, что они сидят, ничего не видят и не слышат… Никаких громких выкликов… Замерли как-то и сидят в какой-то философской, мечтательной сосредоточенной позе». Совершенно непредвидима минута, когда вдруг взъярятся, когда ринутся, но рано или поздно будет так. Бранд отвечал своим максимализмом максимализму реальности — гор, зимнего шторма, голода, мора, отчаяния. Слова, которые на этом вымерзшем берегу произносит Бранд, кого угодно ужаснут безразличием к беде, безжалостностью, неоправданной яростью; кого угодно ужаснут, но не этих людей, у которых стынут дома мертвецы. Ибо это — *их* безразличие к обесцененной жизни, *их* безжалостность, *их* словно бы не по поводу, мимо повода проливающаяся ярость.

Бранд — Качалов и внешне был похож на одного из тех молодых ересиархов, которых выдвигают голодные толпы и от которых меньше всего ждут, чтоб накормил. У него были шаг, повадка, облик путника. Котомка за его плечами весила мало, высокие сапоги и долгополое пальто не мешали стремительности движений. Он прыгал в лодку, пляшущую на волнах, — никто не хватал его за рукав, но повисал на нем держащей, умоляющей тяжестью, как повисают тут же рыбачки на плечах мужчин, которые готовы пойти за Брандом следом. В его поступке была кроме всего и сверх всего еще и легкость: человек без поклажи, не удерживаемый ничем, из тех, кому вправду нестрашно: одна голова — не бедна, а бедна — так одна. Присловье, пожалуй, слишком русское, но говорили же, что Качалов обрусил Бранда.

Захватом максимализма в конце концов и «брал» всего властнее спектакль. Бранд — Качалов увлекал, пленял, электризовал своим током. «Ну, так веди ж нас!» Алиса Коонен, которая кричала это в толпе в ответ на его призыв, рассказывает, что она тут не помнила себя, и никто не помнил себя, и действительно хотелось одного — чтобы повел…

Немирович-Данченко отваживался на прочерк, который отделял в спектакле сцену мощного порыва толпы вслед герою от сцены, где герой остается в крови и в одиночестве. Как если бы толпу рассеяли выстрелы, перебили… Можно поразиться, сколь волен режиссер в обращении с вещью, которую он же и называл «гениальным произведением века». Можно запомнить — в объяснение дальнейшему — эту готовность вычеркивать важное: пусть и гениальное произведение века, но то, что сегодня может сработать не так, как хотелось бы, будет вычеркнуто по требованию дня. В «Бранде» Ибсена есть {227} сцена мстительного отрезвления вслед за идеальным мятежом, ее не оставалось в спектакле — оставалась лишь освобождающая сила порыва и грозная опасность его.

Можно ли так обращаться с пьесой гения? Контрвопрос: можно ли так обращаться с историей? А ведь Шиллер сделал с историей Жанны д’Арк примерно то же: дал тот же прочерк между призывом к подвигу и смертью, так же позволил Жанне не пережить сознания, что все ее бросили, сомнения, кому же это было нужно, и от бога ли впрямь были голоса, требовавшие действия без милосердия. Орлеанскую деву в связи с «Брандом» вспоминали все — хотя бы как единственную аналогию тому, что на спектакле переживали; вспоминали Иоанну — Ермолову: как та звала, непреклонно, яростно, и казалось, что нельзя не броситься за нею.

Думал ли об Орлеанской деве режиссер «Бранда»? Обычно он бывал горд, когда собеседник-зритель, стараясь выразить свои впечатления, возвращал ему то же слово, которое Владимир Иванович говорил артисту на репетиции. (Скажем, про Германову — Софью в «Горе от ума» ему несколько человек «вернули»: чайная роза… Он подсказывал именно это: чайная роза, пока еще только раскрывшаяся, свежая, завтра почти наглая в своей пышности…) Образ боговдохновенной и вооруженной мужички его тревожил в работе, с «Брандом» смежной; в «Борисе Годунове». Гришку Отрепьева он видел похожим на Жанну — простоватым монашком с архистратигом за плечами, с головой, гудящей от голосов, которые зовут, требуют, нарекают.

Что, если Орлеанскую деву, возникшую из бедствий и для битв, уже с орифламмой, уже наслышавшуюся «голосов», ссадить на скаку, потребовать домой? В каком состоянии она вернется в деревню, что будет с деревней?

В записной книжке Немировича-Данченко есть строчки: «Для “Бранда”… Домик пастора, низкие комнаты, деревянные стены, потолок окрашен белой масляной краской. На окнах кисейные занавеси, горшки гераней или фуксий…

Сажают картофель, крыжовник. Рябины, березы. Ступени крыльца каменные».

Для декорационного решения мало пригодилось; все же записанное про картошку, про герань, про рябину важно.

Немирович-Данченко брал то, что есть текст пьесы: в умении читать было вообще начало его режиссуры. Сперва горы, буря, толпы; потом остановка: Бранда уговаривают жить в скудном приходе, где, впрочем, больше нет ни мора, ни глада. Есть церковь — памятник архитектуры, а может быть, и не памятник архитектуры, но просто старая развалюха; есть школа, есть местные уважаемые лица, есть местная сумасшедшая, есть дом, где полагается жить священнику, — {228} дом, сыреющий на дне долины, вот этот самый, около которого сажают крыжовник.

Зрителю предоставлялось понять горький ход изменении в поселившемся тут человеке — стремительная легкость движений сменялась долгой неподвижностью, жестче сжимался, казался узкогубым рот, теряли молодой блеск волосы, в упрямом наклоне костенела шея.

Качалов играл Бранда влюбленным в идею, преданным ей фанатически, готовым почувствовать себя ее, идеи, воплощением; но играл и нечто иное. Артист рассказывал потом, чего хотел и на что не хватило решимости: «Было нужно отделить этого человека от этой идеи — я не посмел этого сделать». Что и говорить: отделение, очная ставка этого человека и этой идеи могли бы быть поистине удивительны.

В «Пер Гюнте» есть Великая Кривая, обольщающе и издевательски беседующая с Пером; в «Бранде» Художественного театра могла бы состояться такая же беседа героя с Великой Прямой, у которой свои обольщения и издевки.

Вот сцена, когда Бранд побуждает Агнес отдавать голышу-цыганенку вещи их собственного, только что схороненного младенца. Агнес согласна поделиться — ребенок на руках бродяги-матери жалок; Бранд говорит — отдай все; она отдает через силу все; когда цыгане ушли, признается, что не все: на груди прячет чепчик Альфа.

Наверное, нет слов как трудно, а все же надо, действительно надо отдать чужому, даже и мерзкому тебе, но ведь мерзнущему, ведь плачущему ребенку одеяльце твоего годовалого покойника… Но кому — если только не самому постулату жертвы — нужен его вовсе ведь не греющий, бедный чепчик? Однако когда так говорят: отдай! надо! — самим напором исключается вопрошание: кому надо? зачем?

Обольщение Великой Прямой: она ведет, уча презирать простейшие вопросы — куда ведет, зачем, и действительно ли лучше вот так, ни перед чем не сворачивая.

Немирович-Данченко тревожился, что Бранд может оттолкнуть позой, какую подразумевает учительный, горделивый тон пьесы. «Если Бранд будет стоять, заложив руки за спиной, и в такой позе предъявлять Агнес свои суровые требования, это будет противно». Советовал иную мизансцену: Бранд говорит, обняв жену, вместе с ней сидя на корточках перед нижними ящиками комода. Но не тревожился, что противны могут быть сами по себе требования, что кто-то заспорит…

О «Бранде» спорили, и на самых разных уровнях. Есть, например, брошюра, напечатанная в типографии Свято-Троицкой Сергиевой {229} лавры, автор ее профессор А. Покровский. «Бранда» он ставит в контекст событий 1905 года. Он чтит существенность материальных, политических целей революции, говорит о том, как революция обострила массовый интерес к проблемам духа. С брезгливой краткостью богослов упоминает об «истинно русских» охранительных изданиях, которые полуграмотным людям, угадав их духовный недокорм, суют в качестве идей — «бей» и «спасай». Таков контекст успеха «Бранда» — «необыкновенный, выдающийся успех… Художественный театр вообще пользуется у нас прочно установившейся и вполне заслуженной репутацией передового, идейного театра… но не будет преувеличением сказать, что успех “Бранда” превзошел в этом отношении все, бывшее раньше его. Несмотря на то, что вот уже целых полгода “Бранд” почти регулярно идет через день, он постоянно еще за неделю афишируется уже с анонсом, что “билеты распроданы все”, так что “попасть на "Бранда"” — вещь далеко не легкая. И тем не менее “побывать на "Бранде"” стало своего рода культурной потребностью для каждого интеллигентного москвича, которую он и старается удовлетворить, несмотря на все препятствия и жертвы.

О Бранде постоянно говорят в обществе, о нем читаются лекции, произносятся рефераты, пишутся очерки и статьи. Словом, все свидетельствует о том, что “Бранд” глубоко и сильно захватил наше мыслящее общество».

Так вот, споры велись о чем угодно (мы еще вернемся к ним), только не о том, зачем же надо отдавать тот бедный чепчик, еще пахнущий влажными детскими волосиками. Кому это надо и зачем. Как и остальные требования героя, это его настояние не проверялось ни нуждами реальности, ни собственными сердечными представлениями.

От такой проверки отказывались; за такую проверку мерками сердца готовы были осудить артиста. Пусть Бранд останется непроверяем — «человек, созданный из огня и стали».

Фраза взята из сердитой статьи Евг. Маурина «Об идолах, о толпе, о Бранде, о Художественном театре и суздальских богомазах». Пробуешь вообразить этого Евг. Маурина, который настаивает на человеке из огня и стали. Вовсе не для того пробуешь, чтобы иронизировать над неизбежной мебелью модерн в его квартире (можно взять столичный справочник за 1906 год, найти адрес), над его гимнастикой по Мюллеру и свободомыслящей свояченицей. Что ж иронизировать. В том-то и дело, что сам обитатель этой квартиры ее уклад презирает и по здешним душевным меркам боится мерить, повторяет: там — другое!

Нравственность максимализма влечет к себе как нравственность *другого* человека, человека *другой жизни*; влечение тем острее, чем {230} больше недовольство собственной жизнью. Что паи Евг. Маурин. Немировичу-Данченко, как всем честным людям его поколения, его круга, его образа мыслей, было привито чувство стыда перед нормой жизни и недоверие к ее меркам; было привито чувство стыда перед тем в себе, что Немирович-Данченко называл «житейским консерватизмом».

С этим консерватизмом редко рвали и всегда стремились рвать. Бунину помнилось, как при нем говорил Чехов: хорошо бы под конец жить неоседло, бродить, задерживаться, где захочется, опять уходить. В письмах Владимира Ивановича мелькают строки: как хотелось бы переменить образ жизни, «сделать его как-то новее, что ли… более спартанским…». Когда разнеслась весть о предсмертном бегстве Толстого из дому, откликом был еще и восторженный шорох какого-то общего облегчения: наконец-то! он это сделал! Никто не согласился бы найти причину в обычном (старики перед концом часто куда-то порываются, им мнится, будто где-то ждут); никто не согласился бы отказаться от этого ухода как от щедрого трагического подарка всем: вот великий человек сделал на нас то, что каждый хотел бы сделать.

Свою собственную жизнь слишком привыкли почитать «жизнью обывательской, жизнью презренною», чтобы ее душевными правилами проверять поступки Бранда, поступки тех людей, сходство с которыми сквозило и пленяло в герое премьеры 1906 года.

В иные минуты спектакля сходство брало за душу. Глядя на понурившегося, в ранней проседи мужчину, на его выстывший дом, на его кутающуюся в платок исплаканную жену, на его мучительный гнев при виде ее горя, критик Игнатов мог неожиданно обмолвиться о своем, наболевшем: «В каждом, даже самом сильном русском идейном борце сидит лишний человек, с его тоской, с его неудовлетворенностью, с его разъедающей рефлексией».

В какие-то, и главнейшие, минуты проступало сходство совсем иное: Бранд казался схожим с людьми-загадками; в нем узнавали тот тревожащий пламень, который на глазах у всех проходил за краем их собственного быта.

«Бранд» построен автором монологически. Реплики только дразнят, заводят, заставляют монолог вновь и вновь кружить вихрем. За голосом обыденного здравого смысла и обыденных жалоб здесь не признано права на участие в диалоге. Художественный театр не возвращал им этого права; все же спектакль был в той же мере монологом и проповедью максимализма, в какой предлагал и диалог о максимализме.

Можно сказать так: «Бранд» в Художественном театре имел прямое действие монолога и имел дальнее, долгое, сложное диалогическое последействие.

{231} Мощно собранный внутри себя, этот спектакль был, однако, очерчен незамыкающе, давал волю как угодно отходить от него в раздумьях и ассоциациях, переходить к предметам и проблемам, вполне отдаленным и от личности Бранда и, кажется, от идей спектакля. Андрей Белый помнил, как был в театре с Леонидом Андреевым («он мне лишний билет предложил»), как «молчали под Ибсеном, так говорившим ему, да и мне». В антракте, прохаживаясь по серо-синим коврам, попробовали заговорить, про что молчали, — «и разговор соскользнул просто к жизненной драме».

Рядом с «Брандом» становились возможны и шли разговоры о ересях, о мужицком, требовательно мятежном толковании Христа, скажем, в Евангелии от Матфея. О «Бранде» спорили на занятиях народного богословского факультета (народные университеты вообще, и этот факультет также, имели очень интересных слушателей, и жаль, что никто не попробовал проследить судьбу людей одного какого-нибудь курса). В брошюре Покровского произнесенное со сцены Художественного театра подкрепляется писанием: от Матфея, IX, 39; Деяния апостолов; послание Павла к римлянам (гл. VIII); от Луки — об отречении Христа от матери и братьев… Точно так же становились возможны и шли разговоры о Ницше и об эстетических концепциях человеческого поведения у Д’Аннунцио или Гамсуна (Немирович-Данченко, как всегда, знал, что говорит, когда настойчиво называл «Бранда» современной пьесой, хотя она написана в 1865 году).

Мысль могла заняться тем, как действует на нас зрелище силы, цельности, зрелище освобожденного от обыденной морали поступка-самоосуществления. Чем рискуем, научаясь видеть красоту в этих триумфах воли.

В эстетической оценке живой реальности — всегда доля риска. Лев Толстой насторожился против выражения «красивый поступок», «некрасивый поступок». Заметил, что оно противоречит народному языку, а значит, и народному смыслу. «Это не по-русски». «По-русски поступок может быть добрый, хороший или недобрый и нехороший».

Вот и еще одно рассуждение, заслуживающее, чтобы к нему прислушались (на этот раз рассуждение Ивана Аксакова): «Чувство художественности, не утвержденное на строгом и суровом нравственном чувстве, есть одна из величайших опасностей для души человека. С одной стороны оно не допускает человека испытать ни одного чувства правдиво, ибо человек, наслаждаясь красотою чувства, им испытываемого, или дела, им совершаемого, не относится к ним цельно и непосредственно… Он тронут как художник, с художественной стороны, а одно это еще ничего не значит, на действительность это не имеет влияния. Человек довольствуется здесь одним {232} благоуханием добра, а добро само по себе — вещь для него слишком грубая, тяжелая и черствая… Но есть другая сторона художественного чувства, в свою очередь губящая человека. Художественное чувство может отыскать красоту и в самом диком, и в самом низком явлении».

Начало века уже узнало опасность вот такого художественного чувства, когда неважно, размах чего тебя увлекает и что горит на том пожаре, зарево которого так дивно охватило полнеба. Эмоциональный и эстетический момент определяет восприятие того, что, по сути, требует восприятия социального и нравственного. И так чувствуют уже не одиночки в партере, но миллионы на земле.

Когда действие словно бы изъято из быта и непроверяемо им, возникает особый характер публичного восприятия этого действия: его воспринимают в той мере, в какой оно потрясает. Возникает эффект масштаба. Воздействие этого эффекта — одна из центральных проблем общественной психологии. Эффект масштаба может мистифицировать цель, предполагая и ее величие.

Все эти размышления возможны рядом с «Брандом» (что вовсе не значит, будто они уже и заложены в «Бранде» — заложена только возможность отзвука). Как возможны и естественны были рядом с ним те простые обращения к своему и недавнему, которые позволили, скажем, критику Игнатову перебивать строки рецензии горячим, больным некрасовским анапестом: «Захватило нас трудное время…»

«Это — лучший из лишних людей, которого “захватило трудное время”, вознесло на вершину подвига и заставило совершать чудеса».

Качалова бранили как за то, что он играет «хорошо известный нам тип либерального земца», так и за то, что играет Христа: рецензенты спешили — каждый — свой собственный душевный отзвук истолковать как концепцию артиста. Но важна сама возможность этого неоднозвучного гула откликов.

Уж если мы остановились на выражении «лишний человек», то заметим: скорее Немирович-Данченко думал о необходимом человеке, неизбежном человеке, человеке, без которого невозможно.

В сущности, Владимира Ивановича очень-очень давно волновали темы, к которым его привел «Бранд», волновали люди, с которыми для него были связаны эти темы.

Он никогда не жалел о том, что в годы юности, теперь достаточно дальние, не остался в прокуренной комнате на Сретенке; не считал, что — останься он с теми юношами, кто там они были, агитаторы ли из «Черного передела», террористы ли, — он лучше бы послужил родине, больше бы внес в мир добра. Но его манила их цельность, очертившая их призванность, необходимость их катализирующего {233} присутствия в обществе. Когда перед вторым сезоном Художественного театра Константин Сергеевич обратил внимание товарища на «Одиноких» Гауптмана, он благодарил и поражался, как мог пропустить пьесу, пропустить вот эту Анну Мар, юную, усталую, не просящую покоя, с ее неназванной и необсуждаемой целью: кто она и что она, не выспрашивают в почтенном доме, где она на несколько дней находит пристанище, — известно, что из России, что студентка, что в Германию приехала то ли политической эмигранткой, то ли по делам партии. Приходит и уходит, своим присутствием разлад не внося, но делая его явственным в доме, поляризуя и разрушая мир семейства Фокерат; приходит и уходит, задев душу своей бездомностью, ощущением «стали» и готовности к подвигу. Притягательная. «Публика должна сказать: да, трудно быть такою, но *надо*». *Надо* — подчеркивание Немировича-Данченко.

Немирович-Данченко мог мысленно возвращаться в комнату на Сретенку, когда думал об «Иванове», когда писал о людях своего поколения и их судьбе. Он слишком хорошо знал тех, кто в трудные времена искал, где вода помутнее, и ловил свою рыбку; слишком знал во всех сословиях обывателей с девизом «моя хата с краю»; слишком знал прекрасных людей, замыкавшихся в своей раковине и погибавших, слишком знал, наконец, надорвавшихся в борьбе «безвременных инвалидов» или злосчастных гладиаторов прогресса, от которых любящие зрители ждут новых и новых поединков. И, боже милостивый, как эта позиция вредит и нравственности зрителей, которые толкуют, хорошо ли, храбро ли распинается присяжный боец, и нравственности бойца, кажется, уже только публики ради и ведущего сражение… Так вот, Немирович-Данченко слишком знал тех, кого видел «по сю сторону», чтобы не питать жадного, надеющегося интереса к «людям сильной воли», ушедшим «по ту сторону».

«Бранд» — спектакль с художественной системой, довольно загадочной. Легко сказать об эклектике; легко предположить чрезмерную отзывчивость на то самое, с чем спорил. Германова ходит на репетиции «Драмы жизни», убеждает, что и в «Бранде» возможен и нужен строй «стилизации», и, кажется, Качалову это что-то дает; Владимир Иванович после жестоких споров о решениях, найденных для «Драмы жизни», озадачивает Станиславского, попросив у него пластические мотивы для решения толпы «Бранда» — может быть, что-либо близкое церковной древней живописи, может быть, примитивы… Это при том, что декоратор, как пишут, стремился к полноте иллюзии. Впрочем, на снимках горы смущают заведомой тряпичностью, и камень, на котором сидит Качалов, — тоже.

Ни минуты опаски перед традиционной театральностью, которой ведь так боялись. Как ни минуты опаски перед чувствительностью: сцена у елки… В чем-то удивляюще грубый спектакль. Можно об этом {234} молчать, никто же не тянет за язык; но, этого не сказавши, упустишь важное.

Бранд — едва ли не метафора движения. Он появляется на ходу, его окликают, просят остановки, он не оглядывается — вперед! В спектакле Бранд упирался палкой, карабкался, срывался, подымался-таки. Пробовал палкой снег справа от себя — палка вся уходила; слева палка скользит, не во что упереться. И все-таки шаг, и еще шаг, и еще.

Метафора открывает себя как метафора, но притом человек ногти себе срывает.

В загадочной эстетике спектакля, быть может, что-то от мистерии — не от опыта ее ученых реконструкций, а от отозвавшейся недалека в драме Ибсена исконно сумрачной, исконно высокой, минутами донельзя человечной, минутами иллюстративной природы духовного зрелища. И чувствительность помянутой сцены у елки, когда мать плачет, что ребенок умер, а отец не велит плакать, минуя все «рождественские рассказы» (кто их только не писал для газет, и Немирович-Данченко тоже писал, и одноактная пьеса «Елка» у него есть), может восходить к иному. Скажем, к сцене избиения младенцев…

Не мистерия, конечно; но про мистерию позволено думать. В чем-то «Бранд» осуществлялся на сцене МХТ именно так: как вселенски наставная история «про одного человека» (как жил, какой подвиг нес, в чем был виноват, как погиб), представленная патетически, с приближениями к его страстям вплотную и с тут же открывающимися выходами во всеобщее.

«Бранд» — спектакль иных средств и иных пропорций, чем все, что было с ним рядом. Немирович-Данченко гордился, что поставил его. Радовался победе, хотел развивать успех дальше. Писал об этом Качалову. Письмо должно было прийти к праздникам, Немирович-Данченко слал новогоднее пожелание своему артисту: «Не угашать духа ради мелких задач».

# **{235}** У себя дома

### I

До открытия МХТ Немирович-Данченко писал: ставить классику придется; нужда заставит.

«Если бы современный репертуар был так же богат и разнообразен красками и формой, как классический, то театр мог бы давать только современные пьесы и миссия его была бы шире и плодотворнее, чем с репертуаром смешанным».

Классика берется как подспорье: выбирается то, что созвучно «благороднейшим современным идеям».

Афиша «первого Художественного театра»: Чехов, Горький, Толстой, Гауптман, Ибсен. Все живые авторы.

Афишу возможного «второго Художественного театра» Немирович-Данченко записывает в своей тетради перед отъездом из России — резко, ярким карандашом, наискосок страницы: «Бранд» «К звездам» «Горе от ума» «Пелеас и Мелисанда». «Джиоконда» Д’Аннунцио «Вечная сказка» Пшибышевского «Мать» Пшибышевского «Росмерсхольм» «Драма жизни» «Слава» Д’Аннунцио.

«Горе от ума» здесь названо, поскольку его осталось только выпустить; от общего контура нового репертуара, как он здесь очерчен, спектакль должен был бы отделяться.

Афиша «второго Художественного театра»: Ибсен (но не автор «Штокмана», а автор мистериальных «Бранда» и «Росмерсхольма»), Гамсун, Метерлинк, Д’Аннунцио, Пшибышевский (поблизости будут названы имена: Стриндберг, Гофмансталь, Ведекинд). Из русских — Леонид Андреев. Это выбор целостный.

Читая про споры вокруг «Драмы жизни», читая запись Станиславского, как Немирович-Данченко мешает ему заимствоваться идеями у Мейерхольда, Брюсова, Волошина, Балтрушайтиса, нехорошо — ибо ложно — представлять себе, будто Немирович-Данченко тщится отгородить товарища от того, что именовалось тогда «новым искусством». В зависимости от вкуса находят в таком предположенном желании то заслугу, то вину Владимира Ивановича; такого желания, однако, не было, вот в чем суть.

{236} Угол страницы за списком заполняется рисунками. Мы помним, в каком состоянии духа он начинал так штриховать травки и цветочки.

Возможен ли театр с той основой репертуара, которая вписана резко и с нажимом? Вполне возможен, если дело за тем, найдется ли в Москве публика. Авторов, названных и не названных в этом списке, печатает уже не один лишь «Скорпион» с жалящим и указующим хвостиком его издательского знака. Еще в 1895 году в «Дешевой библиотеке» Суворина в переводе и с предисловием Суворина вышел едва ли не первый русский перевод Метерлинка: «Тайны души» (пьеса «Interieur»). А в 1915 году четырехтомное собрание Метерлинка дали приложением к «Ниве»; в таком же, с «Нивою» полученном, издании читатель имел полного Ибсена и Уайльда; Гамсун выходил массовыми тиражами — как Джек Лондон.

С книжных полок куда-то делись Мачтет, Потапенко, Шеллер-Михайлов, Альбов; да и первые предтечи «новых» — Коринфский или Фруг — уже неизвестно куда были заставлены. Стояли тома Д’Аннунцио, Стриндберга, Гофмансталя, Пшибышевского (удивляют справки о количестве изданий). Уже читали Верхарна, Бодлера, Вердена.

… Кое‑что из названного в том списке наискосок МХТ поставит. Кое‑что воплотится в опытах учеников: Германова пробовала свои режиссерские силы, работая с Коонен над отрывками из «Мертвого города» Д’Аннунцио. Что-то перейдет по наследству студиям. Дело, однако, не в отдельных пьесах. Как театр этого направления Художественный театр себя не стал осуществлять.

Со второго десятилетия Немирович-Данченко строит репертуар, держась своего общего принципа: гармонизируя. С заботой: «вовремя дать движение одним требованиям, и потушить на время другие, и дать разгореться потом другим запросам в ущерб первым». Ничего не поделаешь, да, в ущерб чему-то, лишь бы не пострадало серьезно все дело. Впрочем, письмо, где эти мысли развиты, мы с вами уже читали. Возьмем другое. «Мне припоминается решение, которое мы приняли однажды как руководство для составления репертуара и которое мне всегда нравилось. 5 пьес. 1‑я — реставрация русского репертуара… 2‑я — постановочная… 3‑я — типа “Одиноких” (Гауптман, Пшибышевский, Гамсун, Ибсен, Гейерманс, Гофмансталь, Дрейер, Шницлер). 4‑я — новая русская… 5‑я — искание новой формы».

Из опасения застоя 5‑я пьеса должна занять место выше, или она сольется с 3‑й (как в этом году «Драма жизни»), или со 2‑й (может быть, это «Синяя птица»), или их две, как в этом году «Драма жизни» и «Жизнь Человека».

«Новая русская» съезжает, таким образом, на последнее место. Заметим, что «Жизнь Человека» в числе «новых русских» Владимир Иванович не называет, хотя вещь — новая и автор — соотечественник. {237} По-видимому, под «новой русской» разумеется пьеса, которая есть плоть от плоти дня и принадлежит, как тогда говорили, «бытовому репертуару».

По этой части в Художественном театре острая недодача. Какая-то дистрофия подлинностей. В спектаклях есть веяние времени, его биение, его токи — да; но как долго можно сцене жить без характеров и нравов времени, без его фактуры и предметности, без его политики в конце концов…

Минутами Владимир Иванович остро обеспокоен этой «дистрофией». Тогда он боится выпустить из рук какую-то вещь. Вот прочитана «Княгиня Настя»: тут такое сытное, острое, с пылу с жару варево; все пошло сюда, что людям сейчас интересно; а у нас этого нет.

Автор «Княгини Насти» и сам «человек-варево», в котором все намешано и кипит: это Александр Валентинович Амфитеатров, нововременец поначалу, затем — политический ссыльный (угодил в Минусинск за фельетон «Господа Обмановы»). Сейчас в Париже издает журнал «Красное знамя», печатает памфлеты Горького, стихи Бальмонта (тот тоже в эмиграции, пишет «Песни мщения»:

«… Час расплаты ждет.  
Кто начал царствовать — Ходынкой,  
Тот кончит — встав на эшафот».

Тайны цензуры: Байрона ставить нельзя, а Амфитеатрова и Бальмонта — можно).

Немирович-Данченко не пересказывает в письме Станиславскому интригу пьесы (хотя интрига роскошна и чего тут только нет: растратчики на каком-то великокняжеском уровне, автомобили и рысаки, террористы, соперничество сестер — развратницы холодной и развратницы пылкой, она же и великий делец, Савва Морозов в юбке от Пакена, «сфинкс замоскворецкий», «золотом вскормленный зверь»…). Важнее темп будоражаще быстрого проговора «вопросов», картина дня, возникающая почти как коллаж. Кстати, Амфитеатров в прозе одним из первых дал эффект «вклеек» в повествование обрывков газетных статей, документов, хроники.

Пьеса странно соединяет точность и кричаще дурной тон. Что и говорить, Владимир Иванович прав: «В матерьяльном, модном успехе не может быть сомнения». Чего стоит один Лаврентьев, покрытый тайной и африканским загаром. Он небрежно вертит в руках томик: «Я никогда ничего не читаю. Уже лет двадцать. Некогда. Я воин. Я мужчина. Я живу». «О чем раздумывать? Ударим по рукам. Хочешь ты быть богат? Мы пробьемся к таинственным, нетронутым золотым россыпям в Лунных горах. Для этого нужно вырезать всего лишь два или три диких народца. Хочешь женщин? Их будут у тебя табуны — каких угодно: белых, черных, кофейных. Если ты честолюбив, — {238} поверь: только мы, конквистадоры, обладаем истинным вдохновением и безумством власти».

Любопытно рассудить, как соотносятся с нашим равнинным пейзажем и бытом эти Лунные горы; любопытно рассудить, чем берет персонаж, с которым предложено отождествляться (если отождествлением можно назвать возможность сняться, просунув лицо в прорезь декорации так, чтобы на карточке ты выглядел среди бита, бурь и покорных племен, на фоне, знакомом по Райдеру Хаггарду и по прочему приключенческому чтению 1910‑х годов). Но спрос на «сильного человека» очевиден. Скоро такими конквистадорами и капитанами обольстит русскую публику Гумилев; потом трудно будет судить, что откуда пошло, офицерское ли холодно-угрожающее постукивание стеком по голенищу дало жест гумилевскому герою, отряхающему ударами трости клочья пены с высоких ботфорт, или из «Капитанов» заимствовали сами себя все эти ротмистры и хорунжие? «… Бунт на борту обнаружив, из-за пояса рвет пистолет…».

Можно развести руками: как в голову пришло, будто в подобном сочинении что-то может сгодиться Художественному театру. Амфитеатров, однако, пересказывал в письмах восторги, которые выслушал от Горького (тот действительно дал «Княгиню Настю» «молнией» в очередной сборник «Знания») и от Луначарского, будто бы равнявшего его с Бальзаком. Немирович-Данченко просил Станиславского лишний раз прочитать предложенную пьесу: «Я боюсь ставить на ней крест».

Он и сам перечитывал. «Когда я думаю о пьесе Амфитеатрова с мыслью поднять ее идейное значение, я начинаю находить в ней что-то…».

Увлечься и увлечь за собой остальных, вычитав в пьесе «что-то», Владимир Иванович умел. Но сам над собой трунил, вспоминая фразу скорняка Бубнова из «Дна»: мастер собак в енотов перекрашивать…

А что делать? Третий сезон — после «Стен» Найденова — не было премьеры, дававшей изображение сегодняшней русской жизни.

### II

«Стены» не имели успеха. Журналисты были зорки к тому, что составляет слабость пьесы: да, досадна многозначительность недомолвок в том, как написана Елена Кастьянова, бросающая дом ради дел, видимо, связанных с революцией; верно и про то, что между автором и натурой — какие-то литературные средостения: изживающий себя в гульбе и в напрасной любви Артамон Суслов написан «через Горького», пятнадцатилетняя калека с надрывом Танечка — «через Достоевского». Но в пьесе ведь не только это. А никто не оценил своего рода поэзии этого двора с помойкой; здешней общительности, {239} то скандальной, то поистине тонкой; причудливости, с какой эта вязкая жизнь принимает импульсы, приходящие извне, — по предугадать, как и что здесь откликнется…

Станиславский пьесу искренне полюбил (о «поэзии помойной ямы» заселенного дома сказал именно он). Немирович-Данченко вложил очень много своего. Он нашел утро после ночи, когда Елена не пришла домой, — страх отца с матерью, обычные утренние разговоры, окрашенные необычным состоянием, чан, который не идет в горло… Нашел домашнюю боль расколов. На роль Суслова-отца, черносотенца из мясников, которого сын ненавидит, убил бы, режиссер выбрал Артема: во дворе, позоря Елену, скандалит старичок, кругленькая спинка.

Еще до того, как изъявила свое пренебрежение этому бытовому реализму публика, пренебрежение изъявляли в Театре. Лужского однажды довели до исступления, давая понять, что эти его любимые «Стены» — вчерашний день и никому не нужны. Он сорвался, написал отчаянное письмо Владимиру Ивановичу: «Не могу почти владеть собой. Простите, говорю это громко… Не могу больше. Чаша моего терпения переполнилась. Больше нет никаких сил!»

Немирович-Данченко видел то же отношение и принимал его куда философичнее.

Лужского взорвало от того, как относится к «Стенам» Стахович. Если дело только в Стаховиче, то тут все в порядке вещей: Стахович к пьесе и должен быть пренебрежительно холоден, как холоден он к русским грязным дворам, к русской бедности.

Ему, Немировичу-Данченко, жизнь людей, выходящих под вечер во двор-колодец, как привычно было выходить в палисадники, жизнь их как она есть казалась интересной. Он сам хотел написать примерно о том же; у него был набросок, который для себя он называл «Ниццская драма». Замысел, вероятно, пришел в голову, когда был в Ницце; закрепил название, дорожа чуждостью слова «Ницца» жизни героев.

«Действие в Москве, где-нибудь на Сущевской улице».

Улица за Садовым кольцом, за кольцом, как бы центрирующим «современные характеры» и «современные проблемы». Но там, за кольцом, и живет большинство: на Сущевке. «Свой домик с садиком. Галдарейка». Муж — чиновник, из захудалых дворян. Нет, скорей типограф. Жена — полу-Кармен, звать Маша. Маша от мужа уходила; любовник пытался ее убить, осталась жива. Первый акт сразу после этого; второй акт — поправляется; следователь, показания, приходит брат убийцы (у них цветочный магазинчик, убийца его разорил — все ей дарил).

Появляется некто дядя Григории. Никто его не знает. Считают за проходимца. Уговорил, оставили жить в доме. Проповедует. Все {240} это записи предположительные, тут же отменяющиеся: «Выйдет похожим на Луку и толстовщину». «Или среди них вывести ницшеанца?»

Драматург задумывается: что произойдет на погруженной в себя, своими страстями живущей Сущевке, когда ее посетят бродячие, будоражащие идеи.

Впрочем, пьеса не дописана.

Любезный человек Александр Леонидович Вишневский при опросе знаменитостей в «Голосе Москвы» — «Что год грядущий нам готовит?» — 1 января 1910 года еще отвечает: «Чего жду? — Новой пьесы Вл. И. Немировича-Данченко». Тетради пухнут; новый план; список действующих лиц поражает представительностью — вся Россия от бродяг до министров, мужики, баре, эсеры, промышленники. Есть запись для новой пьесы: «Современная Москва, Москва Гучковых и Рябушинских». «Тут и Шаляпин, и Сомов, и Бенуа, и Станиславский, и архиерей, и Пакен, и Рахманинов. Размах большой».

Пакен, имя которого между архиереем и Рахманиновым, — «модель от Пакена», французский дом моды.

В других записях — Максим Горький (под именем Голощекова), покойный Савва Морозов… (Творческое воображение волновало это умное и тяжелое монгольское лицо, это соединение властности, честолюбия, страсти и неверия, эта повадка человека, у которого дело играет в руках и который может вдруг все из рук выпустить — пропадай пропадом.) Из тетрадей ничего не выйдет однако.

Вряд ли дело в отсутствии литераторской дисциплины или в том, что не мог выбрать времени.

Если не как режиссер, то, во всяком случае, как литератор и как заведующий репертуаром Владимир Иванович сохранял вкус к житейской верности типов и к характерности верно схваченных положений. Он и в старости (на репетициях «Русских людей» в конце 1942 года) говорил, что вообще не понимает, как можно в театре не любить быт; как можно вообще любить жизнь и не любить быт.

Все же приходят времена, когда быт как предмет изображения внезапно и остро прискучивает художникам.

Тогда быт может растворяться в лирическом тумане: от него остается круг света, шорох платья, смутный запах духов…

Тогда на быт могут насмешливо набрасываться, цинически трепать его, делать предметом свирепой игры. В одной из тетрадей Немировича-Данченко записаны названия: «Дух земли», «Ящик Пандоры», «Пляска мертвых». Пляшущий, наглый, эксцентрический мир пьес Ведекинда — это как раз мир гостиных, деловых кабинетов, вокзалов, отелен и ресторанов, мир фешенебельного быта, доставшийся в добычу гротеску. Сюжет кувыркается и опасно зубоскалит; пародируются или перенимаются законы книжек-«выпусков» ее светскими {241} приключениями, с зарезанными банкирами, с графинями и их любовниками из притонов, с грабителями во фраках; все идет под цинический присвист; ритм и свет тут поставлены, как в каком-нибудь номере подвального кабаре — «Танец апашей», «Женщина-змея». Впрочем, с экспрессионизмом, предтечей которого был Ведекинд, Немирович-Данченко будет иметь дело в отечественном варианте: пляска нищих, которых ведет по заплеванной, затоптанной степи Анатэма; старухи, глядящие довольными, каменными глазами на безнадежную свадьбу в «Miserere».

Несколько лет назад Немирович-Данченко пояснял, что для него есть цель, и идеал, и способ работы: современная жизнь, прошедшая через чувствование и темперамент художника, принявшая от того окраску, именуемую поэзией, сохранившаяся как жизнь и возведенная в перл создания. Но сейчас на материале новых русских пьес так работать не удается (для Блока они не знают разгадки). Приходится потушить на время эти требования; дать разгореться другим и вести дело уже за счет новой энергии.

На первое место выходит цикл спектаклей русской классики. «Реставрация русского репертуара».

### III

Из классики будут выбраны вещи, входящие в хрестоматию.

Немирович-Данченко не был отягощен филологической образованностью. Не имел тщеславной влюбленности в шедевры забытых гениев или проказников театра. Не имел подобной влюбленности и в пласты театральных эпох. Другие будут при нем открывать их и упиваться то миром сценического барокко, то миром венецианских масок, то куртуазными либо площадными играми средневековья. Но нельзя вообразить, чтобы и Владимир Иванович в свой черед вздумал воскрешать, допустим, выразительность театра елизаветинцев и носился бы с «Белой дьяволицей» Уэбстера, хотя драма вправду замечательная и роль едкого, обреченного убийцы-меланхолика там стоит многого.

Даже к тому в классике, что уже было открыто другими, Владимир Иванович относился со скепсисом. Как когда-то искренно (хотя и шуточно, конечно) писал, что «Звезда Севильи» Лопе де Вега ничуть не серьезней «Чародейки» Шпажинского, а, пожалуй, Шпажинский и получше, — так и до конца, кажется, не сменил своего суждения о великих испанцах. Комедии Шекспира считал не более чем художественно исполненными шутками («пусть Стороженки и Веселовские называют меня изувером, но я не могу переменить своего мнения»). К хроникам его был недоверчив. «Ричард II» одно время очень увлекал Театр (действительно, потрясающий центральный характер — {242} и потрясающая коллизия виновной слабости и вроде бы правой силы, которая в своей победе теряет правоту, благородство, вообще самое себя). Владимир Иванович не противоречил этой увлеченности, но в конце концов был рад, что не ставят. Может быть, не имел ключа, а может быть, и не любопытствовал отпереть: интересно ли стать первооткрывателем того, что триста или четыреста лет как забыто. Раз забыли, то почему-то стоило забыть.

Поэтому из Шекспира ставят не «Ричарда II», а «Венецианского купца» (только что прошли гастроли Поссарта), «Двенадцатую ночь», «Юлия Цезаря» (памятного по приезду мейнингенцев); потом «Гамлет». Название, которое приходит первым. (Как если с ходу спросить: русский композитор, быстро? — Чайковский! Плод, быстро? — яблоко! Трагедия Шекспира, быстро?..)

Так же, кажется, Немирович-Данченко не имел заветной и личной находки в русской литературе, которую хотел бы первым явить сценически. С «Царем Федором» ведь другая история: пьеса лежала не в безвестье, а взаперти. Если в какой-то записи по репертуару предлагается трагедия А. С. Хомякова «Димитрий Самозванец» или «Дон Жуан» А. К. Толстого — это редкость. В следующей записи названия исчезнут. Постоянно присутствуют только вещи хрестоматийные.

В 1903 году Чехов писал: «Как бы ни перебирали “Ревизора”, “Горе от ума”, “Месяц в деревне” и проч., а все-таки в конце концов придется поставить… Мне почему-то начинает казаться, что года через 3 – 4 новые пьесы уже надоедят… Быть может, я и ошибаюсь». Однако Чехов не ошибался.

Начиная с 1906 года показывают по премьере в сезон: «Горе от ума», «Борис Годунов», «Ревизор», «На всякого мудреца довольно простоты», «Месяц в деревне». Немирович-Данченко был режиссером или сорежиссером во всех спектаклях, кроме последнего.

Вообще-то «Месяц в деревне» должен был быть в этой чреде первым, и ставить в первом еще сезоне хотел как раз Владимир Иванович:

«Моя мечта поставить пьесу Тургенева так, чтобы спектакль дышал его мягким, ароматным талантом, деликатным анализом и чтобы пьеса шла в стиле эпохи». «Надо ставить пьесу так… чтобы эти Натальи Петровны, Ракитины и другие были плотью от плоти и кровью от крови своей эпохи, со всем складом их внешней и духовной жизни… Я ясно представляю себе новизну этой постановки». То есть новизну подхода исторического.

Внезапно возникающее историческое ощущение пьес вовсе не «исторических» по жанру, как и внезапно возникающее историческое ощущение предметов, вовсе не исторических по своей природе и происхождению, — вообще очень любопытное явление. Не меч Димитрия Донского, не наполеоновская треуголка, не перо, которым был подписан {243} указ об отмене крепостного права, — а просто перо, которым записывали, что надо сделать на неделе, и фарфоровая чернильница, и песочница к ней, и табакерка, и вырезные силуэты из черной бумаги, и вышивка на диванной подушке. Житейское, живое, оно становится историческим, когда жизнь от него отходит с долей внезапности, с долей катастрофичности, с долей исторической неизбежности.

Отсюда изменение художнического взгляда.

Можно писать на холсте, скажем, ветшающий домик с колоннами, одышливую болонку и старушку с буклями — вариации на тему «все в прошлом». Но 80‑е годы оставляли подобный сюжет лишь сюжетом для жанриста, пусть жанриста «с настроением» или «с направлением». Болонка и ее старушка стареют просто так — потому что все стареют; годы свое берут; вот и дом покосился (плюс, возможно, намек, что внуки забросили бабушку или что барство отживает). В начале XX века тема «все в прошлом» меняет смысл и тональность: по естественное обветшание, но историческое исчезновение.

Склоненные над водой девушки, плывущая туманом зелень аллей, белый призрак усадьбы во мгле парка — это мир, рассматриваемый уже по ту сторону, оживленный поэтическим усилием. Он всплывает из прошлого, словно бы повинуясь заклинанию.

Заклинания всегда нуждаются в чем-то вещественном, еще хранящем в себе тепло того, что исчезло или отдалилось; для заклинания непременно надобна прядь волос, кольцо, платок — то, чего касался заклинаемый. В собирательстве, ставшем манией и модой в начале XX века, был и этот оттенок.

Непривычность и уязвимость того подхода к «усадебной теме», традиционной для русского искусства, который возник на пороге века, были очевидны. Его трудно было принять: русская усадьба еще куда как реальна; еще тут живут, еще вызывают из города солдат, страшась судьбы соседей, которых «подпалили», еще закладывают и перезакладывают имение или в который раз заводят рациональное хозяйство. Сохраняется то, что называется помещичьим землевладением. Как с ним быть? Программы множатся, от скромнейших до радикальнейших. (Кстати, именно на этот счет — о крестьянах, о их настроениях, о земле, о том, за кем мужики пойдут и за кем не пойдут, Немирович-Данченко очень дельно переписывается летом 1906 года с лидером левого крыла кадетов, будущим пайщиком МХТ князем П. Д. Долгоруковым.) Какие уж томления, вызывания теней — помилуйте, тут не до теней, тут с живыми разобраться бы.

Парадоксальность положения была, однако, в том, что помещичье землевладение и остатки крепостничества пребывали живой безобразной реальностью-пережитком России; русская же усадебная культура завершила круг; она отходила в своей красоте мира вещественного, в {244} своей духовной неповторимости, в том сознании своей грешности и вины, которое так глубоко окрасило ее. Умирая, она принимала свою кару; приняв кару, заново открывалась в своей красоте и цене.

Отсюда обновление ее восприятия на рубеже века.

Стилизация-любование, стилизация-оплакивание вовсе не были единственным вновь возникшим способом освоения мира, в какую-то переломную минуту осознанного как мир прошлого.

В этот мир возвращались, чтобы сделать его прощальную опись. От лирических зарисовок нежданным, но и естественным был переход к тону каталога, который возобладает немного спустя, когда станет выходить журнал «Старые годы». Последние имения, еще хранящие свой неизменный облик, семейные усадебные храмы, картинные галереи в двусветных залах, «рыцарские» руины и алтари дружбы в парках, готические скотные дворы, украшенные резьбой двери анфилад, рисунок столиков маркетри — все это описывается с почти болезненной, чертежной щепетильностью; похоже, будто делали опись перед пожаром, в расчете на пожар — и на то, будто и после пожара окажется важно знать, что же сгорело.

В этот мир возвращались, наконец, с живым ощущением его поэзии; поэзию эту долго полагали чужой, «господской», — с годами выяснялось, что оно не вовсе так… «Шепот, робкое дыханье, трели соловья…» — строка, задерганная пародистами, касалась слуха своей чистой нотой; она останавливала, как любого человека остановит вечерний голос соловья.

Таков был круг, куда должна была войти работа МХТ над «Месяцем в деревне». И понятно, почему летом 1899 года Немировича буквально «грызло желание» взяться за Тургенева. Он понимал носившийся в воздухе новый интерес и, возможно, был бы первым. Понятно и то, почему он охладевает потом к идее постановки «Месяца»: слишком долго остающиеся в замысле работы редко появляются на свет и еще реже появляются счастливо. Что-то перегорает, кончается в лирических отношениях режиссера и облюбованной пьесы. Идеи расходятся, их успевают материализовать другие, уж и неохота браться самому.

Случилось так, что с какого-то времени желание поставить Тургенева «грызет» не Немировича-Данченко, а Станиславского. Он пишет: «Лично я поставил бы на очередь: 1. “Месяц в деревне”». Немирович-Данченко откликается холодно: «Должен сказать, что у меня как-то не укладываются в репертуар “Пелеас” (речь идет о пьесе Метерлинка “Пелеас и Мелисанда”. — *И. С*.) и “Месяц в деревне”. Правда, я еще пока думаю о репертуаре односторонне. Ищу пьес с теми боевыми нотами, которыми звенит наша современная жизнь… А “Пелеас” и “Месяц в деревне” кажутся мне принадлежностью в высшей степени мирных общественных течений, и общество останется {245} глухо к их красотам. Но не считайтесь серьезно с тем, что я сейчас нишу. Я еще не довольно объективен».

Письмо написано в самом начале 1907 года, когда революцию добивают, но она еще длится, еще вспыхивает и в этой своей трагической поре, быть может, всего больше говорит сердцу. Возникает то чувство стыда, которое знакомо русскому художнику вообще и тем более художнику, который сам о себе сказал, что развивался «под влиянием беллетристов и особливо критиков 60‑х годов». Стыд и стыд — «в годину горя красу долин, небес и моря и ласку милой поспевать»… Пусть не довольно объективен, но сейчас не до «Месяца в деревне». Он готов сказать, что и «Горе от ума» поставлено не так, как надо бы сейчас: слишком уж много приятного предложено мягкому разглядыванию, слишком много — от уюта дома, от его приземистого и с утра хорошенько натапливаемого ампира, от домашнего комизма Фамусова в папильотках, от мирной сердитости старика, который и всегда по утрам сердит, от фарфорового пения старинных часов и маленьких плясок фигур по поводу того, что пробило восемь или девять…

Прелестные часы, и прелестно, что нашли их. Когда в письме Качалову Владимир Иванович пишет про опасность «маленького изящества, севрских статуэток», он, конечно, разумеет не эти фигурки. И все-таки.

Немирович-Данченко предоставляет Станиславскому готовиться к «Месяцу в деревне». Высвобождает в репертуаре ближайшего сезона место для «Бориса Годунова» — для «повести о многих мятежах».

### IV

Немирович-Данченко никогда не реабилитировал своих замыслов, потерпевших поражение. В его мемуарах не найти страниц, подобных пленяющему рассказу о неудачнице-«Снегурочке» в «Моей жизни в искусстве». Можно пожалеть, что таких страниц нет: художественные мысли его «Бориса Годунова» имеют цену, независимую от осуществления.

Немирович-Данченко работал над спектаклем вместе с Лужским. Рукой Лужского написаны два режиссерских экземпляра. Вот первый из них. Он выглядит, как обычные в практике Театра рукописи: текст пьесы в каком-то недорогом издании, которое не жалко, размечен номерами; на вклеенных листках — расшифровка замечаний. Но здесь каждому номеру у строки отвечает фрагмент засвидетельствованной исторической реальности. Стихи и действие Пушкина как бы идут фонограммой к ленте документальной: ее материал обилен, резок, сложно смонтирован.

{246} Описания родства, местностей, житейских правил, государственного ритуала. Эпизоды прошлой и будущей жизни исторических персонажей. Какие-то забавности: император австрийский Рудольф присылал в дар царю Борису шесть попугаев. В параллельных выписках Немировича откуда-то взятые жуткие подробности убийства царя-мальчика Федора — натуральные и садистические: «Федор закричал неистово, потому что ему сдавили яйца»…

Разрыв между «фонограммой» стиха и лентой истории мощно действует при чтении этой режиссерской рукописи. Иное дело, есть ли возможность, и какая, перевести эту энергию в энергию сценическую.

Немирович-Данченко пишет: «Остановитесь на Борисе как на боярине конца XVI века, углубитесь в тяжелую, увесистую обстановку его жизни, заставьте его вникать во всю громаду государственности» (и так далее). Но это как у Гамлета: «Отнюдь не то, что я сейчас сказал». То есть именно — так не делай. Все это вполне в возможностях Театра, это то, чем они владеют, — «но язык, легкий и поэтичный, но стих, красивый и звонкий, не сольются с образами».

Задача — не в том, чтобы поэзию Пушкина сызнова слить с кровавой и пестрой тяжелой материей, из которой она однажды извлечена: задача, видимо, в том, чтобы дать этот контрапункт. Опять же вопрос: как.

Лужский имел на руках и второй режиссерский экземпляр, написанный уже в форме, более обычной для МХТ: с разработкой психологии персонажей, их отношения к главному событию пьесы и сцены, их физического состояния; с записью пространственных решений.

Захотим ли мы разглядеть роль Бориса или роль народа, все взято тут подробно и догадливо: например, любовь Бориса к самому себе, которую он испытывает после венчания. Внутренний зуд сейчас сказывается только в зуде благотворения: «желает уже благотворить всем, от первого сановника до последнего холопа…» Потом духота летней ночи; Годунов хочет подышать воздухом, поглядеть на церкви из окошка — их вид всегда успокаивает. Стоит, ухватившись за перекладину в окне. «Постарел, осунулся, стало больше и морщин, и седины, шесть лет прошло недаром, вся старая вражда к боярам захватила уже его вовсю, явилась уже и подозрительность и злоба, мучается своими недостатками, жалеет себя, презирает и жалится на неблагодарность окружающих и народа, трусит и волнуется предсказаниями и явлениями в природе, но бодрится еще, не показывает вида».

Лицо выходит как бы на крупный план (смена планов, переходы от панорам к «выкадрированным» группам и лицам составляли одну из новых задач этой постановки). Лицо оказывается серым, не очень значительным.

{247} Так же разглядывается на крупных планах народ. Греются у костра, старик дает ребенку орешек, потом пуговку, развлекает его. Затрапезность, быт. В корчме близ Литовской границы хозяйка кипятит воду, раскладывает кучки мяты — парить бочки. Дорожные люди устали — жара. «Каждый начал разбалахониваться», «приятно присели», Варлаам снимает с себя сапоги нога об ногу, Мисаил «блаженствует страшно», что в прохладном помещении.

Сцена на Литовской границе — быт.

Сцена в доме Шуйского — быт: «затянувшийся ужин», Телятевский рассказывает неприличные анекдоты; пока сквернословили, задернули занавеской образа. На столе объедки. Потом уборка.

Сцена в тереме — быт: царевна кормит яблоком попугайчиков-«энсенараблей». «Попугайное счастье» растрогало и показалось завидным, к тому же неразлучники подарены родней покойного жениха; расплакалась. Борис утешает ее мельком, «больше любит Федора». Ксения обиделась, что отец отвлекся, плачет пуще. Царь берет увеличительное стекло, рассматривает, что там нарисовал сын. Федор: «“Это Волга”. Улыбнулся даже: как же ты мол этого не знаешь».

Борис еще беседует в семейном кругу, «а самому надо уже заниматься делами». Про то, что к нему пришли с доносом, Семен Годунов говорит «очень просто, без шипенья»: донос в порядке вещей. Царь: «Гонца схватить». (Интонация — «что же вы, мол; это-то хоть, надеюсь, сделали».)

Федор безразличен к тому, о чем рассказывают дядя и Шуйский, уходить не хочется — «только вот докрасить тут одну вещь…».

Борис садится на трон — ищет покоя в позе покоя и величия. Запирает потом двери. Обнимает Шуйского за плечи, сажает на лавку. Очень искренне просит, в фигуре ничего напыщенного, только хочет точно знать про мальчика, убитого в Угличе. «То был царевич?» Шуйский (ему в глаза): «Он». «Пауза. Не верит. Смотрят в глаза друг другу. Не верит. Отошел. Просит, умоляет сказать правду, в пуганье казнью и то слышится какая-то просьба». Спешит распорядиться. При этом дрожь внутри: так? не так?

Есть эти лица с залысинами и с морщинами. Есть все это жилое, обыденное, эти семечки и тюря из хлеба с квасом. Есть подневольная и привычная тишина. Обыденное, одно к одному, ежедневное злодейство. Бедность прямая внизу и бедность душевных проявлений на всех уровнях жизни. И не откуда-то, а из этой же жизни выделяется электричество истории, разражаются ее грозы — с реальностью ударов и с фигурами-фантомами, разрастающимися, словно бы их под острым углом спроецировали на бурное, в бегущих тучах небо.

Такой-то фигурой, спроецированной на небо, Немирович-Данченко и видел Самозванца. Сумрачный, малорослый, бледный монашек говорил {248} тут «Тень Грозного меня усыновила» не гордо, не дерзко, а будто бы в бреду и даже с оттенком некоторого недоумения. Горячечная возбужденность речи, почти вдохновенность — и в то же время чувство, что все вдруг оборвется.

«И, падая стремглав, я пробуждался». «И три раза мне снился тот же сон». Как будто эти сны продолжаются.

С Мариной — сон. Он бережет сон тем, что неподвижен. Белое лицо в поту, он сидит. «Вся кровь во мне остановилась» — и сидит. «Волшебный, сладкий голос!» — и сидит. С уст срывается безумное признание, а он сидит. «Прощай навек» — и все-таки сидит.

С вельможами Кракова, с падающими перед ним ниц русскими беглецами боярами, с целующим ему полу пиитом, с князьями церкви и с буйными, наглыми, великолепными казаками — тоже сон, быть может. «Вот он говорит то, что подобает говорить царю и герою, и тотчас на голове его дрожит венец и жесты изменяют ему: можно подумать, что в его руках не меч венценосца, а псалтырь монаха, и вокруг не воины, князья и польская шляхта, а дьяволы, которые смеются над ним и соблазняют его».

Режиссер хотел в Самозванце этой боязни наваждения и веры в призванность. Не «милый авантюрист», не бравый добытчик себе царства, но каратель и соблазн России. «Гениальный безумец», посланец, воплощение «светлого мстительного рока».

Режиссер ловил в трагедии: тот, кого Пушкин называет и Григорием, и Самозванцем, и Лжедимитрием, и даже — в минуту, когда тот говорит: «Довольно; щадите русскую кровь» — Димитрием, — тот, кого режиссер видел возникшим из народных стихийных глубин мстителем, из действия затем уходит. Четыре последние картины — без него. На первом плане прорисовывается лицо: огромное, густо заросшее темным волосом, оно возникало под конец в квадратном оконце дворцового перехода; Мосальский — Уралов некоторое время глядел на толпу, словно недоумевая, чего беспокоятся, чего прихлынули к дверям, за которыми убивают. Не их же пока убивают.

Кто скажет, каков бы был спектакль, где удалось бы дать тройное движение, — где было бы разгадано и передано, как в житейской материи рождаются токи и разряды истории, и вместе — разгадано, как рядом с грязью и кровью возможны стихи Пушкина, в чем их нравственное право и необходимость.

«Исполнение: сначала пережитая по-нашему характерность, сочная, темпераментная, а потом облегченная звучным легким стихом и горячим темпом. Чтобы и не почувствовалось, где границы истории, быта, психологии и кипучего романтизма. Чтобы все слилось в одну звучную, с сочными пятнами, звенящую, струящуюся симфонию. А с начала работы, повторяю, и история, и психология, и быт — все пожалуйте налицо. Одну бы только сцену довести до конца, пройдя весь {249} путь такой трудной работы, одну бы сцену, где бы понять, к каким результатам надо стремиться».

Такой размах мыслей и сценических трудов — и «одну бы только сцену довести до конца», одну бы…

Но последовательность стадий (ищем историческую правду; потом правду быта; потом поэзию и стиль автора) вела только к путанице задач. Рационализм стеснял творческое начало: у Москвина, кажется, не бывало неудачи большей, чем Самозванец. Художественность головной концепции (о художественности концепции говорить можно) не стала художественностью сценического создания.

Спектакль вышел смутен и сух.

Синтез, которого хотел в постановке Пушкина режиссер, был, в сущности, целью всей его жизни: синтез «трех элементов», «трех правд» — правды быта и жизненности; правды истории, иначе — правды социальной; правды поэзии и театра.

Счастье работы над Чеховым было еще и в том, сколь многое здесь давалось как бы само собой — синтез трех правд в том числе. Осуществить тот же синтез обдуманно-лабораторно в «Борисе Годунове» не удалось.

### V

Рационалистическая сформулированность объявленной наперед задачи — Немирович-Данченко надолго, если не навсегда, останется против этого настороженным.

В том письме «Караул!!!», о котором мы уже говорили, Станиславский волновался: вот ставим «Ревизора», а в труппе не чувствуется ответственности и тревоги, какую надо бы ощущать, обращаясь к национальному шедевру. Немирович-Данченко возражает мягко: «А может быть, так и следует? Хорошо ли слишком трепетать от побочных побуждений, но вытекающих из самого произведения, самой работы? Не помешало ли бы работе, если бы беспрерывно помнить о важности этой постановки?»

Драгоценна независимость подхода.

В режиссерском экземпляре комедии Грибоедова Владимир Иванович пишет: «Прежде всего надо освободиться от тех оков, какие налагает на исполнителей слава “Горя от ума”. Прочитать текст так, будто делаешь это впервые; разобраться, что происходит, с кем, где, что за люди и что за дом». «Сыграть пьесу в самом простом смысле этих слов».

Владимир Иванович сочинял режиссерский план «Горя от ума», пользуясь изданием Озаровского. Издание заставляет слегка обомлеть: набор — как набирают прозу. Но можно понять, что дает это безобразие: глазу тут не пробежать по привычным столбцам, навсегда {250} связавшимся с привычным театральным чтением. Текст видишь иначе — буквально видишь его иначе. Невольно читаешь по сути.

А за тем, чтобы была прочеканена строка и не потеряна рифма, режиссер еще проследит со всей щепетильностью.

При постановке можно исходить из сценической системы времен Грибоедова: можно восстановить изящный, разработанный стиль русского комедийного спектакля 20‑х годов. Но забавы «Старинного театра» никогда не занимали Немировича-Данченко (Станиславский был к ним вовсе нетерпим: есть любопытнейший газетный «портрет с фонограммой» — как Константин Сергеевич на вечере у барона Дризена объясняется в ненависти к подобным упражнениям).

Спектакль «Горе от ума» выбирает отправную точку не от театра времен Грибоедова, а от того, как жили при Грибоедове, и от возникающего ощущения немузейности этой жизни, ее унаследованности.

Играют по тексту, отличающемуся от того, которым обычно пользовались на сцене. Его составляли по вариантам рукописей, консультируясь у авторитетных филологов: публика гордится Художественным театром, культурностью его труда. Но при всем уважении Театра к мнениям Каллаша или Веселовского первенствуют не филологические, а сценические интересы. Дорожат впервые вводимыми строками: их естественно произнести, как чувствуешь и по делу. Дорожат уютом и курьезами житья-бытья, запечатленными в строке: «А вынос у Николы в Сапожках». «Грибки да кисельки, щи, кашки в ста горшках».

Отзываются слуху старые московские названия: еще звонят к обедне у Николы в Кошелях, у Николы на Курьих ножках (на Большой Молчановке). На вкус известно, что в этих аппетитных постных горшочках.

Владимир Иванович говорит с долей удивления, но убежденно: гражданские предметы спора, высокие материи монологов Чацкого устарели, а быт интересен, нравы не чужие.

До всех монологов Чацкому надо еще войти в дом. С этого Немирович-Данченко и начинает.

Не просто входит или вбегает, но возвращается домой. «Вернулся он такой радостный, веселый. Счастливый, точно кадет домой в деревню на рождество» (из режиссерского экземпляра).

Начало — «кадет домой на рождество». Голос Качалова становился каким-то легким, звучал проще обычного. Взят ритм «allegro con brio» и словно переведен на русский язык: ритм в блеске самой обыкновенной радости. Все в доме веселит, как подарок на рождество, главный подарок — Софья; ее неузнаваемость пока только пленяет, когда он берет ее за обе руки или смотрит на нее снизу, севши у ее ног на скамеечку.

{251} Ум, страсть, язвительность у Чацкого засквозят в первые же минуты; но все «положено» на то, что молод; быстр; с мороза; чуть близоруко неточен в движениях, только сейчас почувствовал, до чего влюблен.

Все положено еще и на то, что вернулся, что — у себя. Среди режиссерских пометок ко второму акту предостережение: «Есть безвкусная традиция входить Чацкому со шляпой… Свой человек в доме — чего он ее сюда притащит. Он, поди, на целый день пришел без всякого приглашения, будет бродить по комнатам, играть на фортепьяно…»

Как бы ни обострились потом отношения Чацкого с домом Фамусова и как бы ни рванулся он вон отсюда, — это изначально дом, где Чацкий может бродить по комнатам, трогать клавиши, смотреть в полузамерзшее окно: за окном двор, решетка с воротами, московская улица в пухлом снегу.

В замечаниях режиссерского экземпляра можно попробовать расслышать голос репетирующего Немировича-Данченко; разгадать сценизм этих подсказов, словно бы подбрасывающих что-то одно за другим, шевеля, поджигая фантазию, ориентируя ее.

Николай Горчаков, гимназистом смотревший спектакль, навсегда запомнил не монологи, которых ждал и которые «проходил», а то, как потянувшаяся спросонья Лиза замерла: «Светает!»

Нарочно сидела не на мягком, а все-таки сморило. Ломит от неудобной позы, в которой спала. Который час? Красноватое морозное солнце, утро, дом.

Много лет спустя Владимир Иванович попробует объяснить, что вкладывает в свое определение «театр живого человека». Что значит — живой человек? «Это значит: когда я вижу, что он пьет, я верю, что он действительно что-то выпил; когда он молчит, — понимаю, почему он молчит; когда он говорит, я верю, что он знает, кому он говорит; когда он смеется, я верю, что ему действительно смешно; когда он плачет, я верю, что он растроган до слез; когда он двигается, мне понятно каждое его движение… Я вижу перед собой живого человека в определенном данной минутой физическом самочувствии». (Обратный пример: в «Горе от ума» актриса играет Наталью Дмитриевну. Поскольку играет светскую даму на балу, по трафарету обмахивается веером. Обмахиваясь, говорит: «Ах, мой дружочек, здесь тат; свежо, что мочи нет».)

Режиссер подсказывает: Чацкий вбегает, по лестницам, через комнаты, весь холодный, щеки твердые от холода, зима, любовь… (под конец жизни подскажет Хмелеву — Тузенбаху: ресницы, мокрые от снега, — стоял на улице долго, Ирину ждал долго, мягкий снег…) С мороза всегда кажется, что попал в тепло; но дом выстыл, не тепло. Лиза поеживается, Софья в душегреечке.

{252} В процитированных выше «Мыслях о театре» Немирович-Данченко пояснял: нужен не просто «живой человек», но живой человек, за которым тип, генерация; от которого нежданно и далеко идут сопоставления. «Выходы».

Когда Лиза кинется защищать барышню от отцовской брани, режиссер успевает подсказать: не как Дорина из «Тартюфа», а как Еремеевна из «Недоросля»: «Умру, а не дам обидеть дитё». За этим генерация. Когда красивый (гораздо красивее Чацкого и корректнее его) Молчалин с херувимским видом стоит, не пикнув, и следит за изумрудом на руке Фамусова, который того гляди даст ему затрещину, — за этим генерация.

Генерация — за тем, как Софья выходит со свечой, держит ее, слабым движением тушит («Это такое вульгарное занятие: тушить свечу, да еще сальную»). Режиссер мельком спрашивает тут: «Нет ли Ричардсона?» Вопрос вроде бы к помощнику режиссера, но подсказ — артистке. Где-то тут действительно Ричардсон. «Не потому, чтобы прочла»: читать не обязательно, есть эманация стиля и вкуса — сентиментальная решимость, розовый цвет. Вся комнатка при спальне — розовая: девичество, чувствительность. Протягивает Молчалину руку слабо, медлительно.

«Молчалин нежно и томно-страстно прикасается к ней». В руках, однако, и портфель и флейта. «И потом ему, бедному, и спать хочется до смерти, и как на угольях он». Ведь утро, ведь могут войти сюда, а это не та нейтральная гостиная, где и Скалозуба прилично принять (там будет совсем другая декорация), но именно комната при спальне, дальше уже только постель.

Лиза сердится из-за пережитого перепуга. «Софья смеется над ее страхом. Ее забавляет быть смелой».

Оценим действенное, изящное отличие: не подсказ поведения девушки романтической и смелой, но подсказ поведения девушки, которую забавляет быть смелой.

Любит свои возвышенные чувства: поняла и оценила молчаливые достоинства бедняка. Любит свою отважную готовность защищать избранника.

Напоминание всем: утро; не спали, или боялись спать, или слишком рано проснулись. Или вообще — проснулись, что неприятно. «Старики редко встают веселы». (Это — лично Фамусову.)

От физического самочувствия старика поутру — к космизму неудовольствий. «Ужасный век!» Это не о Лизе, которая посмела при нем пикнуть; что Лиза! Век ужасный.

Физическое самочувствие, впрочем, «разгуляется» («настроение уляжется, и захочется покушать»). Еще говорит — «что за комиссия, создатель!» — а уж затопили, в комнатах весело, под церковный благовест {253} принесли серебряный чайник, булочки дышат, «и сливки мальчик подавал»…

Юмор — в соединении идиллии, минут неудобства и распаленности против ужасного века (распаленность остается).

Второй акт начинался в портретной, где дядя Максим Петрович среди других живописан с преданностью натуре: «типичное русское лицо (я бы сказал даже — “рыло”) во французском костюме конца XVIII века».

Чацкий здесь ни разу не принимает нарочитой позы монолога — сидит, поджав под себя ногу; может быть, подтянет к себе второй стул, будет его качать, положив на спинку руки и уперев подбородок. А Фамусов — в позе и с жестом монолога.

Немирович-Данченко подсказывает: вот человек жалуется, что в комнате душно. Ему говорят: давайте откроем окно. Он: как можно! Ни отцы, ни деды не открывали. Кто предложил открыть — тот карбонарий. «Но слушаю, под суд!» В спектакле МХТ Фамусов должен был говорить это в печь; колотил кочергой по головешкам, вымещал. А Чацкому, который смеялся было истории Максима Петровича как анекдоту, с мимолетно вспыхивающим сквозь смех негодованием, вдруг впервые становилось скучно: отсмеялся, и стало, как бывает, скучно…

Вдруг обрыв: ах, да что говорить… Вдруг так скучно душе.

Скоро войдет Скалозуб, и Немирович-Данченко будет его разглядывать: какой счастливый, какой органический человек, как поглощен делом, как любит его: вот уж кто любит, тот любит.

И Молчалина хотели красавца и Скалозуба — красавца (сначала репетировал Станиславский).

Немирович-Данченко искал хода к натуре грибоедовской Москвы — с ее грубостью и ее природным юмором, с ее подвижным и пластичным темпераментом, с обаянием ее органики, с занимательностью и причудой норова. (Когда готовили одно из позднейших возобновлений, Лилина, прежняя Лиза, предлагала для старухи, которую теперь должна была сыграть, причуду бонапартизма в Староконюшенной, чуть ли не траур по скончавшемуся на Святой Елене низложенному императору, которому она прощает все — и пожар Москвы, — только не развод с «прекрасной креолкой», Жозефиной Богарне… Немирович-Данченко все это нашел лишним: имел счастье бороться не с пустынностью актерского воображения, а с его чрезмерной силой.)

А вообще-то норов, причуда как краска времени его занимали. Он мельком напоминает про самого Грибоедова: как тот въехал однажды верхом на второй этаж к кому-то в гости.

В другом месте режиссер замечает: «Надо уловить эту наивность, с которой люди и беспрерывно бранили друг друга, злоязычничали и не могли жить друг без друга. Во всех своих найдут множество {254} смешных и дурных сторон и очень метко и зло охарактеризуют их, но все же любят их как *своих*, и “чужого” в семью не включат».

Кстати, среди пьес Грибоедова одна называется «Своя семья» — ее даже и ставил Владимир Иванович в Филармонии.

Иное дело, как тошно и скучно бывает в своем доме, как порой чувствуешь себя ненавистным ему.

Станиславский нашел для бала у Фамусова то, что назвал «son filé»: звук от одного к другому, как бы продергивающийся по людной сцене. Вначале звук грассирующей болтовни, лукавый женский смех, тонкое позвякивание ложечек о край крохотных чашечек. Потом возникает так же продергивающийся, так же слагающийся из шелеста и щебета шорох пошедшей сплетни о безумии.

«Вон из Москвы!» — монолог, где эти слова, Чацкий — Качалов произносил не близ рампы, не в зал, а в глубине полутемной прихожей родного ему дома, видя перед собой плачущую Лизу, притаившегося в своей комнате Молчалина, растерянных, испуганных домашних. До того он долго был невидим зрителю, стоял за колонной, плакал там от юношеского отчаяния (кто-то из людей Театра случайно увидел и запомнил эти слезы). «Вон из Москвы!» — это был вскрик разбитого сердца, взбешенного и затосковавшего ума; но куда же — вон из Москвы.

Русская комедия, о мягкости и добродушии которой как о ее национальной природе пишет автор режиссерского плана, всегда оплачивала свою мягкость и неотторженность от изображаемого фоном тоски, вскриками ее. «Скучно на этом свете…».

### VI

Тоска — не из сатиры, где отношение к предмету исходно устанавливается однозначно, в резком противостоянии предмету. Место сатирика — вне изображаемого; Ювеналов бич не для самобичевании.

Все три спектакля русской комедии в Художественном театре — «Горе от ума», «Ревизор», «На всякого мудреца довольно простоты» — не сатиричны. Питомец русского просветительства 60‑х годов, Немирович-Данченко мог сам себя укорять за то: сатира почиталась шестидесятниками как жанр высший и цель важнейшая. Исследователи древней русской литературы, однако, выявили иную ведущую традицию национальной смеховой культуры: «Совершается осмеивание себя или по крайней мере своей среды. Авторы средневековых и, в частности, древнерусских произведении чаще всего смешат читателей непосредственно собой».

Слова городничего «Чему смеетесь? над собой смеетесь!» глубже, чем привычно слышать, и гоголевские слова о «внутреннем городе» в «Ревизоре» тоже неразумно пропускать как неудачную обмолвку. Не на том ли всякий раз запинается постановка великой русской комедии, {255} что ее ставят как бы «о них», о ком-то, не от себя — о себе. Гоголь имел основание спорить, когда его писательское дело понимали как дело сатирика по преимуществу и даже единственно.

«Ревизора» Художественный театр должен был поставить к юбилею Гоголя (сезон 1908/09 года). Немирович-Данченко знал, что ему предстоит принять в работе участие, чувствовал себя от того скверно; писал Станиславскому: «Я так беден по части “Ревизора”! Не знаю просто, в чем найти тот внутренний толчок, который окрыляет фантазию. Уж я и читаю пьесу, и хожу — думаю о ней, и пробую играть — кроме театрального шаблона ничего не нахожу. Но могу даже найти, на чем бы мне внутренне посмеяться. Все у меня выходит нарочно».

В процитированном письме следовало бы подчеркнуть слова: ищет, *на чем внутренне* посмеяться; тут возможность хода (в противовес желанию посмеяться *над чем-то* и *извне*, которое движет мало); но слишком мало данных, чтобы сказать, был ли им этот ход проделан.

Быть может, он более других режиссеров был готов к тому, чтобы ставить «Ревизора» «от себя», а не «о них». Попробуем взять хоть выписку из личного дела его отца. Гоголевская фантастическая натура тут описана казенным негнущимся слогом и засвидетельствована подписями и печатями. Какие только истории не вообразишь за строками.

Вот интендантская деятельность Ивана Васильевича: командирован в Душет «посредником для устранения несогласий, возникших при сдаче поставленного туда в значительном количество купцом Лебедевым провианта и принятии его в магазин». Три месяца устранял несогласия.

Вот результат деятельности административной: «По высочайшему повелению предан военному суду за допущение подведомственного ему Богушетского участкового заседателя прапорщика Мадатова к самовольным и несправедливым действиям противу Богушетского жителя Агмеда и беспорядочное распоряжение по предмету поимки Агмеда из бегов». Попробуйте развернуть сказанное…

Немирович-Данченко мог взять и другие бумаги, где так же проступает фантастика обихода. В «Русском богатстве» еще в 1893 году напечатали воспоминания покойного Дмитрия Титовича Гнедина — знакомца и соседа по Нескучному. К Крымской кампании Дмитрий Титович был уже офицером; материал воспоминаний — фантастический, щедринский, а манера — спокойного рассказа: человек жил и хорошо помнит, как что было. Возникает пейзаж эпохи: развал и вместе с тем идиллия; спокойствие и даже веселость людей, желающих «пожить в брюхо» (слова мемуариста). И постоянный сюжет фантазии: кто-то послан, тайно уже здесь; ужо вам… «В головах крестьян крепко засела мысль, что великий князь Константин Николаевич будет {256} раздавать землю и волю, они уверенно говорили, что уже государь посадил своего брата Константина в Крыму, что он сидит там в золотой палатке и к нему со всех концов России идут крестьяне. До какой степени крестьяне верили этой басне, может служить доказательством следующий эпизод. Вскоре после объявления высочайшего манифеста 19 февраля явился самозванец-ревизор в Мариупольский уездный суд и секретаря этого суда, обривши по-арестантски, отправил в острог; он хотел даже наложить клейма, но не оказалось в городе палача. Когда этот ревизор был пойман и посажен в тюрьму, то крестьяне были уверены, что это сам великий князь Константин, которого паны посадили в тюрьму, они подавали ему прошения. Вследствие этой мысли начали подыматься некоторые деревни».

Какой, однако, получается треугольник: ревизор — самозванец — великий князь (имя Константина, вероятно, со времен декабристов, запало в сознание). Ревизор-самозванец; Хлестаков, вокруг которого ничего не стоит начаться «повести о многих мятежах»; к слову, ведь сюжет «Ревизора» подарен Гоголю автором «Бориса Годунова» и «Истории Пугачева».

Притом история, рассказанная Дмитрием Титовичем, разительно и фантастически бытовая. (Куда делся палач? полагался в Мариуполе по штату палач. Запил? Уехал к теще? Нету на месте. Никогда нету на месте нужного человека в нужную минуту!)

Родная фантастика — в «Ревизоре» была возможность идти от этого. Станиславский пояснял: «Я вам рассказывал о дочке городского головы провинциального города, которая в декольте и в розовом атласном платье в тридцатиградусную жару выходила к приходу парохода, чтоб встречать *негритянского короля из Негрии*. Все это происходит в XX веке».

Диковинная действительность, родная фантастика.

Для финала искали немыслимого, невероятного звона шагов прибывшего «по именному повелению». «Давать Знаменскому шпоры или из “Бориса Годунова” (самозванца) или если и они недостаточно звонки, то две пары самых звонких».

Но при этом — «занавесочки кисейные в пол-окна, сверху подобранные рюшиками, раздергивающиеся на две половины.

На окнах цветы — фуксии, кактусы, столетник, герань.

Для цветов беленькие скамеечки…

Чехлы для мебели — беленькие, на тесемочках, только сиденья, с каемочкой…

На стене — в имеющейся синей раме — портрет Николая I на коне, в другой — Наполеон, вышитый гарусом…».

Это еще августовские записи, работу ведет Немирович-Данченко. (Выписки из журнала репетиций.)

П. А. Марков запомнил «Ревизора» как представление трудное и {257} удушливое. В исходном замысле был и иной оттенок: искали ко всему и, может быть, ранее всего — идиллию.

Комическое должно было быть найдено в идиллии «жизни в брюхо» и в какой-то особой «мечтательности брюха». Уралов в роли городничего предвкушал наперед таинственную рыбку корюшку и таинственную рыбку ряпушку и счастливо, могуче хохотал: будет, все будет!

Спектакль начинался «без отступа»: едва пошел занавес, а уже — «Я пригласил вас, господа…».

В гримах шли от рисунков Боклевского, от приплюснутости фигур, жеванности, опухлости лиц. Были найдены приподнятые, изображающие думу толстые черные брови судьи, его неподвижный бас — мыслящий скептик и пропойца; был томен, фатоват, занят собой почтмейстер — вычитывающий из чужих писем жизнь, ему недостающую, живущий ею; была грация доносчика у рыхлого Земляники, который внезапно и красиво целовал руку Хлестакову — не подхалимски, а как шляхтич вельможной даме.

Чиновники входили к Хлестакову военным маршем.

Купцы падали в ноги Хлестакову, как в «Смерти Иоанна Грозного».

Не какие-то там кульки — сахарная голова и балычок — но принесение даров; немыслимо, сколько их; под конец их будут перетаскивать в бричку Хлестакова пудами. Как прорвало: несут и несут дары, несут и несут моления. Врываются в слезах.

Посетители так взвинчивали Хлестакова, что, когда появляется еще одна фигура — во фризовой шинели, с раздутой губой и перевязанной щекой, он кричит почти истерически: «Кто это?!»

Один из рецензентов сказал, что в Хлестакове — Гореве есть радужная переливчатость и цельность мыльного пузыря. Он был похож на журнальную картинку, на вербного ангелка, на жениха, вымечтанного опухшим с пересыпа городом: лоснящийся цилиндр-боливар, брусничный фрак и безупречные брюки (единственные во всех оттенках слова), — какая талия, какие бачки, какой нежный профиль с горбинкой, танцующая тросточка, пузырьки и пузыречки с духами в багаже…

«Забавная игра слепой жизни, считающейся с ложью совершенно так, как если бы она была правдой». Критик замечал, что в готовности считаться с ложью и произносить ложь так, как если бы она была правдой, стоят друг друга мальчик-петербуржец и бывалый мужик, этот Антон Антонович с его широким солдатским лицом, с головой, стриженной под гребенку, в солдатской рубахе розовой бязи… Хлестаков — Горев врал с тихим упоением, передавая внезапно рождающиеся в нем и улыбающиеся ему грезы. Но и городничий точно так же не втирает очки, а почти грезит. Видит себя радетелем и вокруг себя {258} порядок: «Во всем порядок, улицы выметены, арестанты хорошо содержатся, пьяниц мало…» Пьяниц мало. Греза. Городничий упивается запахом этой грезы так же, как Хлестаков — запахом супа в кастрюльке прямо из Парижа.

В диковинной, дикой и глухой этой жизни есть свой чин и своя задушевность. Городничий может разносить, совать кукиш, хлобыстать по зубам, но все обставляется по-заведенному. Он засучивает рукава так же, как надевает треуголку, собираясь явиться по начальству. После экзекуции совершенно благодушно: ступайте с богом.

Для роли был, кстати, найден занимательный прием. Краска одного состояния ярко заходила за контур, окрашивала собой то, к чему вроде бы не относится. Например, в гостинице городничий не орал на полового, но говорил «пошел вон» в той интонации, в какой только что обращался к Хлестакову: с почтительной и материнской заботой. В сцену расправы с купцами-жалобщиками переходила благодать состояния, в каком городничий только что лежал на диване: все достигнуто, можно и полежать; мундир расстегнут, банно-розовое, распаренное лицо блаженно спокойно.

В спектакле должна была возникнуть в тень какой-то особой, здешней сердечности. Бобчинский и Добчинский ведь не имеют никаких основании бояться ревизии. По то младенцы, не то старички, с круглыми, суетливыми фигурками, с жидкими, обвисшими волосенками, в ситцевых штанцах в горошек, — как они, однако, все переживают заодно: как пристегивают заторопившемуся городничему шпоры в первом акте; как Добчинский, присев на кончик сундука у двери, волнуется, пока Антон Антоныч в гостинице не может подступиться к Хлестакову… Оба способны что-то чувствовать. Умиляются чужим счастьем. И в сцене, где просят сказать в Петербурге, что вот живет на свете Петр Иванович Бобчинский, оба так взволнованы…

Спектакль репетировался трудно («страдаем “Ревизором”» — так в одном из писем). Он мрачнел и тяжелел по ходу дела. Отпадали занятные подробности, которые могли бы вызывать улыбку (ничего не осталось — ни Наполеона, вышитого гарусом, ни сухих грибов, висящих за портретом архиерея, ни забавной парности картинок номера Хлестакова под лестницей: бравый лубочный генерал крутил ус, скосив глаз на висящую напротив грудастую «ню»). На репетиции Станиславский распорядился: «Все понизить». «Сузить по возможности». Чертежик показывает, как приплюснуть арку портала. Художнику спектакля передали: «Задний занавес за окнами не может представлять собой город, расположенный на горе и в садах, — желательно, чтобы город имел вид стоящего на плоскости, грязный, где-то вдали, без садов и без гор. Тюрьма не губернская, как есть сейчас, а небольшая, на 20 – 30 человек, даже не имеющая вида тюрьмы. Характер такой, что грязный небольшой городок расположен на какой-то {259} грязной речонке, на ровной местности, в окна виден почти весь город в перспективе».

В центре появился огромный, вдоль всей рампы вытянувшийся тяжелый стол. Он диктовал мизансцену, давал ой резкость и предопределенность разворота.

Рассказывая о «Ревизоре», П. А. Марков говорит: «натуралистическая гипербола». Бытовые реальные черты доводились до кричащей выпуклости.

На программке спектакля был эпиграф Гоголя: «На зеркало неча пенять, коли рожа крива».

О чем-то тут создатели спектакля вели между собой спор. В записной книжке Станиславского есть жалобы, что Немирович-Данченко окорачивает его, держит его фантазию. Важно было бы знать конкретность спора, получить разъяснение, но не от кого.

Если судить по «Горю от ума» и по постановке «На всякого мудреца довольно простоты», Немирович-Данченко в знаменитом авторском эпиграфе к «Ревизору» должен был больше чувствовать не то, что рожа — крива, а другое: «неча пенять»; «зеркало»; важно узнать в зеркале *свое* лицо.

Впрочем, из сферы предположений не выйти.

Имени Немировича-Данченко на афише «Ревизора» не было, ее подписали Станиславский и Москвин, хотя по журналу репетиций ясно, что Владимир Иванович практически работал очень много.

### VII

Марков еще заметил, что постановка «Ревизора» оказалась лишена юмора.

Юмор искусства Художественного театра, да и просто юмор людей Художественного театра был по преимуществу юмор самонаблюдения; это, кажется, сродни домашнему русскому юмору вообще. У нас ведь редко острят, каламбурят — преобладает улыбка разглядывания; человек просто обращает внимание на то, что само по себе смешно и что себя смешным не чувствует (от того еще раз смешно).

Мы напрасно стали бы искать в режиссерском экземпляре «Горя от ума» или «На всякого мудреца довольно простоты» деталей-острот или сценических шуток (Немирович-Данченко их и в чужих спектаклях не очень любил). Тут именно юмор подмечания «в своем доме».

Классические русские комедии в Художественном театре — комедии русского дома. Как бы дважды комедии русского дома: в любом доме читанные, во-первых, и рассказывающие о том, что «в доме», между своими.

Хорошо то или плохо, но в спектаклях МХТ так же не бывало площадного могучего хохота, как не бывало едкой и пряной веселости, {260} иронического смещения. Между тем смеялись тут довольно часто; часто слышался смех и на «Трех сестрах» — мягкий, легкий смех узнавания.

Открывали как источник комического — себя.

В Касьянов день 1908 года в глубоком подвале дома Перцова у Москвы-реки открылась «Летучая мышь». Публичным «театром варьете» Балиев ее сделает после — затевалась она как артистический клуб Театра. Одним из первых спектаклей тут было представление марионеток. Кукольные Константин Сергеевич и Владимир Иванович в виде Тильтиля и Митиль отправлялись за Синей Птицей. Следовала смена картин — комически вставала метерлинковская премьера, комически вставали злобы театрального года. «В куклах» появились знакомые актеры, писатели, критики — всем сестрам досталось по серьгам, самому Художественному театру больше всех. Так и повелось. Еще разыгрывали «Анатэму», еще переиначивали сцену из «Братьев Карамазовых» — «за коньячком» сидели Немирович-Данченко с Южиным, обсуждая театральные проекты.

В прихожей «Мыши» полагалось дать расписку, что на шутку, если она заденет тебя, не обидишься. Ни спектакли, ни лица тут, однако, не пародировались. Пародия — иное: пародия распространена повсеместно. Только у нас, кажется, любят просто «показывать» кого-то. Комизм заключен в точности; нужно знать близко «показываемого» в его характерно забавном, иначе не смешно. В Художественном театре показы культивировали и довели до подлинной артистичности. Были мастера показывать Станиславского, Немировича, Качалова. Н. Е. Эфрос рассказывает: «На одном из “капустников”… которые являлись лишь расширенною “Летучей мышью”, с благотворительною целью распахивавшею двери перед всеми желающими, показали сначала подлинных Станиславского, Немировича-Данченко, Южина, потом — их имитации, и большая публика застонала от восхищения: так счастливы были эти имитации, так тонки, улавливали оригиналы в чем-то самом существенном».

На «капустнике» Станиславский выходил сам — изображал циркового дрессировщика, выводил ученую лошадь (ее изображал Вишневский); он щелкал шамберьером, лошадь брала препятствия, на которых были названия пьес из репертуара Художественного театра; артачилась и делала закидки перед барьером с надписью «Росмерсхольм» (намек на неудачу). Немирович-Данченко выходил в виде провинциального капельмейстера, дирижировал «Прекрасной Еленой» (под храм Венеры взяли церковь из «Бранда»).

Бесстрашная и милая готовность смешить непосредственно собой лишена самоунижения; автошаржи в виде роскошного и серьезного директора цирка с упрямой лошадью или дирижера, хранящего чопорность за пультом лихой оперетки, — автошаржи веселые.

{261} Можно вспомнить не только «капустники», но и тон быта. Сошлемся на воспоминания сына Качалова В. В. Шверубовича, где этот юмор самонаблюдения так прекрасно передается. Смеялись над тем, что любили; «мне кажется, что они не любили того, над чем нельзя было смеяться», — доводит до конца свою мысль рассказчик.

Есть письмо Владимира Ивановича о том, как они с женой в Кисловодске переживают революционные вести (идет лето 1906 года). Ни одной остроты; только фиксирование. Нужно знать этот Пятачок, по которому идет демонстрация либеральных курортников: коротенький подъемчик к курзалу от нарзанной галереи, обстроенный двухэтажными домами (щелки-лавочки внизу, лестницы на второй этаж снаружи дома, там такие же щелки — торговля кавказскими поясами с набором или глазированными орехами). Живущие в гостинице модерн «Гранд-Отель» постояльцы сами себе сервируют на балконе закуски: прислуга бастует. Забастовка была объявлена на митинге с той эстрады в верхнем парке, откуда ежевечерне гремит садовая летняя музыка. Рестораны не работают. Пришел заботливый Вишневский: «приглашал к каким-то друзьям обедать и предсказывал близкую большую революцию»; самое замечательное, что предсказывает верно; за всеми этими речами в курзале и самоотверженностью, с какой поддерживается ресторанная забастовка, что-то будет.

Комична не ситуация (она может быть вовсе не комична), а свое собственное положение в ней. Это-то положение и подсвечивается юмором.

Абсолютная серьезность отношения к себе самому на сцене Художественного театра бывала свойством персонажей наиболее комедийных.

Так Станиславский играл «мнимого больного», Аргана, самоутверждающегося в своих хворях. Сверхзадача: «Хочу, чтоб меня считали больным». Чтоб холили. Чтоб уважали. Одутловатый, огромный, в бело-розовом утреннем халате, по-бабьи повязанный косыночкой, он сосредоточенно шевелил толстыми губами, проверяя счета аптекаря: «Еще двадцать четвертого маленький приготовительный, смягчающий клистир для смягчения, увлажнения и освежения внутренностей вашей чести… что мне нравится в господине Флеране, моем аптекаре, — это то, что его счета всегда очень вежливы…» Так Станиславский играл генерала Крутицкого: в самочувствии члена Государственного Совета. Слушая беззастенчивую лесть насчет своего прожекта, он не размякал, а едва кивал в знак, что доволен понятливостью читателя; гимну себе чуть подыгрывал губами и барабанящими пальцами.

Немирович-Данченко ставил «На всякого мудреца довольно простоты» счастливо-быстро, репетиции были легки. «Произвела впечатление и дала тона одна фраза Владимира Ивановича: “Эпический покой Островского”». Так запомнилось Станиславскому.

{262} Эпический покой персонажей с их сытой, довольной, медлительной жизнью, с их ощущением «точно тысячи лет так жили и будут так жить еще тысячи лет», с их ритмом людей, которым некуда торопиться (что вовсе не значит — ритм вялый или тягучий; а просто все время их жизни в их распоряжении, и они в нем располагаются по своему вкусу и по своей природе). Можно искать комическую энергию в разнобое между «личным эпическим покоем» наивных персонажей и тем, что вообще-то мир переворотился, обрел скачущую, нервическую, предприимчивую энергию поверху, а изнутри гудит какими-то гулами. И через годы Качалов даст новую трактовку роли: будет жить озлобленьем к этой жизни, почитающей себя эпической, не понимающей, что все завтра кончится, и не дающей Глумову поймать свою минуту. Он внесет в спектакль нерв скоротечности и спрессованный темперамент завоевателя. Но это будет потом. А сначала и Глумова и всех режиссер предложил играть, «как они прошли через мудрую, эпическую улыбку Островского. И реально и очень искренно, необычайно искренно. И жизнерадостно. Ни единого звука надрыва, рефлекса, тоски! Ни единого звука! Здесь все будет хорошо кончаться.

Актеры прежде всего должны привести себя в хорошее расположение духа. И никуда не торопиться — не тянуть, не быть вялыми, но никуда не гнать».

«На всякого мудреца довольно простоты» — спектакль едва ли не самый спокойный и соразмерный из шедших на сцене МХТ. В декорациях Симова была легкость, симметрия, верность без мелочности; жизнь бралась в очерке плавном, бралась так, что передавалось ощущение ее потока.

Лето, Москва. Жарко.

Малина, сливки в больших молочниках, лед на тарелке.

Солнечные зайчики и тень занавески на стене.

Квас, мелодия Оффенбаха, которую напевают про себя.

Быт оставался, таким образом. Но все было в бликах: терраса на даче в Сокольниках — в их игре, в пронизанности солнцем, в янтарных его отблесках на досочках.

Есть статья в «Новостях сезона», там говорится, что в спектакле МХТ — настоящие краски Островскою, только свет поставлен иначе: как бы за пьесой. Оттого все краски ее видны, но прозрачнее, чем привычно. Проступил четкий рисунок интриги, узоры диалога. Вместе с тем — поэзия.

В той же статье говорилось, что Глумов в спектакле обаятельнее, чем у автора: «Ясный, спокойный. И великолепный актер».

То есть сам Глумов — великолепный актер.

Немирович-Данченко был очень доволен этой статьей (даже распорядился, чтобы ее автору, Як. Львову, дали постоянное кресло). {263} До критика дошло то самое, что режиссер предлагал актеру. В режиссерском комментарии к роли Глумова есть и об «актерских приспособлениях» героя и подсказ: «В общем его настроении самое важное — огромное спокойствие».

В русской комедии редко кто-то «ведет интригу». Глумов в этом смысле составляет исключение. Он своей волей затевает действие. Но Качалов жил в роли не пружинящей дрожью и собранностью интригана, не озлоблением завистливого ума, а артистизмом игры, которую ведет. Его Глумов разгадывал каждого человека, с кем предстоит иметь дело, и талантливейше «показывал» того, кого собеседнику хотелось бы иметь себе под пару. Так он «показывал» Мамаеву благодарного, теплого, нежного недоросля: «показывал», но и с артистичным избытком жил в эту минуту сантиментами недоросля. Режиссер подталкивал: «Можно так себя навинтить в глумовском приспособлении, что даже настоящие слезы будут». «Очень убедительно. То есть вот никакого притворства, ни тени… А когда говорит, что погибнет без руководителя, то чуть что не схватился за голову и даже прошелся, — прямо застрелится без руководителя».

Не лицемер, не притворщик — артист! Тем и неотразим, что в каждый свой «показ» вживается.

Качалов сердился на себя, когда в сцене с Мамаевой не мог отказаться от того, что нравилось публике. Он тут с пылом объяснялся и любви и в то же время прислушивался, не идет ли муж. В том, как он припадал к Клеопатре Львовне, смешило напряжение человека, готового вскочить при первом звуке шагов за дверью и принять скромную позу. А ведь надо бы не так! Надо бы с полной самозабвенностью!

Застрелится, если Мамаев не спасет советами!

Застрелится, если Мамаева не откроет ему объятий!

Какие шаги в эту минуту?! Гром греми.

Впрочем, замечал критик, не русское это дело — не дело героя русской комедии — четыре акта тянуть интригу; человек рад кончить, хотя бы и неудачей.

В последнем монологе Глумова были, разумеется, и желчь и досада, но надо всем была особая, трудно определимая словами освобожденность. И все остальные тоже как-то довольны. Кивали мирно.

Тема «своих людей» у Островского может давать любые насмешливые и обличительные витки. Но в основе ощущение: действительно ведь свои люди, и действительно сочтемся. Свои люди, своя жизнь. Уж какая есть.

Лица в спектакле Художественного театра — уж какие есть: вполне немыслимые, руками разведешь, но уж какие есть. Уж какой есть — этот дряхлый и подтянутый генерал Крутицкий с лепкой черепа, взятой с головки новорожденного, с ушами, поросшими каким-то {264} зеленоватым мхом, и с выражением необычайного упрямства, разлитого во всех чертах; откинувшись от своего прекрасного стола с бронзовым прибором, он отдыхал над рукописью и тихонько играл на губах пальцами; глубокодумно вникал в то, как рыбка в аквариуме шевелит хвостиком; осмысливал устройство дверной ручки; внимательно смотрел на стол, прикидывая им же сказанное: «Дай попробую поставить его вверх ногами».

Не монстр, не гротеск, не фантасмагория, — может, и почище гротеска, но уж какой есть. И с наслаждением слушает красивый, глубокий голос молодого сотрудника, читающего ему вслух выдержки из его трактата «О вреде реформ вообще».

Уж какой *есть*. И действительно есть; критик прямо мучался, припоминая: где видел этого консервированного генерала?.. видел же!

Немирович-Данченко мог радоваться огромному — сравнявшему ее со Станиславским, с Москвиным в этом спектакле — успеху своей ученицы Бутовой (талант, а незадачливая судьба: резкая внешность, болезнь, избыток самоотверженности, которая не даст счастья…). Ее Манефа, дикоглазая, наглая, несла в себе какой-то темный напор, так что было понятно, почему этой нищенке барыня целует ручку. Себе на уме, берет за пророческий выкрик мзду, но не прикидывается, а впрямь бесновата. Баба-наваждение; прохиндейка с естеством пророчицы (имя Распутина было произнесено в зале шепотом и тотчас). Уж какая есть.

Эпический покой по отношению к этой «уж какая есть» жизни, к ее сливкам, к ее малине.

«Здесь все будет хорошо кончаться».

Хотя бы потому, что здесь ничего не кончается. При грациозной выявленности композиции, при редкостной вычеканенности фабулы оставалось ощущение беспрерывности потока жизни, из которого все взято и в который все возвращается.

### VIII

Сегодня просто трудно себе представить, как любили этот театр. К примеру, с какой нежностью и естественностью могли отдавать для спектаклей — вдруг пригодятся — семейные, наследственные вещи. Есть письмо от Перцовых, мужа и жены. Просят принять подарок: «Разбирая вещи моей покойной бабки (она умерла 94 лет), я нашла эту гребенку, отношу ее к временам Фамусова, но не утверждаю. Думаю, она Вам пригодится… Пожалуйста, примите ее от меня».

На вечере у барона Дризена весной 1910 года кто-то из присутствующих атаковал Станиславского (Немирович-Данченко был занят, очень опоздал, сидел у дверей и почти ни слова за вечер не промолвил). Доволен ли собою Художественный театр? Считает ли, что единит {265} своих зрителей, как единил их в священном действе античный театр? Считает ли, что «творит событие»?

Слышавший эти вопросы иронически прикидывает, как бы это могло конкретно получиться в России, — превращение спектакля в событие. Но Станиславский ответил без иронии. Сказал, что затруднился бы судить, доволен ли Художественный театр собой; чаще бывает, что недоволен; а вот насчет того, творит ли он событие, то ведь как это понимать… Вот во время гастролей в Германии люди, уставшие, конечно, сидеть на стульях почти навытяжку и которых дома ждал ужин, не встали и не заторопились к выходу; просидели минуту или две не шелохнувшись. «Что их удержало? Вы говорите: “действие на душу древнего театра”… Не знаю и не умею возразить…

… Или эти письма, которые присылались в дирекцию нашего театра. Они хранятся, и, может быть, когда-нибудь часть их нужно будет напечатать. Помилуйте, какой-нибудь врач из далекого уезда пишет, приехав в Москву… Или учитель, мелкий земский служащий… Они жалуются, что вот год отказывали себе во всем, отказывали в необходимом, не сшили теплого пальто, урезывали в обеде, чтобы, скопив небольшую сумму, приехать на Рождество в Москву и увидеть “Дядю Ваню” или “Три сестры” в нашем исполнении… И приехали, а билеты разобраны по заказу. И неужели им возвращаться домой, не увидев?

Станиславский разволновался.

— Письма эти, из которых многие я читал и почти не мог удержать слез… Или, бывало, подъезжаешь к театру зимой и видишь эту толпу, гуськом… Они пришли сюда с вечера, простояли ночь и наутро, сонные, измученные, получают билеты или отказ… Всего этого невозможно забыть!

Совсем взволнованно:

— Я спрашиваю, почему это не событие? Т. е. я хочу сказать, что эти люди, не доедающие год, чтобы увидеть на сцене пьесу Чехова, конечно, ждут представления как события, чувствуют представление как событие, вспоминают его как событие. Для них это — событие. В их ожидании, в их психике.

Он остановился.

— И вот все, что мы можем дать.

И улыбнулся своей детской улыбкой или улыбкой очень счастливого человека».

Можно взять любые мемуары — театральные или нетеатральные, изданные или оставшиеся в тетрадях.

Вот едет юноша пытать счастье в столице. Случайно оказывается в одном поезде с Самаровой (и не такая уж знаменитость). Самарова попросила отправить телеграмму — «я ей это сделал так же охотно, как если бы мне поручили спасти земной шар».

{266} А по приезде, остановившись в номерах на Патриарших прудах, первым долом вдвоем с товарищем идут искать: где Художественный театр.

1904 год, лето. Приезжий успевает послушать панихиду на Ново-Девичьем кладбище: сороковины Чехова. Первый спектакль, который удается увидеть, — одноактные пьесы Метерлинка (удается случайно: кто-то из зрителей уходит с половины, возмущенный «декадентами»; сует свой билет юнцу, ждущему, не повезет ли, у дверей с медным кольцом…).

Это из неопубликованных мемуаров Вахтанга Мчеделова, человека, по гроб преданного Художественному театру; но так же остается юношеская память о МХТ у людей решительно иного склада и судьбы — вот и Яхонтов на всю жизнь запомнил «Вишневый сад», волнующее сходство Раневской с собственной его матерью.

Это уже 1914 год.

Стоит разобраться, что есть Художественный театр не для критика или историка, для которого каждый год есть прежде всего год таких-то и таких-то премьер, а для людей, которые просто жили в Москве в 1908 или 1914 году или наезжали сюда время от времени из своего Можайска, прося знакомых заранее, чтобы достали билеты, или раз в несколько лет устраивали себе праздник — прибывали на целую неделю откуда-нибудь из Перми и смотрели все, на что в эту неделю удавалось попасть. Как же складывался примерный репертуар недели?

Новые постановки новых пьес после 1905 года редко живут более двух сезонов. «Стены», поставленные весной 1907 года, в следующем сезоне идут всего два раза. У «Драмы жизни» во второй сезон — восемь представлений. «Жизнь Человека» — на второй сезон один раз. «Анатэма» снят в первый же год (но тут уже не по воле театра). «Miserere» Юшкевича — один сезон. «Екатерина Ивановна» и «Мысль» Леонида Андреева — один сезон. «Росмерсхольм» — один сезон. «Пор Гюнт» — один сезон.

Больше того: «Братья Карамазовы» в репертуаре только два года, «Шивой труп» — только два года. «Николай Ставрогин» — год.

«Бранд» при его исключительном успехе — три года.

Приносим извинения за эти выкладки, но их до сих пор не делали, а они позволяют кое-что заметить; позволяют осмыслить пропорции внутреннего существования Театра, продолжительность сделанного им за первые годы в дальнейшей собственной его жизни и в духовной жизни России.

Что смотрят те, кто называется «вся Россия»?

Все смотрят Чехова: «Дядя Ваня», «Три сестры» и «Вишневый сад» ни на год не сходят с репертуара; ждут, что покажут опять «Чайку», — она входит в душевные интересы зала, она как бы и есть. {267} Смотрят «Царя Федора». Смотрят «На дне». Кто-то успевает увидеть в возобновлении 1908 года «Доктора Штокмана». «Штокман» остается как бы присутствующим и дальше, о нем заходит разговор, когда смотрят новую и остающуюся надолго работу — спектакль по Гамсуну «У царских врат» (спектакль на редкость любим: к штокмановской трагикомической и пленяющей теме верности интеллигента себе и тому, что есть его убеждения, присоединяется «тема дома»: «Раз ты философ, совсем не нужно прочно устраиваться…» Конечно; но как легко сживаешься с этим домом, и как больно, когда милая жизнь в доме кончается).

Еще, конечно, все смотрят «Синюю птицу». Синяя птица становится знаком Театра, как его сверчок и его чайка. Кто-то с газетной броскостью успевает к десятилетнему юбилею МХТ эти знаки сблизить:

«Сверчок и синяя птица.

Какие две крайности.

И чайка белогрудая, мечущаяся чайка посредине.

Сверчок — о доме.

Чайка — о море.

А синяя птица — о сказке, о царство мечты…»

Можно было бы добавить, что синяя птица недосягаема, а живет там же, где сверчок: дома…

Впрочем, тут не перенять бы от процитированного газетчика короткую броскость. Слишком высок для того вопрос, что есть дом в общей концепции и в искусстве Художественного театра, как движется дальше мотив этот, в своей сложности завещанный Театру Чеховым и заново предложенный Блоком: «Песню Судьбы» здесь читают в мае 1908 года; автор пишет в дневнике: «Увлечение Станиславского и Немировича-Данченко».

Но Блока так и не поставят.

Художественный театр каждый день, навсегда и для всех — это именно те спектакли, которые мы уже перечислили. Художественный театр каждый день и для всех — это также вновь поставленная тут классика: «Горе от ума», «Ревизор», «На всякого мудреца довольно простоты», «Месяц в деревне» и одноактные комедии Тургенева, «Смерть Пазухина», «Хозяйка гостиницы». («Гамлет» идет меньше — три сезона; Мольер — два сезона.)

Особое и не зависящее от количества представлений место у Толстого и Достоевского.

# **{268}** Русская трагедия

### I

Когда-то перед открытием Художественного театра были многие месяцы, прожитые хлопотно, с внезапно накатывавшей тревогой — вот время идет, а дело вроде бы и не подвигается. Потом, к концу прожитого года, светло и явственно сквозит истинное его содержание, и понимаешь, что прожил именно так, как было должно. И все сделано именно так, как было надо и как даже не мечталось: крупнее, значительнее.

Год от году Художественный театр все дороже России. В минуты, когда внутреннее положение в нем напрягается, Станиславского, Немировича-Данченко, остальных основателей колет и сдерживает мысль: чем стал бы конец их дела не только для них самих, но и для всех.

Художественный театр радует и обнадеживает тем, что являет собой пример долговечности прекрасного, всем нужного и внутри себя счастливого дела.

Не дивная вспышка, не сгорающий на лету метеор идеи (сгорает, входя в слои нашей земной атмосферы…).

Не заговор мечтателей, презрительных к «нуждам низкой жизни», «единого прекрасного жрецов», для которых просто нет того, что составляет круг неизбежных забот: заработки, дом, среда, социальные обстоятельства… Известно, что для «художественников» все это существует, как для прочих. Известно, что с деньгами у них не так уж роскошно (поначалу было вовсе тесно), и дом у них — взятый внаймы, и есть над ними цензура.

Никакого энтузиазма обреченности; слишком много высоких начинаний на Руси имели уже эпиграфом и пророчеством себе. «Ах, как славно мы умрем!»

Станиславский и Немирович-Данченко, начиная свои театр, определили жестко: если мы с нашим делом погибнем — это позор. Цель в том, чтобы укоренить задуманное. Сделать это задуманное цветущей реальностью собственной жизни, цветущей реальностью России. Если не сможем этого и начатое быстро погибнет — грош нам цена, значит, мы лишь мастера наделать славы и поджигать моря.

Станиславский горюет, что такова русская особенность: «любим одной рукой приносить обильные жертвы любимому делу, другой разрушать его». Не потому ли кругом так мало чисто и надежно поставленных дел. Дело либо быстро дичает в корыстности, либо к нему охладевают, либо ход его сопровождается надрывом и разладом, мукой {269} несовместимости с идеалом: дело как бы начинает стыдиться своего заземленного смысла, кажется само себе низко.

Трудно и одному человеку договориться тут с собственной душой. А уж как договориться многим.

Но в Художественном театре смогли.

Художественный театр чем дальше, тем тверже становился в глазах не только своих зрителей, но и в глазах нации примером осуществления идеи, не унизившего идеи. Обнадеживало, что так можно.

Работа шла попросту хорошо. Художественный театр был дорог еще и этим: был антитезой не столько беспутства гения, сколько родного «авось» и «как-нибудь». Культ ответственности, культ завершающего движения, святой выделанности мог служить — и служил — примером нетеатральным.

Немирович-Данченко готов был подставить под бой самого себя как режиссера, лишь бы не повредить репутации людей Театра как людей обязательных. Вот не задавалась его постановка «Росмерсхольма». Мог же сказать: недоволен собой; не покажу никому. Но нет: существуют обязательства перед владельцами абонементов, спектакль обещан в нынешнем сезоне, и Театр его выпустит. Немирович-Данченко интуитивно считался с положением. Никто не будет уязвлен, чувствовал он, если среди работ МХТ окажется и неудачная, но всякий расстроится, если увидит в Театре по себе знакомую нервную безответственность.

Если и нервничаешь и унываешь, то показывать это незачем; не показавши, кстати, легче и преодолеть.

Дело Театра представало перед людьми в подтянутой безупречности движения, в приветливой свежести. Общее впечатление персонифицировалось в праздничности и красоте Станиславского, во всем облике Немировича-Данченко: прекрасно одет, корректен, как англичанин, хотя бы позади была бессонная ночь или многие часы беспрерывной работы[[11]](#endnote-12).

На десятилетнем юбилее все повторяли про поиски Синей Птицы, про устремленность к идеалу, про дороги свободного духа. Это говорилось искренно и справедливо, как искренны и справедливы были слова о том, сколь важна роль МХТ в отечественной культуре.

Празднование, впрочем, несколько скомкалось. Читали приветствия, посланные заблаговременно и радостные, оглашали адреса (и даже пели их: Шаляпин пел адрес от Рахманинова). Но накануне в шесть часов вечера скончался Александр Павлович Ленский. Ермолова телеграфировала: «Наше горе мешает разделить ваш праздник».

Чествование Художественного театра было назначено на два, а в час вся труппа через двор прошла в Космодемьянский переулок, в церкви отстояли панихиду по Чехову, но Савве Морозову и по новопреставленному. {270} Сразу после празднества поехали на Брянский вокзал — проводить тело Ленского. Он не хотел Москвы, сказал, умирая: «Увезите меня…»

Смерть Ленского была горем для всех, для Владимира Ивановича была еще и горем домашним.

Вдова Лидия Николаевна, надолго пережила мужа, пережила и сестер Целы ее письма к Владимиру Ивановичу — 1938, 1939, 1942 годы Письмо в слезах: «Кроме тебя, у нашей семьи не осталось больше заступника и ходатая». Вера Николаевна, еще одна кузина его недавно скончавшейся жены, умирала от рака (профессора привозил он же посылал деньги каждый месяц, и на похороны тоже. Лидия Николаевна писала: «Тронута твоим вниманием… Рука дающая — не оскудевает»). Ее дочь, Анна Сергеевна, писала Владимиру Ивановичу из Пуксы: «Мне стыдно, что всегда тебе приходится со мной возиться, но я даю тебе честное слово, что я ни при чем. Мне абсолютно не в чем себя упрекнуть — просто неудачное время».

Он ее вытащит, будет помогать, устраивать, опять давать деньги (в этом отношении — помочь, дать денег — был безотказен).

В войну Лидия Николаевна опять пишет: дела эвакуационные. Просит выхлопотать ей к весне разрешение на обратный въезд в Москву. Ей восемьдесят лет.

Анна Сергеевна и Лидия Николаевна не знали, что они — не единственная его забота, другие не знали про них.

У русских долго держался обычай тайной милостыни. Кладут хлеб или рубль впотьмах на подоконник в доме, где в хлебе и рубле нуждаются.

Перебирая архивные бумажки, снова и снова находишь почтовые квитанции пояснения Ольги Сергеевны Бокшанской, которой эти дела — среди других — поручались. Посланы теплые вещи, продукты, деньги. Копии писем, с курьером отправленных туда, где можно было надеяться на внимание к просьбам и ручательствам Немировича-Данченко.

Я не знаю, во многих ли еще архивах в таком множестве есть такие бумаги.

Ленский был старше свояков, Южина и Немировича, лет на десять, перевалило за шестьдесят, но умер он внезапно. Незадолго до смерти писал: «Я так устал у меня так наболела душа словно она вся в пролежнях… Не могу больше терпеть — ухожу. Ухожу из театра, которому я отдал половину моей жизни — и всю мою душу… Ухожу не только как режиссер, но и как актер… уйду совсем».

Ушел совсем.

Тень расставания, конца всегда падает на дни юбилея, здесь тень материализовалась. Было одно за другим: нарядный зал и сцена в венках, потом опять венки, «темная платформа железной дороги, {271} полуоткрытый вагон с чем-то черным в глубине и белеющей при тусклом свете немногих мелькающих свечек белой лентой, и те же люди, те же лица, но уже с другим выражением…».

Это описание взято из письма молодой артистки Е. Л. Красовской, имя вполне безвестное. Как, однако, у них было поставлено зрение, как у них было поставлено чувство, у этих людей Театра, работавших в нем на заднем плане и без слов.

Дело, которое оставило пролежни на душе покойного, довело его до смерти, известное время тому назад предлагали принять Немировичу-Данченко. На Брянском вокзале Екатерина Николаевна могла вспомнить мужнино к ней письмо полуторагодичной примерно давности:

«Утром в 10 часов, когда я еще был в постели, звонок и карточка, “Влад. Алекс. Нелидов, по важному делу”.

Ага!

Пока набрасываю на себя тужурку, успеваю найти настоящий тон для такого визита.

— Я пришел предложить Вам принять должность главного режиссера Малого театра. (Все это несколько длиннее, конечно, и в выражениях, почтительно корректных)… Нелидов уезжает с таким ответом: я не говорю нет (“et bien, vous ne dites pas non…”)».

Все же он сказал «нет».

С апреля 1907 года не он, а Ленский нес обязанности главного режиссера Малого театра, надорвал сердце быстро. Ужасная работа: сколько протолкнешь, столько проедешь; никому ничего не надо.

Впрочем, в такого рода обязанностях есть зерно драмы даже и тогда, когда то, что ты отдаешь делу, приносит плоды. Та или иная личная обделенность неизбежна.

Когда-то в отчете первого года Художественного театра написали: «Невозможно будет определить, где кончается наша личная, частная жизнь и начинается официальная, общая, деловая наша служба». Какая частная жизнь, когда же!

Он любит новые впечатления, но никогда не удается, скажем, попутешествовать. За время отпуска надо наладить здоровье. Из‑за печени ему рекомендован Карлсбад — сюда и едут. Назначают здесь свидания с братом. Василий Иванович в свои шестьдесят с лишком верен себе — экзотика, абиссинец в качестве гостя и друга в петербургской квартире, романы с сиятельными женщинами, один из первых автомобилей, очки-«консервы»…

После Карлсбада Владимир Иванович проводит «Nachkur» (так, кажется, называлось) в Кисловодске или в Ялте («в моей дусе-Ялточке», как пишет Екатерина Николаевна).

Александр Бенуа напрасно зазывает его поездить по Италии. Кто-то другой сулит показать заповедные уголки Равенны, или север {272} Италии, или аббатства в вересковых пустошах Нормандии, открытое Северное море… Он не выберет времени.

Он приезжает в Москву обычно к началу августа: в эту пору приходят экзаменоваться молодые люди, желающие стать сотрудниками Художественного театра и учениками его школы. Какие-то вечера в это время еще бывают свободны, он с удовольствием описывает в письмах к жене, что удалось прогуляться: пешком до Страстной площади, оттуда на трамвае до Сокольников или до Петровского парка — там как на даче.

С началом сезона свободных вечеров почти не перепадает. Когда в театре Незлобина ставят его пьесу «Золото», ему, если верить газетам, не удалось найти времени, чтобы присутствовать на генеральной.

Художественный театр забирает все.

Весной 1907 года он произнес фразу тревожную: «Я в Художественном театре не творил, по преимуществу, а создавал учреждение, где творят». Он счастлив существованием этого места, где творят, счастлив сознанием: Художественного театра, каков он есть, без тебя бы и не было, пожалуй; но где ты сам?

А время бежит. Один из мальчиков Сезеневских, которых Владимир Иванович готовил в гимназию и научил красить пасхальные яйца цветными нитками, стал уже статским генералом. Время проходит.

Когда он будет глубоким стариком, у него возникнет какое-то ощущение того, что жизнь его просторна, что ее хватит на все. В тридцать, в сорок, в пятьдесят покалывало ощущение, что сейчас идут последние годы, последние возможности; если не сейчас, то уж никогда. Надо же наконец отдаться собственному творчеству — если не литературному, ибо от пера и бумаги отвык и за бумагой скован (это и по письмам видно), то режиссерскому.

Он уговаривает Стаховича (потом — А. Н. Бенуа) принять на себя часть его обязанностей директора и пожимает плечами, когда Стахович сомневается в искренности его отказа от первенствующего положения. Как понимать тут отказ? «Свое первенство я вижу не в формальном положении, а в силе моего влияния на актеров, на К. С. … Если мое влияние понизится относительно тех, что слушался меня только потому, что я главный директор, так и шут с ними. А кто верит мне, тот не перестанет верить, если бы я занял место Мчеделова».

Фраза годилась бы стать мотивировкой отречения Лира от престола: дело не в венце, не в зримых атрибутах власти, а в том, насколько я сам по себе король; это должно быть испытано.

### **{273}** II

В «Русском слове» от 8 мая 1910 года журналист рассказал о вечере у Дризена, где он первый раз увидел Станиславского и Немировича-Данченко вне сцены (Немировича вообще до сих пор не видел). Станиславский поразил его: ни одной правильной черты, ничего «красивого», но какой красавец! Настоящий мужчина, рост, артистизм, обаяние… Подумалось: природа непременно как-то выровняет — непременно что-то и отнимет у этого человека. Нельзя, чтобы он к тому же был еще и умей. И вот на тебе: еще и пленительно умен. Мысли его так ясны и неожиданны, в доказательствах грация.

«Вл. Ив. Немирович-Данченко сидел в дверях и молчал. Его не было видно, или никто не знал его, мало знали». По приему хозяина стало ясно, что пришел кто-то важный, но наружно — комильфо, каких тут полно. Все же, следя за ним, так и оставшимся сидеть у двери, пишущий про себя предположил: «Этот молчаливый человек должен быть полон внутренних речей… и, может, — криков, огня под наружной сдержанностью.

Может быть, я и тут ошибся? “Богов” я видел в натуре впервые. И, как смиренный древний грек, передаю читателям (и истории) свои “осязания”. Что видел, как слышал».

Владимир Иванович в тот вечер, когда за ним наблюдали, в самом деле был полон внутренних речей (о чем напишет потом Южину). Знал ли он расхожие объяснения их союза со Станиславским? Стахович, со своей слишком многим импонировавшей уверенностью светского ума, писал: «Как было бы полезно и желательно, чтобы талант, дарование и художественное творчество одного слились со знанием, опытом и умом другого». Беда только в том, что Владимир Иванович слишком самолюбив, слишком озабочен собой, чтобы «удовольствоваться и так завидным и видным положением сотрудника Константина Сергеевича. Помогать Станиславскому в том, в чем этот последний слабее, и этим способствовать еще больше его славе Владимиру Ивановичу не по нутру, и он никогда этого делать не будет». Получается так стройно, концы сходятся с концами. Не переспоришь.

Спорить можно было бы. Начать с того, что Станиславский не менее Владимира Ивановича знающ и умен. Говорит и пишет он просто лучше. Пора бы забыть эту чепуху, перенятую из «Газеты-копейки» — литератор Немирович и любитель из купцов. Если кто изъездил Европу, пропадал в музеях, коллекционировал предметы искусства и увражи по истории культуры, то не литератор Немирович: смолоду не имел возможности, и потом не стало многим свободнее ни со временем, ни с деньгами. Того, что Станиславский мог {274} получить из бесед с эрудитом Брюсовым или Бенуа, он вовсе и не лекал в общении с товарищем. Они были нужны друг другу иначе: у Языкова есть строка о том, что значит для души творящего «иного гения полет», касающееся крыла движение рассеченного иным крылом воздуха.

Все равно: сколько ни говори — не переспоришь. В столкновении с точкой зрения, однажды выбранной массовым сознанием, бессильны документы и доказательства. Сколько уж лет, как опубликовано письмо, написанное Чеховым сестре после свадьбы. Там черным по белому сказано: никакого переезда жены в Ялту он не допустит. Это *его* решение — жить порознь. Так нет же. Сколько ни ссылайся на документ, все равно услышишь: ненавижу Книппер, как она могла!

… Чехову на тебе бы жениться, милая, то-то осчастливила бы. И носки бы ты ему штопала…

Станиславский с Немировичем-Данченко смеялись, смеялись, да и не смеялись, называя свой союз супружеством. «Тайна сия велика есть». «Браки заключаются на небесах».

Станиславский пояснял, что легкомысленный, всегда на людях супруг — он; а Владимир Иванович — супруга: на нем все хозяйство, дом, дети…

Дом действительно был на нем. Нельзя сказать, чтобы его трудов не ценили: при очередной корректировке окладов Владимиру Ивановичу назначили вдвое больше денег, чем Качалову, и 25 % дивиденда. Зато Стахович с его генеральской простотой в обхождении мог теперь выложить: при таком жалованье следует быть энергичнее, мой друг!

Сердце болит, когда читаешь ответное письмо. Ведь это не литературный ход. Стахович и впрямь заявлял: «Считаю тебя ленивым…» «Ты в последнее время обретаешься в летаргическом сне». И Владимир Иванович чувствовал необходимость оправдываться. «Ты считаешь меня ленивым. Если ты хочешь этим сказать, что я чаще и скорее утомляюсь, чем прежде, то я не спорю. Но ведь это не все равно».

«Нельзя укорять человека гонораром, которого он *не просил*. Вы сами назначили его мне, а я и не заикался. Два года назад вы собрались без всякого почина с моей стороны и оценили меня во столько-то. Если вы сделали это, чтобы прийти на помощь моим расстроенным делам, т. е. сделали подарок, то не хорошо потом о подарке напоминать. Если же вы считаете, что ошиблись, переоценили меня, то соберитесь вновь и снова обсудите, чего я стою».

А дела его денежные в самом доле запущены — хуже некуда.

Легко ли доказывать этому господину с гвардейским обычаем, этому владельцу виллы под Римом и русского имения, где безупречный chef de cuisine (не повар!), восемнадцать верховых лошадей и энглизированный дворецкий всегда готовы принять гостей из Художественного театра, что жалованье ему, Немировичу-Данченко, платят {275} не зря, что и в другом месте он тоже мог бы зарабатывать, что Теляковский звал примерно на такой же оклад (на то место, которое убило Ленского…).

Творящий след его незаметного присутствия — как это оценят в потомстве, если те, кто рядом, не дают себе труда понимать?

Понимает до конца один Станиславский. Он не устает втолковывать остальным. Но, к несчастью, все, что он говорит, слишком часто относят за счет великодушия говорящего.

А про «chef de cuisine» и про ждущую приезда Владимира Ивановича английскую кобылу — в письме, написанном Стаховичем из его Пальны. Лето. Гостят Вахтанг Мчеделов и Коренева; с Кореневой Стахович проходит роль Глафиры — собираются ставить «Волки и овцы», Леонидов тут набирается сил после перенесенной нервной болезни; Алексей Александрович мечтает, что Леонидов скоро совсем оправится, что Бенуа успеет подготовить с ним Шекспира: к открытию сезона 1917 года.

Высокое жалованье за Владимиром Ивановичем сохраняют. Денежные же дела его по-прежнему способны обескуражить. Он с ними мается вплоть до революции — долги, память о которых не проходит, как бы ни был деликатен кредитор (есть письмо к Станиславскому — как вышло, что до сих пор не отдал той тысячи, которую взял на неделю); ужасная и нелепая история с векселем за подписью Южина, который по вине Владимира Ивановича попал в руки мерзавцу; вечные объяснения про банк, про закладные: уездная русская чепуха, пустые карманы, совестно и неловко.

В Нескучное Владимир Иванович, как всегда, ездит сам и радушно зазывает; по-прежнему шлет подробные разъяснения, как сюда лучше всего добираться (сообщение не стало за двадцать пять лет удобнее, те же пересадки).

Александр Николаевич Бенуа должен был напомнить эти разъяснения Добужинскому, если паче чаяния увидит его. «Вы так аппетитно рассказали о поездке к вам в имение (особенно меня тронула корзина с цыплятами), что я почти готов субстантивировать себя Добужинскому и явиться вместо него» (тем более что цель свидания — договориться насчет декораций к «Николаю Ставрогину», а Бенуа тут кое в чем тоже помогал). Впрочем, ни Мстислав Валерьянович, ни Александр Николаевич в тот год не выбрались — управляющему Сидорову не было лишнего беспокойства.

Владимир Иванович сулит жареных цыплят на обратную дорогу, обещает угостить «своим окороком» — особенный. Впрочем, как нам известно, свинки по несчастному случаю передохли. Раньше не знали, что делать с вареньем, готовили его, как в свое время смеялся хозяин, «если не ошибаюсь, в таком расчете, чтобы хватило на зиму при уничтожении его по 30 фунтов в день. Может быть, немного больше». {276} Сейчас нет денег на то, чтоб вырубить выродившийся сад. Но там славно, в Нескучном.

Может быть, это стоит написать в книге про Немировича-Данченко: безунывность российского дворянина, неискоренимое чувство, что все в конце концов обойдется; а не обойдется, тогда и будем думать… По очень вяжется с обликом Владимира Ивановича? Так подтянут, так деловит, так надменно дает понять, что тверд и мудр в своих планах?.. В чем-то не вяжется, а в чем-то и вяжется; что-то и разъясняет.

Если бы не эта безунывность и не тайная, где-то в нем жившая легкость, ему бы не выдержать. Вот его так безупречно составленные планы на предстоящий сезон (Станиславский, получив их, всегда восхищался); они целы в архиве; можно сверить их с реальностями театрального года — ни разу ничего не было выдержано, никакого рационального хозяйства. Упорство, с каким Владимир Иванович в следующее лето точно так же опять сядет расчерчивать дела будущего по часам, — трогательно и комедийно.

Он же не справляется с собственной жизнью. Как он вспыхивает от беззастенчивого приглядывания к своим чувствам, хотя сам же всем дает повод о них рассуждать; какие письма пишет Станиславскому, ища его помощи против «уксусной морали», против того, что оказывается скован в репертуарном выборе и во мнениях (его преследуют подозрениями, будто за всем стоит «фаворитка»); как пишет про то, что грешен, но и про то, что со всеми своими грехами и ошибками выше той атмосферы, при какой его судят.

Так уж вышло: он Германову любит. Станиславскому он пишет, как каждый вечер, когда она играет Агнес, приходит смотреть в «Бранде» картину «Сочельник». Станиславскому пишет, как хотел бы с нею поставить «Эллиду» Ибсена; возникает легкий, блистательный набросок замысла, жанр определяется «на грани так называемой haute comédie»; «чисто комедийная стремительность». Пьесу, о которой принято говорить насупясь — мистицизм, символизм, — он весело сопоставляет с «Невольницами» Островского. «Простая, семейно-бытовая история с легкой примесью чего-то фантастического… Муж, начавший даже чуточку запивать… эти славные дочки, вся эта приветливая обстановка скромного уездного врача с теплой памятью о покойнице…».

Он убеждает, что Германова поистине дар божий как артистка (в чем прав) и что она — чистейший, преданный идеалу человек, и ужасно, когда Станиславский, чьи искания она ценит, как никто другой в театре, стоит к ней спиной. (Насчет чистоты души и преданности вряд ли прав.)

Его жизнь была бы, пожалуй, невозможна, не будь у него доли изначально дарованной легкости. Эту легкость вдруг угадываешь — {277} за всеми вспышками самолюбия, за привычкою «выяснять отношения», за видимой надменностью. В сущности, у него все легко проходило.

Если верить, что однажды сказанное слово ломает все, что было, все наперед определяет только собою, — не понять, как люди вообще живут вместе.

Есть важное для уяснения душевной логики письмо Владимира Ивановича. Там про то, какой редкостный человек его Екатерина Николаевна, как она всегда была ему поддержкой, как она легко принимала лишения материальные, лишь бы отстоять его непродажность, его независимость. И в том же письме рассуждение, каковы его чувства к Театру. Если он видит недостатки людей, говорит о них шумно, отчаянно, то это как бывает в браке; вот сейчас, кажется, разведется. По счастью, он в такие минуты умеет быстро вспомнить, за что ценит человека, какие исключительные достоинства нашел в нем; да и просто — этот человек есть вся твоя жизнь; «крепко любишь».

Мало ли что бывает между людьми. Перемелется — мука будет.

Можно позавидовать уверенности, что все перемелется в муку, а не сотрется в кровь, в бессмыслицу. Но такая уверенность была и врожденным свойством Немировича-Данченко и даром людей его поколения и круга. Он веровал в то, что все может и должно обернуться к лучшему.

Смолоду он набросал что-то вроде автопортрета в повести «Карасюк»: отдал герою не только свои занятия репетитора и свою гордость юноши, независимого с пятого класса гимназии, но и свой очень рано выработавшийся авторитетный тон, который еще за партой стоил ему подчас снижения балла; отдал пунктуальность и придирчивость в выражениях, всяческую плавность и чинность при вечных комических злоключениях: «с конки он никогда не мог сойти, чтобы или не упасть, или не подвернуться под оглобли пролетки».

Это был его собственный рок. Несчастья сыпались на него, хотя в общем обходилось благополучно. В речке у дома в Нескучном чуть не утонул: речка почти досуха мелеет летом, но нашлась же трехсаженная яма, а он не плавает. Вытащил учитель Миши, «только воды наглотался…».

Константин Сергеевич, прочитав это, сочувственно ужаснулся: ведь к тому же как раз перед тем, как тонуть, Владимир Иванович чуть под пулю не попал! (Грабили поезд, в котором он ехал.)

В Театре любили рассказывать, что приключалось с Владимиром Ивановичем. Во время какой-то очень напряженной паузы, последовавшей за очень резким замечанием режиссера одной из актрис, он вскочил, вылетел из-за режиссерского стола в средний проход и начал с хриплыми возгласами «ай! ай! ай!» кружиться вокруг собственной {278} оси и бить себя ладонями по бедрам и груди, потом сорвал с себя пиджак и стал топтать его ногами… Оказалось, что у него загорелись к кармане спички и прожгли большие дыры в брюках и пиджаке. Или элегантно присел на край режиссерского стола — и крышка стола перевернулась, на Владимира Ивановича полетели графин, чернила, лампа… Или просто опрокинул себе на колени и живот стакан очень горячего чаю и тут же поискал глазами Качалова: «Ну, почему со мной все это случается обязательно в вашем присутствии, ведь я знаю, что вы это коллекционируете» (Качалов вправду коллекционировал: рассказы взяты дословно из воспоминаний его сына).

Грешно ли было запоминать это смешное?.. Надо ли и нам про Германову, про долги и цыплят, про то, что был человеком бурных страстей, а также немного Симеоновым-Пищиком и Епиходовым?

«Когда он вел репетицию и маленькая настольная лампа вырывала из тьмы зрительного зала неколебимые его плечи, а над ними красивую голову мудреца, казался он атлетом воли и мысли».

Серафима Бирман, которой принадлежит эта зарисовка, пришла к Немировичу-Данченко весной 1911 года. Немирович-Данченко заканчивал сезон, который начался премьерой «Братьев Карамазовых»; за режиссерским столом вновь принятая сотрудница увидела его впервые на репетициях «Живого трупа».

У мастеров бывают высокие, счастливые минуты. Пушкин после «Бориса Годунова» вскрикивает: «Ай да Пушкин, ай да сукин сын». Блок оканчивает «Двенадцать» и записывает: «Сегодня я — гений».

Немирович-Данченко мог бы так сказать в вечер «Братьев Карамазовых», в вечер «Живого трупа».

### III

Опять же загадка; почему люди что-то помнят, что-то знают, хотя ведь не видели, а может быть, и не читали.

Какой был спектакль «Братья Карамазовы», помнят.

Наверное, надо за то сказать спасибо критику П. Ярцеву. Его статьи из «Киевской мысли» перепечатали многие провинциальные газеты, как перепечатали бы корреспонденции очевидца о событии, которое всем интересно. С газетных страниц и вошел в общую память облик спектакля. Привычного занавеса с чайкой в тот вечер не было — висел на стальной штанге полог, доверху не доходивший; налево открывалась небольшая ниша, где располагался чтец и стояла зеленая лампа. При ее нерешительном свете чтец читал «чисторечиво», не крася слов.

Немировичу-Данченко нравилось, как Званцев это делает, нравилось его хорошее лицо, которому шла чуть отросшая борода (летний отдых устающей от грима кожи).

{279} Чтец читал с начала главы VII первой части: «Алеша довел своего старца Зосиму в спаленку в усадил на кровать» — до слов: «Оставь же меня. Молиться надо. Ступай и поспеши. Около братьев будь. Да не около одного, а около обоих».

Дальше он читал: «Федор Павлович любил после обеда сладости с коньячком. Иван Федорович находился тут же за столом и тоже кушал кофе. Слуги Григории и Смердяков стояли у стола. И господа и слуги были в видимом и необыкновенно веселом одушевлении. Тема случилась странная…»

Занавес успевал уйти.

В профиль к залу за столом сидит в кресле Иван, напротив него Алеша. Федор Павлович посередке: в длинном смехе видны истлевшие зубы; интонации рассыпчатые, повизгивающие (начинает он). Рядом с ним массивная фигура Григория — «туповатое, старинное лицо», — писал Ярцев.

Поодаль справа ширма невысокая, у ширмы Смердяков.

О том, почему разумнее отречься от Христа и почему за то ничего по будет, аккуратный этот лакей говорил четко, позы у ширмы не меняя, скрестив руки. У него был никуда не спешащий ритм человека, которому предстоит говорить и действовать долго. Он не старался перед Иваном Федоровичем. Он все воспринял и существовал самодейственно.

«Мерзкая Галатея Ивана», — назвал Смердякова — Воронова в своих воспоминаниях Дикий.

Нельзя было понять, чему улыбается за столом Иван, — мысль его шла своим путем, пока старик Григорий выходил из себя от смердяковских доказательств, что солдат-то, давший содрать с себя кожу за Христа, получается вроде бы и дурак.

Говорить Ивану в первой картине почти не приходилось. Он не произносил слов своих загадочных про Смердякова: «Передовое мясо…» Не произносил своих ответов на допытывания паясничающего отца: «Нет, нету бога… Совершенный пуль». Он сидел молча, двигался мало (мизансцена вообще была почти недвижная). Оставалось разглядывать по-мальчишески острый профиль, белокурую прядь, падающую на глаза, белые руки, которые он часто вытирает белым платком. Лицо казалось еще с пушком. И было словно бы слышно постукивание опасно работающей, ведущей свой подкоп мысли, постукивание часового механизма в подкопе.

Раздавались внезапные и твердые шаги, врывался Дмитрий — решительная аршинная поступь, лицо коричнево-бледное, стиснутый рот. Владимир Иванович однажды на репетиции показал, *как* врывается. От него все отлетели — хоть пятеро навались, а этот пройдет в те дальние, за карамазовское гостиной «убеги», где он бешено вообразил присутствие Грушеньки.

{280} С двух сторон вносили две свечи в комнату Катерины Ивановны, обозначенную золоченой и розовой мебелью. Катерина Ивановна звала Грушеньку, та выходила из-за занавески вежливой мещанской походкой «уточкой», блестела свитыми в жгут черными волосами, черными глазами; наглость в ее низком, чуть сипловатом голосе была наглостью всласть, когда она, подержавши руку Катерины Ивановны, полюбовавшись, пораздумавши, отпускала ее: «Возьму я да вашу ручку и не поцелую… Так и оставайтесь с тем».

«Мебели» у Хохлаковых были с богатой обивкой, все расставлено симметрично в одну линию, близко к фону. Кресло на колесах, в котором выкатывали Lise, голубое; сидящая в нем богато разряжена, в белых ботинках, с открытой шеей и с открытыми угловатыми локтями, будто собралась на бал. Ее ножки тупо упираются в подставку кресла, высоко приподнятую.

В другой сцене с Lise, когда эта девочка в расшитом платье говорит, как бы она дом подожгла: «Они-то тушат, а он-то горит. А я знаю да молчу. Ах, глупости! И как скучно!» — все запомнили, как отвечал Алеша — Готовцев: «Богато живете».

В сложном, никакой сложности не боявшемся спектакле была еще и небоязнь простого, простейшего: «Богато живете».

А впрочем, просто, да не совсем.

Спектакль ловил эти пугающие — «с места» — взмывания житейского на невозможную высоту осмысления, где все уже разрешимо или неразрешимо только вселенски.

Вот эти две радужные, которые может же принять от Катерины Ивановны штабс-капитан Снегирев; он же так отчаянно, так буквально был тут беден — парусиновые брюки трубочками, вырыжевшее пальто, обмотанная теплым шея — не дай бог еще и сам заболеет, как же тогда, кругом и так больные… Ну, почему же не принять этих денег, с которыми действительно станет легче: «теперь я на эти двести рублей… лечение милых существ предпринять могу‑с… говядины куплю‑с…» — так нет же!

Москвин брал «с места», сразу: возбуждение, затравленное шутовство; брал с «низкой», реальной точки и поднимал «по прямой» до трагического. Уходила изба, менялся фон, в тумане терялся частокол, Мочалка говорил с Алешей, открываясь в отчаянной, простой любви своей к своим «недрам». Мучали остановки перед елевом: набирает воздуху и произносит фразу, опуская звук, словно сейчас замолчит или зарыдает.

«В маленьком существе, а великий гнев‑с». Мочалка произносил это странно: почти со страхом божьим.

Потом, очевидно, интонация стала другая. В. Я. Виленкин, который слышал Москвина — Снегирева в концертах, запомнил тут гордость за сына, за человека в нем. Но в спектакле 1910 года в этом {281} месте у Москвина было какое-то движение страха, склоняющее голову. И ведь действительно страшно — все страшно: и то, как мальчик требует «не мирись», и то, как мечтает вырасти и убить врага великодушием, и то, как говорит: «Это нехороший город».

И то, как бросил же голодной собаке кусок хлеба с булавкой — нарочно, «с мыслью».

Про булавку, брошенную Жучке, в тексте спектакля не было, но в спектакле как целом — это было.

Репортеры, желавшие проникнуть в атмосферу постановки «Братьев Карамазовых», сообщали: артисты практически знают на память чуть ли не все две тысячи страниц Достоевского, роман целиком.

На память, конечно, не учили, но ощущение целого несли. Его-то, это необъятное целое в его разрывной многосюжетности, передавало со сцены действие в едином, только условно делящемся пространстве.

Спектакль почти не давал вещественной конкретности, тем больше весило называющее слово. «Алеша пошел в монастырь. Монастырь он обошел кругом и через сосновую рощу пошел прямо в скит. Там ему отворили, хотя в этот час уже никого не пускали».

Чтец читал не много и не ради фабульной ясности был нужен. Он помогал сохранять ощущение непрерывности в движении фрагментов.

Что еще запомнилось?

Как Иван Федорович смотрел на Катерину Ивановну: «один светлый пронзительный взгляд; и уже чувствуешь в нем силу каких-то особых, сложных, бескровных страстей». И юношеский голос, строка Шиллера: «Den Dank, Dame, begehr ich nicht».

Желтые ворота, освещенные солнцем, и серая скамейка перед ними, и интонации Ивана, когда он говорит со стоящим у ворот спокойным Смердяковым, и какая у Смердякова фуражечка.

Грушенька у себя дома — в черной шали поверх нарядного черного платья, на черном клеенчатом диване, на белых, пуховых подушках…

Соловьеву — Феню приметили «по круглому облику, по мягким и круглым веселым движениям». Она хороша, когда все трещит скороговоркою («к прежнему офицеру, к тому самому, к прежнему своему») и, спокойно, внимательно приглядываясь, замечает: «Руки-то какие у вас, Дмитрии Федорович, все-то в крови». Когда Митя врывается, Феня сидит на сундуке, а в глубине на кровати бабушка. Запомнился свет: мягкий, уютный, полный теней — настоящий свет русской мещанской теплой кухни. Свет, который стоит часами и в общем-то вечный, а сцена — три минуты.

Это все перед Мокрым — у Фени, у Перхотина. У Перхотина справа письменный стол, на котором Митя, зарядив пистолет, пишет {282} свою записку. Холостяцкий порядок; характер чистенькой комнаты молодого чиновника 80‑х годов как-то уловлен. В такой обстановке Митя кажется огромным и шумным и почти смешно-нелепым, когда под внимательным взглядом хозяина оттирает руки от крови над чистеньким жестяным тазиком.

Подгорный — Перхотин покойно говорит, покойно движется, приглядываясь к Мите покойно же.

Миша, мальчик, очень хорошо, веселясь, слушает швыряющегося деньгами гостя, бежит в лавку, возвращается. Потом Мокрое…

На полтора часа: сначала праздник, потом следствие. Праздник, может быть, безобразен, а следствие — корректно, все равно это совершенно ужасно, когда праздник кончается и начинается следствие.

«Когда Митю начали на сцене раздевать и сняли все до рубашки, в то время как понятые, столпившись, закрывали его от глаз публики, — думалось, что, если бы и расступились они, и предстал бы глазам этот несчастный, совершенно голый человек, это ничего бы не нарушило, никого бы не оскорбило, это была бы такая же страшная правда, какою страшною правдою было все до сих пор происходящее».

Кто-то написал: русская мистерия.

Кто-то написал: «Ликуйте, радуйтесь за русское искусство!» Впрочем, в черносотенной и подмигивающей — все кругом свои! — газете «Русская земля» написали: «Публика… делала вид, что ей очень интересно происходящее на сцене, а сама втихомолку скучала». (Стойкая психология: раз мне скучно и ни к чему, то разве это кому-то вообще может быть надобно?)

«Я изумлялась смелости Вл. И. Немировича-Данченко, когда узнала о его решимости ставить “Карамазовых”; изумлялась — почти с ужасом. Изумляюсь и теперь — с восторгом. Он заведомо шел на несовершенство постановки, на явные частичные провалы в воплощении своего замысла, — но большие дела доступны только тем, кто, стремясь к совершенству, способен действовать и без надежды на достижение совершенства».

Любовь Гуревич, которой; принадлежат эти слова, дала описание «Мокрого», Мити — Леонидова в Мокром. «Митя на сцене, плечистый и взъерошенный, с исступленными, налитыми кровью глазами, в которых мелькает то страшная духовная мука, то ужас, то сияющая, хватающая за сердце нежность любви, то взрывы негодования и презрения к мелкоте своих мучителен, — все равно, каким он ни представлялся нам раньше, — это живой, до смерти незабвенный Митя, закрутившийся в каких-то страшных вихрях человек великого и благородного сердца. Безобразный кутеж идет в Мокром; визжат {283} бабы, заливаются дешевые скрипки, изовравшийся старичок Максимов пляшет пятками врозь, дремлет на диване захмелевший мальчик Калганов; Грушенька, пьяная от пережитых потрясений, от вина, от счастья заливающей душу новой великой любви, смотрит на Митю — все разом, вместе, дикое, нелепое и чудесное. Пьяный разгул и молитва. Ведь он молился всю ночь, Митя, как говорит он сам, узнавши, что жив поверженный им Григорий, — и, вспоминая потом всю эту сцену как ночь собственного разгула, чувствуешь, что в ней, среди песен, плясок и лихих уханий, все время рыдала молитва».

Немирович-Данченко имел соображение, как перестроить спектакль, чтоб уложить его, быть может, в один вечер, — думал о названии «Дмитрий Карамазов»; отказывался от этих идей быстро, ибо именно в неразъятости тем, в единстве поля, в целостности того, что та же Л. Гуревич назвала фантастической и органической жизнью романа в спектакле, была этого спектакля природа и сила.

«Фантастическая и органическая жизнь».

### IV

Есть воспоминания А. Д. Дикого. «Я пришел в театр, когда работа над “Карамазовыми” вступала в решающую фазу. Позади — в предыдущем сезоне — остались застольные репетиции, захватывающе интересные, но словам тех, кому довелось слышать, как глубоко и ярко анализировал Владимир Иванович роман Достоевского. Был закончен разбор по внутренней линии, по всем многообразным ходам подтекста. Пора было перебираться на сцену, начинать лепку спектакля во времени и пространстве».

Если бы, готовя в печать книгу Дикого, вышедшую посмертно, захотели проверить по документам, то обнаружили бы: у работы, в которую включался вновь поступивший ученик, не было никакого «позади».

Вот как сошлись даты: проверим по тетради Владимира Ивановича, куда он вносит дела дня.

«6 августа, пятница. — Заседание Правления (вечером), когда решено: выбор пьесы на мою ответственность.

7 августа, суббота. — Решено ставить “Карамазовых”.

8 августа. — Первое собрание о “Карамазовых”».

А Дикий экзаменовался 7‑го: об его экзамене пометка в той же тетради.

Если в его книге сохранилась ошибка памяти, то и хорошо. Ошибка дает свое.

Человек со стороны приходит в первый день работы — ему кажется, что застал разгар ее, что уже горы сворочены. Никакой {284} прощупывающей осторожности первых шагов: Немирович-Данченко ведет «Карамазовых», будто всю жизнь ждал этого часа.

Он вспомнит потом, как был потрясен слышанной им речью Достоевского при открытии памятника Пушкину. Он вспомнит про «глубокие залежи молодых переживании».

В «Карамазовых», как он ставит их, остро отзовется его тема «перемещенных лиц», драмы «на проходном месте». Отзовется тревоживший его когда-то мезальянс человека и его положения, мезальянс человека и идеи, с которой живет. Отзовется то чувство дорожности, поиска, качки, с которым он когда-то ехал в Москву после бешеного, слишком раннего романа. Отзовется ощущение прямой тряски вагона и общей тектоники… Отзовется ощущение «тли» в старом доме, которое его преследовало смолоду… Отзовется даже та юношеская его строчка: «Да есть ли в мире бог, к которому я рвусь?..»

Отзовется та бумажка, которой он, конечно, не помнил: «Г. Немирович-Данченко! Слов для выражения благодарности за Ваши 20 руб. у меня нет. Есть только глубокая мольба к богу, чтобы он дал счастья не только Вам, но всем, за кого Вы страдаете. Я еще очень молода и спасибо Вам, что Вы еще поддержали во мне веру в доброе в человеке. Ведь Вы отдали все, что у Вас было, последнее. Это-то особенно дорого, т. е. не деньги, а Ваше богатое сердце».

Вычурно? Но он понимал вычурность, за которой так часто вовсе не подделка страдания, а действительное страдание. Это же пустые слова, будто настоящее горе всегда молчаливо, — удобно так повторять, чтобы у тебя над ухом не кричали… Он не боялся, когда кричат; понимал изломанную, коробящую позу человека, которому вправду больно, понимал глубоко и не взвинчиваясь сам.

Это он сохранит смолоду и навсегда. Вот еще письмо к нему: «Я не образована, ничтожная, никому не нужная, отвергнутая и презираемая даже своими домашними (уже три месяца никто со мной не говорит) прислуга, не такая прислуга, какая бывает у порядочных господ, но самая проклятая, самая окаянная черная прислуга».

Совершенно невозможное письмо — замечательное письмо — безобразно красноречивое, искренное до предела. И не одно, она еще ему напишет. Темный и по-своему мощный ум, душа, иссохшая и все впитывающая, от всего набухающая почти страшно.

Вот уж поистине нам не дано предугадать, как наше слово отзовется: вышло, что для этой Веры Тауринь, которая пишет по-русски с прибалтийским акцентом, живет в прислугах на Таганке у торговца лесным товаром и, кажется, собирается хозяев убить и поджечь, — вышло, что для этой женщины такой идеей, {285} внезапно впитанной и теперь распирающей ее, оказалась «цена жизни».

Пьесу с этим названием Вера Васильевна «имела счастье видеть в театре Ухова». (Вероятно, какой-то зал на Таганке? Какие-то любители играли?..) «Счастьем называю потому, что в течение моего 37‑летнего века я могла видеть всего три раза представление для взрослых (смотрела несколько пьес для детей). У меня никогда не были деньги, а также не имела времени, к тому же образованные люди удивляются: на что тебе театр? Ваш театр — кухня, кастрюли, кур и коз да собак содержать в чистоте и порядке. Выдумала! Одеваются и отправляются в театр каждый день… судят авторов, порицают одного актера, хвалят другого, кто как. Я же говорю, что эти люди подобны свиньям, наевшимся желудей досыта, мучаются отрыжкой. Я хочу сказать, что эти люди, пользуясь лучшими мыслями людей, остаются не только непроизводительными, но еще становятся с каждым днем грубее и подлое».

Вот все, что чувствует в пьесе «Цена жизни» Анна, говорится в письме, и я чувствую. То же одиночество. То же презрение к «ничтожному праву дышать». Тот же вызов: «Надо жить. Почему надо? Кто мне приведет хоть один такой довод?» В пьесе Данило Тимофеевич отвечает Анне: «Я не могу тебе ничего сказать. У меня нет таких слов… Все во мне вот здесь кричит, что это ложь и что я спасу тебя».

Это что — просто так написано или правда?

«Как поступаете Вы сами в действительной жизни с людьми? Нет около Вас ни одного одинокого, ненужного и презренного существа? — А? Или же Вы, как многие, только герой пера и красного языка на бумаге, а в жизни такой же творец мертвых, никому не нужных людей? — Скажите!.. — Я жажду правды. Я хочу видеть и знать, кто Вы в жизни, чтобы мне прославлять бога, даровавшего мне учителя истины, или же проклинать Вас как возмутителя вонючих вод в моей душе. — Скажите и не медлите… От этого вопроса зависит жить или не жить».

Какая дикая речь — какой дикий и из души вопль о том, чтобы кто-то «приголубил и меня, всеми отвергнутую — как, думаю, и самим богом».

Таганка, Семеновская улица, дом № 12, кв. 1.

В другом письме: «Как вовремя вы меня позвали!»

Убить и поджечь дом (в доме оставшись) она была готова — это не словеса. Кажется, Владимир Иванович сумел отговорить. Она продолжает ему время от времени писать. Тон писем спокойный; он, видимо, расспрашивал ее о простом, она отвечала: кто она, откуда, есть ли братья-сестры, где училась, что читала.

Отец был землекоп, глухой. Сейчас родных не осталось, {286} только двоюродный брат Роберт — она его помнит пастухом, плотничал, шестнадцать лет про него ничего не слышно. Она пишет, что разыскала его — он в армии, дослужился до офицерского чипа и хороший человек, кажется.

В одном письме спрашивает — не сделать ли для Театра подстрочный перевод новой пьесы, которая ей и многим у них в Латвии кажется интересной: «Огонь и ночь» Райниса. Старается объяснить стиль пьесы: «Величественно-фантастический».

Ей хотелось бы, чтобы Владимир Иванович сказал свое слово — они спорят с братом, ее смущает долг военного: кто в ответе, если человек убивает другого по приказу, по присяге?

Вправе ли человек убивать?

Живущая на Таганке прислуга спрашивает об этом. Говорит: «Хочу понять, зачем я человек и зачем я должна была прийти в мир и опять уйти».

Имеет ли это отношение к спектаклям Немировича-Данченко по Достоевскому? Какое-то, видимо, имеет.

Если в мемуарах говорится, что он с юности был под гипнозом Достоевского, по письмам об этом не скажешь. Резанут небрежно-уверенные оценки: «“Бесы” — очень слабая вещь. “Подросток” — тоже». А ведь это относится не к его самоуверенной журналистской поре, он так писал летом 1908 года. Правда, о «Братьях Карамазовых» отозвался лучше.

Исподволь каждое лето записывает в свои тетради результаты примеривания[[12]](#endnote-13). «“Карамазовы”. 1. Кусок чтения. Перед скитом. У Зосимы. Галерейка. Опять у Зосимы. Другая комнатка Зосимы. В лесу скита. У игумена. Чтение о Лизавете Смердящей. Чтение перед беседкой. В беседке. У отца, в зале». И так далее. План ли это инсценировки или только конспект романа «с режиссерской приглядкой» — не скажешь. Отрывки разделены и пронумерованы; выходит, что в первой части их двадцать шесть, во второй двадцать четыре. В другой тетради, годом позже, опять записи того же рода, уже с перечислениями, кто в каждой сцене занят[[13]](#endnote-14). Начинается с шести картин в монастыре (Владимир Иванович почему-то надеялся — Зосиму разрешат). Уясняется принцип: именно отрывки из романа, ни одного слова своего или «перелицованного» (это будет соблюдено с великой щепетильностью): только чтец и диалоги.

В следующих летних записях Владимира Ивановича опять примерно то же…

Поразителен переход от вяловатого, загодя перебирания возможностей к убежденной быстроте, к охватывающей мощи работы в час, когда она началась.

После заседания шестого августа, когда сказано — на его ответственность, {287} Владимир Иванович пишет жене: «Решился! Кидаюсь в открытое море и влеку за собой весь Театр».

На четвертый день репетиций названа и записана последовательность картин, ее почти не придется уточнять; далее сокращений внутри отобранного текста почти не будет: сразу как влитое.

Режиссура в «Карамазовых» начинается с монтажного решения, с компоновки: ритм, логика ввода, увода, возвращения голосов и ответных тем, соотношение длительностей. «Вот 20 актов. Из них один идет полтора часа, а другой 4 минуты».

С Владимиром Ивановичем работают Лужский и Марджанов. В день — три репетиции. Иногда больше: 19 сентября в одиннадцать часов Марджанов репетирует на большей сцене — «Контроверза», «У отца»; вторая репетиция у него начинается с двух часов на малой сцене — «У Фени», «Внезапное решение»; Лужский тем временем работает на большой — «Мокрое», сцены до допроса. Это выходит уже три? А в тот же день Лужский с семи опять занимается «Мокрым» — народная сцена с исполнителями главных ролей; Марджанов с семи на малой сцене — «Пока не очень ясная» — Иван и Смердяков. На новой сцене Владимир Иванович репетирует «И на чистом воздухе». Так что шесть.

Он по страшится, что без него свернут не туда. Общее решение властно. Все идет так, как надо.

Трудно представить, чтобы человек разом имел в голове почти десятичасовое и столюдное целое создающегося спектакля; а он имел. Как имел свой «Страшный суд» вместе с «Сотворением мира» живописец Сикстинской капеллы; как имел в голове великое столпотворение своего романа автор «Братьев Карамазовых», который ведь не мог обернуться назад, что-то исправить: отдавал главы в печать, когда конца и не видно было…

«Братья Карамазовы» были сыграны 12 и 13 октября. Утром 13‑го в газетах успели тиснуть рецензии об увиденном накануне, это было глупо: с тем же резоном могли бы писать отчет о впечатлениях: в антракте. В сущности, «Карамазовы» должны бы идти вообще без перерывов: девять часов кряду, так девять, десять, так десять; во внутренней истинной непрерывности и отыскивается сила вроде бы разрозненной в событиях трагической игры. Все держится не механизмом сцеплений зубчик в зубчик, а мощью охвата, единством духовного поля.

Он находит для «Карамазовых» единое решение пространства, времени: это пространство и время великой книги, а не летнего, осеннего или зимнего городка Скотопригоньевска.

Говорят, что написанный Федором Михайловичем в его романе Скотопригоньевск — вылитая Старая Русса. К тираде Смердякова: «Попробуйте сами‑с сказать сей горе, чтобы не то чтобы в море (потому {288} что до моря отсюда далеко‑с), но даже хоть в речку нашу вонючую съехала, вот что у нас за садом течет, то и увидите сами в тот же момент, что ничего не съедет‑с», — к тираде Смердякова даже и название речки присовокупляют: как же, речка Малашка, заболоченная, протекала именно за домом Федора Михайловича, на окраине, возле Коломна; а в примкнувшем к дому писателя тенистом саду находилась построенная отставным подполковником фон Гриббе крытая беседка (в романе — отставной подполковник фон Шмидт…). Оно все так, вероятно; но даже и те, кто готовы вас провести по всем маршрутам Родиона Раскольникова или мечущегося перед Мокрым Дмитрия Карамазова, в какую-то секунду сбиваются: улица странно сворачивает не туда, сворачивается время, сворачивается по-своему пространство; дотошное совпадение с реальностью Пяти Углов и Старой Руссы обманно, насмешливо.

Немирович-Данченко, столько сценических открытий сделавший через угадывание времени дня или воздуха места, через то, откуда — и, следовательно, каким — пришел на сцену герой, ни разу не занят тут тем, под дождем, или по жаре, или по снегу бежит Митя, голоден или сыт Иван, на тюфяке или без тюфяка спал нынче ночью Алеша, от плиты или из людской вошел в гостиную «бульонщик» Смердяков. Не важно. Не существенно.

Можно было бы положить на стол Федору Павловичу ту газету, из которой вычитано насчет мученичества русского пленного солдата, отказавшегося перейти в ислам, ибо и газета установлена и фамилия солдата — Данилов… На полосе той же газеты — не последней — могла бы мелькнуть реклама чудодейственности того средства, которое расхваливает Ивану излечившийся от простуды сатана: «И вообрази: мальц-экстракт Гоффа помог! Купил нечаянно, выпил полторы склянки, и хоть танцевать, все как рукой сняло».

Один из критиков говорил, что Достоевского без этого нельзя ставить, надо, чтоб пахло сыростью и немного шуршали тараканы. Возможно. Но в спектакле тараканов не было, газеты с историей про заживо ободранного и с рекламой мальц-экстракта не было.

Не было ленточки, которой перевязан конверт с тремя тысячами денег для Грушеньки, с припиской к надписи — «и цыпленочку»; не было разорванного хозяйкина чепчика, ветошки, в которую зашито Митино «бесчестье» — утаенная половина из растраченных невестиных денег…

То есть все это было в прочитанном, в вошедшем в состав актера, но не присутствовало, как не присутствовала и для Мити — пока не заставляют вспоминать — эта самая ветхая коленкоровая тряпочка, и как зашивал ее, и как рвал, и где бросил. «Да для чего вам это?»

Пространство спектакля строилось так, что виделось обозримым со всех сторон. То, что предполагается «по углам» («углы», «петербургские {289} углы» — это ведь так связалось с понятием прозы Достоевского), оказывалось без стен (стен вообще ведь в спектакле не было: режиссер довел до конца то, что искал в «Росмерсхольме», давал действию серо-зеленый нейтральный фон, слитый с общей цветовой средой зала Художественного театра; в иных картинах его заменял фон белый — на белом фоне, например, шла сцена «И на чистом воздухе»).

В одной из картин («Надрыв в избе») было так: сдвинуты впритык две кровати; на левой из них, под серым одеялом, приподнявшись на локтях, слушает Илюшечка; на правой, застланной зеленым, сидит — тяжело, неудобно — горбатая Ниночка. Под прямым утлом придвинута еще кровать, и у спинки ее стоит Варя. В углу между кроватями в большом кресле сидит «дама без ног», Арина Петровна. А слева у рампы на крашеном стуле помещается штабс-капитан по кличке Мочалка.

Втиснутые чуть ли не друг на дружку кровати — при том, что нет стен, нет потолка, нет хотя бы условной отгородки. Незащищенность при стиснутости, полная и всяческая «разверзнутость». Такой же «разверзнутый» характер общения. Острота вопросов и великих претензий, накопившихся к миру, разворачивает каждого лицом на собеседника, «выворачивает» на собеседника. В противовес общению чеховскому, неполному, прерывному, полузамкнутому («объект вне партнера»), было найдено «сплошное общение». «Объект в партнере». «Жадно вникают в его доводы, ловят его на противоречиях, стараются познать его тайное тайных, понять, каковы пружины тех или иных человеческих поступков. Достоевский, а за ним и его герои никогда не верят человеку на слово: они проверяют, допытываются, следят, подозревают. Они словно связаны все друг с другом сетью уклончивых и недосказанных мыслей, скрытых мотивов, жадного любопытства к тому, какое “верую” исповедует рядом стоящий человек». Заметивший это участник репетиций Немировича-Данченко А. Д. Дикий поясняет: «А в театральном плане это значит: глаза в глаза, зрачки в зрачки, взгляд, проникающий в душу соседа, мысль, нащупывающая его мысль. Иначе говоря, непременно и обязательно — объект в партнере».

Терзая собеседника вопросами, ответа ждут не в том, что этот другой тебе скажет (а ты примешь), но, кажется, в самом стыке себя и другого. Все познается через существование этого другого. В «рядом стоящем человеке» словно материализуется и вопрос и решение его, то есть сама возможность того или иного решения. Именно динамика стыка себя и «другого» строит в спектакле Немировича-Данченко все — от отношения Дмитрия к Грушеньке и до отношения Ивана к Смердякову.

Отсюда две кульминации: сцена «Кошмара» с его двуголосием {290} в полном одиночестве и сцена безудержного, до безобразия и до счастья общего загула в Мокром.

Тема желания праздника у нас постоянна (вплоть до «Калины красной», если хотите поближе и попроще). Человек виновен и хочет праздника. Праздник — разрешение, отпускающий душу выход на люди.

Не угар, не дебош, не «пир во время чумы», не мужицкий Брокен, хотя эти слова и сказаны о «Мокром» рецензентами, а именно русский праздник в его необходимости и в его смысле, обязательном в русской трагедии. Так хочет Катерина тройки или лодки с гребцами на Волге. «И все-то десять ночей я гуляла…». Так слушает цыган Федя Протасов, так поет горьковская ночлежка.

На то, чтобы поставить «Братьев Карамазовых», Немирович-Данченко положил себе два месяца. Сверх того потратил еще неделю, в оправдание ссылался: из репетиций по болезни выбыл Горев, пришлось искать нового Смердякова, если бы не это и не болезнь Качалова, то уложился бы в срок.

Он знал за собой этот дар: «экстремальная ситуация», как выражаются теперь, бывала для него выигрышна. Он никогда не представал свободным художником в такой мере, как в минуту, когда все под угрозой и надо что-то делать.

Вот в такую минуту выясняется, что он действительно — готов. Все в нем готово.

### V

Кажется, на победу «Карамазовых» работали даже и его режиссерские неудачи: «Росмерсхольм».

Немирович-Данченко начинал Ибсена в 1907 году, переживая вслед за Станиславским пору «разъятий», едкого анализа. И для него пришла пора — справедливо или несправедливо — называть подставными средствами театральной техники те открытия жизни вещей, света и звуков на сцене, чья неотделимость от тончайших движений души, от поэзии родного быта так магнетически сильна была в «Царе Федоре» и чеховских спектаклях. Вслед за Станиславским он хотел опереться единственно на внутреннюю технику актера — на волю, фантазию, чувства, темперамент мысли.

В «Росмерсхольме» режиссер отверг и «жилой вариант» декорации (северный дом, все типичное для него) и вариант, где декорация слишком брала на себя образное воздействие (пространство, похожее на внутренность собора, высокое и безвыходное, где взлет возможен, но рано или поздно разобьешься о камень, где в камень смотрят окна, двери, глаза старинных портретов).

Станиславскому, вспоминают, виделся для пьесы какой-то огромный, {291} почти пустой сумрачный зал — только длинный во всю сцену диван посередине да узкая щель окна под потолком, сквозь которое видны небо и очертания облаков, отражающихся на полу или стенах, — летящие белые кони Росмерсхольма…

Вариант, принятый Немировичем-Данченко, к тому близок, но проще. Стена с глубоким трехгранным окном-эркером. Нет потолка, нет и других стен, нет дверей: сумрачно-зеленоватые, оливковые сукна и бархат. Скамьи параллельно рампе. Почти сведены на нет переходы. Почти нет вещей.

Глубина сцены отсечена, все придвинуто.

Режиссер считал, что на этом аскетическом фоне проступит внутренняя жизнь, артисты смогут углубить сценические переживания так, чтобы настроение пьесы и общая мысль передавались единственно их силой.

Отвергался не просто быт, но и быт души — дробная реальность ее побуждений и проявлений. Предлагалось жить страстями целостными, притом страстями, рождающимися из проблем духа.

Опыт «Росмерсхольма» остался неудачей. «Простое, голое выражение страсти, без помощи всяких театральных условностей, оказалось наиболее трудной задачей» — Немирович-Данченко мог бы повторить эти слова Станиславского, сказанные им после опыта «Драмы жизни», мог бы он повторить и слова смущения оттого, что вдруг у лучших их мастеров полезли механические актерские штампы, ремесло. Его преследовало ощущение «пошловатости тона» — можно понять, как после режиссерской травмы «Росмерсхольма» он готов был метнуться к «Княгине Насте»: тут уж пошловатость хоть к месту.

Зажить теми страстями, рождающимися из проблем духа, о которых говорил режиссер, участникам спектакля не удавалось: все казалось слишком далеко, изощренно. Одна только Книппер, пожалуй, хоть отчасти сделала это своим: жила тяжелой, потерявшей радость любовью к Росмеру, прирожденной гордостью, которая заставляла ее держать стан прямее прямого и прямее прямого глядеть всем в глаза узкими своими глазами; жила тем, что понимала: погибла. За белым спокойным лбом угадывалась мысль, дошедшая до конца, ничего не испугавшаяся и разочаровавшаяся сама в себе. Не то чтобы этой женщине не хватило воли на бунт; не то чтобы ее языческая сила жизни подточилась в воздухе Росмерсхольма с его суровой духовностью. Оставалось все: и воля и сила жизни. Человек по всеоружии сил принимал проигрыш своей мысли — не столько грех, сколько ошибку, обман вседозволенности.

Здесь мы, кажется, уже в кругу проблем Достоевского. Или готовы перейти в этот круг.

{292} Иногда интересно составлять для себя простые списки: что за чем идет. За «Росмерсхольмом» Немирович-Данченко ставит со Станиславским и Москвиным «Ревизора», потом с Лужским «У царских врат» Гамсуна, потом «Анатэму», потом «На всякого мудреца довольно простоты», потом «Братьев Карамазовых», за ними «Miserere» Юшкевича, потом «У жизни в лапах» Гамсуна (с Марджановым), готом «Живой труп».

Не озадачивающий ли перечень? Если трудно себе представить, как Качалов сыграл своего бархатистого, кудрявого и счастливого Глумова после Анатэмы, с его словно расшибленным о камни черепом, с его раздавленной, вьющейся под пятой, жалящей мыслью, и перед Иваном Карамазовым, — перевоплощение режиссера будет и поудивительнее.

Проблему перевоплощения, может быть, примитивно сближать с проблемой нравственной; но они сближаются.

Кажется, все-таки в природе художника должно быть либо одно, либо другое: либо органика интереса к дисгармоническому и ужасному, которая есть основа Леонида Андреева (это — его основа, пусть он то же самое еще и наигрывает); либо эпический, мироприемлющий покой Островского.

Труд режиссера — в разгадывании природы автора, в том, чтобы найти для того и для другого «цвет и дикцию»; собственное мировоззрение, природа, состояние души режиссера, однако, ведь тоже должны как-то сказаться? Или не должны?

Режиссерское искусство только еще возникает; оно не знает своих законов или определяет их на первых порах слишком резко; быть может, они разнообразнее и более гибки.

Во всяком случае, для Немировича-Данченко режиссура не есть способ излияния себя или способ самопознания; он ищет объективности раскрытия пьесы, предполагает возможным найти такую объективность если не навечно, то надолго (когда в 1930‑е годы он вновь обратится к «Горю от ума», разговор пойдет именно об этом: о воле к хрестоматийному, но глубочайше, прозорливейше хрестоматийному решению).

В принципе так же и для Станиславского; однако объективно личностное присутствие Станиславского в его постановках несравненно сильней. Восстановить душевный мир Станиславского по его спектаклям — можно. Восстанавливать душевный мир Немировича-Данченко по его спектаклям — рискованно; скорее всего, не удалось бы.

Если мы скажем, что эпический покой Островского ближе ему, чем экстатическое и рационалистическое отчаяние Леонида Андреева, чем желание стучать публично в запертые врата мировых проблем, — это и так и не так.

В его природе, очевидно, — равный интерес к тому и к другому {293} вчуже, интерес, в своей деятельной силе всегда скорректированный внутренним, глубоко пережитым, органическим представлением о том, что сегодня ко времени.

Что мы знаем с точностью: в десятилетие до 1917 года Немирович-Данченко увлекался творчеством Леонида Андреева. В «Анатэму» «вцепился зубами», по его собственному выражению; отбил у Южина, который должен был ставить.

Фраза не в его жанре, но в письме Немировича читаем: «Я Вас люблю, Леонид Николаевич».

Леонида Андреева, избалованного, склонного к отчаянию, мнительного, было трудно любить. Он устраивал Театру сцены ревности. Объяснял, что он — находка и счастье для «художественников», что его пьесы — новая «Чайка», то есть новая загадка и возможность нового театра в случае разгадки. Впрочем, он был способен и рассмеяться, сказать, что из приплода пьес, которые он приносит, надо оставлять одного щенка, а остальных топить.

Немирович-Данченко недоумевал, когда его личные разговоры с драматургом попадали в печать. Это не отвечало его щепетильной замкнутости. Но и вся жизнь Леонида Андреева была антитезой жизни и контактам Владимира Ивановича. То была жизнь, вся как есть отданная в снедь всеобщему к ней интересу. Доходы, дела, страсти, болезни, путешествия, причуды, отношения с людьми и с направлениями мысли — все на годы составляло как бы «сюжет с продолжением» для читателей газет. Леонид Николаевич мог негодовать на назойливость вторжения, мог бежать из столиц и оповещать, что репортеров не принимает, — но и это негодование и уединенные скалы, где он построил свое жилье, — все уже входило в сюжет, и сам он жил во власти «сюжета с продолжением». Андреев оказался у нас первой «звездой» — с собственным мифом и предуказанной мифом авантюрой (как Брижитт Бардо или Жаклин Кеннеди, по второму мужу Онассис; или, ближе к нам и ко времени, о котором речь, — как Вера Холодная).

В кричащей предложенности собственной жизни для массового потребления — знак не одного лишь дурного вкуса. Но, кстати, в отсутствии страха перед «дурным вкусом» была одна из сильных сторон Немировича-Данченко.

Историки театра находят, что Немирович-Данченко то ли проглядел крикливость «Анатэмы», то ли одолел ее; ни то, ни другое не кажется возможным. Избыточное красноречие не оправдывали изнутри, что не удалось бы, а воспринимали и передавали как обрушивающиеся звуковые массы. Немирович-Данченко не только обильно вводил в «Анатэму» и в «Miserere» музыку Саца, но сам текст предлагал не конкретно-смыслово, но «фабульно», а музыкально. Важно было и предполагаемое иноречье: в чужом языке всегда действует {294} сама мелодика, чудится доля стихотворности, чудится музыкальная тема.

Леонид Андреев (а вслед за ним и Юшкевич, автор «Miserere») влек тем, что предлагал отказ от раздробленности натуралистического письма; тем, что позволял продолжение-преодоление сделанных в Чехове открытий.

Вероятно, Владимиру Ивановичу было любопытно найти в одном из писем Андреева слова насчет того, что бал в «Жизни Человека» идет от второго акта его «Иванова» («взять гостей в “Иванове” — вот уже готовая положительная степень, из которой нужно сделать превосходную»).

Взрыв формы — вот что дал Чехов; взрыв формы и открытие, как изживаются традиционные людские связи.

Чехов явил их слабеющими, растягивающимися, прерывными. В согласии с тем Немирович-Данченко нашел «общение» персонажей чеховских спектаклей: «объект вне партнера», как он выражался; лишь часть души отдана разговору с кем-то, другая в то же время обращена в себя — к тому внутреннему процессу, который там идет подспудно и длительно. Диалог чеховских спектаклей МХТ — несливающийся, в нем всегда струйки монологов.

Но объективно человеческие связи и опасно сокращаются. Люди чувствуют над собой пресс, сжимающий их против их воли в одно.

Человек так же теряет себя в неконтактности, как теряет себя под общим прессом. В пьесах Леонида Андреева постоянен и угрожающ образ темного, обездоленного многолюдства. Отдельный человек накрыт стонущей, движущейся, топчущей массой — на миг выныривает из нее, чтобы быть накрытым ею снова и уже не встать. Притом эта стонущая масса и человек, которого она убьет, вовсе не в споре: масса просит света, справедливости, просто куска хлеба, человек хочет для себя и для нее того же.

В «Анатэме» серая, мягкая волна слепых нищих накрывает «Лейзера, радующего людей».

Леонид Андреев объявлял выход на широкие и общие темы: за «Жизнью Человека» предполагался цикл с названиями: «Жизнь человечества», «Царь-Голод», «Война», «Революция», «Бог, дьявол и человек» (это, видимо, вылилось в «Анатэму»). «Анатэму», свою работу над ним Немирович-Данченко и любил прежде всего как противостояние мелким задачам: здесь «вопль мировой нищеты», здесь мука и злоба перед лицом бога, у которого не добьешься ответа. Оскаленная по-собачьи, лысая, мертвая голова Нуллюса — Качалова, пустые издевающиеся глаза — и минутами сквозь издевательское гаерство тоскливый вой о добре: выпрашивающий, вымаливающий, ничего не ждущий.

Когда писали об «Анатэме», называли Гойю, химеры Нотр-Дам, {295} гротески средневековых соборов; кто о том наслышан, удивится, взглянув на подбор материалов для постановки, каким он сохранился в музее Театра. Здесь наклеены карикатуры из «Югенд» и «Шаривари», фотографии из отечественных иллюстрированных журналов: «Скопление переселенцев на пункте», «Русские паломники в Италии» — в Неаполе, перед возвращением домой из городка Бари, «от Николы Чудотворца»: сидят на ступеньках, на краю тротуара, в сапогах, с чайниками, с разной кладью… Снято врасплох — одна баба отвернулась перевязать получше узел, другая застегивает кофту…

Прянишников: «Жертвенный котел». Савицкий: «Ремонт железной дороги» (с тачками; некрасовские типы, некрасовский взгляд на натуру). На этих картинах и на этих фотографиях общее одно: плоское и заполненное большое пространство, разброд слишком густой толпы, разнонаправленность движения.

Еще вырезка из газеты — карикатура из «Амстердаммера». Видимо, время англо-бурской войны. Подпись: «Англия продолжает торжествовать в концентрационном лагере». На рисунке опять теснота, хотя фон тут — пустыня. Сидят на выгоревшей земле, лежат на ней вповалку люди; фигура смерти, пляшущей среди них, мало выделена, не сразу и заметишь.

Довольно много иллюстраций, связанных с темою Христа. Наш профессор живописи Кошелев — «Иисус среди ученых во храме». Мюнхенский академик Габриэль Макс — «Иисус, исцеляющий ребенка». (Этот Габриэль Макс был очень популярен — «Слепая продавщица светильников у входа в катакомбы», «Последний привет» — христианская мученица на арене между львом и тигром, к ногам которой кто-то бросает розу…)

Есть Штук. Есть Роден: скульптура «Иоанн Креститель», Знаменитый «Мыслитель».

Поленов: «На Генисаретском озере». «Христос и грешница».

Репин: «Горбун».

Гвидо Рени: «Лот и его дочери».

Все это вырезки из иллюстрированных журналов, какие получали по подписке, или художественные открытки, которые были обычны в домашних альбомах.

То, что за «Анатэмой» имеется подобный слой, существенно в этом спектакле; существенно вообще в режиссуре Немировича-Данченко. Он принимал во внимание общий, житейски распространенный запас, не боялся его примитивности.

Исходно — не Гойя, которого тогда почти и не знали, а журнальная фотография, журнальная карикатура, открытка; лишь потом зритель волен в своих ассоциациях обратиться к Гойе, к Брейгелю, к кому угодно.

Христа не собирались унижать тем, что пользовались репродукциями {296} с полотна Габриэля Макса: примерно таким он жил в представлении среднего зрителя Художественного театра — не столько бог, сколько замечательно хороший человек, сама доброта. Вопрос: что может сама доброта на земле переселенцев и концентрационного лагеря или хотя бы на том нищем рынке, который возникал во второй картине спектакля «Анатэма».

После символических вершин, скалистых крыл «Ограждающего Входы», после железных врат, у которых ползает и грозит вопрошатель Анатэма, открывается плоская пустая степь, вытоптанная окраина. Из марева жаркого дня кто-то приближается. При этом приближении раздается крик — всеобщий, дикий, детский, восторженный: «Покупатель!»

Хлипкие ларечки, больные дети, слабые взвизгиванья ссор, кто-то чуть «шебаршит»; «хотелось бы, чтобы все исполнители подчинились бы одному общему ожиданию, тоске, беспомощности, чтобы всем было жарко, играли бы общую картину, каждый переживая свое горе и нужду… У каждого есть своя партия, и вместе с тем они составляют одно целое».

«Только не надо драматизировать, а, как-то вдумываясь в положение, переживать и говорить слова. Покорность, безропотность, вера в лучшее будущее». (Из режиссерского экземпляра Лужского.) Непонятно, кого ждут, кого встречают: Мессию или покупателя малиновых и желтеньких леденцов.

О спектакле по Юшкевичу «Miserere» рецензент сострит: «Действие с Дерибасовской перенесено в пространство. Кто-то. Что-то. Где-то».

Это неточно. Уж скорее можно было сказать, что еврейское кладбище и еврейская свадьба в «Miserere», окраина в «Анатэме» с ее печальным анекдотическим акцентом («когда еврей режет курицу, то или еврей болен, или курица больна»), с ее причитающей, бранчливой нищетой увидены с расстояния, которое дает контекст ширящийся: «контекст» со скоплением переселенцев, с толпой лапотных паломников, идущих к угоднику за Неаполь, с мертвецами из концлагеря, с пустынным зноем Генисаретского озера.

Спектакли Немировича-Данченко «Анатэма» и «Miserere» вспомнили после «Гадибука» Вахтангова, где конкретности нищей жизни фантастически пронизывались отсветами необъятного бытия, где дух музыки проникал собою все, переводя натуралистический гротеск в трагедию.

Можно думать, что в работе над «Братьями Карамазовыми» отозвалось нажитое в мыслях над «Каином». Эти мысли уже дали непредвиденный масштаб «Анатэме» («Анатэма» заменил в репертуаре Театра запрещенную синодом мистерию Байрона; после того как {297} режиссер мечтал «взвинтить Качалова на огневого, мечущего молниями Люцифера», он помог ему сыграть Люцифера изгадившегося, брызжущего слюной).

Заготовленное для «Каина» могло отозваться еще раз в «Карамазовых»: кровное родство непримиримых; кровь, вопрошания духа и ярость жизни; какая-то поразительная неотступность отвлеченных, казалось бы, проблем.

Когда «Каина» наконец, уже после 1917 года, будут репетировать, Станиславский заметит: «Иегова. Бог — это не абстракция, а живое реальное существо. Бог не там, а здесь — над ним, как солнце на юге. От него никуда не уйдешь».

Палящий, не оставляющий тени бог, вечные вопросы бытия в зените, от которых накалено темя и кровь стучит в ушах. Это эстетической сути «Карамазовых» Немировича-Данченко близко.

И Леонидову, должно быть, было легко понять через своего Дмитрия Карамазова то, что ему говорил о Каине Станиславский: «Каин как глыбы — не логически, не культурно мыслит, а как глыбы переворачивает: то в упор налево, то в упор направо».

Впрочем, Каин не дался Леонидову, сыгравшему Дмитрия Карамазова гениально (Немирович-Данченко, более всех знавший и слабости его натуры, считал Леонидова единственным трагическим артистом Театра). Не дался Каин, не дался Отелло. Леонидов называл сам себя «трагиком в пиджаке». Может быть, русская трагедия вообще есть трагедия в пиджаке, в житейском платье; пластика ее и жест таковы. Как всякая трагедия, она выбирает себе место открытое, обозримое, развернутое к людям, но у нас это оказывается провинциальный бульвар с оградкою над обрывом, откуда бросится в Волгу Катерина, или затоптанный коридор в людном месте, в суде, где застрелится Федя Протасов, или доски нар…

«На дне» — первый опыт русской бытийственной трагедии в режиссерских свершениях Немировича-Данченко. Если говорить, какие его прежние труды и мысли более всего готовили «Братьев Карамазовых», первой надо назвать трагедию Горького с ее вопросами о смысле бытия, звучащими здесь и «от себя» и «всеобще». «Зачем живут люди?», «Ведь зачем-нибудь я родился… а?»

И вопросы о справедливости — социальной, но и вселенской.

И даже плачущее «дитё» было же в монологе Сатина: «Деткам-то жить не мешайте…»

«Человек может верить и не верить… это его дело! Человек — свободен… он за все платит сам: за веру, за неверие, за любовь, за ум».

В «Дне» Немирович-Данченко впервые нашел национальную речь и национальный жест русской трагедии.

Горький опротестовал победное продолжение его поисков в постановках Достоевского.

### **{298}** VI

В статьях Горького против Достоевского — многое от традиционного в русской литературе вызова, когда удалец словно бы высвистывает себе в поле супротивника. Писарев доказывал, почему не надо Пушкина. Толстой и под старость богатырски озоровал, говоря про «бессмысленные, непонятные в музыкальном смысле произведения» Бетховена, поминая Микеланджело «с его нелепым Страшным судом» и «грубые, дикие и часто бессмысленные для нас произведения древних греков: Софокла, Эврипида, Эсхила…». А вот что хорошо: прочитал в детском журнале рассказик о том, как в бедной семье вдовы готовятся к пасхе и как непослушные дети не устерегли последнюю муку — цыплята расклевали.

С Достоевским у Горького вражда еще и по какой-то преодоленной кровной близости. Если есть у нас второй писатель, так болезненно отзывчивый на страдание, так повернутый к нему, так страшно пишущий кровь погрома или детскую кровь из-под розог и распаленность истязателя, — так не Горький ли?

«Пронзительно верещит тонкий голос девочки:

— Ой, ма-амонька, ой, родная, ой, не бей меня по животику…

И — точно в землю ушел этот вопль».

Оба они вдосталь насмотрелись.

Обостренное неприятие страдания, ненависть к нему, которую Горький прокламирует, — тоже ведь не от здоровых и счастливых впечатлений. И когда он в набросках «Истории русской литературы» поминает «особенные формы избиения конокрадов и обозных воров, которым обыкновенно вгоняют палку во внутренности через задний проход», — не по себе от слова «обыкновенно».

Тяжба Горького с Достоевским о страдании — тяжба на уровне высшем, ею слишком дорого оплаченным правом иметь на то свое суждение (во всей истории русской прозы найдутся двое или трое с тем же правом).

Их тяжба о национальном характере — тоже из тяжб «на высшем уровне». Горький, как с противниками, тут сталкивается и с Гоголем и с Толстым; храбр в столкновении.

В статьях о «карамазовщине» есть памфлетная, жесткая судорога, есть самые резкие личные выпады. Выпады задевали Немировича-Данченко — Владимир Иванович мог теряться в догадках, чем заслужил такое отношение, непримиримое, презрительное, публичное в изъявлениях. В чем он виновен, в конце концов?

Горький близок Достоевскому еще и тем, как он верует во власть «злых гениев», в возможность воплощения идей-бесов. Проклятие на том, кто выпустит их на волю, даст им, идеям-бесам, разбежаться и вочеловечиться: где искать тогда исцелителя бесноватых…

{299} Есть и другая сторона вопроса: как исказится идея, попав в страшную, темную среду.

Немирович-Данченко некоторое время назад и сам думал о судьбе идеи, прижившейся на Сущевке (гадал, какая это может быть идея: толстовская? ницшеанская? анархистская?). В этом вопросе — о судьбе идеи, о том, как пройдет по Сущевке трещина, когда плотную здешнюю жизнь раздерет проросшая здесь идея, — Немирович-Данченко и Горький могли бы найти контакт. Но Горький искал не точек контакта, а точек отталкивания. С нарочитым вызовом говорил, например, что вообще «высшие запросы духа» только отвлекают от живого дела. Интеллигентный читатель в обиде мог заметить — это уж какое-то нововременство навыворот получается, не покойный ли Суворин всегда стравливал «ближайшие интересы» и «высшие соображения», насмешкой отучая обитателей Разъезжей улицы и города Курмыша от повадок граждан вселенной и созерцателей звезд.

Театр в своем коротком ответе (составил его Бенуа) и выразил недоумение, как мог Горький так третировать высшие запросы духа; для Театра отказаться от желания служить им значило бы отказаться от собственного искусства и от всей русской литературы.

О том, что Горький собирается выступить с протестом против инсценировки «Бесов», Немирович-Данченко был уведомлен заранее. Он сожалел, что не смог летом лично объясниться с Алексеем Максимовичем — многое трудно понять заглазно. Письмо его вежливо и несловоохотливо. Он так же не уговаривает Горького воздержаться от публичного протеста, как не заверяет, будто между ними всего лишь недоразумение и, погляди Горький на сцене их работу, послушай его, Немировича-Данченко, доводы, — судил бы иначе.

Возможно, «умница Данченко», как когда-то называл его Алексей Максимович, угадывал, как бы пошел между ними разговор о Достоевском и о них самих, сойдись они с глазу на глаз и отбросив побочное. И не он бы Горького, а Горький его — он знал — переспорил бы в том разговоре.

Конечно, он вспыхнул, когда его оскорбили; жене писал — неприличная выходка, узкий, нехудожественный взгляд не только на Достоевского, но и вообще на литературу и театр. Странным образом, почти те же обиженные, защищающиеся и в основе неуверенные слова, какие вырываются у давнего его героя Алмазова, чье скромное творчество собеседник громит с высоких позиций.

Он пишет: «Очень захватывал меня вопрос, ошибся я или нет. И потому с утра я хватался за все газеты. Так было несколько дней тревожных. Совпало с трамвайной забастовкой, демонстрациями на улицах, известиями о железнодорожных катастрофах».

Разумеется, трамвайщики бастовали по собственным поводам, но для Владимира Ивановича было небезразлично, что совпало.

{300} Он задумывал «Бесов», может быть, гениально, но вовсе не убежденно. Смущался самого названия романа, смущался общего «поля» его, уверял сам себя, что может какие-то мотивы и темы изолировать. Можно отобрать материал так, что выйдет пьеса «Николай Ставрогин»; можно отобрать материал так, что выйдет пьеса «Шатов и Кириллов»; есть еще третий вариант. «Взять именно революционную часть “Бесов”.

1‑я картина — собрание революционеров.

Содержание отрывков — убийство Шатова.

Обстановка “брожения”, провокаторство Петра Верховенского.

Главное лицо Петр Верховенский».

Если ставить пьесу «Шатов и Кириллов» («последняя сцена — убийство Шатова и самоубийство Кириллова»), то Шатов — Москвин, Кириллов — Качалов. (А кто Ставрогин?..)

Он и до статей Горького и особенно после них повторял, что у него линия Николая Ставрогина от «бесовского» фона изолирована. Судя по инсценировке, — нет. И следов такой задачи не видно. Не вошли, правда, сцены «у наших» и вообще «наши»; дали вымарку в выкрике Шатова: «Вы, вы, Ставрогин, как могли вы затереть себя в такую бесстыжую, бездарную, лакейскую нелепость! Вы член их; общества! Это ли подвиг Николая Ставрогина!» (вычеркнуто: «бесстыжая, бездарная, лакейская…»). Но именно оттуда, из невошедшего и вычеркнутого, шли неясные нити, которыми все на сцене были повязаны, соединяясь в обреченности.

В «Николае Ставрогине» Качалов мог завершить то, о чем думал еще в «Бранде», когда, по его словам, не решился «отделить этого человека от его идеи», свести их. В спектаклях Достоевского ему дано было именно это. Наглая, самодейственная модель мысли приглашала потолковать на скамейку, и Иван Карамазов действительно садился рядом со Смердяковым: тянуло сесть, мерзко было сесть, нельзя уже было не сесть.

Отделенная от человека идея может виться вокруг него в деловитом экстазе, готовая сорваться с моста, забегать вперед и заглядывать в лицо, оборотясь, как заглядывает в лицо Ставрогину быстрый, захлебывающийся Верховенский — Берсенев. Отделенная от человека идея может в равнодушной, разговорчивой готовности издать, чего велят делать; так ждет Ставрогина Федька Каторжный у черного горбатого моста.

Человек хочет не хочет, а вынужден на очную ставку с ней, на собеседование; он за это искаженное, само собой взросшее воплощение в ответе, как за наглого сына, прижитого случайно и по легкомыслию (Верховенские — отец и сын) или в сознательном разврате.

В спектакле была твердая линия и зыбкий свет. Декорация была житейски реальна — потолки, стены; у простенькой церкви нищие {301} и жандармы; красная гостиная Варвары Петровны. В полусумраке свет кабинетной лампы чуть выделял лицо Верховенского, когда он называет Ставрогина царевичем; хромоножка как бы околично спрашивала вошедшего к ней за перегородку: «Читали вы про Гришку Отрепьева, что на семи соборах был проклят?» Кричала вслед уходящему, почти радуясь, что разгадала: «Гришка Отрепьев а‑на‑фе‑ма!» В высоком пролете осеннего окна в пустой комнате стояла Лиза в тускло-зеленом платье, набросив на плечи красный платок; в другой пустой комнате в Скворешниках почти под потолком глядело круглое окно, в под потолок, к дверце вела крутая лесенка, там все кончалось. Усиливалась тревога, почти необъяснимое беспокойство.

Режиссер искал, как бежит при вести об убийстве Лебядкиных Лиза, — он пробовал дать вращение сцены, обозначить бег светом, не выходило, а было нужно. Лизу на пожарище убивали беззвучно, толпа была маленькая — накрывали ее собой внезапно и быстро расступались, убив.

Спектакли Достоевского были монументальны в своих внутренних пропорциях; достигалась монументальность переживания (а значит, никакой болезненности, излома, сантимента). Именно о таких работах говорят: сделано до конца, бескомпромиссно. С мощью художественной убежденности в том, что делаешь.

Но странным образом эта полнота *художественной* убежденности еще не означает, что Немирович-Данченко сам думает так, как думает Достоевский. И кто знает, что бы он ответил, если бы они сидели с Алексеем Максимовичем и тот бы попросту спросил его: послушайте, Владимир Иванович, а вы действительно считаете, что без бога не может быть нравственности? Вы действительно считаете, что если нет бессмертия, то все позволено? Вы действительно не верите в возможность социального совершенствования и в необходимость его у нас? Не о хрустальных дворцах речь и не о том, непременно ли явится у человека, в такой дворец заключенного, желание наплевать во все углы и этому хрусталю состроить злобную рожу; кстати, кто же и обещал этот хрусталь?

Горький вправду никогда не противопоставлял своему городу Окурову «голубые города», хрустальные дворцы будущего. Напротив: пак раз Окуров и имеет своими миражами «голубые города», радужные видения. Сам их сулит, сам их и порочит наперед.

Может быть, лучше отложить споры о том, каково будет житься среди хрусталей? Может быть, лучше подтолкнуть соотечественников мостить свои невылазные лужи, почистить выгребные ямы — воняет же… А заодно не кончить ли споры, глуповцы мы или богоносцы…

Вот Горький пишет: «Наш нищий народ выпивает водки почти на миллиард ежегодно и пьет все больше». Это статистика. В России люто пьянствуют, в России проститутки мерзнут, и то самое «дитё» {302} плачет, и люди жиреют и хамеют, как Ионыч, и бьют по тюрьмам и в сумасшедших домах… И Алеша Карамазов говорит же побелевшими губами: «Расстрелять!» — когда его спрашивают, что делать с палачом… Ну, так о чем мы с вами спорим?..

Когда Горький думает про то, что надо нам больше ума, энергии и ответственности, больше уменья в работе, больше европейства против заевшей нас, как вши, азиатчины, — разве это не собственные взгляды Немировича-Данченко? не его убежденность, что всегда можно и нужно что-то сделать? разве это не его раздражение, которое ведь не убыло в нем с тех пор, как он в своей «Мгле» писал следователя, и на следствие ездящего в халате: все — лень, и на все — плевать, кто там кого убил и поджег… Разве это не его раздражение против соседей-мужиков, истощающих землю, против вечно куда-то пропадающего и ничего не делающего «Василия Спиридоновича»?..

У него в самом деле иные представления и иной ход мыслей, чем у Достоевского. Скорее, ему близко то, как на ту же проблему смотрит Чехов. Нравственность при условии конечности жизни и отсутствия «того, что называется общей идеей, или богом живого человека», — Чехов об этом думал много.

Немирович-Данченко мог бы назвать себя так, как называет себя профессор из чеховской «Скучной истории»: гражданин христианского государства; но не христианин. Он вполне вне веры. Отсутствие бога для него не трагедия, а данность. Он с тем живет.

Общей идеи мироздания нет, однако это вовсе не значит, что все дозволено. Более того, именно отсутствие общей идеи мироздания тем строже обязывает человека попробовать вести себя так, как если бы сна была; возникает какая-то высокая и нетвердая надежда, что труд такого усилия выработает или обнаружит ее. Это у Чехова даже не мысль, а как бы мотив, мелодия.

Чехов, с которым он так навсегда простился, последнее время часто приходит на ум. Есть записи о «Чайке»: «надо совсем заново». В другой записи: «“Чайка”. Какие все несчастные… И изящество… Мерцание…»

Он берет с собой том недавно вышедших писем Чехова, когда едет отдохнуть на рождество. Переписывает в дневничок строки: «Я не либерал, не консерватор, не постепеновец, не монах, не индиферентист. Я хотел бы быть свободным художником и — только».

Но Горькому этого не скажешь, потому что ответ Горького уже ему известен: «А вы от чего желаете освободиться? Не от всех ли обязанностей человека и гражданина?»

От этих обязанностей он никогда не хотел освобождаться.

Впрочем, надо же ответить, разделяет ли он убеждения Достоевского.

{303} Но он и не считает, что их надо непременно разделять, ставить только тех авторов, под чьими мыслями подписываешься и с чьим толкованием мира во всем согласен.

Собираясь объяснять одному автору, почему Художественный театр не может ставить его пьесы, Владимир Иванович готовил вот какие соображения: мы не спорим о том, верны или ложны ваши мысли; мы бы приняли их, будь они хоть бы и ложны в наших глазах, если бы они заражали силой, внутренней, вами вложенной вашей правдой и если бы они влекли художественно.

Достоевский силой заражал.

… Конечно, мог бы атаковать собеседника и Немирович-Данченко. Мог бы съязвить насчет грубости хода: хорошо ли писать этак — «кто знает? — не влияла ли инсценировка “Карамазовых” на рост самоубийств в Москве?» И как понять то, что пишет Горький: «Русская действительность пресыщена страданиями, в ней достаточно реального горя, реальных мук; нам хотят показывать еще страдания ирреальные, искусственно соединенные». Мытарства следствия, тюрьмы, судебной машины, которая и безвинного замотает, — это разве не наше реальное русское несчастье? И избы не найдешь, откуда кого-то и почему-то не забрали бы, и в интеллигентных семьях так же. Самая *наша* пословица: «От сумы да от тюрьмы не зарекайся». Будет засуха, и с сумой пойдешь; наедут светлые пуговицы и упекут. Какая же «ирреальность»…

Можно предположить, как разговор Владимира Ивановича с Алексеем Максимовичем идет на обострение. Можно предложить, напротив, примирительную ноту: дескать, это у нас случайность вышла — мы ведь в нынешнем сезоне даже и не собирались ставить «Ставрогина»; но и вы, признайтесь, погорячились… Впрочем, это все смешно. Не мог так пойти разговор. Да и вообще предположить возможность личного спора этих двоих, вероятно, нельзя. Он не мог состояться. Трудно выйти на спор с человеком, всецело убежденным в своей правоте, в непогрешимости своей позиции, человеку, у которого такой веры нет.

«Мы были идолопоклонниками искусства», — сказал Немирович-Данченко о себе и о Театре. Но человек, который чему-то поклоняется убежденно, себя идолопоклонником, а бога своего идолом не назовет.

### VII

Парадокс: великие искания двух великих мастеров театра, Станиславского и Немировича-Данченко, скрытым источником своей энергии имели то, что для обоих театр в чем-то был стыден и сомнителен; нуждался в оправдании.

{304} Прочтем у Маркова: система Станиславского, по существу, вытекала «из этического оправдания “лицедейства”, из стремления обнаружить и подчеркнуть внутреннюю правду и правоту актера: привести к единству кричащее раздвоенно, которое всегда заставляло подозревать наличие первоначальной и непреодолимой лжи в лицедействе актера. “Система” представляла таким образом органическое единство технических приемов и их этического оправдания; в основе единства лежало представление о единстве творческой личности актера и его творческого акта».

В октябре 1910 года Немирович-Данченко писал Станиславскому о том, что он делал в «Братьях Карамазовых». Кажется, тут вышло наконец то самое, чего они оба — сначала Станиславский, а за ним и он, Владимир Иванович, — последние годы искали. Кажется, наконец «проломили стену».

Станиславский говорил: «Пусть артисты неподвижно сидят, чувствуют, говорят и заражают своими переживаниями тысячную толпу зрителей».

Оба уже разбивали лоб об эту задачу: «Станиславский в “Драме жизни”, Немирович-Данченко в “Росмерсхольме”. Вопрос возникал опять и опять: “Как обнажить на сцене души актеров настолько, чтобы зрители могли видеть их и понимать то, что в них происходит? Трудная сценическая задача! Ее не выполнишь ни жестами, ни игрой рук и ног, ни актерскими приемами представления. Нужны какие-то невидимые излучения творческой воли и чувства… Надо устранить все то, что мешает тысячной толпе воспринимать внутреннюю суть переживаемых ими чувств и мыслей”. А ведь надобно еще и иметь те мысли и страсти, которые стоят внимания тысячной толпы; потребны изначальная художественная сила и художественные “усилители”, “трансляторы” душевных излучений; надобно найти бесконечный ряд увлекательных для артиста задач, из которых складывается жизнь роли, ее партитура; найти строй и логику внутреннего действия.

Новые принципы внутренней техники недавно были счастливо опробованы в “Месяце в деревне” — при почти неподвижной мизансцене, при безжестии доходили тончайшие душевные движения персонажей. Теперь эта внутренняя техника актера испытывалась не на тончайших движениях, а в раскачивании каких-то “глыб” — влево до упора и вправо до упора.

“Братья Карамазовы” — высшее и на таком уровне никогда не повторенное утверждение “системы Станиславского” на материале трагедии.

Именно свою работу в “Карамазовых” имел в виду Москвин, когда говорил: “Знаете, что самое дорогое и высшее? — Вот когда удается осмелиться, сбросить с себя мундир характерности, остаться вдруг {305} самим собой перед публикой… Вдруг все бросить — задачи, краски — остановиться, перестать играть: так я полон внутренне. Кажется, все могу, и слезы близко…”

И ведь что замечательно: ничего мне в эти минуты не надо делать, а оказывается, что на сцене не я, Москвин, а образ, значит, я не бездействую. Для самого сильного места в “Мочалке”, перед главным “надрывом”, когда Алеша предлагает мне деньги, — мне надо только смотреть на его руки, как он лезет в карман, роется, выволакивает деньги, протягивает их — только смотреть…»

Немирович-Данченко в «Карамазовых» именно этого и добивался. Иногда ему казалось: тщетно. «Сколько я ни умолял Качалова внимательно слушать, ничего не изображая руками, губами, глазами, он не слушался. Ему все казалось, что это неинтересно, что он на то и первый актер, чтобы все изображать… Да что Качалов! Даже Москвина надо было уговаривать не наигрывать никаких слез и штучек». Что ж. Значит, уговорил…

Какой, однако, душой должен обладать актер, чтобы вот так «остановиться, перестать играть». Какая предположена готовность осмыслить, сопереживать на уровне высших запросов духа; какая предположена изначальная к ним сопричастность в натуре Ивана Михайловича, или Василия Ивановича, или Леонида Мироновича, или молодого человека по фамилии Воронов, которого вообще-то считали не таким уж даровитым, — полагали, что будет полезен скорее в режиссерском, нежели в актерском деле; да он и не стал потом большим актером, исчез в провинции.

К его Смердякову смущались применить слово «гениально»; уже решались сказать так о Леонидове, Москвине, Качалове, но боялись выдавать авансы сотруднику Воронову. Между тем возьмем в толк: «способный — даровитый — талантливый — гениальный» — не сравнительные степени одного прилагательного, по типу «хороший — лучший — наилучший — самый лучший». Тут определение вполне различных качеств. Способный — то есть легко обучаемый, в этом отношении надежный и с будущим; даровитый — имеющий дар, не от самого человека зависящий; этот дар, если он велик, определяется понятием талант (в буквальном смысле «талант» — мера веса драгоценных металлов; 50,4 кг золота, как сообщает всезнающий Брокгауз; «легкие таланты весили вдвое меньше»). В слове «гениальный» остается двойное значение образовавшего его начала; от того же начала (в латыни) слова «род», «рождение», «произрастание живого» и слово «дух», душа своей земли («genius loci»). Род и дух, корень и полет: гений. В известном смысле человек вообще гениален, природа его гениальна; «он же гений, как ты да я…».

Почему именно «Братья Карамазовы» смогли стать тем для артистов, чем стали, объяснят определения Немировича-Данченко: {306} «Родной материал». «Вещь может выйти русская». «Система» Станиславского исходит из представления о гениальности человеческой природы, которой надо помочь почувствовать себя свободной и предстать творящей. Если это утопично, то какое за утопией высокое представление о человеке.

Вскоре, однако, Станиславский начнет составлять еще один раздел будущей книги — «Как пользоваться системой», приведет там пример: «Сегодня Вишневский играл дядю Ваню по системе, как он говорил, и, боже, какой неприятный господин вышел дядя Ваня, старый, брюзжащий на всех. Словом, вместо дяди Вани вышел Серебряков. И, несмотря на это, было очень жизненно и просто, и актер играл по системе, и он имел право хвастаться передо мною в том… что он жил настоящей жизнью. Да, жил, но какой жизнью — своей собственной в том состоянии, в котором он сам находился теперь. А сам он, к слову сказать, очень изменился, постарел и приобрел все привычки старика».

Все опасно, все обоюдоостро: вера в непременную гениальность человеческой природы тоже опасна и обоюдоостра. И природа бывает бездарна. И властна сила дней: вот, стареет…

# **{307}** Варианты конца

### I

Вот они и получили ту самую пьесу, ради которой заведующий репертуаром Художественного театра когда-то ездил в Ясную Поляну. Лев Толстой умер.

Отменять спектакли в день его смерти запретили. Траур считался чем-то противуправительственным — еще одна глупость, от каких устаешь. Пришлось дать объявление, будто заболел Москвин. В Театре устроили гражданскую панихиду. Много людей собралось в переулке, хотели попасть, но восемь городовых с околоточным заперли ворота и не пропускали.

Пропели «Вечную память».

Затем Немирович-Данченко рассказывал о своих встречах с покойным писателем.

Как в первый раз ездил в Хамовники, куда его взял с собой профессор Грот: вся семья Толстого была в сборе за столом, Софья Андреевна сидела с рукоделием, одна из дочерей читала вслух «Былое и думы». Потом Лев Николаевич попросил, чтобы дальше читал гость; чтение похвалил.

Как Толстой пришел к ним на Мясницкую в Чудовский переулок вернуть одолженную книжку («Доктора Штокмана»). «Очень ему понравилась наша маленькая квартира и особенно, что перед окнами садик и что там прохаживаются куры и голуби». О пьесе сказал: «Нет, не хорошо. Очень уж он, этот доктор Штокман, чванный».

И, наконец, о том, как ездил в Ясную Поляну — просить для Художественного театра «Живой труп».

Теперь они его сыграют.

Было порядком шума, почему преимущество Художественному театру (а не Малому), почему не только «Живой труп», но и все другие неизданные пьесы отныне в распоряжении МХТ, какая тут роль Черткова, Сулержицкого, Александры Львовны. Однако все это не очень любопытно.

В газете «Земщина» (того же толка, что «Русская земля», ухмылявшаяся насчет «Братьев Карамазовых», — дескать, скулы ломит от зевоты, а все делают вид, будто им интересно) — очередное похохатывание: ах, эти дураки, Немирович и Южин, чуть не на шпагах сразились, и вот в Малом театре тоже «поставят это произведение — скучное, как осенний дождь».

Подобный тон позволяет себе разве что «Земщина», но публика готовит себя: вряд ли предстоит увидеть завершенный шедевр.

{308} Правда ли, что у Южина на руках другая рукопись и как раз сна-то подлинная, окончательная? Это из газет.

Нет, оказывается, у Южина не авторская рукопись, а переписанный экземпляр. Однако там ведь есть какая-то правка? Да, правка есть: Южин дал свой экземпляр для сравнения. Но разночтения небольшие.

Газеты возбуждают интерес к переписчику (или переплетчику) Толстого, старичку Александру Петровичу: может быть, окончательный вариант «Живого трупа» у него?

Ибо все исходят из впечатления, что рукопись — лишь черновик: пунктир прерывист, концы не сходятся, перемеженье сцен резко.

Петербургский профессор и театральный человек Котляревский отвечает репортерам: что делать, к сожалению, лишь черновик.

Немирович-Данченко таких суждений не оспоривает. Но то, что другие считают досадными свойствами черновика, может иначе представляться режиссеру, который только что открыл художественный потенциал нефабульного сочленения сцен, возможность иного — не по уравновешенным, равнообъемным актам — построения, когда один эпизод может идти полтора часа, другой — три минуты; открыто действие ритма не только «внутри сцены», но и в самой смене их, в смене их длительностей; действие монтажа.

Симов имеет уже указания, как устанавливать на кругу сменяющиеся декорации. Тут принцип «Братьев Карамазовых» не применяется: нет трагической разомкнутости и единства пространства, а есть симметрично на нас разворачиваемые секторы, углы комнат, их стены и потолки.

Впрочем, Немирович-Данченко не идет за деталями ни в трактир на Ржановку, ни в Митрофаньевский судебный зал, ни в дома, где живут московские цыгане. В свое время он всюду бывал, а сейчас перебивка, совсем иные впечатления: поездка в Париж.

Ехать надо по делам: здание в Камергерском переулке, с тех пор как стоит, все числится аварийным, надоели ремонты и высокая плата за аренду чужого дома, приходит мысль: благо у Товарищества есть деньги, строим собственное новое помещение, а пока года на два превратимся во всероссийских и всесветных гастролеров. Надо разузнать для начала ситуацию в Париже, посмотреть театр «Шатле», который, вероятно, можно будет снять.

Но при всей деловитости поездка необычна по настроению.

Словно бы промыто все, на что глядит из вагона. Может быть, дело во влажном мягком воздухе края, по которому идет поезд, может быть, еще в чем-то.

Недлинные, очень полные, в низких берегах реки; узкие, длинные баржи — их прилежно тянут идущие берегом лошади. Бархатно ровные маленькие поля. Он с привычным русским чувством дивится, как {309} возделан каждый кусочек земли. Заводы небольшие, или это так кажется ему из вагона. Впрочем, он не предается рассуждениям, а просто записывает: поблескивающая вода, поблескивающие лошади, листва конца мая. Влажная зеленая Бельгия, по которой скоро начнет марш первая мировая война.

Париж в воскресенье, когда Владимир Иванович приезжает, почти безлюден: все на скачках или за городом. Хороши вечера, когда улицы принадлежат немногим: свет стоит долго, бродишь, видишь.

На другой день дивится толпе. На каждом шагу заторы фиакров и автомобилей, которых больше, чем фиакров; в заторах стоят двухэтажные автобусы (Владимир Иванович, театральная душа, пишет: «двухъярусные»). Толкучка в часы ник или льющий огни вечерний город окинуты тем же теплым взглядом. Все это жизнь, все это любопытно, все интересно испробовать; интересно даже и заказать что-то непонятное по карточке в ресторане, куда зашел: раз людям нравится, и мы попробуем.

«К завтраку первым подается дыня (канталупа) — не угодно ли?»

Из толчеи легко выбраться; в маленьком внутреннем дворе отеля можно пить кофе и проглядывать в тени газеты. Журчит фонтанчик.

В мягкой дорожной тетради пойдут и записи деловые: промеры коробки театра, где, может быть, предстоит играть, техника здешней сцены, принятая здесь оплата персонала, фамилии нужных людей: «Заблаговременные conférences. Например, Анатоль Франс». «При Достоевском чтец по-французски (актер Жуве?)». Но деловое — деловым. Оно не мешает какому-то нежадному, мягкому, вбирающему чувству жизни, которое сейчас в приезжем. Тот же театр «Шатле» он, кажется, видит с чувством живой нежности: очень старый театр, огромная сцена, ярусы, где с любого места ясно слышно любое тихое слово на подмостках.

В «Шатле» начинается очередной «Русский сезон» Дягилева. Париж в афишах, силуэт Карсавиной, силуэт Нижинского, скошенный разрез его глаз на рисунке Жана Кокто. Немирович-Данченко не видел прежде этих балетных спектаклей. Теперь смотрит «Шехеразаду» (ленивые ритмы одалисок, загадочная сдержанность пластики султанши, протяжный, медленный невероятный прыжок взмывающего к ней на ложе раба-негра. Французский рецензент бросит тут танцовщику целый букет сравнений: «Он прыгает, как молодой хищник, запертый раньше в темноте и опьяненный светом. Он внезапен, как тигр; он шатается от счастья; он испускает немые крики реем своим темным лицом, озаренным яркими зубами, и, сладострастный, растягивается на подушках, где его золотые шаровары струятся, как рыба, сверкающая на солнце»). Теперь смотрит «Петрушку» Стравинского — Бенуа — Фокина (разгул слуховых и зрительных образов, разнобой русской ярмарки в петербургском тумане, где раздается таинственный, {310} на длинной дудочке сыгранный мотив… Зачин танцевального монолога Петрушки — Нижинского, обсыпанное мукой, пятнами нарумяненное лицо куклы с глазами испуганного, несогласного человека из-под криво нарисованной черты бровей…). Теперь смотрит «Призрак розы» (воспоминание романтизма, воспоминание музыки Вебера, воспоминание света и дурмана праздника; роза, уже увядающая после бала, еще томящая ароматом, который перед концом сильнее…)[[14]](#endnote-15).

Все это пленяет Немировича-Данченко больше, чем можно ждать.

Дело не во фразе, им написанной после «Петрушки» («Отстал я. Отстали мы»), хотя фраза эта для него необычна. Страх, будто отстает, будто другие идут вернее и дальше, — не его страх. Скорее, можно смутиться твердостью его чувства, что если Театр несовершенен, то лишь соотносительно с собственным его идеалом, а не с достижениями других. Пусть, подстегивая себя, «художественники» и повторяют слова Владимира Ивановича, как еще прилетит другая «Чайка» и ее откроет другой театр, а они очутятся в том положении, в какое когда‑то сами поставили Александринку и Малый. Это — профилактика, педагогика. Ни о ком во всю жизнь свою Владимир Иванович не скажет, что тем открыты «новы тайны (глубокие, пленительные тайны)», ни за кем не поспешит, «как тот, кто заблуждался и встречным послан в сторону иную». Но и то сказать: ведь не Моцарт у Пушкина про эти «новы тайны» говорит, а Сальери; Сальери способный и может тайнам обучиться, гении же непереимчивы.

Повторим, дело не в тревоге, отстали ли, не отстали… Владимир Иванович смотрит дивные балеты, пишет: «И взгрустнулось мне». Милое какое-то слово, интонация милая, хоть и не в лад с изощренной прелестью увиденного. Что-то прекрасно, что-то полно жизни, от этого щемит сердце и слезы близко. Взгрустнулось.

Путевые и парижские впечатления, кажется, никак не понадобятся режиссеру, которому предстоит толковать посмертную рукопись Толстого. Но, впрочем, как угадать, что нужно и что не нужно.

Для Немировича-Данченко Толстой — это прежде всего художественная влюбленность в предмет, его естественное обожествление. Теплый, все заливающий свет, в котором предмет сохраняет живую выпуклость, — вот для режиссера свет, поставленный Толстым. С этого для него начинается, в этом для него природа писателя, а дальше уж можно все, и пусть там Позднышев в «Крейцеровой сонате» как от доказанного идет от того, что и конец рода человеческого и конец мира непременно нужны: если у жизни нет цели, то жить не стоит, а если у жизни есть цель, то ясно, что жизнь должна прекратиться, когда достигнется цель.

Немирович-Данченко объяснял, что даже пленительность дома их «Трех сестер» была не «от Чехова», а «от Толстого», как он жил в {311} них во всех, больше всего в Станиславском: толстовский дух дома-жизни, гений дома-жизни…

К началу репетиций «Живого трупа» декорации были уже готовы. В первых числах августа их принимают, дают замечания: «нужно какое-нибудь пятно: самовар, бисерная вещь на стене или тому подобное». Выясняют, у кого можно уточнить время действия. Хотят установить, как следует в пьесе произносить: «английский» или «английский». Лужский делает список «ролей» для массовых сцен, и это действительно роли — «незабываема скучающая, бесстрастная, лоснящаяся лысина и скучающая, бесстрастная, точно в туфлях, походка письмоводителя (г. Баров)»; запоминалось «плечо боком пробегающего судейского, просящего не загромождать коридор (г. Дикий); небритый подбородок, испитой нос и чиновная сановность курьера… элегантно шаркающая деловитость молодого адвоката с портфелем» (из статьи кн. Волконского в «Аполлоне»). Список Лужского был длинный: «шикарная дама», «полная дама», ее знакомая, двое студентов, еще студент-техник, грузинская княжна, курьеры, городовые…

Кажется, именно так работали бы, если бы Немировичу-Данченко удалось получить рукопись еще в 1900 году, когда он безуспешно ездил за ней в Ясную Поляну. Это обманчивое впечатление. Плоть бытовых вещей тут сохранялась, но имела иное художественное назначение, без собственного красноречия; предмет как бы лишь сам себя называл на сцене и смолкал. Житейские обстоятельства брались в общих своих очертаниях (бытийственный смысл без того схематизировался бы; мертвел бы и терял себя в схематизации); они, эти житейские обстоятельства, на сцене тоже как бы лишь назывались сжато и верно; с них начиналось, но переживали не их, жили не ими.

Среди бумаг, имеющих отношение к режиссерской работе Художественного театра над «Живым трупом», лежит выписка[[15]](#endnote-16). Помечено, что это — из рукописей Толстого, с отдельного листа из его рукописи. Вряд ли переписали из одного интереса к творческой истории «Живого трупа». Вероятно, самих себя налаживали на властвующий тут дух конспективности, краткого и действенного называния сути: что с людьми и между людьми.

Еще один клочок, там читаем: «Федя говорит: какая странная вещь жизнь! Зачем все это так? Зачем я на ней женат? Зачем Маша? Зачем эта трещина в штукатурке? Все это могло бы быть иначе, совсем иначе: и это солнце и это мое тело. Почему именно так? Каких разных манеров все это могло бы быть! Удивительно странно.

По-иному. <…>

Все дарма пропало.

Знаю, что это не то. Но еще больше знаю, что то уж совсем не то».

Слог, кажется, точно Толстого, хотя в пьесе Федя так не говорит. Возможно, этот фрагмент специалистам-текстологам известен и давно {312} опубликован; но и то не было бы удивительно, если бы выяснилось, что на листке — запись внутреннего монолога Феди — Москвина.

Что важно в этом тексте.

Важно какое-то случайное, обмолвкой, сближение: «и это солнце и это мое тело». И тут же — трещина в штукатурке. «Все это могло бы быть иначе… Почему именно так?»

Праздные вопросы, вопросы, которые не принято уважать, вопросы бездельного человека?.. Очень может быть.

Все-таки они важны; и важны в Москвине накатывающее чувство жизни и удивление: «какая странная вещь жизнь…»

Жизнь — до тех пор, пока еще все может быть иначе; жизнь кончается, когда иначе уже быть не может.

Замечательно написавший о «Живом трупе» С. М. Волконский так говорит о Маше — Коонен: «… в ней разнообразие, сила, мягкость». Разнообразие, сила, мягкость — то есть именно жизнь.

Протасов — Москвин знал минуты предания себя этому сильному и мягкому разнообразию. Когда в начале картины Маша чуть слышно пробовала голосом старинный романс «Вы меня пленили, вы мне жизнь разбили», а Федя ей понемногу вторил, важно было, что это совсем тихо и душа в душу.

А потом уж и степной разлив, сладкая тоска от бескрайности, вихрь «Шелмаверсты».

Разнообразие, сила, мягкость; «игра»; жизнь без этой бродящей игры, «без изюминки» не жизнь уже, а безрадостное, неутоляющее питье. Сам страх Феди — Москвина перед смертью, когда ему невозможно оказывалось убить себя, когда он вправду бледнел и вправду у него в глазах меркло, — сам страх Феди перед смертью в чем-то, пожалуй, сродни его живому страху перед закрепленностью, окончательностью положения (убьешь себя — и это уж, скорее всего, навсегда; будет так и только так).

До премьеры в публике, наслышанной о пьесе и о распределении ролей, удивлялись: почему Москвину дают Протасова, светского человека, его ли роль. Но Протасов — Москвин как раз и жил скукой и стыдом жизни не по себе, скукой и стыдом того, что человеку предписано навсегда подчиниться штампам общественного амплуа. Ну, почему все наперед знают, каков должен быть светский человек? Но знают. Действительно, все наперед определено.

Кстати, какое верное выражение: человеку не по себе… Не по себе — и от того тошно, худо.

Дороги минуты, когда — по себе, по душе.

Когда можно слушать и слушать, лежа ничком на полосатом диване, или сменить позу, сесть, немного подавшись вперед, глядеть на поющих. Женщины ведут песню, уронив руки, сидя, серьезно. На столе немного вина, немного цветов.

{313} Москвин находил своего Протасова через то, что называли цыганской стихией; важно понять, что именно так называли. Московские цыгане жили патриархально, они были богомольны и многодетны; по оседло они жили постольку, поскольку на то их воля.

Цыганская стихия для Протасова — Москвина — возможность сняться с моста, сладкий томящий разлив, стенной зов этой возможности и необходимости; то, как под ее зов обольешь слезами собственную жизнь.

Драматургия конца XIX и начала XX века страстно обсуждала самоосуществление личности, право и долг быть самим собой.

Лев Толстой после представления «Дяди Вани» записал, что возмутился, и захотелось написать драму «Труп», набросал конспект.

Дядя Ваня кричит, что пропала жизнь: мог бы стать и не стал тем-то и тем-то, Шопенгауэром. Ничем не стал, и в том драма. Толстой угадывает иную драму: гораздо страшнее для человека, может быть, что непременно надо чем-то стать раз навсегда — все равно, стать ли предводителем дворянства, директором банка или хоть бы и Шопенгауэром.

Самые простые житейские вощи — женитьба, выбор дела — смущают человека не потому, что все мы Подколесины и Обломовы, а потому, что жизнь в нас боится этой окончательности. Директор, так из кабинета никуда. Женился, и уж все, брат, крышка.

Жизни вообще свойственна своего рода клаустрофобия, боязнь замкнутого пространства, боязнь этой самой «крышки».

Человеку нужно, чтоб было куда пойти, и страшно постоянство места. Впрочем, это ведь кому как. Не всем страшно.

Высокие и спорные понятия своего места и долга переигрываются; «место», «должность» становятся бесспорны.

Вот сыгранный новым актером Театра И. Н. Берсеневым следователь, с которым Феде — Москвину приходится иметь дело под конец драмы. Вот человек, изначально сделанный для лузы. Человек, своей органикой опровергающий, будто живое существо в штамп и амплуа не укладывается. То есть как еще укладывается! И как ему при этом удобно, хорошо.

Берсенев играл замечательно, играл то самое, что хотел режиссер. Не канцелярский сладострастник, которому удалось поживиться приманчивым предметом разбирательства; не честолюбец из плебеев, упоенный выпавшей ему возможностью социального реванша (Каренина, богача и камергера, может вызывать к себе в кабинет и изводить допросом); не священнодействующий служака, которому личное удовольствие доставляет проформа, обряд следствия. Напротив; как раз полное отсутствие личного контакта с том, чем занят.

Мучительное, запутанное дело Протасова вел красивый, порядочно одетый молодой человек на своем месте, без тони бюрократических {314} восторгов делающий как надо и что положено. Служащий с перспективой. Без комплексов.

Он пропускал мимо все, что говорил ему о нем же Протасов: как вы можете… А так же. Может.

Берсенев своего героя констатировал, а не обличал. Поворот времени стоял за характерностью этого человека для лузы, человека, который из отчуждения извлекает удобства и выгоды. Существование в социальной роли (скажем, в роли следователя) надежнее и спокойнее, чем колеблющееся бытие в собственном лице; роль тебе дали, кто-то за нее отвечает (берешь налоги, судишь, разводишь и требуешь возвращения в семью, назначаешь церковное покаяние, стреляешь в кого сказали — все не от собственного лица, но по смыслу врученной тебе социальной роли).

Было бы натяжкою сказать, что спектакль «Живой труп» находил свою энергию в несовместимости жизни, колеблемой и трепещущей в Феде — Москвине, и этой уверенной, твердой, прирастающей «нежизни». Энергия извлекалась иначе — из собственной неразрешимости бытия, из борения души, каким жил Федя — Москвин («борьба добра со злом, такая духовная борьба, о которой вы понятия не имеете»), из слитности счастья и горя, которая вихрем захватывает в цыганском пении и тихо присутствует в рассказе Феди в трактире, когда они, что называется, хорошо сидят с Петушковым; можно говорить долго, слушатель внимателен и понятлив… Все же мотив «нежизни» в спектакле давал свое. Важно было не столько столкновение человека с тем, что именуется государственною машиной, сколько встреча человека с другим человеком, внутренне организованным по совершенно иным законам.

Скоро уже нужно будет объяснять про Федю Протасова, про его жену Лизу, про Виктора Каренина, про его мать, которую пленительно верно играла Лилина, про строгого и доброго Абрезкова, который так просто, серьезно и с участием выслушивает сбивчивое самообъяснение Протасова: «Теперь не встретишь».

Но сейчас режиссер ищет не той «выталкивающей перспективы», которую создавал в «Иванове». Спектакль Толстого втягивает, уводит в себя, замыкает в себе.

Критики спешат зарисовать мир, который живет на сцене, лица его: «Какой знакомый образ в русской жизни — эта светская барыня, и пустая и глубокая, с устойчивостью “принципов” и неустойчивостью поступков, крайняя в симпатиях, крайняя в негодовании, зыбкая в своей “твердости”… Вся, с головы до пят, она такая, как должна быть. Складки платья, соболья кацавейка, кружево вокруг нежных аристократических рук — все типично, все прелестно и все до невероятности естественно, просто, “ежедневно”. Та же ежедневность во французских фразах, которыми пересыпана роль…»

{315} Виктор Каренин целует руку матери: «Пожалуйста, только не меняйтесь».

Кажется, весь смысл статьи Волконского, откуда взято это описание, весь смысл зрительских чувств тот же: «Пожалуйста, только не меняйтесь».

### II

«И вот я управляю оравнодушело театром, без аппетита, без большой любви, словно рассчитывая на какую-то катастрофу, которая вскроет наконец правду».

Он пишет так в январе 1915 года.

Лет пять тому назад он писал (и не отправил) Станиславскому письмо, где то ли плакал, то ли смеялся: как только с вами, Константин Сергеевич, люди уживаются — я, например… «Ну, чего сейчас Вам нужно? Да может ли Театр испытывать времена лучшие, чем сейчас? Ведь все идет так, чтобы кругом улыбались и радовались…

Театр имел большой успех. Поддержал свою мировую славу…

Сборы у нас блестящие.

Спектакли идут стройно.

Вы — как актер — на зените Вашей славы…

Театр идет по пути, в конце которого Ваш же идеал (теперешний)…

Чего бы, кажется, желать еще?»

Теперь он, может быть, должен бы перечитать это как обращение к самому себе. Если все так хорошо, то почему же все так плохо?

Он мог бы ответить, что одна строка из его старого письма к нынешнему состоянию дел по относится… Да, и спектакли идут стройно, и сборы блестящие (даже пришлось вместо восьми абонементов, как в прошлый сезон, дать на 1914/15 год десять), и мировая слава поддержана, но одно все же мешает тому, чтобы крутом улыбались, — во всяком случае, мешает тому, чтобы улыбался и радовался он сам. Он никак не может сказать, что «Театр идет по пути, в конце которого его же идеал (теперешний)». Нет.

После «Братьев Карамазовых» ому казалось, что проломили стену, открылись новые горизонты — «и сами не ожидали, как они широки и огромны»; но вышло так, что то ли они тотчас сузились, то ли опять закрылся «пролом».

Последние пять лет он очень много работал.

Он отдавал энергию и мысли спектаклям Марджанова — «Пер Гюнт», «У жизни в лапах» (все же это прежде всего — спектакли Марджанова). Он помогал Александру Бенуа, еще неопытному в контактах с актерами, ставить «Брак поневоле» Мольера. Поставил «Нахлебника» — вернее, один акт «Нахлебника» (последняя роль милого {316} Артема); этот драматический этюд был согласован с общим стилем тургеневского спектакля, в целом принадлежавшего не ему.

Он поставил «Miserere» Юшкевича и две пьесы Леонида Андреева: в 1912 году — «Екатерину Ивановну» и в 1914‑м — «Мысль». На афише стояло так: «Мысль. Современная трагедия Леонида Андреева».

Эти пьесы были предложены автором как бы в ответ на запросы Театра. Немирович-Данченко задавался вопросом: «Почему великие романисты не писали своих великих произведений для театра?» Отвечал: во-первых, «потому что на театре требовалось непременно действие, движение. Это разрушил Чехов. Но сколько еще осталось?» Леонид Андреев подхватывал и развивал: «Нужно ли театру действие в его узаконенной форме поступков и движения на сцене?.. На этот еретический вопрос я позволю себе ответить: нет. В таком действии нет необходимости постольку, поскольку сама жизнь, в ее наиболее драматических и трагических коллизиях, все дальше отходит от внешнего действа, все больше уходит в глубину души, в тишину и внешнюю неподвижность интеллектуальных переживаний… Нарядно одетый бродяга Бенвенуто Челлини со всей роскошью и пестротой окружающего уступает место черному сюртуку Ницше, неподвижности глухих и однообразных комнат, тишине и мраку спальни и кабинета. Ныне усердно бродит по свету только коммивояжер, а Л. Толстой с его мировой драмой по четверти столетия сидит неподвижно».

Андреев посмеивался над боязнью монологов в современном театре: «… неестественно, непохоже на жизнь. А это похоже на жизнь: совершать, не останавливаясь, поступки, болтать непрерывно, как развеселившемуся попугаю, и ни разу глубоко, больше чем на двадцать секунд, не задуматься».

Леонид Андреев, кажется, был непоследователен; пьесы его как раз имеют в центре традиционно действенные сцены. В «Екатерине Ивановне» начинается с того, что муж стреляет в жену, которую заподозрил в измене; в «Мысли» доктор Керженцев решается убить и убивает своего приятеля Савелова, который женился на девушке, отвергшей любовь Керженцева. Но не случайно Андреев уже после премьеры в Художественном театре сожалеет, что дал саму сцену убийства; надо было бы, чтобы вышел чтец и прочел: доктор Керженцев убил Савелова.

Режиссер давал здесь ту замкнутость комнат, тишину и мрак кабинетов и спален, о которой — как об обстановке современной драмы — говорил автор. Бытовая узнаваемость сохранялась, но была «в узде»; запертость возникала и действовала как образ — запоминалось на всю жизнь, как человек с тревожными пронзительными глазами, огромный Керженцев — Леонидов, все быстрее чертил круги по узкой {317} комнате. Внезапно остановившись перед зеркалом и увидав свое отражение, кричал в испуге безумным, звериным криком.

Персонажи андреевских пьес обладали гордой верой в себя и подвергали ее испытанию: свою душевную чистоту испытывала развратом оскорбленная мужем Екатерина Ивановна, неприступность твердыни своего разума испытывал симулирующий сумасшествие убийца — доктор Керженцев. Мучительствующий эксперимент губил обоих: собственное естество открывалось обоим как черная дыра, поглощало. Керженцев не находил уже в себе самом ответа, разыгрывает ли он безумие или безумен; никто не мог сказать о Екатерине Ивановне, разыгрывает ли она распутницу или распутна. Холопски изменяла мысль, холопски изменяло тело, всюду стерегла черная зыбкость.

Режиссер твердил себе, что верит в эти пьесы. Он добивался для «Екатерины Ивановны» места в репертуаре, вопреки «общественному мнению» в Театре. Он выступал ее защитником на диспутах и на каких-то театрализованных судилищах (такое было устроено, например, редакцией журнала «Маски» — «слушание дела жены члена Государственной думы дворянки Екатерины Ивановны Стибелевой», среди присяжных заседателей — Л. Н. Толстой, уже популярный литератор).

В таких «слушаниях» была, кажется, начальная неувязка: Екатерину Ивановну привлекают к суду как реальную женщину, жену такого-то, дворянку, а для режиссера она менее всего интересна в таком своем качестве; Немирович-Данченко прямо пишет, как боится «узнаваемости» персонажа: «Ведь сохрани бог, если кто-нибудь скажет: ах, она из этих вот, которые носят эти прически — пробор в середине и волосы, гладко закрывающие уши, и ходят в шлейфных платьях с высокой талией!.. И говорят не иначе, как плохим переводом Метерлинка и Д’Аннунцио… Катерина Ивановна разобьет эту клеветническую иллюзию, но пока-то!..»

Он выступал на диспутах, повторяя, про что его спектакль, что в нем: «Трагедия женского естества», ужас перед томной бездной в себе, беда тела, предоставленного самому себе, «богооставленного»… Вседозволенность, познанная этим не нашедшим в себе души телом: «Если я это смогла, то чего же я не смогу?» Магдалина без Христа. И жажда Христа.

Он говорил: Магдалина. Автор говорил: даже не Магдалина, но сам Христос. На диспутах оглашали его письмо; газеты тут же давали отчет, подписчик читал утром: «Екатерина Ивановна — это Христос, распятый на кресте. Все думают, что он умер, и глумятся над мертвым. А он глаза-то и открыл…»

Можно вообразить себе этого подписчика, его квартиру, «линию модерн» в лицах и поворотах здешних отношений. Поверхностный и {318} нервный, пряный обиход тех огромных квартир в домах стройки 1908 или 1911 годов («домина Рябушинского, с розой в петлице»), которые мы застали коммуналками, сейчас пустеющими (никому не охота въезжать в освобождающиеся за чьей-то смертью комнаты пятиметровой высоты, с фризом под потолком — десяти- или пятнадцатикратная побелка стерла фигуры нимф, которых мы видели подающими друг другу асфодели и испятнанных клопомором. Лепка разрублена перегородками, в прихожей еще висит «ничей», под готику бронзовый фонарь; и был голубой цветок на дне унитаза).

Вообще-то поначалу Леонид Андреев слегка противился лестному насилию режиссера: «Вот я не вижу в пьесе трагизма, а вы его видите…» Прежде чем дать себя убедить и толковать о мертвеце на крестном древе, он довольно ясно представлял себе нравственный и житейский тип: такая *есть*, такую видел, «с этими взмахами рук, с этой прической (которую вы угадали), с внешностью модернистой и несколько несуразной. Мне она очень не понравилось, пока не разобралcя, что движения ее не выдуманы и не преподаны ей декадентом, а совершенно правдивы и для нее естественны. Это была, как я увидел впоследствии, танцующая женщина, подчиненная какому-то внутреннему ритму. Несомненно, что время дало ей характер танца, как и прическу, но и во все другие времена она осталась бы среди других танцующей, подчиненной все тому же, одному ей слышимому ритму».

Она действительно существовала в жизни, эта порода женщин, опиравшихся не на всю ногу, а на носок; порода «танцующих» женщин, невыносимых, манерных и до крови искренних… И был особый характер «танца», какой дало время… Но в «Екатерине Ивановне» режиссер и Германова чурались бытовой и исторической разгадки типа и ритма. Чурались того, чтобы постановка оказалась той самой «новой русской», реальной по отношению к быту постановкой, которую когда-то Немирович-Данченко считал ежегодно необходимой и которой так давно не ставил.

Отношения с бытом вообще обостряются и портятся. Смакующее его распробование, новизна опознанных при этом оттенков, игра подачи — все это скорее отталкивало, чем влекло Немировича-Данченко в драматургии Алексея Николаевича Толстого; Немирович читал пьесу за пьесой, видел талант и не любил этого таланта. Еще меньше любил пьесы Алексея Ремизова, его возгонку быта — в сказку, в легенду, его игру с одомашненными персонажами иконы, лубка, вертепа («Трагедия об Иуде, принце Искариотском», «Действо о Георгии Храбром», «Царь Максимилиан»).

То выравнивание искусства с жизнью, которое иногда дает огромную эстетическую энергию (и давало ее в час первых спектаклей Художественного театра), вероятно, зависит от состояния «бытовой поверхности», от ее эстетического и нравственного потенциала. Сейчас {319} выравнивание предлагал Незлобинский театр, он шел «вплотную параллельно» быту этой самой квартиры на Каменноостровском или на Арбате, ухватывал сюжеты этого быта, озвучивал его. Взлет и отрыв, отрицающий «перпендикуляр», эстетическое игнорирование квартир, где жили его зрители, читались в программе Камерного театра: и сходству и полемике с пошлой действительностью здесь противополагали самоценную артистическую действительность творения, замкнутую и возвышенную. Чеканность эмоционально наполненной формы, энергия и изощренность экспрессии упражнялись в первой же работе — над древнеиндийской легендой; в «Сакунтале» искали именно замкнутость простого, волнующего, свежего действия, которое не имеет отношения к нам и изображает не нас. Простота и лирическая монументальность другого мира. Пространство сцены почти свободно, цвет легок, неярок: художник Павел Кузнецов давал здесь свою степную растворенную голубизну, мечтательный розовый…

С начала сезона 1914 года Немировича-Данченко изведут комплименты газетчиков и зрителей. Вот кому-то вздумалось после большого перерыва посмотреть «Три сестры» и дать о том статейку. «Успел больше, чем наполовину измениться состав исполнителей… “Иных уж нет, а те далече…”. Но старые исполнители так же прекрасны, как и прежде, а иные даже прекраснее». Опять дают «Царя Федора». «Хорош, как и раньше, Лужский — Шуйский». Не нравится новый Курюков: Грибунин не такой, каким был покойный Артем (да, вот и вторая могила — подле могилы Савицкой).

Критики довольны «Горем от ума», вновь показанным в 1914 году; восхитило «искусство реставрации жестов и даже интонаций»: все, кажется, именно так, как запомнилось по премьере 1906 года.

На самом-то деле дотошного восстановления не было, и, скажем, Станиславский играл Фамусова решительно ново, и не одной лишь обиженной молодой любовью жил теперь Чацкий — Качалов, в у Молчалина — Подгорного был не грим канцелярского херувимчика-втируши, а профиль юноши с комплексом Наполеона, который ждет своего Аркольского моста в салопе или спальне… Но заметим, как налажен взгляд автора отзыва. Человек хочет верить: ему показывают то самое, что ему (и другим) уже показывали. Можно пройтись по всей прессе года: «Хорош, как и раньше…», «по-прежнему великолепны» такие-то в таких-то ролях; вообще — великолепно по-прежнему.

«Пожалуйста, только не меняйтесь!»

Накоплен большой репертуар. Можно жить и жить, раз в несколько лет освежая то, что имеется. Новый зритель наезжает, новый зритель подрастает, все пьесы делают сборы. Есть где хранить декорации — всегда можно подновить. Всегда можно дать вводы… Вот первый вариант конца Театра.

{320} В 1916 году Немирович-Данченко смотрит спектакли Александринского театра и ощущает в себе особое чувство к культурной и стройной старости его искусства, к простоте его, сухой и сохраняющей четкость, к отсутствию в нем навязчивости и чувствительности («мои вкусы — на стороне александринцев…»).

«Давыдов еще Давыдов, и публике нравится, что он все Давыдов». Отчего ж и его артистам не дожить до такой старости, она ничуть не стыдна, ибо ни сам Давыдов, ни искусство Давыдова не молодится. И остаются радости той, «давыдовской» или «южинской», верноподданной любви к собственному театру, к запаху если не театрального газа (давно электричество), так чего-то другого, чем пахнет именно у них за кулисами. И пусть всегда будут такими и только такими узенькие афиши Театра (они не «гласят», говорят вполголоса, некрупный шрифт — с той стороны улицы не прочитаешь). И пусть всегда будет тяжелеть в руке медное кольцо двери (помните его отполированную гладкость), и будет понемногу темнеть дерево на барьерах лож и волшебно расходиться оливковый занавес.

Но, вероятно, чтобы стать вот так пленительным, надо прожить иную жизнь — с другого начинать и изначально иметь другие биоритмы. Как ждать вельможного радушия на покое или «искусства быть дедушкой» от буйных с младых лет сектантов? Старость революционеров не может быть любезна: нетерпимость, когда уже нет созидательной энергии, есть зрелище самое злосчастное.

Конец — в зазнайстве, в уверенности, что у нас все идет прекрасно, а если что и не выходит и какие-то авторы у нас не звучат, то дело в том лишь, что наше высокое и правдивое искусство разоблачает несостоятельность этих плохих авторов.

Конец — во внезапном страхе, что у нас все идет ужасно, нужны новые идеи, и вот уже за первые попавшиеся хватаешься жадно.

Конец — в превращении в туристский объект. Уже ведь пишут, что Художественный театр — достопримечательность первопрестольной, как царь-пушка, царь-колокол, московские калачи. (Можно давать так, сниженно: «московские калачи». Можно давать высоко: Третьяковская галерея, Василий Блаженный. Разница, в конце концов, несущественна.)

Пройдет время, и по такое уж долгое. Владимир Иванович резко заметит, что умирание вообще царственным не бывает. «*Умирание* — всегда *гниение*. А уж какая царственность при гниении!»

*Умирать*, долго умирать никому не дано красиво. Еще можно, наверное, красиво умереть.

Ему подчас кажется самоубийственным увлечение Станиславского Студией. Но и ему интересны эти молодые.

Он знает их. Вот например, эта девушка, дочь известного профессора Гиацинтова, приходила к нему, сидела под дверью его кабинета {321} в бельэтаже — он посоветовал ей экзаменоваться, способности есть. Вот этой — высокой, ломкой, на сцене резкой, в жизни мучительно застенчивой, по фамилии Бирман — он давал записку, чтобы приняли в сотрудницы (пометил записку вторым, а не первым апреля, чтобы никто не счел за шутку). В Театре много и других новых лиц, кроме этих двух подруг; среди них — юноша с такой дорогой Театру фамилией — Михаил Чехов.

Владимир Иванович, к сожалению, занимается ими меньше, чем того хотел бы. В письме к Южину (с кем еще позволить себе откровенность?) вздохнет: обязательства по отношению к общему делу и к старшим мешают…

Новые лица, новый тембр.

Смуглый, с тонкой синевой бессонницы на веках, от которой огромные светлые глаза кажутся еще больше; полукровка с Кавказа — полурусский, полу армянин, как и его собеседник. Об этом человеке Владимир Иванович уже был наслышан, знал фамилию — Вахтангов. «Садитесь, пожалуйста, ну‑с, что же вы хотите получить у нас и дать нам?»

Новое лицо, новый тембр, может быть, и новые идеи. Так, по выкладкам Владимира Ивановича, и должно быть. Он же считал, что идеи не живут Мафусаилов век, обновление приходит раз в семнадцать-восемнадцать лет; а сколько прошло с его наборов Филармонического училища? Примерно столько?..

Собеседник, которого зовут Евгением Богратионовичем, отвечает: получить хотел бы все, что смогу; дать — об этом не думал.

Ответ скромен: мол, могу ли я что-то дать. Но в ответе и другое слышно.

Театр будет им давать; что они дадут Театру — вопрос. Предполагается, что эксперименты в конце концов обогатят МХТ, а ученики вольются в труппу; Немирович-Данченко угадывает иную перспективу. Надо предвидеть: рано или поздно и Первая студия и другие, за ней возникающие, захотят самостоятельности, собственного осуществления как Второй Театр. И грешно толковать это как предательство: не предательство, но логика развития.

Может быть, Станиславский, в его охладелости к Театру Первому, того и хочет? Это ведь вправду не худший конец. Отделившиеся живые ветви старого ствола укореняются каждая в новой почве, это и то же самое и совсем иное дерево. Может быть, целая роща. Только не надо лгать себе и повторять, что и старый ствол при этом процветает. Чего не будет, того не будет. Стоит ли ради них умирать?

Видимо, был разговор, когда Станиславский убеждал примерно так: вспомните собственный опыт; как знать, не вырастет ли из нынешних ученических проб новый театр с теми же задачами и возможностями {322} обновления, какими всех увлек на своей заре МХТ, — и почему бы не радоваться, если он вырастет действительно?.. Есть письмо Немировича, читающееся как продолжение подобного разговора.

Смысл такой: как вы можете сравнивать! Начать с того, что нет репертуарной идеи, которая была так важна когда-то для нас; нет непрочитанного Чехова; нет сценической рутины, которую надобно разрушать; нет новых этических и организационных идей; нет талантов, сколько-нибудь близких по масштабу тем, какими мы располагали; нет новых режиссеров…

Владимир Иванович это письмо не отсылает — и правильно поступает. Его аргументы несостоятельны, пафос — как можно сравнивать! — оборачивается против него же. Пишет, что смешно сравнивать возможности Вахтангова и Санина, — именно что смешно, но не с той стороны. И непрочитанный великий писатель есть: Блок. И новые этические идеи в Студии, где работает Сулержицкий, несомненны.

Иное дело, что он мог бы сказать: под нами, когда мы начинали, была живая, плотная земля, было в чем укорениться и откуда возникнуть как театру нации. А в искусстве Первой студии недаром что-то пронизывающее, словно из какой-то глубокой щели дует, тянет…

Не время возникнуть новому театру всерьез и надолго. Время, быть может, для театра острого и пронзительного «веяния» (Михаил Чехов, которого Немирович выделяет даже и в своем несправедливом в целом письме, рожден быть первым актером такого театра — с его мучительным самоисследованием, с подводной нежной струей, с внезапностью стихийных и первичных ощущений, с его иронией, болезненностью и лирическим пессимизмом). Время, быть может, для театра, с чрезмерной щедростью спешащего предложить и раздать какие-то чрезмерные накопления сценической культуры, старинной и новейшей, так, чтобы древний античный страх просвечивал за Расином, поставленным в декорации конструктивистов. Время, быть может, просто для театра щегольского и по моде дня. Но, так или иначе, время для театра *ненадолго*: истинное трагическое дуновение или мода — все это коротко. Не будет счастливой просторной судьбы тем, в чей дар и будущее так верит Станиславский; не ворожила им бабушка, которую любит поминать Владимир Иванович.

Итак, вот еще вариант конца: раздача себя, посев себя. Выбрав для себя такую смерть, не имей, однако, даже и кроткой корысти зерна, ждущего возрождения. Уж то созреют совсем иные зерна — в тех колосьях, ради которых ложишься в землю.

И страх, взойдут ли они. Годна ли почва, не будет ли градобития.

И сомнение: может быть, надо больше чтить собственную свою жизнь (пусть ты сейчас ею остро недоволен), чем ту, возможную? Может быть, надо обновлять себя — а не уступать место?

{323} Кончается не театральная идея, как тревожится Владимир Иванович. Кончается царство и эпоха. А художник, совестливый, как всегда, ищет вины в себе.

«Царь Федор» возобновлен осенью 1914 года. Федор жмется к жене на опустевшей площади. Гонцы уже принесли весть: Оку перешли, на Москву идут… Пронзает душу голос Москвина: «Моею, моей виной случилось все!»

Идет мировая война.

# **{324}** Пятая и шестая жизнь

### I

Сценическим созданиям Немировича-Данченко, его шедеврам 30‑х годов была в такой высокой мере свойственна устремленная, сознавшая себя, волевая цельность, что тянуло таким же видеть построение его жизни.

Она казалась великолепно сжатым, великолепно направленным единым произведением, заранее высчитанная решающая точка которого, по счастью, пришлась на наше время.

То, что он делал прежде, мы уважали как ступени к нынешней высоте.

Сам он, однако, так не думал.

Спектакли первых лет МХТ — совершенные произведения определенной поры и определенной творческой меры. Потом приходит другая пора и другая мера.

Доказывать, что «Три сестры» 1901 года хуже (или, напротив, лучше) «Трех сестер» 1940 года, скучно и неумно. Иное дело, что душа сохраняет право на склонность к тому или иному созданию — как может душа больше лежать к иконе «Чудо Георгия о змии» или к «Святому Георгию» Рафаэля: тот же свивающийся под копьем дракон, тот же светлый конь и юный воин, тот же мир, присутствующий вдали; но разные художественные системы.

Загадка и интерес истории Немировича-Данченко в том, как один и тот же человек способен неотторжимо вживить себя в одну и в другую пору; как он оказывается способен создать на одном и том же литературном материале два шедевра в разных художественных системах.

Немирович-Данченко практически сделал именно это. «Три сестры» — только завершение; он дал до того шедевр «Врагов» — против своего шедевра «На дне»; шедевр «Воскресения» — против шедевра «Живого трупа». Другой Чехов, другой Горький, другой Толстой на сцене, при том, что именно эти три имени когда-то определили три константы Художественного театра.

Мастер у Булгакова рассказывает, что писал свой роман о Иешуа, наперед зная, как его кончить, зная его последнюю строку — строку о пятом прокураторе Иудеи, всаднике Понтийском Пилате.

Зрителям 30‑х годов могло казаться, что, начиная свои дни, Немирович-Данченко знал, в какую точку, к какому заключению приведет их.

{325} Бывают и такие жизни — с ранним замыслом, властно выстроенные в подчинении ему, знающие свою единую цель и конечную фразу. Но Немирович-Данченко жил не так.

«Мне иногда кажется, что я живу пятую или шестую жизнь», — сказано в одном его письме. Он редко размышлял о себе самом сколько-нибудь суммарно, но говорил в таких случаях существенное, поэтому постараемся понять его.

Он ведь не сказал: как давно я живу, как все успело смениться окрест, сколько минуло, сколько нового привелось увидеть… Он не так сказал, хотя мог бы сказать и так в свои шестьдесят пять лет, в 1924 году, когда он писал письмо Ольге Леонардовне (слова его о пятой или шестой жизни — оттуда).

В том же 1924 году в Америке напечатана книга Станиславского «Моя жизнь в искусстве» — по-английски; по-русски ее начало читается:

«Я родился в Москве в 1863 году — на рубеже двух эпох. Я еще помню остатки крепостного права, сальные свечи, карселевые лампы, тарантасы, дормезы, эстафеты, кремневые ружья, маленькие пушки наподобие игрушечных.

На моих глазах возникали в России железные дороги с курьерскими поездами, пароходы, создавались электрические прожекторы, автомобили, аэропланы, дредноуты, подводные лодки, телефоны — проволочные, беспроволочные, радиотелеграфы, двенадцатидюймовые орудия.

Таким образом, от сальной свечи — к электрическому прожектору, от тарантаса — к аэроплану, от парусной — к подводной лодке, от эстафеты — к радиотелеграфу, от кремневого ружья — к пушке Берте и от крепостного права — к большевизму и коммунизму. Поистине — разнообразная жизнь, не раз изменявшаяся в своих устоях».

Но это — одно; а в том, что сказал о себе Владимир Иванович, — еще и другое.

В его словах констатация не того лишь, как все меняется, а и того, сколько раз успел до конца пройти цикл жизненного движения он сам: вторая (или шестая) жизнь начинается не раньше же того, как кончается первая (и так далее).

Среди пяти или шести жизней, которые он прожил к 1924 году, и среди тех, которые ему оставалось прожить (их будет еще несколько), — среди этих жизней у него есть удавшиеся больше и удавшиеся меньше, любимые и нелюбимые. Он не проставлял их концов в своем календаре; не устраивал (об этом мы уже говорили) парадов, плачей, игр расставания с изжитым в себе. Это, в общем, редкость — процитированное выше его письмо к Книппер или письмо 1919 года к Лужскому: «Le roi est mort — vive le roi!»

{326} Театр рассыпается, да здравствует Театр!

Обычно в моменты слома он без таких восклицаний обходился. Но без самих-то моментов не обходился.

Тут всячески сложна задача биографа.

Трудно — во-первых — определить этот дар прерывности, его душевный: механизм.

Известно требование: начинать каждый раз с нуля. Это относится, правда, не к жизненному поведению, а к работе над новой ролью. Артист, воспитанный по законам «театра живого человека», должен не представляться, а быть. Найти в себе зачатки, возможности чувств, которые побудили бы действовать на сцене действиями Гамлета или Фортинбраса. «Я в предлагаемых обстоятельствах». «Магическое если бы». Предлагаемые обстоятельства надо оценить и действовать, поверив в них.

Немировича-Данченко жизнь ставила в те самые предлагаемые обстоятельства, очутившись в которых люди его воспитания, его положения, его опыта ощущали себя, как во сне или в круговерти вьюги. Он мог медлить или ошибаться в их оценке, но всегда начинал с того, что принимал их как *реальность*, и неизменно находил в себе зачатки, возможности чувств, которые делали его энергичным, естественным, идущим «от себя» в новом его положении.

Можно, впрочем, попробовать понять природу и суть Немировича-Данченко и через совсем иные уподобления, через другие сближения.

От него, когда он умирал, услышали: «Оттоптались мои ноженьки…»

Слова из уст в уста не пошли: не вязались с обликом, который знали. Откуда бы взяться по-крестьянски покорному и певучему присловью на устах умиравшего в Кремлевской больнице директора и режиссера Художественного театра, председателя Комитета по Сталинским премиям, лауреата (каких только торжественных званий его не назовут в некрологе и на лентах венков).

Смерть его унесла быстро, застав в делах; плохо ому стало, когда он вернулся после «Лебединого озера». Это и запомнили: золото, белое, свет в хрусталях; слова восхищения балериной, цветы для нее, фарфоровая свежесть рубашки, прекрасный английский мужской одеколон.

То, что он вымолвил, умирая, сберег один из самых тонких и верных людей, с ним рядом бывших, Виталий Яковлевич Виленкин. Как он сказал, чтобы врач не стерег его, пошел бы поспать. Как он сказал, что прежде не верил, а теперь понял: ему уже не встать. «Оттоптались мои ноженьки».

Если попробовать проверить существование Немировича-Данченко в искусстве через его последние, старику крестьянину в {327} смертный час приличествующие слова, — это существование может показаться поражающе понятным; и, кажется, только так оно и делается понятным.

Именно что «по крестьянству» встретишь нечто похожее. Человек как будто неизменно делает одно и то же тем же заведенным порядком: и встает всегда с солнцем, и трудится до темноты, в заботы всегда одни и те же — о земле, о зерне. Но если оглянуться перед концом — куда же только человека не носило, сколько раз оставлял истощенное или отнятое поле, где только не рубил себе новый дом и не начинал все сызнова. Каждый год пахал и сеял, но не одну и ту же землю пахал и не одно и то же зерно сеял. Разным бывал вкус первого помола.

Владимир Иванович, которого жизнь не защитила ничем — ни высоким происхождением, ни богатством, ни ранним талантом, ни ученостью — и который всем был обязан сам себе, гордился, что с тринадцати лет ни от кого не зависел. Не давал нажать на себя чужой сильной воле, материальным расчетам, молве, моде, политике в ее салонных и уличных возгласах. Однако он был силен не только своей независимостью, а и своей зависимостью: зависимостью от тектоники. Его гений — в интуитивном знании, за чем стоит недолгая и только самими людьми вокруг себя создаваемая тряска (к ней он надменно безразличен) и за чем — сдвиг пластов, возможность переворота, когда пласты обнаруживают свои испод. При этом выступают свойства органические, но в народной (и личной) жизни прежде не сказывавшиеся. Тогда спрашивают — откуда это? — спрашивают с восторгом, или в страхе, или негодуя, интонация не имеет значения.

С этим-то смещением и переворотом пластов Немирович-Данченко считался, как крестьянин считается с тем, засушливое или дождливое выдастся лето, обильна или скудна снегами зима, что сулит половодье. В подчиненных отношениях с природой изощряется терпеливый ум и не иссякает предприимчивость. Тут нелепо проявлять то, что в ином деле имело бы цену принципиальности: нет, гром греми, а я свое! Пусть вымерзло или погнило, но я пересевать не стану!

Пахарю не годится Лютерова гордость: «На том стою и не могу иначе». И так же это — не слова Немировича-Данченко, не его девиз, хотя вообще-то подчинение истории не вполне то же самое, что подчинение законам природы, и вопрос, по чести ли, по совести ли поступаю, тут встает чаще: сама история несудима по законам морали, но поведение человека в ней судимо именно так.

Если бывают художники, для которых противостояние ходу вещей есть и источник сил и цель творчества, Немирович-Данченко не из их числа. Пора, когда он не в ладу с сущим, когда время {328} ему претит, может рождать в нем глубокие чувства и глубокие мысли, но это плохое время для него как для художника.

Одна из его «нелюбимых» жизней, которая начинается с началом империалистической войны, — это как раз жизнь «не в ладу»: жизнь с интеллектуальной динамикой, может быть, как никогда сильной, и с малым «выходом» художественным; жизнь путаная, головная, острая. И короткая.

### II

Существуют монтажные исторические фильмы, где в рассказ о первой мировой войне вводятся и монтажом переосмысливаются добродушные кадры, — к примеру, проводы очередных, мирных призывников 1914 года на парижском вокзале: букетики, улыбки, титры с шуточками. Не попробовать ли дать что-то сходное? Может, жужжащие, вездесущие аппараты Патэ снимали Москву в августе 1912 года: разыгрывалось действо в память Бородина — барабаны и флаги, войска в старинных мундирах, уланы с пестрыми значками, драгуны с конскими хвостами — все, как выучено на гимназической скамье. Москва целый день на ногах. Владимир Иванович любви к многолюдству и после Ходынки не утратил, он опять вмешивается в толпу: на Тверской глазеют, говор, движение.

А может быть, нашелся бы в австрийских или чешских киноархивах ролик с прогулками пациентов Карлсбада летом 1914 года: Владимир Иванович был среди них.

В Карлсбад он приехал немного раньше обычного, и хозяйка, фрау Валента, приносит извинения: его постоянные комнаты будут готовы только послезавтра. Те, которые ему пока предоставлены, ничуть не хуже, хотя и дешевле.

Его ждут аккуратно завернутые собственные его старые туфли — вот, оказывается, где он их забыл в прошлом году.

Погода на редкость, он хвалит ее всякий день.

Можно дать страницу его письма жене: зарисовочка нового фасона платья (она у него модница). Отчитывается, что ел: сегодня — говядину «буйи» и клубнику со сливками.

Когда он, поевши этой говядины, возвращается, швейцар рвется что-то рассказать ему, но швейцар вообще разговорчив, хотя мог бы усвоить: гость понимает немецкий с пятого на десятое. Полчаса спустя фрау Валента, поливающая цветы во дворике под его окнами, объяснит, что стряслось. Какой-то студент-серб застрелил наследника австрийского престола. Владимир Иванович передает жене подробности: «Убийство произошло в Сараеве, город в Боснии».

Нам достаточно. Вот выстрел, после которого начнется первая мировая война.

{329} Но это мы знаем, они-то не знают.

Отмененная в знак траура садовая музыка на следующее утро опять доносится.

21‑го разразится наконец гроза — но не фигуральная гроза войны, а просто сильный дождь. Он пишет письмо под шум дождя, прислушивается: «… какая-то собачка плачет, что ее куда-то не пускают». Потом, видно, пустили, она больше не плачет. Дождь стихает. «Чи їхать до Мариенбаду, чи ни? Мабуть, поїду».

Поезд идет почти пустой, в хвосте вагона — сплошное стекло, чтобы можно было любоваться видами.

Он проводит в Мариенбаде целый день: здесь весь «Каретный ряд», то есть все семейство Станиславских, Качаловы, Леонидов, «свои» критики — Николай Ефимович Эфрос, Любовь Гуревич. Гуляют, обедают, потом он читает всем вслух новую пьесу Алексея Николаевича Толстого (опять не очень понравилось); выпили по рюмке. Его провожали на перроне с шутливой торжественностью: затея Станиславского — пусть немцы смотрят, как русские артисты чтут своего директора.

На обратном пути поезд вовсе пуст, пахнет скошенной травой, и все пропитано туманом.

Последнее письмо жене из Карлсбада: он уже едет домой, «теперь скоро». Можно дать выкрупнение этих слов, что перенесет их смысл на кадры, которые потом пойдут:

«Теперь скоро».

Внезапное озлобление на лицах, которое больше всего вокруг них пугало интернированных в Германии «художественников»: когда успели одичать? Первым звуком фонограммы войны, как «художественники» ее услышали, были не выстрелы, а ужасный, мягкий звук ударов по уже смолкшему телу: за стеной кого-то избивали (неизвестно, кого, кто, почему, — так в воспоминаниях…).

Потом, может быть, панорама по лицам в крошечном зале на Скобелевской площади, где играет свою «военную премьеру» Первая студия: «Сверчок на печи»; остановка панорамирующего движения на лице Немировича-Данченко. Студийцы запомнили, что он смотрел, но потом ушел, участия в затянувшемся далеко за полночь разговоре не принимал. Попробовать бы понять по выражению лица Владимира Ивановича, каким оно было в полутьме, во время действия, что он чувствует на этом спектакле, который ведь сложнее, чем принято рассказывать: медный чайник, поющий над очагом, колыбель, фея в чепчике, увещевающая доброго Джона, попытка вернуть людям дар умиления и радость добра. Сложна сама по себе транспонировка постоянной для Художественного театра двузначной темы дома в тему сказочную.

«Тее. Слышите, как весело кричит сверчок. А чайник-то. Слышите, {330} слышите, как он гудит… Но что это? Я, кажется, еще слышу, как они пляшут, поворачиваясь к малютке, чтобы еще раз взглянуть на это миленькое, маленькое созданье… Она и все растаяли в воздухе, и я один. Сверчок поет на печи, на полу лежит сломанная игрушка… а остальное — исчезло.

(Все гаснет.)

Занавес».

Конечно, насчет кинокадров — наша фантазия, откуда бы таким кадрам взяться.

«Сверчок на печи» не был спектаклем Немировича-Данченко; одушевленное Сулержицким лирическое служение этого спектакля едва ли манило его.

Как противопоставление тому, что началось, это все равно не выстоит, — пусть даже представляешь себе тех, кто сбережет в коловерти наступающих лет от руки написанную программку «Сверчка», сбережет, как память, как залог, как семейный образок — спаси и сохрани.

Задачи, которые найдет возможными для искусства Немирович-Данченко с начала войны, могут противоречить друг другу, но они при этом одинаково жестки; как жестки живые впечатления его.

Станиславский о своих впечатлениях первых военных дней написал, потому что они были необычны. Немирович о своих не писал: они были всем общие. Война застала его в Нескучном; мобилизация, проводы; первый плач паровозных гудков в темноте над толчеей. Степь вокруг станции Просяная, жара, ночь, «рев молодых солдат».

Чтобы доехать до Москвы, ему пришлось брать удостоверение за подписью уездного предводителя дворянства — что имярек действительно выезжает из своего имения при деревне такой-то и направляется туда-то. Канцеляристам на всех уровнях война прибавила работы и самомнения: без бумаги с печатью теперь и вовсе никуда.

Радоваться войне не приходится. Скоро она коснется его собственной семьи: правда, их Миша дома, но Екатерина Николаевна не зря тревожилась, что нет писем с фронта от любимого племянника. Под Ломжей тот был ранен и контужен; теперь, слава богу, поправляется в лазарете Георгиевской общины.

Полагать, что жизнь обретает с войной какие-то новые силы, пока нет оснований. Даром что в газетах успели выйти статьи, где авторы вопрошают: те ли мы, какими нас когда-то видел Чехов? Разве не на фронте нынче полк Вершинина, разве не нашли себя три сестры, ухаживая за ранеными в лазарете? Минуло время, когда даже в призывах — «работать, работать!» — мы не обходились {331} без немцев (Тузенбах). Теперь будем от этого очищаться. Тузенбах, замечает журналист, как видно, работал на немецкую разведку и примерно год назад куда-то скрылся. «Старый стон — “в Москву” — сменился бодрым и смелым призывным кличем: в Берлин! Или это еще нужно доказывать?»

Вообще-то известные патриотические чувства Владимир Иванович испытывает вместе со всеми, как испытывает ужас: немцы, культурнейший народ, и эти зверские обстрелы старинных бельгийских городов. Однако неужели уже в исходном душевном отклике есть что-то, что позволяет газетам превращать его в пошлость? Газеты пишут, что москвички собирают в пользу пострадавших бельгийских женщин драгоценности — «сбор будет оригинальный и красивый, трогательный». Напечатано про визиты с пожертвованиями в бельгийское консульство: «… совсем серый, бородатый мужик вынул старый кошелек, раскрыл его, высыпал на стол все, что там было — рубль с копейками…» В тех же газетах и в том же стиле сообщается, что Немирович-Данченко на первом представлении «Синей птицы», сбор от которого передается Метерлинку для его соотечественников, пригласил публику приветствовать бельгийского консула (тот присутствовал).

В «Летучей мыши», которая давно уже не артистический клуб, а театр-варьете, поставлена «Песенка бельгийских кружевниц». Когда ее исполняют, пишет газетчик, «в подвале, где обычно гудит смех, становится торжественно-тихо, и очень многие плачут». Эту же «Песенку», сочинение Щепкиной-Куперник, в дневном концерте для раненых читает Ермолова. Ермолова! Почему же оскомина. Почему же во всем — некрасивое, неправдивое.

Зимой артисты затевают сбор на табак солдатам. Из «художественников» особенно энергичны Лужский, Бурджалов, Качалов, Москвин. Дело на святках, похоже на колядование: ездят на фурах, с оркестром, обходят подъезды побогаче, хозяева польщены и щедры. Собирают и по ресторанам. Больше всего, сообщается, дали посетители «Мартьяныча» — здесь кормили на славу, бойкое место пользовалось популярностью у деловых людей.

Зачем же обо всех думать дурно. Возможно, как раз этот-то открывающий бумажник мужчина и не наживается на поставках гнилых подметок. Но оскомина неодолима.

Кстати, насчет подметок. Вот письмо с фронта. «Спешу уведомить, что я нахожусь на военной службе по милости божьей известный вам Николай Саввич Шавкуненко, что несколько лет служил в Вашей усадьбе в деревне Нескучной Времьевской волости, и я сам же оттуда, от вашей усадьбы второй дом. Мы все станем с вечным врагом грудь с грудью, но немцу не дадимся, хотя всю жисть положим, но станем за Русь православную и за веру православную. {332} Только одна беда, что сапоги изорвались. Сколько докладывал ротному командиру, но говорит — нет уже восьмой месяц… Прошу вас, пришлите благословение… Плохо писано, нескладно, наскоро: некогда, грузим орудия. Сейчас иду. Не дают и писать».

Читать любопытно: эти казенные, словно бы с вылупленными глазами фразы; это простодушное выпрашивание (конечно, в следующем письме он уже благодарит за сапоги); тут же внезапность живой речи — кажется, окликнули, пока скрипел пером, отозвался — «сейчас иду», рассердился — «не дают и писать». Но Немирович-Данченко знал своих земляков, знал их хитрецу: положено солдату этакое выпаливать — он и выпаливает. Вообще же Николай Саввич — человек дельный, кончал школу пчеловодства ради нужд собственного хозяйства, выписывает агрономический журнал (это отец Николая прислал Владимиру Ивановичу знакомое нам сочинение — историю Нескучной деревни). Есть в одном из его писем спокойная, короткая фраза. Если буду живой, говорит, расскажу.

Что думает Николай Саввич о том, почему сапог солдату восьмой месяц нет, когда и война-то — восьмой месяц лишь? «Мабуть, у нас хозяин плохой». Немирович-Данченко с 1905 года помнит, как ему крикнул это приятель-крестьянин через улицу.

Примерно в конце 1915 года в живую речь возвращается слово, прежде редкое. Даль толкует его: «Разрух — разрушенье, распаденье, состоянье того, что рушилось, и самый случай, происшествие. Разрыв, конец миру, согласию, дружбе; раздор, несогласие, вражда или война». Язык избирает форму слова, которую Даль называет старинной: «разруха». У Даля пример: «Сами меж себя разруху творят».

В самом начале войны, 5 сентября, Владимир Иванович хоронит мать. Так бывает: с приближением грозных событий старики как бы деликатно уходят, понимая, что будет не до них. Священник церкви при Армянском кладбище потом позволит себе пользоваться знакомством и иногда просить билеты в Художественный театр: попасть туда все труднее. Владимир Иванович, кажется, зря тревожился, понадобятся ли в военные времена зрелища. Впрочем, он тревожился не о сборах.

Кто бы мог знать, что в глубоком «исподе» его — комплекс вины искусства, комплекс неполноценности искусства. Кто бы мог знать, что он всерьез хочет сменить свою работу в Театре на работу прямо полезную. Он прикидывает, где именно принес бы такую пользу. Как раз в доме Лианозова, новом, узком, сером, в стену которого упирается окно его театрального кабинета, работает лазарет, работает отделение Союза земств и городов, ведающего помощью раненым. Владимир Иванович в любом деле был бы первоклассным организатором, вот и думает заняться, скажем, санитарными поездами. {333} От быстроты и порядка тут действительно жизни зависят, не от спектаклей же Художественного театра.

В его записной книжке появляется сухая, нарочито отчетливая фраза: «Устанавливается: искусство никому не нужно». Ей сопутствует пояснение: никому не нужно развитие, движение, «личная жизнь» искусства; на готовую же его продукцию спрос может даже и расти.

Для него в эту пору существуют какие-то «*они*». Вот *они* занимаются тем, чем должно, что достойно уважения; мы ничем подобным не занимаемся. Наше оправдание разве лишь в том, чтобы этим людям «дать законный, необходимый художественный отдых», «помочь быть бодрыми в тылу». Надо хотя бы на время войны отказаться от нашего эгоизма творчества, от нашего самолюбия исканий: давать людям то, что людям дорого и мило, если, по счастью, что-то от нас им дорого и мило.

Это одно. Вот другое. У Немировича-Данченко приступы почти физического отвращения к залу. Ему кажется, что зал обманывает его, что там вовсе не те, ради кого он отрекся от творческих желании; вообще — не те. Чужие, неизвестно откуда взявшиеся.

Он пользуется словом «беженцы». Беженцев в Москве вправду прибавлялось, к лету 1915 года наши войска оставили Галицию, Польшу, часть Прибалтики. Но у Немировича-Данченко «беженцы» — еще и условное имя чужеродности пришедшего.

Опять ему видятся какие-то «они» — только теперь это отвратительные, подлые «они». Они занимаются стыдным. Театр растлевается, стараясь ради них, этих «беженцев»-захватчиков.

Социологических проб тогда не делали; сейчас трудно сказать, вправду ли зал МХТ по своему составу так резко изменился. Может быть, дело не только в появлении скоробогатых пришельцев, шумно и не по-московски говорящих, бестактных, множащихся; не в том, что они усвоили: в Художественном театре полагается бывать, и что деньги на абонементы у них есть (чем дороже — тем лучше, ибо тем престижней, и вот они тут как тут, а солдат С. А. Ковалев, приезжавший с фронта на побывку, написал письмецо, жалуясь на недоступность цен. Он прав, Ковалев: по справочнику 1915 года, цены в Художественном театре выше, чем где бы то ни было еще). Повторим, может быть, дело не в пришлых, а в дурном повороте собственной жизни, собственного круга.

Тут важно не столько вторжение войны, сколько — напротив того — ее затянувшееся, выматывающее душу «невторжение».

Война идет и вязнет в нерасторопности, недобросовестности, неразберихе. Где-то хрипнут и сатанеют от крика, пытаясь дознаться, какая сволочь не туда загнала воинские эшелоны, какая сволочь и за какую взятку приняла эту гниль, какими связями наверху держатся {334} во главе армий пустоглазые бездарности. Это пускай в стихах рифмуют — «мы четвертый день наступаем, мы не ели четыре дня, но не надо яства земного в этот страшный и светлый час»… А на фронте интендантов за такое расстреливать бы!.. «Оттого, что господне слово лучше хлеба питает нас»… За хлебом скоро очереди вытянутся, было бы вам ведомо! Впрочем, длинные очереди пока бросаются в глаза только у касс Художественного театра.

Словно бы стоит безобразная качающаяся выгородка, внутри которой наша жизнь довольно долго — год и другой — идет своим чередом, хотя на самом деле она так идти не может. Рано или поздно все это должно кончиться. Она портится, дичает, мы ощущаем ее как мерзко постороннюю — эту нашу жизнь в выгородке.

### III

Немирович-Данченко потом произнесет слова, которые будут цитировать часто. «Мы отлично помним и сознаем, что перед самой Великой Октябрьской социалистической революцией мы были в состоянии сильнейшей растерянности… Наше искусство стало засыхать. Оно уже не было таким горячим и страстным, каким оно было, когда мы зачинали наш театр. Оно было в лучшем случае теплым. Мы начинали терять веру в самих себя и в свое искусство…

Мы все сейчас великолепно сознаем, что, если бы не было Великой Октябрьской социалистической революции, наше искусство потерялось бы и заглохло».

Немировичу-Данченко поразительно не шло быть растерянным. Он не умел переносить это состояние (растерянность, как всякую беду, души, надо учиться переносить!). Смущает твердость, с какой он утверждает одно, делает другое.

Он ставит три спектакля в сезон, перед началом которого пишет: «Устанавливается: искусство никому не нужно». Он не ставит ни одного спектакля в сезон, когда главной, любимейшей мыслью его становится: «Красота спасет мир». (Эти слова он повторяет в своих записях 1916 и 1917 годов — опять, опять.)

Когда появилась его постановка «Осенних скрипок», кто-то в газетах заметил: «Кажется, что какой-то шутник взялся на пари провести на сцену Художественного театра пародию на Художественный же театр и выиграл это пари». Или тут решили: «Нате, дескать, ешьте! Вы все находите, что мы умничаем, что мы экспериментаторы да новаторы! Так вот же вам пьеса “без дураков”. Наслаждайтесь!»

Вещь Сургучева лежала давно — не первая и не последняя из делающихся «на театр». Сейчас уже — «на Художественный театр».

{335} Эти ремарки списаны с вас и для вас, дорогие «художественники»: косой солнечный свет на полу, косые тени от рам… шорох осенних листьев, падающих за окнами, а потом в тех же окнах — деревья в снегу…

Сюжет заведомо банален, но и это как бы в расчете на вас, ибо кто‑кто, а вы-то, «художественники», сыграете «подтекстовый», более значительный сюжет. Автор приготовил все, что для того может пригодиться: «Осенняя песня» Чайковского из дальних комнат… Вальс на скучной вечеринке — его играет за тапера Варвара Васильевна, и для нее это вальс конца, а для кружащейся пары (ее дочь и ее любовник) это вальс обретения друг друга… Отъезд, его удаляющиеся звуки, одиночество, в котором жмутся оставшиеся, поэзия покорности: «Снег и снег… И снег хорошо. В комнате — хорошо, уютно. Двойные рамы. Ярко горит огонь»…

«Скрипки» были присватаны театру Савиной. «Безобидны… Водица с лимоном и сахаром. Вреда не может быть». Это Немирович писал Леониду Андрееву; тот возразил с ядовитой резонностью: странная похвала. Вроде того, как если хвалить жениха: без зубов и не укусит.

А репетиции идут. А Кустодиев уже сделал великолепную декорацию (второй акт — густой, весь червонного золота губернский сад над обрывом, такие еще есть в старых провинциальных городах; и сам город вдали — колокольня, вероятно, соборная, чудесный зеленоватый свет меркнущего неба, потом засветится редкая цепочка огней — какая-нибудь Большая Дворянская…).

Что ж, если Немирович-Данченко принимает за данность, что «новое никому не нужно», если он заботится о том лишь, чтобы дать людям отдых от трудов войны, если он налагает на Театр этот долг, как налагают в монастыре послушанье, — так и радовался бы «Скрипкам», тем более что, по его мнению, спектакль выходит «милый, литературный»… Но нет. Вот из его письма: «Я криком кричу, что нам нельзя до Пушкина ставить “Осенние скрипки”, что я демонстративно уеду из Москвы, однако возможно, что “обстоятельства” раздавят меня, “нечто косное” одержит верх».

Кому он криком кричит, если он сам и ставит «Осенние скрипки»?.. От кого он демонстративно уедет?..

Пушкинский спектакль все же идет прежде «Скрипок».

Немирович-Данченко, как и Станиславский, над ним работал, считаясь с режиссерским авторством Бенуа. Больше, чем в другие части триптиха, вложил себя в «Каменного гостя».

Качалов играл Дон Гуана без ветрености, без кружащего голову внутреннего веселья жизни, которая органически не знает смерти и потому ограждена. Мизансцена, когда Дон Гуан мальчишески перелезал через монастырскую стену, ему не шла, зато шел пейзаж: розовый {336} закат над кладбищем, томный камень, кипарисы, высокий крест.

Длинное лицо, опаленное; оно дышит энергией, волей, задором, но странные глаза. В них не задор. В них какой-то острый, испытующий блеск.

О Качалове — Дон Гуане писали: какой же он испанец, где же солнце и страсть. От испанца, однако, в этом человеке вызывающая и ритуальная игра со смертью, серьезность этой игры (бой быков ритуален и серьезен).

Была громадная суровая стена с величественной белой гробницей-памятником, и перед ней — две фигуры актеров.

Был последний акт: парча, синее сиянье лупы, белые праздничные одежды. Отступающие, открывающие глубину завесы. Дрогнувшее прекрасное лицо Анны.

Немирович-Данченко нашел звук конца: сотрясается мрамор здания, гудит под гигантскими стопами идущего.

Вероятно, критики были правы; Бенуа и как режиссер и как живописец, с его чувственной любовью к краскам и раритетной вещественности, к стилизациям быта и истории, более плотен и барочен, чем это надо для беглой стройности «диалогов духа» (так определял «маленькие трагедии» Пушкина писавший о спектакле МХТ Абрам Эфрос). Вероятно, в «Моцарте и Сальери» не надо вида улицы, огня в камине, стеклянной трубочки с ядом. Вероятно, для «Пира во время чумы» не надо целого города с переулками, собора с подпирающими стену аркбутанами, загроможденного пиршественного стола — при отсутствии живописного центра, опорного места для взгляда, которому предоставлено блуждать по сцене.

Может быть, однако, в избыточном присутствии пира, города, роскошного кладбища — не просчет живописи и режиссуры Бенуа. Неточный по отношению к поэту, пушкинский спектакль МХТ был, кажется, точен по отношению к собственной своей поре и среде. Здесь тень ложится на реальность, перегруженную нажитым за века; здесь уместны кладбищенский пышный размах барокко и барочный мотив избыточной плоти, настигаемой страстью и гибелью.

Немирович-Данченко мало занимался «Пиром во время чумы», но запомнили, как он искал общего отзыва словам:

«Послушайте: я слышу стук колес!

Едет телега, наполненная мертвыми телами. Негр управляет ею».

В записных тетрадях Немировича-Данченко появляется название: «Маскарад». Он, вероятно, знал, что Лермонтова ставит Мейерхольд в Александринском театре: над медлительностью этой объявленной в 1911 году работы трунили театральные листки. Лишь перед самой революцией будет показан этот спектакль — лоск и {337} демонизм, петербургская полночь, траурный кружевной полог и занавешенные черным зеркала.

Кстати, Мейерхольд ставит «Каменного гостя» — тогда же, в войну.

Однако мы уже сказали, что «Каменный гость» в МХТ — не спектакль Немировича-Данченко; о «Маскараде» он дает только запись в рабочей тетради.

«В присутствии и при участии смерти» он сейчас ставит не трагедию, а сатиру: «Смерть Пазухина» Салтыкова-Щедрина.

Это, кажется, «не их» автор. Трудно примирить органику художнической влюбленности Театра в создаваемые образы — и органику щедринской мощной злости, его смех без слез и в жестком отчуждении от предмета смеха. Добавим еще и диспропорцию в самой комедии. Механизм интриги ее проработан слишком щепетильно. Меленькие колесики не соответствуют силе завода, повороту сатирического ключа. А Немирович, кажется, и не пробует выравнивать эти нелады; приглашенный им художник Кустодиев приходит опять же со своим: со своей лубочной нарядностью, с леденцовыми красками провинциального неба, с колокольней, каланчей и розовыми облаками над приземистым миром.

Кустодиев единил предмет сатиры и предмет любования, давая тому и другому гиперболичность. Так вознесены над городками и реками, вписаны в небо его пышнотелые волоокие красавицы. «Купчиха» с полотна 1915 года и лицом похожа, кстати, на блистательно сыгранную Фаиной Шевченко героиню «Смерти Пазухина», Настасью Ивановну, которая пышет здоровьем и скукой — уже хоть бы мор там, али что…

В спектакле был монументальный, тяжелый ритм, но при этом споры вокруг наследства разбитого параличом старика Пазухина наливались почти неправдоподобной страстью. Каждый шел в роля от непрекращающегося беспокойства за свою судьбу. В сонном и аляповатом Крутогорске судьба каждого была на весу.

Режиссер необыкновенно полно оценивал в пьесе именно это: сатира в присутствии и при участии смерти; кто-то умрет, в для тебя вся жизнь перерешится.

Постановка Щедрина несколько ошарашивала. Критик Як. Львов писал о ней: «Какая огромная эволюция, какой неожиданный этап. Театр полутонов превращается в театр горящих красок, в театр густого быта и резкого действия…»

Краски в самом деле горели: в центре мизансцены был огромный ярко-красный сундук, скатерть была ярко-синей. Ярко-красный халат Фурначева выделялся на тускло-зеленом фоне стен, на черном клеенчатом диване.

«Внешней яркости соответствует яркость внутренняя».

{338} «Все исполнители схватили сущность трагической комедии, почти трагического фарса».

Комедия, почти фарс, говорят, а сами вглядываются в лицо Прокофия — Москвина: «такие лица бывают у сектантов, изуверов». Другой критик находит слово: не купчина, а Навуходоносор.

Победный пляс Прокофия, когда ходит ходуном корявое это тело, минута, когда он не берет, не хватает, а, легши животом, словно в себя вбирает доставшиеся ему деньги, — это от Навуходоносора, который годы ходил по струнке, не смел надеяться и дорвался.

За всем видна «гнусным манером прожитая жизнь». «Волчья смрадность». «Русь жадная, озверевшая, дореформенная, неправая». (Скорее, даже не дореформенная, а внереформенная. Реформируешь ли белотелое, белозубое, спокойное чудище Настасью, если рада бы мору и хочет много денег.)

Три приведенных выше в кавычках суждения — из статей трех разных критиков: видимо, «Смерть Пазухина» диктовала единообразное восприятие властно. Отметим это новое свойство в искусстве Немировича-Данченко.

В прежних спектаклях всегда бывало что-то вроде мерцания: все доходило в бликах, для кого-то казалось одним, для кого-то иным. Думая в годы войны о новой «Чайке», Немирович-Данченко опять записывает: «мерцание». Но в его работах мерцания больше не будет. Свет их будет тверд, каков бы ни был.

### IV

Мы уже приводили эту строку: «Устанавливается: искусство никому не нужно».

«Для искусства, которому только и служит Художественный театр, самое лучшее скрыться, стушеваться, замолкнуть до тех пор, пока не наступит время опять».

Но не в продолжение этой записи, а поверх нее, так что трудно разобрать, что же под низом, Владимир Иванович пишет: «Так ли? А может быть, искусство никогда не должно переставать звонить — вот красота!»

Жизнь Владимира Ивановича в войну и вся похожа на эту страницу: категорическое утверждение перечеркивается сверху написанным вопросом, а на вопрос ответа нет.

В кабинете безобразно холодно. Художественный театр получает дрова не по нормам, установленным для частных сцен, а по норме для университетов, это лестно, а все равно холодно.

Качалов говорит на одном из заседаний, Владимир Иванович записывает его слова: «Если вся Россия потускнела, почему не потускнеть Художественному театру».

{339} Он записывает, о чем надо сказать при встрече с молодежью: о бедности «проповеди тепленького»; о распаде; об ослаблении хорошего. «Все лучшее глохнет, просто забывается… В наш век, когда “добродетель должна просить прощенья у порока”…». Это из «Гамлета».

Энергия первого сезона быстро падает. Новые спектакли все реже: одна премьера в сезон 1915/16 года, ничего в сезоне 1916/17 года; театр кругом в долгу перед держателями абонементов. Впрочем, те ждут довольно терпеливо и от предложения получить назад деньги отказываются.

В начале 1916 года Театр приступает наконец-то к двум новым работам.

На первом листе дневника репетиций «Села Степанчикова» записано:

«Господи, в добрый час!!!

11 января 1916 года.

*А. Вишневский, К. Станиславский*».

Немирович-Данченко пишет в Петроград Блоку и просит его приехать, потому что теперь Художественный театр будет ставить его пьесу «Роза и Крест».

Работы разделены. Вишневский, а потом Москвин помогают Станиславскому — он ставит «Село Степанчиково» («сквозное действие — жажда идиллии, чистой любовной жизни и стремление к ней». «Ненависть к разрушителям идиллии»).

Лужский помогает режиссеру «Розы и Креста» Немировичу-Данченко.

Художником в том и другом спектакле должен быть Добужинский.

Летом 1917 года Немирович-Данченко размышляет о возможностях дальнейшей жизни Театра.

Первая. Открыть сезон «Розой и Крестом». Новое знамя.

Вторая. Открыть сезон тоже со знаменем, но со знаменем «подержанным» (его слово). «Село Степанчиково».

Третья. Не открывать. Раз нет знамени.

Четвертая. «Знамя опять откладывается, а сезон открывается по шаблону последних двух лет. Для новых беженцев (даже писать противно) из Житомира, Каменец-Подольска, Киева…».

Милый «кузен из Житомира», бедный Ларион Туржанский, бедный гость Турбиных Лариосик; он ли не любит Художественный театр, а вот Немировичу-Данченко о нем «даже писать противно».

«Когда открывать? Чем?

Не знаю. Все равно.

Скука, равнодушие, горечь во рту».

{340} Сезон будет открыт премьерой «Села Степанчикова», но Станиславский не сыграет своего Ростанева.

Немирович-Данченко не поставит «Розу и Крест».

Станиславский «не разродился» Ростаневым, и это навсегда больное место в нашей общей памяти; мучительно перед глазами — Станиславский плачет, стоя уже на сцене в гриме, и слезы катятся по нагримированным щекам, а рампа уже зажжена, и все ждут его знака, чтобы раздвинуть занавес на генеральной репетиции, после которой будет решено, что играть должен другой актер.

Минутами кажется, что тут какая-то несчастная оплошность. Кажется, не хватало считанных дней, чтобы неготовое дитя-роль могло явиться на свет и жить. Нельзя было третий год мурыжить держателей абонементов? Но, честное слово, подождали бы еще; да и все равно же понадобились дни, чтобы вводить в спектакль Массалитинова.

Так всю жизнь жалела Бирман: «Ростаневу просто еще рано было являться на свет рампы».

Кто же теперь может решить, просто все было или непросто. Что мы знаем?

Знаем, что те, кто был рядом, удивлялись состоянию Станиславского с начала 1917 года (Добужинский и Дикий считают: нервничал он напрасно, и лучшего Ростанева нельзя было пожелать). Знаем, что в записях Станиславского есть фраза: «Можно так разработать роль, так углублять и расширять план, так засиживаться на анализе, выдергивании штампов и прочем, что потеряешь всякую решимость начать ее играть». Знаем, что примерно в феврале 1917 года вступил в работу Немирович-Данченко, от которого, кажется, как обычно, ждали: он вправит «вывих», успокоит, вернет понимание труда и его цены — это понимание почти неизбежно бывает сбито в какую-то минуту; всякий творческий человек это подтвердит по себе: так подчас страшно ощущение, что себя и все дело завел в тупик. Подобное было даже в победном «Докторе Штокмане», даже в «Трех сестрах».

Совершил ли Владимир Иванович ошибку или жестокость, приняв смятенный отказ Станиславского от роли? Сбил ли его, противопоставив собственное понимание образа — с тенью насмешки над дядюшкой — тому образу, который был уже артистом выношен и любим, а теперь замутился? Все предположительно.

Вероятно, Станиславский так же не мог довести до желаемого свою роль Ростанева, как Немирович-Данченко не мог довести до желаемого свою работу над «Розой и Крестом».

{341} Здесь ведь парность, глубинная парность двух «несвершений»; спуск двух знамен, старого и нового, которые равно невозможно удержать над собой.

Биограф Станиславского пишет об исполнителе роли Ростанева: «Он хочет играть реального усадебного дядюшку… с такой полнотой любви, защиты добра, какой и не было еще в театре. Мало того, он хочет играть самое Добро… Такой силы Добро, которое может создать гармонию на земле, охваченной мировой войной».

Но и у Немировича-Данченко такое же высшее, невозможное упование на «Розу и Крест». «Недаром кто-то сказал, что сочинивший песнь Гаэтана сочинит тем самым новый национальный гимн». Это — из черновика его обращения к Рахманинову, желанному автору музыки; это задача самому себе.

Бывают творческие создания «с посвящением». Станиславский мог бы посвятить своего Ростанева памяти Сулержицкого. Кажется, именно со смертью Сулержицкого и начинается кризис — следствие недостижимости цели, которую артист для себя не хочет ни в чем отменить.

В сороковины Станиславский выступал с чтением воспоминаний, кончил так: «Господи, возьми к себе душу усопшего, нашего милого, незабвенного, дорогого Сулера, потому что он умел любить, потому что в жизни среди соблазна, пошлости, животного самоистребления — он сберег в себе милосердие, продиктовавшее ему перед смертью вот эти кристально чистые слова любви:

Боже мой, как горько, как горячо и тепло я плакал сегодня все утро. Плакал так, что подушка и руки были мокрые от слез. Отчего? Оттого, что есть дети, много детей на улицах с худенькими, как палочки, грязными руками, оттого, что они ночью на большой площади, под холодными электрическими фонарями бегают по трамваям и продают газету “Копейку”, и бранятся и скверно ругаются; оттого, что городовой их гоняет, и мне его за это жалко… Оттого, что нашиты номерки на казенные одеяльца, под которыми мрут заморыши в воспитательных домах, оттого, что служащие в этих воспитательных домах ко всему привыкли, как на фабрике… Оттого, оттого, что столько страданий везде, что во всех этих страданиях виноват я, в большинстве из них, оттого, что я это знаю и ничего не делаю, чтобы прекратить эти страдания, оттого, что я всех люблю и могу плакать часами и, главное, оттого плачу, что мало во мне любви ко всем им, так мало любви, что могу жить среди всего этого и заниматься своими делами, так мало веры в знания, что не могу ничего “делать” для них и не делаю!

Господи, дай мне веры или дай такое большое сердце, которое само бы повело, куда надо, и заставило бы жить, как надо!

Господи, дай! Если ты есть».

{342} В полковнике Ростаневе из «Села Степанчикова» должно было быть и желание «Пасхи», и то особое чувство вины, которое гложет человека доброго, если вокруг него творится дурное, кто-то страдает. Художественный театр так дивно уловил однажды это чувство в царе Федоре. Но сейчас Москвин играет Фому Опискина: мелкими шажками, остро и прямо глядя перед собой, не сворачивая, мчится напомаженный повелитель Степанчикова. Урод, невежда, прихлебатель, чем больше он знает это о себе, тем больше утверждает себя: «генерал, поэт, благодетель народа».

Немирович-Данченко тоже готовился говорить на сороковой день о Сулержицком. Есть его записи: поразительно высокий, четкий, светлый строй рассуждения. Ни слезинки, ни теплой подробности. Только желание понять очищенный и нужный смысл ушедшей жизни. «Совесть перед поставленной правдой» — вот что такое Сулержицкий.

Правду дает людям искусство — поэтому Сулержицкий стал служить искусству.

«Искусство устанавливает идеальную правду. Через поэтов люди узнают красоту. Через поэтов же правду жизни. В творении законов добра и совести Толстой, Достоевский, Шиллер участвовали больше Ликурга, Марка Аврелия или Спенсера. Жизнь всегда отстает от правды, устанавливаемой искусством. Правда, облеченная в красоту формы, говорит душе сильнее глагола пророка».

Слова здесь отобранные, и Немирович-Данченко сказал, что хотел, сказавши: искусство творит законы добра, а не постигает их; устанавливает, а не постигает идеал.

«Красота спасет мир».

Он повторяет это Рахманинову, повторяет себе.

«Гаэтан поет: вижу, как крутит снег, вижу, как женщина ради страстных объятий губит родной город, вижу, как она потом плачет, вижу, как брат идет на брата… но моя песнь бодра, свежа и лучезарна, потому что верую в победу Креста, верю в дивное освобождение…

Только это. Все остальное будет ползание по земле.

Никогда еще за долгую мою причастность к театрам я не чувствовал в такой остроте необходимость, чтоб искусство было “над”, а не “на” и не “под”; над жизнью».

Не теплоту привычной человечности (как «Сверчок на печи» или «Зеленое кольцо», сыгранное во Второй студии), а именно духовность поэтов должны нести задуманные им или получившие его благословение работы Театра — «Роза и Крест» Блока и «Король темного чертога» Рабиндраната Тагора.

Догмат «красота спасет мир», который теперь исповедует Немирович-Данченко, противостоит заклинающим, ворожащим уверениям, {343} что мир спасется своими «простыми истинами», теплом очага, теплом сердца.

Поражение терпит в своей максималистской утопии Станиславский. Поражение терпит в своей максималистской утопии Немирович-Данченко.

Станиславский от своей беды никогда не оправится — не сыграет больше ни одной премьеры; Немирович-Данченко о своей беде не говорит никому ни слова и одолеет ее в необыкновенной, сложной, удивительной своей следующей жизни — пятой или шестой?

Впрочем, Немировичу-Данченко легче было оправиться. Все-таки для режиссера нет той телесной нерасторжимости с созданием, из-за которой Станиславский был вправе говорить, что после этого нерожденного, умершего в нем ребенка ему уже никогда не зачать другого.

Вероятно, Немировичу-Данченко легче было оправиться еще и потому, что утопия красоты, догмат ее спасительности все же для него лишь временное и, пожалуй, рассудочное увлечение. А рассудочные увлечения дурно питали в нем художника. Следов гения, которые так очевидны в незавершенных трудах «Села Степанчикова», нет в скудных материалах по «Розе и Кресту». Добротны выписки, за которыми чтение книг: про обычаи рыцарского Лангедока, про здешние нравственные представления, дома и одежды. Но как это могло бы преломиться и ожить, гадательно. Участники репетиций будут в дальнейшем несловоохотливы, как если бы им ничего хорошего не помнилось.

«Роза и Крест» — удивительная и прекрасная пьеса. И «Король темного чертога» Рабиндраната Тагора — удивительная и прекрасная пьеса. Это видно даже по дамскому переводу Спасской и Венгеровой (Театр, впрочем, собирался ставить бенгальского поэта в другом переводе — его сделал для них Балтрушайтис). Прозаический диалог тут переходит в пение, мысль подхвачена музыкой и переходит в иной ряд. Пьеса написана в 1910 году, и это видно, но в ней — и от древнего мифа; в ней — от празднества (целый акт тут — весеннее празднество); в ней — от восточного рыцарского романа — с королевой, которая служит судомойкой во дворце собственного отца, с семью королями, спорящими из-за ее красоты… Тут же — лирика и философия, вернее, лирика-философия, потому что индийский поэт полагал разницу между философией и лирикой мнимой: общие, сложные отвлеченные идеи у него как бы процветают образами, образы при своей осязаемости процветают мыслью.

Независимо от того, есть ли ключ к этой пьесе, прежде всего нужны силы на нее — на ее переливчатую, богато нестройную и в чем-то к тому же очень простую жизнь. А занятия — их ведет Бутова — идут слабо. Бутова еезаразительна на репетициях; письмо, где {344} она взвинченно объясняет, как понимает пьесу, тоже незаразительно. Чтобы преодолеть преграду между образностью поэта и актерско-режиссерским искусством МХТ, для начала нужно было живое ощущение этой образности, — вместо того головная путаница.

Владимир Иванович хочет поддержать эту работу. Он жестко отчитывает Леонидова, который уходит из нее. Объявляет: без сдвига к Блоку и Тагору он, Немирович, считает Художественный театр в опасности, и поэтому Тагора он тоже берет под свою руку.

Но не будет и этой премьеры.

Утопия гимна-спасения, красоты-спасения[[16]](#endnote-17), как и утопия добраспасения — в разрыве с реальностью, чьи противоречия ведут к революции и ищут разрешение в ней.

### V

Стояло лето 1917 года. Владимир Иванович не столько спрашивал, сколько перечислял вопросы: «Как пойдут события на войне?.. Как развернется наша внутренняя политика? В какую силу сплотится кадетская партия? Что это будет за Учредительное собрание и будет ли оно? Не расширится ли натиск к диктатуре и к какой диктатуре?»

Он анализирует остро. Пишет, что буржуазия сильнее, чем показали выборы, — на выборах-то кадеты провалились везде, кроме неведомого Пронска… На буржуазию, однако, работает поддержка стран Антанты; на нее работает растущее раздражение средних слоев от неразберихи, забастовок, беспорядков, хулиганства — и жажда порядка…

«Контрреволюция это не [великий князь] Николай Николаевич, не Гучков, а Милюков и кадеты. Контрреволюция не возвращение к монархии, никто о ней не думает, никому она не нужна; не борьба царизма с республикой, а борьба буржуазной республики с пролетарской. Вот! Эта-то борьба только-только начинает обрисовываться. Как она развернется?»

Он говорит, что он на стороне социализма, а не буржуазии, но летом 1917 года для него социалисты — это Керенский и Церетели. «Все мои симпатии на стороне эсеров… на стороне их умения проводить в жизнь идеализм революции».

Все знают за ним его дар государственного человека; всегда ведь считали, что ему бы министром быть; сейчас ему предлагают для начала взять на себя руководство бывшими императорскими театрами (предполагалось, что и МХТ станет театром национальным). Вызванный для переговоров в столицу Российской республики, он записывает, что должен был бы сказать, если примет предложение. {345} Тут любопытно — про власть в театре, вообще про психологию власти. Повтор выражения: «талант власти».

Талант власти у него есть; есть и такт, который — он подчеркивал — составляет важнейшую часть таланта власти; есть и спокойствие по отношению к тому, что «люди больше всего завидуют власти». Но его ведь зовут не просто управлять — его зовут, кажется, возглавить революцию в театрах. Он рассуждает: революции происходят, когда есть, во-первых, накопление новых сил и идей и есть, во-вторых, рутинная, не вмещающая их организация. Так вот, как ни грустно артистическому самолюбию признать это, для революционного взрыва в бывших императорских театрах нет пороха. Внутреннее накопление новых сил и идей тут совершенно ничтожно. Чему реально мешал прежний театральный режим и смещенный Теляковский? Кшесинской, царской любовнице, давали в балете первые партии? Так Кшесинская и в самом деле блистательна. Какие пьесы Теляковский не допускал? (а вы добивались?) Какие таланты угнетал? Какие направления в искусстве задерживал? Никаких. Просто скучно тут было и вяло.

«Нельзя сваливать на режим собственное худосочие».

Он согласился было принять предложение — и не принимает его в конце концов.

Чтя тот же признанный за ним дар государственного человека, Владимира Ивановича приглашают в августе на Государственное совещание в Москве (билет № 950, представитель от Художественного театра). Мы не знаем, в каком состоянии духа слушал он в Большом театре послание президента США Вильсона, речи генерала Корнилова, Каледина, Милюкова, Керенского — выступали все. Не знаем даже, пошел ли он. Он об этом не оставил записи, хотя вообще-то вел в 1917‑м сжатый дневник. Дневник, словно бы сразу осознанный как хроника: человек пишет сию минуту, и сию же минуту все оказывается в отдаляющейся ретроспективе: «Ялта. Гостиница “Россия”. 1917 г., июнь, июль. Революция на 4, 5 месяце. Керенский. Советы рабочие, солдатских и крестьянских депутатов. Большевики. Ленинцы. Анархисты. Дача Дурново…

Два массива: буржуазия с кадетами во главе и демократия с Советами. Кризис власти. Отставка Брусилова. Назначение Корнилова».

В гостинице живут петроградцы. Семья бывшего губернского предводителя дворянства Сомова: сам старик, высокая полная мать семейства, дочери. Сазонов, бывший министр. Полковники, большей частью в штатском. «Еще какие-то пары и семьи. И одинокие фигуры кокоток».

«Россию» Сомовы уютно и беззастенчиво обратили в усадьбу: считают общую веранду собственной, читают здесь, шьют, играют {346} в бридж. Одеваются в легкое, белое, цветное… «Чем хуже дела, тем контрреволюционнее тон бесед между завтраком и обедом. Файв‑о‑клок, конфеты, фрукты или катание куда-то в экипажах в на автомобилях. Прыгают между ног чудные собачки».

На даче живут какие-то еще бароны Нольтке. «Там soirée musicale, где играл Миша и получил комплимент». «А по близу, в плену, в Гаспре Николай Николаевич, в Ай-Тодоре старая императрица и т. д.».

И яркое солнце, яркое море; приходят и уходят транспортные суда, большие, серые; когда их разгрузят, обнажается красный низ кормы.

Он прежде редко так подолгу смотрел на море, на корабли, на дерево. «Листва чинары целый мир».

«1 августа 1917 года.

Гроза. С балкона на горы сверху. Инфернально. Тут были источники мифологии: Нептун, трезубец… Все небо за горой, где старый юрод и церковь, — темное до полной черноты. На его фоне виллы белые, колокольня, зелень, изумрудные пятна виноградников… По темному небу еще более темные полосы дождя. Сзади нас солнце за небольшими облаками. В переходе от него к грозовой темноте глыбы облачные с ярко очерченными краями…

Сверкают белые зигзаги молний, и катится гром по горам и ущельям».

Он еще спрашивает себя на страницах этой записной книжки в застегивающейся на пуговичку холщовой обложке, как спрашивает который год: «Какую роль в гражданской жизни играют театры?.. Сами мы чем себя считаем? Скоро нас спросят… Что мы ответим? Что мы рыцари-трубадуры, гордые в своих лохмотьях? Где тот пафос, который понадобится для такого ответа?.. Или скажем искренно: мы простые ремесленники изящных безделушек; наш цех, как это ни грустно для нашего артистического величия, — тот же, что и Фаберже, Хлебникова, Абрикосова, Скурятникова, Деллоса. Мы работаем для тех, кто нам больше платит».

Фаберже и Хлебников — ювелиры. Абрикосов — кондитер. Скурятников держит обувной магазин рядом, в Камергерском… Деллос — модный портной. «Кто мы?»

В какую-то минуту летом задача деятельного, ориентирующегося самоопределения, обязательство «управлять, значит, предвидеть», энергично выбирать решение перестают определять его внутренний ритм.

Он заканчивает письмо Лужскому: «Для нас с вами сейчас ясно только то, что все не ясно и не стоит гадать».

«Не стоит гадать. Надо быть готовыми».

Это исходная точка, с которой он вступает в свою новую жизнь. {347} Он чувствует в себе спокойную, неким высоким любопытством подсвеченную готовность к тому серьезному, что начинается.

Пожалуй, он никогда еще не был так хорош, как в минуту, когда все, что практически составляло его существование, «стремительно катится под гору». Он не делает сейчас ни одного лишнего и, значит, недостойного движения.

Суета — вот что было мучением и виной его жизни в войну. Суета — когда снимали портреты немецких писателей в фойе МХТ. Суета — когда навинчивал себя силком на то, что душе не надобно: писал, что следует ставить отдохновенного веселого Лабиша, и ставил «Будет радость» Мережковского, хотя ни искренно бездумный водевиль, ни жесткая мыслительная продукция Мережковского для него-то непривлекательны. Да еще пытался согреть пьесу (жилой дух «александровской» усадьбы, солнце сквозь дождь). Это блюдо, так сказать, надо есть холодным; согретое, оно противно на вкус.

В конце дневника репетиций «Будет радость» вклеены машинописные страницы: почти «объяснительная» Немировича-Данченко, почему ставили и зачем.

Если хотеть сориентироваться, то пьеса Мережковского годится. Она вся — серия сигналов, прощупывающих зал, серия пробных предложений тона, оборота мыслей, позиций. На что зал откликнется?.. что ему нужно?.. чем его брать?..

«Пробный шар» сумрачного фрейдизма, парафраза «Ипполита» (трагедию Еврипида здесь читают вслух, роль Федры хочет играть героиня — актриса, возвращающаяся на сцену после самоубийства ее пасынка и любовника). «Пробный шар» экзистенциалистских (их еще не называют так) идей («ад — это другие»): «Как раненые, на одной койке, все вместе, в куче, пошевелиться нельзя, чтоб не сделать больно друг другу». О колодцах-одиночках, о тщетных попытках «перестукиваться»… Тут же, кажется, в самую последнюю минуту предложенный (текст прислан уже перед самой премьерой) — «пробный шар» оптимизма, когда юная Катя через голову погибшего поколения аморалистов-декадентов подает руку старику с его демократическими идеалами. Старик над могилой сына говорит: «Будет радость!» (Леонид Андреев в письмах Владимиру Ивановичу не называл пьесу иначе, как «Будьте здоровы!», — призыв, здесь содержащийся, полезен, как пожелание при чихе, и вообще все на уровне насморка).

Мережковские искали сближения; как они это умели, вносили в остроинтеллектуальные, всегда на грани опасности отношения дух какой-то интимности; сняли, например, для Владимира Ивановича летом 1916 года комнаты в Кисловодске — огромные, пустые, со свежепокрашенными липнущими полами и на отшибе, а он любил Пятачок и курзал, но, разумеется, почувствовал себя тронутым. Он {348} бывал у них в Петрограде — Сергиевская, 83, конец улицы, недалеко от Таврического сада, медная дощечка на двери с готическими буквами; знал воздух этой квартиры, дым папирос, пахнущих духами «Тубероза-Лубэн», афоризмы, которые Зинаида Николаевна выщелкивает, глядя не на вас, а в камин, небрежно, как окурок из мундштучка. Кто-то разбивает кочергой уголья — «вы уж заведуйте, подложите поленьев». Отсветы на красных обоях, на красно-малиновой обивке, на красном золоте волос хозяйки.

Мережковский и Гиппиус с Философовым умели не только производить мысли, но и давать им ходкость; любопытно бы подсчитать, сколько их пошло из этой квартиры, чтобы на десятки лет остаться высоколобыми общими местами. Квартира умна, кто спорит, но и умна не во вкусе Владимира Ивановича. Иногда его тянет сказать в простоте сердечной о ком-то тут: «Пройда». Хотя смиряет себя, замечает: «Это надо знать».

Ему не приходится рвать с Мережковскими, просто это само собой кончается для него. Суета кончается.

В записной книжке 1917 года выписка из Достоевского: «Мне сто раз среди этого тумана задавалась странная, но навязчивая греза: а что как разлетится этот туман и уйдет кверху, не уйдет ли с ним вместе и весь этот гнилой, склизлый город, подымется с туманом и исчезнет как дым, и останется прежнее финское болото, а посреди него, пожалуй, для красы, бронзовый всадник на жарко дышащем, загнанном коне?

… Может быть, все это чей-нибудь сон, и ни одного-то человека здесь нет настоящего, истинного, ни одного поступка действительного. Кто-нибудь вдруг проснется, кому это все грезится, — и все вдруг исчезнет».

Мотив вымышленной, неистинной столицы, которая должна со всем своим имперским гранитом и с черно-желтым штандартом истаять в желто-черном здешнем тумане, возникнет у Блока в «Возмездии», у Алексея Толстого в начале «Хождения по мукам». Окалывается, возникал и у Немировича-Данченко в том же значении.

Этот мотив через двенадцать лет отзовется в постановке «Блокады», где склизлый, гнилой город, уже рассеянный однажды, словно снова пытается сгуститься из тумана. Прибывает вода, у воды толкучка, над толкучкой — лестница с каменными ступенями, парапет, отце выше — развалины домов. У парапетов голоса: «Туман! Опять туман!»

«Блокада» — пьеса Всеволода Иванова о Кронштадтском мятеже 1921 года, о смуте чувств, о заговоре марева против ясной, железной жесткости революции. Художественный театр находил для нее опорный образ: в мглистом сумраке над растекающейся, неясной толпой по каменной диагонали, пересекавшей сцену, безостановочно и {349} стройно шел сомкнутый батальон. «Блокада» — первый спектакль, поставленный Немировичем-Данченко о революции. 1929 год. Среди репетиционных замечаний (их сохранилось немного): «Ветер серьезнее».

Немирович-Данченко после «Блокады» будет не раз руководить спектаклями, действие которых — близ 1917 года: «Наша молодость» Карташова по роману Виктора Кина, «Егор Булычов», «Любовь Яровая», «Земля», «Кремлевские куранты», оперы «Северный ветер», «Тихий Дон», «В бурю». Он снова и снова будет предлагать актерам это, не вовсе привычное уху словосочетание: «Серьезность революции»[[17]](#endnote-18).

Иные художники находили возможность единения с Октябрем, говоря: стихия революции, стихийный гнев, стихийная справедливость, стихийная мощь ее; романтика революции, ее светлые дали — «там за горами горя солнечный край непочатый».

Немирович-Данченко нашел единение с революцией через ее серьезность.

Мы помянули его будущую «Блокаду», другие его будущие спектакли, а еще надо было дожить.

Дневник дежурств членов Товарищества МХТ. «1 ч. 15 м. Был живым 3 ноября. *И. Москвин*». «Жива была 3 ноября. *О. Книппер*». «12 часов. Угол Б. Никитской и Скарятинского — самая гуща. Стрельба по Б. Никитской, М. Никитской и Скарятинскому. Обстрел из тяжелых орудий Кудринской площади. Все здоровы и целы. *Владимир Иванович Немирович-Данченко*».

Даты по старому стилю.

Как раз в ночь с 26 на 27 октября умер Геннерт. Он был не то чтобы очень дорогим, но своим человеком: один из тех, кто в начале 1898 года дал денег «в распоряжение К. С. Алексеева и Вл. И. Немировича-Данченко с тем, чтобы образовавшийся таким образом капитал дал им возможность приступить к осуществлению их задачи».

Геннерт был уже немолодой человек, так вот он 26 октября скончался. «До сих пор невозможно похоронить! Все пути находятся под обстрелом…

… Похороны Геннерта в субботу 4‑го!!»

Реальность любит подчас такие эффекты, ей не велишь соблюдать вкус и меру. Вот вам эти упавшие на МХТ погребальные заботы не к поре — «предоставь мертвым погребать своих мертвецов», и т. п.

На годы вперед им будут твердить: мертвые, мертвые…

Как прежде твердили, заклиная: только не меняйтесь.

{350} Трудно жить в разрыве между тем, что ты есть для других — «как знак», и что ты есть по себе, для себя.

Все это пропитано тоской, кровью, политикой.

Для огромного числа людей, которых начнут называть «бывшими», Художественный театр есть знак того, что надо вернуть.

У Колчака и Деникина служат скорообученные офицеры из студентов, которые все поголовно были влюблены в Финочку — Тарасову из «Зеленого кольца», с тем и уходили на фронт весной 1917 года. В окопах греет ощущение: спасаешь от большевиков именно это — серо-синий любимый бобрик коридоров в Камергерском, розовый свет непрозрачных фонарей, чайник над огнем, Финочку в клетчатом платье.

Чего больше, сам Антон Иванович Деникин (по другим рассказам — генерал Кутепов, но Немирович-Данченко пишет: Деникин) небезразличен к Художественному театру. Беседует с Качаловым, с Берсеневым, с Книппер после их спектакля в Харькове: наступление белых отрезало от своих поехавшую на гастроли группу артистов. Генерал полагает, что скоро Москва будет взята, но вряд ли к началу сезона удастся создать подобающие условия — этого он не гарантирует.

В Москву через линию фронта добирается Николая Подгорный: новости узнают через него. Лужский, в письме к которому Немирович-Данченко со злой обстоятельностью излагает всю историю, понимает, что Владимир Иванович ни на какое близкое воссоединение труппы не рассчитывает; планы его исходят из того, что теперь бог весть когда встретимся. И не ждет он Деникина, а напротив, толкует с Луначарским о Центротеатре и о государственной субсидии МХТ.

После прорыва белой конницы Мамонтова 30 августа 1919 года среди прочих в Москве как заложники арестованы Станиславский, Москвин, Лужскпй-сын (тоже актер МХТ); на квартире у Немировича-Данченко засада. Он в это лето гостит у Телешовых на даче в Малаховке — недолго бы съездить за ним и туда, но к вечеру нажаты все пружины, Станиславский на свободе. Жаль, что нет в Москве Луначарского, тогда бы все было проще, записывает избегавшийся тридцатого по инстанциям молодой режиссер-большевик Смышляев (это он выручал).

Для кого-то Художественный театр — знак того, что отнято и что жаждешь вернуть. Для кого-то — знак этики и эстетики, неотделимых от свергнутого порядка и вместе с ним подлежащих отмене; как бы не дать им, этим этике и эстетике, обольстить молодой здоровый класс. Наконец, любопытно присовокупить: уже после гражданской войны в белогвардейской печати появятся статьи, где Художественному театру шлют проклятие: это вы обрекли нас на поражение, вы {351} обезоружили перед лицом угрозы. Все вам плохо было, все изливались в отвращении к квасу и гусю с капустой, к жизни обывательской, «тоска по труду, о боже мой, как она мне понятна». Это здесь, в Художественном театре, нас отучали любить нашу собственную (да, обывательскую! да, буржуазную!) жизнь, тогда как надо было знать: нам еще грудью придется постоять за нее. Ну, и получайте, что хотели: и ешьте конину в праздник.

Действительно, конина бывала — в праздник. На Новый, 1919 год у Станиславских ели.

Говорить ли о том, что люди Художественного театра мужественно переносили житейские лишения? Они сами эту часть жизни с такой корректностью поставили на место, что грех передвигать ее в центр внимания. Рассказывать, как ногти не растут, волосы падают, память отказывает от недоедания? Было. Но об этом не говорили. Не этим жили.

В бумагах Немировича не встретишь ни единой жалобы.

Они не играли в отвращение к гусю с капустой и к сну после обеда. Они серьезно мучались неидеальностью, комнатным масштабом и комнатной загроможденностью своей жизни; мучались своей к ней привязанностью (во всех оттенках слова: привязан — то есть привычно любишь, привязан — то есть несвободен). Сколько раз Владимир Иванович говорил — надо жить иначе, более спартански.

Трудно и важно понять, как они были благодарны революции за то, что она отняла.

Станиславский отвечал, когда спрашивали, почему они не играют трагедии. Говорил не о том (или не только о том), что молодежь тут надсадится, что нет техники. Говорил: у нас нет в запасе тех огромных, взволнованных аффективных чувств, которые нужны для трагедии. Мы не крупно жили.

Они благодарны революции за масштаб, ею предложенный. За то, что стало неизбежно — жить крупно. Жизнь Немировича-Данченко тяжела, как у всех, если говорить о ее бытовой стороне; но она до странного светла и просторна.

«… И так близко подходит чудесное  
К развалившимся грязным домам,  
Никому, никому не известное,  
Но от века желанное нам».

В записях раз и два постучит напоминающая фраза: «Кто немного опаздывает, тот долго ждет». Все же он сам себе позволяет не торопиться.

Это не значит, что он работает меньше обычного. Он делает все, что всегда делал, и много забот сверх обычных. Речь именно о внутреннем свете и просторе.

{352} В одном поведение Владимира Ивановича сейчас могло бы напомнить его поведение в счастливые дни, когда Художественный театр затевался. Он вверяется ходу вещей. Делает все; больше, чем все; по знает, что решает еще и самый ход вещей; если пришел час, то пришел.

Легко так предоставить дело собственному его ходу, если дело полно сил и кругом лица светятся. Сейчас же МХТ измучен давними мыслями об обновлении, хотя настоящего накопления рвущихся осуществить себя сил и идей нет.

Когда Владимир Иванович размышлял о бывших императорских сценах, что там нет пороха для взрыва и все попытки явить там «взрывные» переживания и действия были бы декоративны, он мог думать и о Художественном театре. Настроение царило невеселое. Энергичнее и талантливее шла жизнь в студиях, но и там была надтреснутость, почти злоба — в том, как требуют друг от друга взаимной любви, жертвенного единения в деле.

На затеянных исповедальных встречах со слушаньем музыки становится особенно видно, до чего многим в Театре худо. Истощают друг друга в жестоком самоанализе и перекрестных допросах, кто виноват.

В газетах время от времени появляются сообщения, что Художественный театр будет закрыт (по собственной инициативе). Кто-то успевает поиздеваться, кто-то вздохнуть, пока не появится опровержение: не закрывается.

Вот уж, кажется, не время вверяться ходу вещей, если хочешь спасти Театр.

Это-то подчас и непонятно: а он *хочет* спасать? сохранять?

Еще раньше он написал — как бы обмолвился не очень складной фразой: «Пусть хоронят. Если мы живы, мы воскреснем, а если мертвецы — туда нам и дорога!» Фраза кажется нескладной, потому что если живы, то к чему говорить про воскресение. Но, в сущности, Владимир Иванович сказал именно то, что хотел. Это и нужно: похоронами испытать, имеется ли в тебе толика бессмертия.

В последний раз возьмем книжку в холщовой обложке. Записи, посвященные искусству, хроника дней, описание семейства предводителя дворянства на балконе «России» и описание грозы; политические конспекты время от времени перебиваются записью короткой, как бы машинальной. Так бывает, что занятый делом человек про себя повторяет привязавшийся стих, напевает обрывок мелодии.

Можно расслышать, какие обрывки мыслей-мелодий время от времени повторяет про себя занятый делом Немирович-Данченко в 1917, в 1918, в 1919 году.

{353} Мысли и стихотворные строки, задевшие его, — его собственные в данную минуту. Иногда чуть усмешливые: «Золя сказал, что гений никогда не бывает умным». «Гамсун: годы вовсе не умудряют, годы просто старят».

«И пусть у гробового входа  
Младая будет жизнь играть…»

«Блуждает человек, пока стремится». — Из «Фауста».

Строчка-загадка из Некрасова: «Он смирен — до поры». (Загадка про снег и разлив.)

«Вода — куда ни глянь».

«Нам, русским, не надо хлеба, мы друг друга едим и сыты бываем».

«В свободе злы, в рабстве добры». Аристотель.

«У Л. Толстого: и нет величия там, где нет простоты, добра и правды».

«Флобер писал Жорж Занд: “L’homme est rien, l’oeuvre est tout”». Человек — ничто, творчество — все. (Может быть, надо переводить: «произведение — все»?)

Из Евангелия: о сокровищнице духовной. «Куда вор не проникнет и моль не уничтожит».

«Если ты в день бедствия оказался слабым, то бедна сила твоя». Книга премудрости Соломоновой.

«Конфуций: если колеблешься — воздержись».

Под конец в исписанной книжечке — такие нежданные, такие прекрасные здесь строки из того, что поют при венчании:

… в мире и единомыслии…

… благослови союз песней…

… исполни дом их пшеницы, вина и елея.

# **{358}** Глава из другой книги

### I

*Из писем Петра Адриановича*

«Дорогой Владимир Иванович! Как странно опять писать на конверте адрес былых летних писем вам. Опять вы в Карлсбаде, хотя теперь и иначе называется этот милый мне по воспоминаниям городок, хотя это не империя Австро-Венгрия, а республика Чехо-Словакия, хотя сами вы приезжаете сюда с бумагами гражданина СССР, а не с паспортом подданного Российской империи. На этот раз уж верят, что это вы? А то, говорят, руками трогали — глазам не верили: неужели он самый? Да‑с, он самый…

Я до сих пор, Владимир Иванович, думаю о том, что видел год назад, да и обо всем, что вы сделали в вашей К. О., или в Музыкальной студии, как ее предпочитают называть другие. (Про себя я всегда пользуюсь еще более длинным и неудобным словосочетанием: Музыкальный Художественный театр Немировича-Данченко.)

Я не был из тех в Театре, кто в зиму 1919 года бурно ревновал вас к вашему “роману” с Большим театром: к вашим репетициям “Снегурочки” или к вашим планам связаться с Голейзовским при постановке “Красных масок” Черепнина (тем более что сам люблю Черепнина со времен его “Павильона Армиды”). Но мне казалось, что сцена Большого театра слишком неповоротлива, а Елена Константиновна слишком эгоистично-настойчива, когда уговаривает вас связать ваши смелые мысли с нею (то есть со сценою Большого театра, а не с нею, комиссаром бывших императорских театров Малиновского! Как неловко я стал выражаться!). Что удалось бы сделать в Большом театре, — разве почистить его немного от штампов, но вы-то заняты большим, как я полагаю.

Меня тянуло написать вам еще после “Дочери мадам Анго”, но тогда я посмел только поздравить вас с премьерой да попробовал объяснить, о чем думал, Василию Васильевичу.

Я душой полюбил милую дочь рынка Клеретту и всех ее шумных “мамаш” и “папаш”, полюбил ее блестящую соперницу Ланж, полюбил азарт существования, который тут всех роднит, свободу и бродяжничество Анжа Питу. Меня волновало, как все возникает из темноты — вспыхивает, живет просто и звонко, смешно и опасно, задорно и несомненно — и снова уходит в темноту. Только что была жизнь; уже — лишь старый лист гравюры.

У одного моего приятеля была коллекция раскрашенных литографий времен Директории, но не знаю сейчас, ни где приятель, ни где его коллекция. Меня очень занимали эти лубки, вдохновленные {359} античными уроками Давида. Фигуры и фигурки пестрые, а бумага оставлена неподкрашенной, “суровой”. Так и у вас, мне кажется, в спектакле за пестротой остается “суровый”, большой лист. Было бы интересно услышать, угадал ли я, будто вы хоть в какой-то мере хотели этого.

Борисоглеб, где до сих пор так и живу с двадцатого года, от Москвы не очень отдален, а все-таки я отстаю, даже театральные журналы читаю от случая к случаю. Лишь недавно мне подсказали прочитать пропущенный мною апрельский номер “Вестника театра” за 1921 год, и я ахал, и возмущался с запозданием в несколько лет! Я знаю нынешние убеждения Мейерхольда, знаю, к сожалению, и его болезненную (вот материал для последователей модного учения Фрейда!) нелюбовь к вам, его “отцу” в театре, но ни Фрейд, ни Маркс не объяснили бы, как же не стыдно режиссеру-художнику печатать форменный донос на другого режиссера-художника. Желал бы я знать, искренно ли Всеволод Эмильевич полагает, будто вы метили в правительство и вообще занимались контрреволюцией, или для него все средства хороши в атаке на “аков”? Время выступить он нашел удачно. Я держу в памяти хронологию и догадываюсь, что в апреле 1921 года крик “контрреволюция на советской сцене” должен был насторожить власти. Как все выходит — прямо единый заговор: мятеж в Кронштадте, Антонов грозит Тамбову, а в Москве им на помощь выступает дочь мадам Анго (“рыночная стихия” — как Всеволод Эмильевич еще и этого не приписал вам!).

Но, по счастью, насколько мне известно, власти доносов на вас не принимают, и дурных последствий для Театра это все не имело, — не так ли, дорогой Владимир Иванович?

После “Лизистраты” очень хотелось написать вам, и опять не написал. К тому же все, что я имел бы высказать, сказал за меня — только много лучше — в своей рецензии П. Марков. Какой он талантливый! Рад бы подписаться под каждой его строкой. “Может быть, давно уже не было на театре такого радостного и монументального зрелища, как эта бушующая, замирающая, сосредоточенная, разнузданно-насмешливая, иногда циничная, иногда мирная толпа. Разрешение построения толпы было разрешением спектакля. Освобожденная от натуралистических деталей и эстетических ухищрений, она была центром представления. Душа толпы — вот что было дано Немировичем”. Да, да! Но только уж позволю себе согласиться и с другой мыслью рецензента, о переводе. Водянистый, банальный в образах Смолин, что доброго можно сказать о нем, кроме того, что он помешал вам сравнительно мало. Я слышу в мечте, как зазвучал бы у вас стих Аристофана, переданный в своей торжественной и изобретательной веселости не археологом и не драмоделом, а поэтом под стать вам, и обрываю мечтания.

{360} Декорации Рабиновича пленительны. Ей-богу, в самую трудную минуту жизни меня утешит, что были у меня белые колонны на фоне глубокой синевы, горяче-красные плащи воинов, их солнечные шлемы с гребнями. Я, кажется, знаю, чем создано ощущение высоты и шири (так просто открыты наши большие люки, все выходы оттуда, сцена кажется поднятой сама над собой). Только вы могли так соединить стремительность движения с законченностью, найти стройность и какую-то прочность в каждом повороте то так, то иначе сдвинутой установки.

Самые драгоценные впечатления я вынес после “Карменситы и солдата”. Может быть, потому, что я всегда чтил и чту вас — “трагического поэта”. Я вас так назвал когда-то, вам не понравилось, а по-моему, все же тут есть верное.

Почему так кидаются на вас за “искажение” Бизе? Не уничтожили же вы ни либретто, ни клавир! Опера осталась, какой они ее знают, могут снова ставить — “как всегда”. Но их тоже можно понять. Как же им снова конфетничать, после того, как люди видели ваш спектакль.

Я плохо знаю историю оперы: делал ли подобное кто до вас? был ли когда-нибудь хор отделен от действия? Как вы нашли страстную заинтересованность без “общения”, отрешенность и страсть, с какими хор смотрит со своих мест наверху на то, что становится для него зрелищем внизу? Хор у вас не античный — не мудрый и не сострадательный. То ли он еще более древний, “иберийский”, то ли совсем современный. Мне передавали ваши слова: “Действие происходит в стране, где люди смотрят, как друг друга убивают, и не принимают в этом участия”. Они сосредоточенны; они в жадном волнении склоняются через перила; они знают и не знают исход. Все предопределено и ничего не известно.

Не знаю, мог ли кто-то другой создать и “иберийский”, жадный к крови как к зрелищу хор, и мрачную и полную собранность участников трагической игры в ярком кругу внизу, как на арене, и дыхание вечности, — но кто бы, кроме вас, хотел и мог соединить дыхание вечности с дымом крестьянского дома, с воздухом реального и темного города.

Я буду помнить узкие переходы, сходы, перекрещения их, площадки и галереи, заставляющие думать о портовых трущобах, об узких улицах города в горах; в ушах у меня останется слитый с музыкой шорох вееров на окаймляющих конструкцию галереях, где хор. Я буду помнить, как появляется Карменсита — одна, в коричневом и черном; я буду помнить, как она льет воск, гадая: она в этот миг торжественна и мрачна.

Когда-то вы при мне рассказывали, как пела Адель Борги, которую вы называли лучшею из слышанных вами исполнительниц роли {361} Кармен. Тогда же вы сказали, что только Борги передавала власть этой женщины над мужчиной. Я дома записал, но записал в тогдашней своей слишком “красивой” манере. Тогда мне казалось, что вам понятен страх мужчины перед безграничной страстью-свободой, которая волнует в нем темные глубины (я даже записал так: “власть дьявола”). Сейчас, когда я смотрел “Карменситу и солдата”, мне казалось, будто режиссер почти презирает солдата за его протестующую порядочность, за то, что он не хочет поддаваться и пробует тянуть Карменситу “в свою сторону”. В том ли ваша мысль, что на стороне Хосе нет правоты? Вам противна голубенькая Микаэла, которую вы вовсе выгнали из оперы, я это понимаю; но разве дом, земля, семья, верность, все, что не для Карменситы (и навязывать ей это действительно трагически-смешно), — разве это по своему существу голубенькое, достойное презрения? Что-то мешает мне понять вас.

Я именно не понимаю, а не спорю. И мне ведь очень нравится, как Хосе почти зло поет Карменсите про свою любовь.

Когда я вновь окажусь в Москве? Не знаю».

*Второе письмо*.

«Дорогой Владимир Иванович! Вы, с вашей добротой, однажды навсегда поощрили словоохотливость, которая в несколько лет раз на меня нападает. Но совестно отнимать ваше драгоценное время. Когда приходит такое “толстенькое” письмо, не надо вам и читать его. Подержите, полистаете, с меня довольно. А мне приятно по-прежнему считать себя вправе писать без стеснения длинно. Для меня тут иллюзия моей продолжающейся причастности Театру.

Вы как-то сказали, что актера из меня не выйдет, потому что у меня нет воли к крупным ролям, я в глубине души доволен положением “у воды”. Это чистая правда, как чистая правда — все, что я от вас слышал. Я бы и сейчас больше всего на свете хотел вернуться, чтобы меня назначили шестым мужиком в отряд Чумакова или девятым солдатом в отряд Суворова — есть ли такие роли в вашей “Пугачевщине”?

По газетам я считал, что ее генеральные на носу, и неожиданно для себя самого съездил весною в Москву. Почему отложилось, не стал выведывать. Зашел на последний акт “Царя Федора” и, уж не сердитесь на меня, но был рад, что вы оставили мысль объявить ему “большущий пересмотр”, как вы выражались. Я в восторге от вашего нынешнего любимца Рабиновича и в “Лизистрате” и в “Карменсите”, но здесь Симова трудно менять. Разве если все заново? И без Москвина? А как ваши предположения о “Смерти Грозного” с Качаловым?.. Былой “Кокоша”, “Коля Петер”, ныне Николай Васильевич Петров — человек серьезный! — заинтриговал меня, рассказывая, как вы в К. О. хотите ставить “Бориса Годунова” Мусоргского — {362} Пушкина. Чудно показывал сцену, как Варлаам, утекший от своего монастырского начальства, тиранничает над Мисаилом. У всех стремление сбросить путы, все хотят свободы, “самозаконности”, и каждый подминает кого-то. Интересно сравнивал с “Макбетом” — противопоставлял: “там психологическая трагедия преступления, здесь социологическая (и социально-психологическая) трагедия гибели чувства свободы, подмена свободы самовластием и самоуправством”. Говорил об отношениях между сильной личностью и безличной средой. Не знаю, где тут его собственные слова, где — от вас идущие, а интересно.

Позвольте порассуждать о “Пугачевщине”. Пьесу Тренева достал и прочел: талантливая! А что “несценичная”, так, пожалуй, это и хорошо. Мне нравится, что Емельян тут и казак-нахал и Жанна д’Арк: без видений, но с убежденностью. “Грец тебя знает, кто ты есть”, ему говорят. И автор его так написал — с лукавством и с тайной: грец его знает, кто он. Как я рад, что будет играть не один лишь Леонидов, а и Иван Михайлович. Мне мечтается, чтобы он доказал, наконец, как вы были правы, поручая ему Самозванца в 1907 году. С тех-то пор я влюблен в русский мотив самозванства, — сами называемся в герои, в мученики, в цари… сами называемся на плаху…

Язык хорош! слово пляшет и играет, как лошадь под седоком. Я восхитился, что автор угадывает в пугачевщине: “Балуют казачки”. Крови-то море, но еще и баловство. Это Тренев из жизни берет. Не слыхали ли вы, как в Талашкине, где княгиня Тенишева держала знаменитые кустарные мастерские, ее покойника мужа из могилы выкопали и дали в руки газету с отречением Николая: дескать, на, почитай, батюшка барин, просветись на том свете.

Надеюсь, погода вам благоприятствует. У нас “вёдрено”, как говорят мои соседи, и виды на урожай хорошие. Я полюбил здешние края и свою здешнюю жизнь, в сущности крестьянскую, тоже полюбил, пусть это не покажется вам рисовкою. Все возвращается на круги своя: наш прадед начинал огородником, и я понемногу кормлюсь огородничеством (разбогатели-то мы на “французском горошке”, который, как вам известно, вовсе не французский, его растят в моих краях). Не уверен, хочу ли я вернуться к московской жизни. Тем более что самое для меня в Москве приманчивое — вы, а вы готовитесь уехать. Ведь поездка К. О. решена? Поздравляю Европу и Америку с радостью, которая им предстоит.

Просматривал на досуге (зимою досугу более чем достаточно) свои записки. Вы помните, как я имел бестактность черкать прямо на репетициях. Я перестал, когда вы сделали мне замечание, но покаюсь: каждый день дома я пробовал записать по памяти, как и что было. Жаль, что не догадался показать свои фолианты Ю. В. Соболеву, {363} они бы ему могли пригодиться. (Его труд, вам посвященный, читал с лучшими чувствами; купил сразу по выходе — помнится, в январе 1919‑го…) Соберусь ли я сам найти своим заметкам какую-либо годную для чтения форму? Скорей, я, как скупой рыцарь, буду лишь время от времени открывать сундук, перебирать, что там хранится и блещет, и время от времени всыпать в сокровищницу впечатлений от Художественного театра еще “горсть золота накопленного”. <…>

Пусть вам сопутствуют в дальнем пути мои сердечные пожелания. Целую ручку Екатерине Николаевне».

### II

На ловца зверь бежит не всегда; этих писем, где бегло очерчены годы и спектакли Немировича-Данченко, в его архиве на самом деле нет. Они сочинены нами «ради удобства изложения». Впрочем, может быть, не только ради удобства изложения.

Вообще хотелось писать книгу не совсем так, как она пишется и, видно, будет дописана; даже совсем не так. Вероятно, отказавшись от первого желания, автор проявил благоразумие. Но не будет ли позволено рассказать, чего же хотелось.

Прием выбирался самый традиционный. Автор, то есть я, называет себя издателем доставшейся ему чужой рукописи. Примерно так: вот я нахожу в архиве Немировича-Данченко эти два письма вместе с рождественскими и пасхальными открытками, соболезнованиями и поздравлениями, подписанными, допустим, фамилией Лапшин. Из писем ясно, что этот Лапшин какое-то время был в труппе, а стало быть, в музейной картотеке я найду о нем сведения. Лапшин, Петр Адрианович. Поступил в 1899 году, сотрудник МХТ до 1920 года; после перерыва — во вспомсоставе. Такие-то роли: служка в «Бранде», третий судейский в «Живом трупе», человек, продающий бюст Наполеона, в «Блокаде» (роли будем называть, каких на самом деле в пьесе нет, но возможны; могли бы быть режиссером введены).

Я спрашиваю, не известно ли что-либо об этом Лапшине, не передавали ли в музей его записки. Мне говорят: а ведь вы могли его знать, он бывал при вас в читальном зале. Да, да; ну как же! Петр Адрианович…

Лицо из тех, которые забываются с неизбежной легкостью; я его забыла так, как забыла снесенный флигелек справа от Художественного театра, и дом подальше, и тот, что стоял на углу, и снесенную сторону переулка, где жила всю жизнь. Именно так забыла — забыла, хоть убей, а в какую-то минуту чувствуешь, что это-то, только это помнишь: статуи Эскулапа и Меркурия у дверей магазина «Тэже» {364} на углу Камергерского, несровненную еще крутизну Тверской, глубокие, узенькие, щелкой, магазины, небольшие дома в кремовой, фисташковой, розовой лепнинке, которых никто не оплакивал, когда их сносили: двухэтажные, отжили, и не Растрелли. Не Растрелли, а вот прошло лет сорок, и так жаль, не объяснить.

Человека нет, есть что-то, о человеке помнящееся: стариковская сухая стройность, седой пух на плохо подбритой шее, пигментные пятна на худеющих руках. Чтобы оно не соскользнуло ненароком, обручальное кольцо обмотано ниткой. Котиковый воротник на пальто выношен до того красноватого ворса в глубине, по которому полагалось узнавать этот дорогой мех.

Что он мне, непонадобившийся прием, когда давно пишу книгу совсем по-другому, кончаю ее; когда решено, что Немировичу-Данченко как персонажу «не идут» игры приемов, даже самые скромные. Что он мне, этот застенчивый старый человек, несуществовавший и ненаписанный. Будто мало настоящих бумаг в музее.

Дальше по придуманному мною ходу должно было идти так: от родственников покойного Петра Адриановича я узнавала, что записки его и все остальное погибли перед войной, но при недавнем переезде, когда все перетрагиваешь, выбрасывая или беря с собой, нашлась тетрадь. В ней Лапшин делал пометки за разбором своего архива, не дошедшего до нас.

*Из записок Петра Адриановича*

У меня записано только: «Гребнево». В Гребневе был санаторий, где Владимир Иванович подлечивался после сезона 1917/18 года. Там жил и Вахтангов. Вл. Ив. встречался с ним творчески при постановке «Росмерсхольма» в Первой студии (режиссер — Вахтангов). Меня восхищает желание Владимира Ивановича увидеть воплощенными пьесы, которые были его собственными неудачами. Он также пытался помочь Второй студии, где долго ставили «Розу и Крест» Блока.

В феврале 1919 года Вл. Ив. предложил Вахтангову вместе заняться «опереткой», создать студию. После «Принцессы Турандот» такое предложение нам не кажется странным, но ведь оно сделано *до* «Принцессы», а не после нее.

Вдвоем Вахтангова и Владимира Ивановича я не наблюдал. По моим представлениям, близость между ними не возникла. Излияния благодарности за беседы («Росмерсхольм»), которые я нашел в письме Евгения Богратионовича, показались преувеличенными от внутренней холодности; винюсь, если не прав.

На мои расспросы в более позднее время Владимир Иванович отвечал, что сохранил в памяти мало конкретного, только общее впечатление острой вдумчивости Евгения Богратионовича. Не подробнее {365} ответил он и на расспросы биографа Вахтангова, Хр. Херсонского.

В Гребневе, на мой взгляд, было красиво и неуютно. Владимиру Ивановичу, который предпочитал комнаты небольшие и любил, чтобы на всякое свободное местечко было что-нибудь поставлено или повешено, здесь вряд ли могло нравиться. Зелени и тени в санатории было вдоволь. Мы прохаживались по регулярному парку с четкой сеткой липовых аллей; уцелела оригинальная ограда — сущий кремль с башнями. На острове среди пруда помню разросшийся, в романтическом духе второй парк. Вообще же усадьба с двумя роскошными белоколонными церквами, теплой и летней, с гигантскими парадными воротами, «готическим» каретным сараем, конюшнями, скотным двором и флигелями предполагает, что в ворота должны въезжать четверни за четвернями, а от поварни должны носиться к дому десятки слуг, пока с парадного балкона гремит музыка. Без этого все имеет вид угрюмства, даже и в более мягкие времена, чем лето 1918 года.

Не в Гребневе ли я имел возможность узнать письмо В. Ч. к Владимиру Ивановичу? «Пользуюсь случаем передать Вам свой сердечный привет и искреннее соболезнование в тяжких испытаниях, ниспосланных судьбой нашей родине и великой святой Москве-матушке! Я одновременно с этим пишу Константину Сергеевичу и о том же умоляю вас, если это только возможно, милости просим к нам в Киев — для славы и уважения… Условия пребывания и работы заранее приемлемы, ибо идея, одушевляющая нас, жаждущих Вашего прибытия, выше всяких материальных соображений». Дата письма — 1918 год, 30 мая, то есть, значит, на Украине Рада и немцы. Я представляю себе город, куда звал В. Ч., по описаниям из «Белой гвардии» Булгакова.

«Фюйть! — от la fuite — бегство». Не записано, когда я это услышал от Владимира Ивановича. Не позже 1918 года. В Гребневе?

Видел у Вл. Ив. такого же содержания письмо из Тифлиса. [На полях позднейшая приписка: «Елизавета Петровна Асланова давала мне записные книжки Вл. Ив., когда они поступили на хранение в музей. В дневничке, который он вел в поездке за границу, я нашел заготовку сюжета, психологический узел: “Вдруг бы судьба забросила — ну, на годы в разрыв со всем, где его близкие, труд… Вот так: эта комната где-то в чужой стороне, полный комфорт. Но что делают там, на родине, свои, живы ли, — ничего не известно. Ни газет, ни писем — год или два. Окно. Эта черешня. Наступит осень, зима, и с этой черешней жить. Ну, мол, теперь скворушки улетели…

Ссыльный?..

Солдат?..”

{366} Русский литератор в 1911 году придумывает и никак не придумает убедительную мотивировку для такого положения: кто бы мог вот так очутиться в комфортабельной чужой стороне, почему бы потерял возможность вернуться, почему обречен жить без вестей?..»]

Об отъезде за границу брата, Василия Ивановича, Вл. Ив. при мне ни разу не обмолвился. Василий Иванович по энергичности натуры успел выпустить летом 1917 года горячую брошюру, остерегавшую армию от большевиков. За границей Василий Иванович, однако, никогда не был тем, что называется «антисоветчиком», а напротив, проявил себя ярым врагом гитлеризма. В сентябре 1936 года Вл. Ив. получил из Праги телеграмму: «Frère est mort. *Hélène*» — от жены Василия Ивановича, баронессы Тизенгаузен. Хоронили за счет государства и в газетах дали большой заголовок: «Умер великий славянин». На улицах, говорят, были черные флаги и креп на фонарях. Василий Иванович предвидел нападение Гитлера на славян и стариком под девяносто писал брату: будь хоть лет на десять помоложе, еще сел бы на коня, ибо война неизбежна.

Я знаю доподлинно, что Германова, отколовшаяся от качаловской группы, страстно ждала, что Владимир Иванович оставит Москву и приедет, чтобы именно с нею и с теми, кто еще захотел бы примкнуть, возрождать Художественный театр. Это было очень глупо с ее стороны.

[Приписано. Когда МХАТ играл в Париже спектакли во время Всемирной выставки 1937 года, Германова писала, прося свидания; Вл. Ив. ответил запиской: «Нет, дорогая М. П., мы увидеться не сможем».]

У меня: «Молочный швейцарский шоколад». Жил‑был некто Кугульский — типичная «мелкая пресса», живое «нарицательное имя». Вл. Ив. писал «кугульские» — с маленькой буквы. Старик рецензент, ссоривший Владимира Ивановича еще с Ленским, всех опередил, эмигрировав. Он был добрая душа и с кем-то послал Владимиру Ивановичу шоколаду.

Если спросить, почему я сам не хотел уехать, отвечу: потому что было интересно. В революцию все наши (наверное, и «не наши») могли сказать: «Никто не знает, что с нами будет завтра». Я сочувствовал людям, которым страшно не знать, что с ними будет завтра, {367} но сам ложился спать, словно ожидал наутро подарка: завтра будет другое, не то, что сегодня.

Мне кажется, что и Владимиру Ивановичу было интересно, но его интерес был необыкновенно серьезный (у меня — острый, бился живчик).

Вл. Ив. сказал на творческом «понедельнике» 17 марта 1919 года: «Я считаю, что сегодняшний день лучше вчерашнего, а завтра еще лучше, чем сегодня». Попросить в библиотеке газеты, за 16, 17, 18 марта; если только выдаются.

Я это записал за Владимиром Ивановичем и поставил вопросительный знак.

Смолоду я скептически считал веру в исторический прогресс самообманом недалекого века. Однако я нашел не у Молешотта, а у Канта, что история осуществляется как борющееся движение добра, пока оно не овладеет всей жизнью.

Владимир Иванович на 10‑м «понедельнике» о «Саломее»: «Камерный театр пошел от неожиданного и многое нашел». Судя по всему, до того кто-то говорил, что в «левых театрах» — шарлатанство. Вл. Ив.: «И в Художественном театре было сначала шарлатанство. Да, шарлатанство. В этом шарлатанстве было что-то свое, новое, обаятельное, что влекло к нему».

Я в то время предполагал, что тут педагогика. Владимир Иванович с трудом терпел наше самодовольство правоверных, «причастных к истине». У Блока (набросок «Дионис Гиперборейский») есть про людей, которые поднялись на некие обетованные вершины и возвращаются хвастливыми, розовыми и упитанными: вкусили.

Сейчас же мне кажется, что Владимир Иванович в ту пору был более чем когда-либо свободен — свободен и от задач педагогики; почему бы не считать, что ему просто понравилась постановка Таирова и то, как играла Коонен. Он любил ходить в театр. На тех же «понедельниках» была предложена тема — за что мы любим театр; все постарались сказать глубоко и умно, а Владимир Иванович не побоялся примитивности. У меня записано так: «Любил праздничный день, аплодисменты, любил артисток и артистов». Любил запах свежеотпечатанной афиши. Его очень огорчало, что некоторое время афиш не печатали и у подъезда Театра клеили слепенький листок на машинке.

В моих записях «понедельников» 1919 года неясно про быт. Теперь не решаюсь утверждать, о наших ли спектаклях, об искусстве ли ставили вопрос. У меня записано так: «Быт — повторность жизни; {368} городовой тысячу лет стоял на своем посту и поэтому стал бытовой фигурой.

Быт умер от революции: повторяемости нет. Все впервые и ненадолго».

Проверял по журналу «понедельников», который тщательно вела Е. Ф. Краснопольская, там нашел приблизительно те же выражения.

Революция не успевает создать собственного быта, то есть повторности. Люди, которые не умеют терять привычки, в революции попадают в комическое положение. Быстрые маленькие театры набросились на них, даже МХАТ этой легкой добычей не побрезговал, в «Бронепоезде» были очень смешны привычки светскости и озлобление у добежавшей до Великого океана барыни, которую играла Ольга Леонардовна. Переходить в ведомство комедии стыдно и больно. Самоубийства. Как мы хоронили Стаховича.

Потом возник «новый быт». Потом опять просто быт (другой, конечно).

Если преодолею себя и снова начну пользоваться правом, которое Вл. Ив. когда-то дал мне «навсегда», надо заранее составить список вопросов, которые буду просить его уяснить мне.

То, что я перестал писать ему, стыдно по существу. Мне стыдно, что у меня появилась самолюбивость ничтожества. Я всегда считал верхом пошлости фразы: ну, теперь ты, брат, зазнался, небось; ты теперь — до тебя не дотянешься; мы теперь тебе не компания… Я ведь никогда не был «компания» для этого гениального человека, а все же мое отношение к нему было просто… Как же вышло, что я мог забормотать себе: «На “Анне Карениной” аплодируют в правительственной ложе, на другой день об этом в газетах на первой полосе, а ты туда же со своими письмами…» Это не Вл. Ив. «занесся», это я лег на брюхо из-за тех аплодисментов и на брюхе самолюбиво пополз прочь. «Горд я, Аркадий!»

Мои чувства и состояние низкие, я стыжусь их, но не одолеваю. А может быть, тут не только моя вина.

Первое, о чем бы я спросил, — о «сходстве».

Мне никогда не казались глупыми похвалы, которые другим не нравятся: «как живой», «как влитой», «точь‑в‑точь». Мне самому было так хорошо от того, что Артем в роли Чебутыкина «тот самый» доктор, которого я знаю; платок, которым укутан пирог от Протопопова, — «тот самый»… Желтые ботинки Лопахина — «те самые»; как Ирина считает по пальцам на руке сестры, сколько осталось месяцев до переезда в Москву, — «то самое»…

{369} Очень многое начинается со сходства, чтобы потом стать поэзией. Но последний сколько-нибудь современный дом на сцене МХАТ и последние современные люди, о которых тянуло сказать — «тот самый» дом, «те самые» люди, — дом Турбиных и Турбины. Добронравов мне очень нравится, когда играет Платона Кречета, но никто не скажет: «тот самый».

Я боюсь говорить с Владимиром Ивановичем на эту тему. О слишком много воюет со всем, что болтали о театре как о театре «замочной скважины», как о театре натуралистического мелкого сходства; воюет он и с тягой к такому именно самоосуществлению в театре. Я чту его победные шедевры.

Я боюсь его ненависти к «простецкости» и к «правденкам», боюсь его жесткой ноты. Я люблю «правденки», если на то пошло. Я не хочу оставаться при них одних, но я боюсь оставаться вовсе без них. Я смущаюсь при выборе: или чистое золото истины — или медные копейки маленьких правд. Когда я думаю о «моих» спектаклях, я знаю: в этих червонных созданиях золото художественной правды могло быть на копейки пересчитано, копейками-правдами (правденками, пусть!) жизни каждого из нас *проверено*. У меня отложилось в душе смутное, сбивчивое чувство от «Половчанских садов» Леонова потому, что там не сошелся счет на задуманное золото и на мои живые бедные копейки. Я пытался заставить себя написать Владимиру Ивановичу, но не отправил письма.

Может быть, я отдалился от Театра и слишком «от жизни» толкую то, что относится к поискам внутренней техники актера, к поискам новой художественной речи?

[На полях и на вложенном листе.] Опять мудрил и гадал, прочитавши в мемуарах Вл. Ив., как Станиславский не знал «всей той громады русской провинциальной интеллигенции и полуинтеллигенции, всего того многомиллионного пласта русской жизни, который был материалом для чеховских произведений». «Ему были чужды и их волнения, и их слезы, недовольство, ссоры, все то, что составляет жизнь…»

Владимир Иванович говорит, что Станиславский этого не знал; сумел, однако, интуитивно, через поэзию пьесы «Чайка», эту жизнь почувствовать и передать.

Я смею думать, что круг быта Станиславского был все же не так далек от быта Сорина или даже быта жалующегося Медведенко, как теперь далек круг быта Владимира Ивановича от быта моих соседей по квартире.

Он не знает вкуса столовского киселя и московской котлеты с булочкой, которыми мы все увлекаемся, не чистит с вечера зубным {370} порошком парусиновые туфли себе и заодно белые тапочки с перепоночкой жене, старой женщине, которая, как все, носит эти «спортивки». Я ведь вовсе не хочу, чтобы он это делал, не корю тем, что не делает… Он на все имеет право: на тень в Барвихе; на квартиру в Глинищевском, где я не был, хотя мне любезно передавала приглашение Елизавета Петровна (ответ на мое письмо-соболезнование после кончины Ек. Ник.), на то, чтобы ежегодно ездить лечиться в Карлсбад, который ему всегда был полезен, а теперь, когда Чехословакия под немцами, — во Францию или в Швейцарию; на то, чтобы пояснить, что ему тяжело оказаться одному там, где бывали с Екатериной Николаевной, и летом 1939 года поехать не на этот, а на тот берег Женевского озера…

Только мне, как ни странно, кажется, будто Владимир Иванович тут что-то и проигрывает. Или это мы из-за его незнания проигрываем?

Можно пожалеть страну, не получающую тех уроков и беспощадной радости узнавания себя, какие получала страна, имевшая Чехова и МХТ.

Горький тоже давал узнавание, но при этом не мог удержаться, бил человека лицом об его отражение: видишь? будешь еще, сукин сын?.. [Здесь вклейка кончается.]

Есть ли стенограмма доклада Вл. Ив., который он делал в 1919 году о Горьком в зале Политехнического музея? 27 марта. Я почему-то решил, что стенограмма будет, и сам не записал. После революции без «выяснения отношений» (насколько я знаю) разрешилась драма, которую Вл. Ив. болезненно переживал. Леонид Андреев однажды не очень-то тактично спросил, за что Горький не любит Владимира Ивановича, Вл. Ив. сказал: «Спросите его». Вл. Ив. находил, что нелюбовь Горького — самая большая несправедливость, посланная ему судьбой, повторял, что совесть его перед А. М. чиста — «так и богу скажу».

Смысл дальнейших отрывочных рассуждений Петра Адриановича сводится к тому, что, по его мнению, Горький и Немирович-Данченко отталкивались друг от друга, как отталкиваются одинаково заряженные частицы. По человеческому типу они близки — тип человека, идеологического по преимуществу. В революцию натура Владимира Ивановича как человека идеологического по преимуществу открылась и многих поразила.

Из русских художников, избравших его путь, Немирович-Данченко, пожалуй, менее всех жил задачей «оправдания революции», {371} то есть подведения революции под сложный комплекс моральных и этических понятий, которые существовали у интеллигенции; он не жил и «восприятием революции как некоторого рока, как того, что нужно принять, как того, что диктует человеку ряд новых требований, как того, что перемалывает человека, как того, что является некоторого рода трагической проблемой»[[18]](#endnote-19). Удивительным образом он не чувствовал себя ни под жерновом, ни в необходимости искать оправдание, ни в трагической ситуации выбора, хотя никогда не писал о своем отношении к Октябрю: «*Моя* революция». Это не была его революция, но он оказался человеком на редкость подходящим ей.

Очень многие в революции самоопределялись, идя «от факта», «от эмоции». Очень многие нуждались, чтобы с огромной и гремящей реальностью революции их свел бы какой-то конкретный человек, который, промельком появившись, позволил бы осознать себя как образ, ключ. Так было нужно Евгению Вахтангову, чтобы за его окном в ноябре монтер хозяйски весело полез чинить оборванные обстрелом провода; так был нужен Серафиме Бирман бородатый солдат с винтовкой, который командовал: «Не дрожать! Смелей! Вперед! Левой!» — провожая ее под выстрелами до подъезда Первой студии по влажно-глянцевитому, в ноябрьском снежке булыжнику. Вероятно, идти «от жизненной подробности», оттачивая ее до символа, естественно, но и опасно. Слишком многое ставится в зависимость от того, какая подробность покажется символической. Для кого-то отношение к революции решилось тем, что увидел ноябрьское небо, сквозящее в снарядные пробоины Василия Блаженного. Для кого-то символичными стали загаженные сортиры. Всякое оттачивали до символа.

Немирович-Данченко не говорил о встречах-символах, не пользовался добротой вооруженных поводырей «на другую сторону» и серьезности революции соответствовал серьезностью. «Я за последние годы, лет за пять, стал увереннее, — сказал бы даже так, — наконец от чего освободился или окончательно нашел в себе опору… Революция мне помогла чрезвычайно. Для меня от нее выигрывала моя идеологическая закваска, а умалялась та внешняя сила житейского консерватизма, ради которой я так часто не был самим собою».

Сказанное в письме Южину (1926 год) выглядит взвешенным до последнего слова. Речь тут не о том, что революция дала Немировичу-Данченко *свою* идеологическую закваску. Он благодарен, что она вернула его, Немировича-Данченко, к *его собственной природе* человека идеологического, к его изначальной закваске. Природа же человека идеологического сначала облегчила его контакты с «людьми из КП», как он писал, а потом сделала его художником, действительно безраздельно преданным партии.

{372} В этом сближении как бы и не было помех, хотя Немирович-Данченко с годами раздражался тупой осмотрительностью низших чиновников, которые были «левее» и бдительнее, чем нарком Анатолий Васильевич. Приходится сказать — «с годами», потому что жесткость реперткомовских настояний в 20‑е годы была скорее в обратной, чем в прямой пропорции с жесткостью объективного положения. В гражданскую войну театр не испытал тех стремительных и неумных вмешательств, которые пришлось отбивать позднее. Так под Новый, 1924 год, в ответ на вопрос, позволят ли Второй студии довести до конца работу над «Розой и Крестом», было сказано: «Ждите самого худшего». Владимир Иванович писал в эту пору о Главреперткоме: «Он не разрешает и тогда, когда находит пьесу контрреволюционной, и когда находит недостаточно советской, и когда в пьесе есть цари (“Снегурочка”) или власти (“Воевода”), и когда есть красивое прошлое или церковь (“Дворянское гнездо”), и когда ему, Главреперткому, вообще что-нибудь кажется…» С той же резкостью — о «бюрократических привесках, которых такое множество создавалось при Советской власти и которые ею же уже осуждены. Корень их — в недоверии… Я всегда был решительным врагом такой политики. Или лицо пригодно, или непригодно. Если вообще пригодно, пусть лучше делает ошибки, чем будет связано по рукам по ногам».

Но это — не о себе. Себя связанным по рукам по ногам он никак не чувствовал. «Люди из КП» ему действительно доверяли. Он сам себе доверял в смелых планах, для осуществления которых ждал возвращения части труппы Художественного театра, два года уже игравшей в Европе и в Соединенных Штатах (1922 – 1924 годы).

Часть труппы — Владимир Иванович за это выражение держался. Если считать, что вообще весь МХАТ на гастролях, то в каком качестве он два года присутствует в Москве?.. Что же он, приказчик фирмы? Бережет им здесь квартиры?.. Он уже привык, что на разных празднествах при нем оглашали приветствия от Московского Художественного театра из Америки, но, сказать по правде, когда это случилось при нем впервые — уж не вспомнить, когда именно, — он был ошеломлен: «Хоть уходи с юбилея в своем фраке и белом галстуке. Я-то готовил речь от Художественного театра — от уехавших и от оставшихся и от Студий!..»

Художественный театр возвращается — что это значит?

Все будет, как было? Прежний репертуар? Прежние проблемы?

«Старики», если только это верно донеслось до Владимира Ивановича, обвиняли старшего из них, Немировича-Данченко, в революционерстве, в «революционном снобизме» по отношению к их прошлому. Обвинения в снобизме Владимир Иванович не принимал, но в письме Качалову он писал: «Революция дала чудодейственный {373} толчок или даже ряд толчков, чтобы вывести нас из тупика, в котором все мы — я, Вы, Москвин, Станиславский, художники, авторы, критики — застряли. Я, может быть, больше других видел эти тупики». Он был уверен, что никто вернее, чем он, не сумеет сейчас вывести Театр из тупиков. Он не хотел с первых шагов обременять движение грузом обносившихся спектаклей. Он уверенно включал в репертуар только «Смерть Пазухина» и «Ревизора» (постановку 1921 года с Хлестаковым — Михаилом Чеховым). Даже «Царя Федора» и «Штокмана» он считал интересными только при условии резкого обновления. «Я возьму на себя эту смелость, потому что просто я больше “в движении” сейчас». Он смотрит на старую афишу МХАТ едва ли не так, как когда-то смотрел на афишу «Общества искусства и литературы» перед открытием Художественного театра. Что-то из этого репертуара, конечно, можно играть, но не это — как знамя.

Он хочет «лепить новое и крупное»; и не отказываться же от «нового и крупного», не тому же отдавать душу, чтобы «репетировать старый репертуар, утирать слезы одних, убеждать других… Мне нужно доверие, как говорят словами Ленина, “всерьез и надолго”, а не на март и апрель или до открытия сезона».

Его задачи — ни много ни мало — «современное разрешение постановки русской трагедии. Но может быть, я переложу эту задачу на Музыкальную студию, где поставлю “Бориса Годунова” Мусоргского… А в МХТ поставлю другую из имеющихся задач — разрешение Островского, или русская комедия». Идея «Горячего сердца» — его идея.

Он не смущался, что в «Пугачевщине» не все выходит, не все во внутреннем ладу, что задача там крупнее воплощения. «Пусть у меня многое будет не так, пусть многое могло бы быть лучше, но пусть будет охвачено единым духом, единой волей, единым устремлением… Погонишься за совершенством — залижешь, сузишь самое ценное, заложенное в основу…

И впредь — это тоже запомните — пусть “Прометея”, “Горячее сердце” и пр. и пр. ставят с ошибками, но цельно, единым духом схвачено…

Надо благодарить судьбу, что меня во время репетиций “Пугачевщины” охватил какой-то смелый бес и не покидал. Если бы во мне был больше всего “старый мастер” — мало было бы толку».

«Старых мастеров» он насмотрелся вдоволь. Вот он приятнейше провел вечер на юбилее знакомой актрисы в Малом театре. «Играл Давыдов со своими обаятельными штампами. От остального веяло прогулкой в вечерний час по кладбищу».

«Дамская война» Скриба: даже завидно смотреть, как актеры убеждены, что это и есть вечное искусство.

{374} На кладбище в вечерний час прохладно, жасмин, соловьи. Чудное место прогулок.

Ему пишут, когда он в Голливуде, что старая афиша прекрасно оправдывает себя, что высокопоставленные гости театра в восторге от «Дяди Вани» и восхищались «Мудрецом»; он отвечает презрительной отповедью — давно ли Театр стал считаться с тем, что скажут гости?.. «Если надо как-нибудь оправдать присутствие в репертуаре этой — извините — ветоши, то лучше просто актерским мастерством». Гости же «всегда любили и хвалили то, что уже любила большая публика и что уже перестали любить передовые вожаки Театра».

Какая чертовщина, почему он в Голливуде, зачем ему это небо, где месяц лежит вверх рожками, а Большая Медведица стоит стоймя, вывернутая.

В газетах мелькнуло сообщение, что Вл. И. Немировича-Данченко лишают звания народного артиста как эмигранта. Надо влепить выговор недобросовестному репортеру: справился бы в Наркомпросе, там бы сказали, отпуск и контракт с американской кинофирмой разрешен официально. Уж если сплетничать, то сплетничайте о том, что Немирович-Данченко не вернется в Художественный театр и договаривается после Голливуда прийти на работу в Госкино. Тут хоть доля правды[[19]](#endnote-20).

В письме к Луначарскому, где про месяц вверх рожками, есть и про американцев с первейшим для них правилом «Keep smiling». Кажется, это единственное, чем он мог бы прийтись ко двору в Голливуде. Это и его принцип: «Keep smiling».

Он «держит улыбку» в письмах. Письма чуть ли не жуира: «Уезжаем из Карлсбада 15‑го прямо на Париж и оттуда без остановки на Средиземное море». В августе — на границе со Швейцарией в Дивонн-ле-Бен. С 1 по 8‑е — в Париже гостем у Балиева. «Думаю, что 8‑го мы отплываем на “Маджестике”. С неделю пробудем в Нью-Йорке. Подпишитесь для меня на “Известия”».

В сентябре Нью-Йорк. Отель «Авзония». До Лос-Анджелеса четверо суток железной дорогой — той самой, знаменитой, через весь континент; но он не смотрит в окно.

На пятицентовой синей марке — президент Теодор Рузвельт, но сейчас в Соединенных Штатах президент Кулидж. 25 сентября приехали в Голливуд. Мэр подносит декоративный золотой ключ от города. Екатерина Николаевна молодцом, она прекрасно переводит. Местность самая приятная, нет нью-йоркских небоскребов, нет грохота, «ни собвеев, ни элевейтедов». Очаровательная вилла — с кипарисами, пальмами, террасами, гаражом: для него. «Какие-то незнакомые мне птицы поют без конца».

«6‑я неделя как мы здесь, — радостное сверкающее лето, полное {375} зелени, тепла… Один дождичек ночью. Впрочем, в 20 милях, на океане (подумайте, на берегу Тихого океана!) — на днях наши туда ездили — было туманно, холодновато и ветрено. А я оставался дома на террасе… и около меня распевал какой-то калифорнийский соловей… По ночам тишина, как в деревне».

Письмо от начала 1927 года. Своя бумага — с вытисненным на ней именем и адресом. Марки — профиль Вашингтона, два цента, Линкольн, 3 цента. В Новый год на кустах розы. Пили виски, коньяк, даренный Дугласом Фербенксом, шампанское «Мумм» (вообще дорогое, а при сухом законе!..). Мужчины были дома в смокингах, а дамы в белом. Подарки, сласти, игра, цветы.

Keep smiling!

Этому его не надо учить. Таким приехал из Тифлиса в Москву полвека назад: с раз навсегда усвоенным знанием, что неудача стыдна.

Его жизнь под пение калифорнийских соловьев хуже неудачи, она бессмысленна.

Как бы он ни берег свою постоянную бодрую корректность, его прорвет однажды. Ольга Сергеевна Бокшанская неосторожно посетовала, что он так мало пишет о своих делах, о себе. Он взрывается: о себе?! Неужели она, такая умница, не первый год его знающая, не понимает, что, если он молчит — значит, жизнь его невозможно дурна…

Пусть американские историки кино поищут в архивах деятелей их отечественного экрана — в архивах Дугласа Фербенкса и Мэри Пикфорд, в архивах Лилиан Гиш и Джона Барримора, в архивах Чарльза Чаплина и Греты Гарбо, рокового Конрада Фейдта и деловых людей фирм (Немирович-Данченко имел дело с ними со всеми); может быть, из неизвестных нам документов объяснится, ради чего был снят дом с террасами, где так много и так никому не нужно изо дня в день сочинял сценарии и готовился к съемкам, которых никогда даже не начинал, старый человек, гений театра, подписавший контракт с фирмой «Унартистико», она же «Юнайтед артистс».

Со стороны не разобрать, кем он был для них в Голливуде: режиссер? сценарист? интеллектуальная ценность, вывезенная из Европы, как вывозили по камням замки, — увлечение миллионеров в те годы?..

Гора предположений и рукописей. Список рассказов Чехова, которые можно экранизировать («Цветы запоздалые», «Драма на охоте», но и «Моя жизнь», но и «Три года»), пьесы Островского, «Евгений Онегин», «Кармен», «Игрок» Достоевского, «Жирофле-Жирофля» — экран позволит свести обеих девушек-близнецов вместе… Сценарий «Миллионерша» — по своей пьесе «Золото» — для Греты Гарбо («героиня — женщина-Гамлет»). Наброски сценариев для {376} Чаплина: «Честный кассир», «Мечты и действительность», «Брат и сестра». Сценарий «Снегурочка» для Мэри Пикфорд. Сценарий «Сарданапал» по Байрону. Сценарий по «Цене жизни». Сценарии для Лилиан Гиш по Федору Сологубу — «Узор из роз» и «Тени». Экранизация романа Вассермана «Иллюзии мира». Сценарий про Пугачева. (В Голливуде просят, чтобы Екатерина II влюбилась в Емельяна-пленника и дала бы ему свободу.) Сценарий про Клеопатру. Наметки сценария по «Дням Турбиных» — хотел бы поставить, «помог бы фильму не перебелогвардейничать»… Еще было много.

Приставленному в помощь голливудскому режиссеру на вопрос, что ему делать, пока съемки не решены, ответили: «Чистить сапоги мистеру Данченко». Это, вероятно, лестно. Могли бы распорядиться и иначе: «Сметать пыль с мистера Данченко».

Неужели Ольга Сергеевна ждет, что он все это ей изложит?

Немировича-Данченко подчас задевает скользящая, не открывающаяся ему тайна «не его» искусства; Немировича-Данченко пленяют ритм и миф Конрада Фейдта, Чаплина и Лилиан Гиш, но ему, в конце концов, неинтересно теоретизировать, по каким законам коммерции или мифологии надобно, чтобы Екатерина Великая полюбила Пугачева в клетке и чтобы Анна Каренина вышла за Вронского: за такими желаниями он угадывает прежде всего и попросту нахальство необразованных людей.

Ну, если Ольга Сергеевна хочет знать, так вот. Он не спит по ночам, перебирает: «Какие-то осколки, разбитые куски дорогого, во что были вложены, может быть, последние силы и, может быть, последние мечты». Дни его тянутся бессмысленно. Друзья его жизни даже не понимают, что сделали. Он должен объяснять! «Вы убила мои замыслы. На всем их полете». «Вы зарезали мой сон».

Там, в Москве, стало быть, еще и обижаются на его письма?! «Человека бьют, он кричит, а те, которые бьют, обижаются, зачем он кричит?»

«А вы хотите, чтоб я писал Вам побольше о себе».

«Может быть, встреча и “все на стол” помогли бы вырвать из сердца боль… Не знаю».

Рассчитывать на время, что оно само собой все сгладит, — чепуха!

«Надо что-то *делать*, что-то действенное может еще или устранить воспоминания или перецветить их».

Обрывая драматические объяснения, Владимир Иванович хвалит роман «Растратчики» Катаева. «Я нахожу его одним из самых замечательных произведений всего последнего времени».

Интересно, что делается во МХАТ Втором. Как «Евграф — искатель приключений»? Первую пьесу Файко, «Озеро Люль», он у {377} Мейерхольда видел. Что Берсенев? «Воображаю, как Иван Николаевич ревниво воспринимает успех молодежи МХАТ. Вероятно, я напишу ей (молодежи МХАТ) письмо».

«Сахновский в Художественном театре. Это ведь событие!»

«Смышляеву надо было послушаться меня и брать (художником для “Прометея”. — *И. С*.) Рабиновича, изумительно чувствующего новую трагедию».

А «Смерть Грозного» — пошла во МХАТ Втором?

С «Прометеем» обиднее всего даже не сама неудача (хотя Владимир Иванович ставку на него, говорит, делал громадную), а ее последствие — недоверие к новым шагам. «И опять начнут избегать всех дорог, которые могли бы вывести…».

Как там «Фигаро»? «Не надо, чтоб “Бомарше”, “предчувствие Французской революции” и т. д. пугало исполнителей, настраивало их на излишний серьез. Это все надо только для режиссеров… А для исполнителей: чтоб “слова стали своими” и темп, темп, темп!..»

Ему интересно, что с пьесой Жюля Ромена «Кромдейр Старый». Почему задержка? «Ведь Фальк для “Кромдейра” уже делал эскизы. Я их помню». И перевод должен быть давно готов (Театр заказывал его поэту Мандельштаму).

«Какую травлю, однако, выдержали “Турбины”. Есть в этой травле и искреннее… есть злобствующее и противное… Вся эта история на плюс Луначарскому и тем, кто брал “Турбиных” под защиту, кто защищал свободный (более свободный) подход к репертуару».

Он мог бы сказать, что этот поворот он предвидел: «Очень чувствую, что у вас уклон вправо все продолжается, перегиб палки. Не только у вас — у нас в Театре, но и вообще в Москве… Будем расплачиваться потом: и довольно больно». (Это из его письма.)

Так приятно, что выдвинулась Еланская. Он в нее верит. «У нее есть очень редкое в настоящее время качество: самая настоящая, стихийная любовь к театру, к представлениям, к выходу на сцену, к гипнотизированию себя в каком-то театральном радостном образе. Она радуется тому, что она актриса, что она на сцене, загримированная, что на нее смотрит тысяча человек, радуется так, как радовались в старину, неудержимо, без литературы, анализа и “идеологии”. Радуется, что чувствует, что красива, что слово ее летит… что переживания свои она успела полюбить… Повторяю, это теперь очень редкое качество, оно дает непосредственность и самое главное, что только может быть в театре, — радость, радость и радость. Главнее идеи, проповеди и психологии. Радость, какую испытывает сама и какою заражает».

Он очень соскучился по театру.

Цветная открытка с видом улицы Чикаго — Мичиган-бульвар. {378} Форды с запасным колесом на багажнике, девушки в шляпках горшочком, небоскреб «Белл-билдинг».

Заказное письмо. Марки с президентом Монрое по 10 центов.

Ольга Сергеевна пишет про его «дар прощать». А разве признали свою вину и хотят, чтобы он ее простил?

«Здесь работа очень скучная, а тоска по Театру и по своим и даже вообще по русской общественности — очень большая, часто невыносимая».

17 сентября 1927 года пришла телеграмма из Ниццы.

Александр Иванович Южин умер внезапно.

Где-то должны быть целы письма Владимира Ивановича к нему — оба они принадлежали к поколению, которое еще хранило письма. Наверное, цела та карточка, которую он наугад, не зная точно, где остановится Александр Иванович, только что справивший свадьбу с Марией Николаевной, послал в одесскую гостиницу с поздравлением молодым. Прелестная карточка, с тремя вытесненными картами на золотой веточке — два туза и двойка…

Никто не расшифрует теперь эти их «тюпюрь» и «ка‑б‑скать» (и в самом деле не расшифрует — комментаторы берут на себя лишнюю смелость: это юмор между двумя, понятный еще десятку людей, но у Марии Николаевны или Котика не успели спросить…).

«Секретка»: «Ее высокородию Марии Николаевне Вронской (баронессе Корф).

Я, конечно, согласен. Кутить никогда не отказываюсь, а милая компания может увлечь меня хоть в тартарары, если ей вздумается двинуться туда».

Тартарары… Веселое, наверное, из семинарии пришедшее в наш язык переиначивание древнего слова «тартар». Преисподняя.

«… Плещут волны Флегетона.  
Своды тартара дрожат…».

Вот веселой компании и вздумалось уже двигаться туда.

Южин был в его жизни: неизменный.

Это ему он писал про нескучненскую вишню — сколько ее наварили. Ждал к обеду: «Будет плов для тебя». Выл общин врач — доктор Кин. Поздравлял, когда Александра Ивановича сделали академиком: «Бунина такое избрание немного подпортило, связало. Тебя не испортит, ты уже привык к почету, не накрахмалишься от него». Совсем недавно был рад одолжить Сумбатовым денег, чтобы в Ницце не чувствовали себя стесненными в средствах: «Я могу это сделать совсем легко…»

Вся жизнь.

{379} Это ему он писал: «Слава зависит от тысячи пустяков». Может повезти, может не повезти. Им обоим сверх всего еще и везло. Вот они считали талантливым Гославского, а никто не помнит Гославского; Гославского приглашали на чтение пьесы, которую Владимир Иванович, прося извинить за бесцеремонность, назначил не у себя дома, а у Сумбатовых…

Надо быть с теми, с кем прожита жизнь.

Он посылает телеграмму Станиславскому: «Протягиваю вам руку на полное примирение и полное забвение всех взаимных обид».

«Бесконечно счастлив. Крепко жмите давно протянутую руку для полного примирения, полного забвения всех взаимных обид, полного слияния, как встарь. Вместе жить, вместе умирать. Жду вас с большим нетерпением. *Станиславский*».

«Старики» телеграфируют от себя: «Ждем вас, дорогой Владимир Иванович».

22 января 1928 года встреча в Москве на вокзале. Владимир Иванович говорит: «У меня такие чувства, как были в 98‑м году!»

Как перед началом.

### III

Ему дано было начать еще одну из его пяти — шести — семи жизней.

И опять было длительное к ней вступление, предостаточно и сложностей, и задержек, и прощупываний своих возможностей и возможностей времени. И опять была педагогика. И опять он был в театре от десяти до семи, потому что по-прежнему считал нужным входить в мелочи, знать все как есть и сомневался в выигрышности «монархического покоя», которым ближние старались оградить Станиславского. И опять он без счета раздавал себя в чужих, даже и не осуществлявшихся работах, — вот ведь как прекрасно передает Сахновский сказанное им в 1929 году на репетициях «Бесприданницы», которая так и не пошла: «Островский подает юмор густо, медленно, сочно… Каждая фраза Паратова — каменная, а не лиственная, как у Чехова… Полутона никогда не годятся для Островского». Как сидит Лариса: «Сидит и слушает что-то, может быть, звон церковный, может быть, гудки парохода… смотрит на горизонт, а дотронуться до нее — она заплачет». И опять он не чурается знать ходы и выходы, весь в деловых связях. И может так же написать Пастернаку письмо о своем понимании Шекспира, заворожив и увлекши поэта, как может написать деловую бумагу в инстанции и напомнить по телефону администратору, — пусть понаблюдает, чтобы зал встретил аплодисментами кого полагается ими встретить.

{380} Структура жизни прежняя, но жизнь действительно опять новая и совсем другая.

Но что должно быть сказано о ней, уже сказано.

Есть литературный портрет, принадлежащий перу П. Маркова: здесь облик режиссера и его «алгоритм», как теперь принято выражаться; здесь его внутренняя формула и свод его внутренних законов, какими их явили спектакли новой поры; здесь столь же сжатый облик этих спектаклей.

Есть единственно нужное дополнение к портрету: В. Виленкин написал, *как* по этим законам шла сокровенная творческая работа и рождались произведения.

Сказанное можно дополнять материалами, подтверждать изысканиями, разнообразить примерами; но в результате исследований, обогативших нас фактически, мы имеем только больше уверенности в том, что знаем после Маркова и Виленкина по существу.

Вероятно, если творческая природа художника и сделанное им оказываются кем-то определены однажды раз и навсегда, дело не только в таланте и силе пишущего, но и в природе того, о ком пишут, о чем пишут.

Творчество Немировича-Данченко в новую его пору не имеет в себе тех внутренних колебаний, которые позволяют так же вибрирующе, со свободой тончайших личных сдвигов воспринимать созданное. Его спектакли в нас врезались, а не входили в состав души, чтобы с этим составом меняться. Их не дано было переживать вольно. Тем менее было дано вольно толковать их.

Тверд начальный посыл, и целостна уверенность. Немирович-Данченко одернет режиссера, с которым работает над «Любовью Яровой» и который, излагая для газеты суть их концепции, произнес обычную фразу в том смысле, что скоро зритель получит возможность эту концепцию сопоставить с другими, согласиться или не согласиться с подходом мхатовцев. «Мы свой подход должны считать в считаем *единственно правильным*, и потому фраза “будущее покажет, правильно ли мы поступили”, недопустима. Если бы у нас были сомнения, мы должны были бы сначала с ними покончить».

Уверенность в «единственно правильном» осуществляется в спектаклях Немировича-Данченко с мощью.

Сотворено неколебимо: так и только так. Так и входит в каждого — так и только так.

Кто бы ни вспоминал «Воскресение», всякий вспомнит именно это: крупность членений (хотя действие по видимости шло в эпизодах): суд, тюрьма, деревня, Петербург, «этап»; категоричность этого членения; сила взгляда, который видит все живо и отчужденно.

{381} Взгляд на то, как спускает гладкие белые ноги с постели проснувшийся Нехлюдов, как он моется и чем чистит зубы, уже у Толстого не просто взгляд со стороны, но взгляд, словно бы раз в навсегда поставленный крестьянской ненавистью к белому, мускулистому, слегка обложившемуся жиром барскому телу: ненавистью из избы, где помирает младенец в скуфеечке, ненавистью с тюремных нар… Театр перенимал этот взгляд и давал ему неотрывность, переносил его и на заветные мысли Толстого, видел уже и духовные искания тем же барствованием, что и забота о поддерживаемых в порядке, неоднократно пломбированных зубах…

Категоричность членений спектакля имела внятный мотив.

Помнится нота Качалова в рассказе о том, как Катюша напрасно пыталась встретить на станции проезжавшего мимо Нехлюдова. «Он *там*… а она здесь, она под дождем и ветром, в грязи, в темноте». И важно ли, что Нехлюдов вовсе и не знал, что Катюша пойдет ночью через лес, чтобы его встретить, и он встал же, хотел же опустить окно, разглядеть, кто стучит, — просто раму заело… Это все не важно: важно то, что он там, а она здесь; он в тепле, а она под дождем; он сидит на бархате, а она упала в грязь; ему хорошо, а ей плохо. Он там, а она здесь.

Здесь — это в деревне, где нет земли у крестьянина; здесь — это у Матрены, которая отвозила ребеночка Катюши в воспитательный, чтобы он там помер как полагается (предсмертный плач Сулержицкого — об этих мрущих младенцах с номерками на одеялках); здесь — это на арестантской скамье в зале, где серо затоптал пол, белы казенные колонны и в рост писан на полотне тяжелый император.

Все, что «там», — Театр видит в судит отсюда.

Скрипят телеги, негромко начинается песня.

Снег идет все гуще, темнеет, и смутны очертания уходящих вдаль столбов Владимирки. Чтец — Качалов долгим взглядом провожал отправляемых по этапу каторжан.

«Все чаще и чаще вспоминались Нехлюдову простые слова Катюши: “Обижен народ”». «Уж очень обижен простой народ» — эти слова, заканчивающие спектакль, Качалов произносил после раздумья — не сочувственно, но эпически и как бы сурово понятливо. Где обида, там ненависть в отплата.

Во «Врагах» Немирович-Данченко скажет еще жестче: ненависть по заслугам, отплата по счету неоспоримому.

Суд и счет, повторим, Театр вел, поставив себя «здесь» — над тем, что «там». «Там» — в гостиной, где Mariette откусывает кусочек птифура; «там» — на террасе, где на сельский барский манер стоит плетеная мебель, где утром сирень в хрустале и молоко в прохладном кувшине, где завтракает Полина Бардина: «У них дети… {382} ужасно!» Немирович-Данченко не боится дважды использовать этот прием: говорят, как жалко голодных, а сами-то едят сладко.

Хмелев напоминал потом Немировичу-Данченко репетицию с Книппер-Чеховой: «Как вот здесь, в этом фойе, вы показали ей во “Врагах” сцену за столом с ножом и вилкой, и от этого она сразу нашла образ».

В «Воскресении» режиссер, словно уступив, а может быть, и понимая выигрыш этой уступки, еще позволил Книппер-Чеховой передать графиню Чарскую так, как, разумеется, не воспринимает ее взгляд из избы. Шестидесятилетняя веселая и здоровая женщина с ее представлением, что как птице свойственно питаться червяками, быть одетой перьями и пухом и летать по воздуху, так в ей свойственно питаться дорогими кушаньями, приготовленными дорогими поварами, быть одетой в самую покойную и дорогую одежду, ездить на самых покойных и быстрых лошадях, и поэтому все должно быть для нее готово, — эта графиня Чарская так спокойно жила в согласии со своей природой барыни, что была еще и прелестна.

Но во «Врагах» Немирович-Данченко уже не позволит актрисе искать обаяния в дамской и птичьей природе Полины Бардиной. Даст ей на этот счет указания резкие.

Кто бы ни вспоминал спектакль «Враги», всякий вспомнит именно это: сдержанно подцвеченную тускло-красным и зеленью графику декораций, глухой забор, поверх которого смотрят друг на друга прокоптелая фабрика и двухэтажный дом модерн, в линиях которого В. В. Дмитриев резко варьировал линии интерьеров Художественного театра, как если бы Шехтель строил и Бардиным. Режиссер не принимал декорации, пока не нашли этого забора, все делящего надвое.

Из продиктованного Немировичем-Данченко о зерне спектакля «Враги». «С одной стороны — рабочий класс; с другой стороны — помещики, фабриканты, эксплуататоры. Направо — злейший из них, Михаил Скроботов, его компаньон Бардин с женой, генерал, ротмистр, офицер и т. д. Палево — рабочие, среди которых Синцов… Все участвующие в спектакле должны быть охвачены сильнейшим чувством враждебности двух лагерей…

Каждый актер ищет образа, характерности. Здесь его фантазия может быть очень свободной, но в выборе красок, приспособлений, в установке взаимоотношений с окружающими единым глубоким источником должна быть вот эта враждебность двух классов».

Режиссер не позволял артистке, игравшей Клеопатру Скроботову, простых слез над мужем, который получил пулю и умирает; у Хмелева, игравшего «товарища прокурора», брата умирающего, нет в той же сцене ничего, кроме желания получить нужное следствию — кто стрелял, приметы.

{383} Если зерно — «враги», то так, а не иначе.

Неповторимый строй спектакля возникал от того, что жесткую, резкую задачу, какие поручают плакату, режиссер решал, проводя все через психофизику актера. «Враги» были совершенным спектаклем «театра живого человека» — истинно совершенным (я не видала в театре сцены между мужчиной и женщиной верней, чувственней и короче, чем сцена между прокурором — Хмелевым и Татьяной — Тарасовой; когда женщине вдруг становилось смешно и она улыбалась, чуть разводя руками: не могу…).

Немирович-Данченко любил иногда изложить свою мысль в рисуночке-чертежике. Можно было бы так же попробовать нарисовать схему создания его удивительных спектаклей 30‑х годов: резкий, из одной точки посланный «пучок лучей» замысла преломляется в психофизике актера, живет в ней всем эмоциональным и художественным богатством, дает наслаждение от этого богатства и снова собирается в нерассеивающийся острый пучок: бьет в точку и только в точку.

Можно гадать, как согласуется безжалостность режиссера к Полине Бардиной на сцене с тем, сколько несчастных старых барынь, донашивающих такие же блузы вье‑роз, плача благодарят дорогого Владимира Ивановича, без которого они давно бы окончательно погибли. Вот он шлет и шлет деньги по адресу в какое-то село Покорное Карагандинской области, Тельмановский район, школа. «Драгоценный Владимир Иванович, простите, что я такая беспомощная!» В Казахстане такие ветры, она боится выходить; она не умеет готовить, и горячим ее кормит школьная уборщица, второй, после Немировича-Данченко, добрый человек.

Зинаиде Григорьевне, вдове Саввы Морозова, прежде пенсию платил из особого фонда Театр, теперь этот фонд ликвидирован, ей платят из своих средств Станиславский и Немирович-Данченко, но пусть она считает, будто все по-прежнему: зачем ей знать.

Ольга Сергеевна Бокшанская ежемесячно шлет деньги по списку, который ей дан. Разумеется, тут не одни «старые барыни». Среди пенсионеров Немировича — старая крестьянка, которую он устроил в инвалидный дом, в «слабый корпус», как та пишет. Есть продиктованное ею письмо: «Дорогой мой и достоуважаемый Владимир Иванович! Поздравляю Вас с получением золотого знака ордена и спешу уведомить Вас, что я умираю. Дни мои сочтены. Желаю Вам от всей моей души полного благополучия и здоровья. Простите прежнюю вашу слугу Аграфену… Шлю Вам мое старческое благословение. Вы получили такую радость за ваши добрые дела».

Не в обычае уделять место таким рассказам, хотя разве не хорошее заглавие, например, у книжицы, которую выпустили после кончины отца Константина Сергеевича: «С. В. Алексеев в его добрых {384} делах». Немирович всю жизнь делал много добрых дел. В 30‑е годы имел возможность их делать более, чем прежде.

Адресовались к его щедрости. Некий литератор-неудачник Иван Климентьевич приступал так: «Сейчас я переживаю очередной тяжелый удар индивидуальной судьбы»; Владимир Иванович без слов высылал сто рублей.

Адресовались к его влиятельности. Есть душераздирающие каракульки какой-то петербургской старухи — опереточной этуали незапамятных времен. Беда с внучатным племянником. Этуаль плачет: Владимир Иванович, золотко, я действительно была на содержании у великого князя, но, клянусь вам, внук ни при чем!

Замечательно, сколь многого Немировичу-Данченко удавалось достигнуть, когда он становился ходатаем.

Возможно, что убедительность обращений Владимира Ивановича определялась не только его престижем и тем, что к нему питал расположение человек, от которого все зависело. Заступничая за кого-то, кого знал, перед кем-то, кого тоже знал, Владимир Иванович верил, что как первый, так и второй — люди безупречно советские; беду первого понимал как недоразумение, которое второй немедля захочет исправить. Убежденность покоряла.

Но подымается и авторитет Художественного театра — авторитет всей линии его. «Что в списке народных артистов Союза нет Мейерхольда — понимаю: этим декларируется направление». (Из письма; сентябрь 1936 года.)

Молодой сотрудник музея, которому сравнительно недавно дали после вуза характеристику, ограничивающую возможность его работы на идеологическом участке, ибо все годы обучения он упорствовал в приверженности непролетарскому МХАТ, — молодой сотрудник мог бы взять реванш и требовать пост повыше. Впрочем, он этого не делает, тем более что он уже вдвоем с другом готовит книгу о «Царе Федоре», который до сих пор идет в Театре (юноша с такой характеристикой не выдуман для примера — это известный исследователь Николай Николаевич Чушкин).

Интересно бы знать, по какой избирательной склонности 1937 год делает «Анну Каренину» спектаклем-фаворитом, как 1915 год делал фаворитом «Сверчка», а начинавшийся 1917‑й — «Зеленое кольцо». Вопрос «интересно бы знать»: здесь не риторичен, ответа в запасе нет.

На спектакль невозможно попасть. Атакуют просьбами о билетах. «С Вами я познакомился в 1886 году в Татьянин день в Эрмитаже. Вы сидели со своими приятелями, проф. Россолимо, проф. Губаревым и доктором Губиным — вы тогда только что кончили математический факультет Московского университета. Приятели все умерли, а Вы и я живы… На основании этих двух причин прошу {385} дать мне возможность посмотреть “Анну Каренину” и дать мне на любой день два билета. Привет Вашей жене. Искренне уважающий и преданный…». Далее подпись — профессор такой-то. Владимир Иванович на полях расставил вопросительные знаки (там все спутано); приписал: «Напрасны такие отдаленные воспоминания… Мы много раз встречались позднее. Вот так! Ни к чему! А билеты ему хорошо бы дать».

Билеты хорошо бы дать, но куда приятней иные письма. Телеграмма от зимовщиков — они благодарят за трансляцию спектакля. Протоколы после коллективного прослушивания той же трансляции на заводах: их целая пачка. В юбилейные дни идут приветствия. Твердый, ясноглазый, мужественный зритель объявляет «благодарность перед строем» ему, основателю Театра, и всему коллективу. «Дальневосточный пограничный теплый привет! Желаю вам всем здравия и дальнейших творческих сил для блага трудящихся…

Работайте спокойно! Наш Советский Союз с его дальневосточными границами находится на крепком замке, а ключ в надежных руках счастливых советских пограничников.

Японским самураям никогда не бывать на священной советской дальневосточной земле, мощь и силу они недавно испытали на Хасане…

Премногоуважаемый В. И. Немирович-Данченко, я прочел Вашу книгу “Из прошлого”… Я хотел бы иметь небольшой альбомчик Вас и Ваших артистов, в крайнем случае Вашу фотокарточку.

Я донецкий горняк, ныне защищающий рубежи Советского Востока, рядовой боец, выдвинутый Партией и Правительством на политработу в качестве замполитрука. И в ответ на Ваш подарок обещаю твердо защищать границу и еще с большей энергией воспитывать бойцов в духе преданности Советскому счастливому народу, в духе большевизма…

С комсомольским пограничным приветом к Вам ценящий труды и Ваше творчество *Балыкин Сергей Степанович*».

Владимир Иванович отчеркнул про альбомчик, записал себе: «Непременно послать. И письмецо с благодарностью за сто чудесное письмо»;

Можно бы дать под конец еще одно предвоенное лето Владимира Ивановича — июль 1939 года. Две недели был в Париже. День просиживал в комнате; семья советского посла Сурица заботилась, чтобы не было скучно. «Паника войны была в парижских газетах так сильна, что еще 3‑го я ставил вопрос, а не повернуть ли мне оглобли домой». Но он доживет срок своего отпуска в Эвиане — в Эвиане прекрасный воздух, он живет в отеле, города не видно и не слышно — город далеко внизу; под балконом тишайший безлюдный {386} парк; перед глазами дивной красоты Женевское озеро, на том берегу Лозанна; ночью видны ее огни, а влево от нее курортик Морж, где он с Екатериной Николаевной проводили каждый год две‑три недели. По вечерам там змейкой горит освещенная набережная. Тишина и кругом и в отеле. Никакого жилья поблизости. Только церковь с башенными часами, отбивающими каждую четверть.

В четыре часа на фуникулере спускаются в кафе-казино, пьют кофе, слушают джаз и смотрят на пять-шесть танцующих пар.

В казино есть подобие рулетки, но Владимира Ивановича не тянет.

На открытке Эвиан спят хорошо. Голубой снежный вид. Четырехэтажное здание отеля. Как его попросили, Владимир Иванович поставил точечки на окнах и балконах комнат в бельэтаже: он живет тут.

Из Эвиана он пишет успокоительно: «Относительно пьесы Михаила Афанасьевича с моей стороны задержки не предвидится. И поездка на Кавказ (если понадобится) не будет запоздалой. А ехать с режиссерскими заданиями все же лучше». Речь идет о пьесе «Батум». «Между прочим, я проверяю себя и, оказывается, хорошо помню Тифлис 50 – 60 лет назад. Думаю даже, что сейчас многое из бытовых мелочей и не встретишь. И в Гори я был не раз. Один из моих гимназических товарищей был из Гори и, когда мы окончили курс, он пригласил всех окончивших, 16 юношей, к себе на целый день, устроил этакий фестиваль в галереях уже фруктившегося виноградника, а отец с широким грузинским гостеприимством вскрыл новый зарытый чан вина.

Мы увлекались журналистом Николадзе. Он революционно тосковал о потере независимости Грузии. Какие-то его стихи, помню, начинались так: я видел горы, Гори, горе…».

Воспоминания — не его жанр, он ими немного смущен: «Лето в Эвиане не очень задалось. Сейчас серо, оттого я, вероятно, и пишу, как говорят в “Чайке”, о “каких-то допотопных”».

А в Москве его ждет то самое приглашение на открытие Сельскохозяйственной выставки, которое мы видели; в Москве к августу, когда он вернется, будет золотая погода.

*Из бумаг Петра Адриановича*

Я веду себя, как вел себя перед премьерой мальчиком. Мы тогда солидно готовились: читали пьесу, «изучали имеющуюся литературу».

Прогоны «Трех сестер» пойдут уже скоро, судя по всему. Необыкновенно интересно, что мы увидим!

Я пробовал разузнать что-нибудь о «Вишневом саде», который Вл. Ив. ставил в Италии с тою же труппой Татьяны Павловой, которая {387} играла его «Цену жизни». Итальянцы просили его поставить еще Д’Аннунцио, в сам Д’Аннунцио, говорят, отказывался в пользу режиссера от своего авторского гонорара, лишь бы увидеть свои произведения в интерпретации великого русского. Вообще-то я помню, что Владимира Ивановича Д’Аннунцио как драматург привлекал («Мертвый город» в особенности), но сейчас репутация у Д’Аннунцио неприятная. Так что это не вышло. Еще Вл. Ивановичу предлагали «Карамазовых», но и это было неловко. Известно отношение к «Карамазовым» Горького, а Художественному театру как раз присвоили тогда (в сентябре 1932 года) имя Горького, и был общий праздник примирения, уже собирались ставить «Булычова» и пр., — короче, от постановки Достоевского Вл. Ив. отказался.

Я хотел найти что-нибудь про постановку «Вишневого сада» в Италии, потому что Вл. Ив. давно говорил о желании ставить Чехова по-новому, давно досадовал на уютно-семейное присвоение Театром его драматургии. Итальянцы из труппы Павловой слывут людьми приятными и способными, никакой липкой традиции не знают; отчего бы режиссеру не сделать с ними первый эскиз своего «нового Чехова».

Каким же был спектакль, для которого писал декорации младший Бенуа — Николай, сын Александра Николаевича, мне не стало ясно, хоть мне и дали вырезки из итальянских газет. Судя по фотографиям, декорации не повторяют Симова, но и нового принципа в них я не усмотрел. Рецензии пустые: это только справка о режиссере и реклама его. Подпись — Джакомо Львов. Не наш ли Як. Львов?..

Думаю сейчас: вот Владимир Иванович раз провел за границей два с половиной года, другой раз — два года; оба раза был, кажется, по горло занят, а сделал ли хоть что-нибудь? Владимир Иванович всегда выглядел таким «европейцем», деловым, безо всякой русопятой расплывчатости. Казалось, уж кому, а ему в Европе или в Америке только и развернуться. Ан нет.

Вл. Иванович как художник за рубежом невосприимчив. И в том, что он делает потом, ни краешком не скажется, что в его жизни были Калифорния и Милан. Это, пожалуй, черта людей «чеховского» толка. Ведь сам Чехов ездил мало не вокруг света, а только то и есть в итоге, что рассказ «Гусев» — как умирает от чахотки на пароходе близ экватора бессрочно-отпускной рядовой русак и как ему, зашитому в парусину, поют аминь.

Неужели я собираюсь опять заводить записки? В этом, право, что-то жалкое.

Жалкое — в том, как память собирает щепочки разметанного, {388} тащит в кучу… меня тянет что-то восстановить, хотя я прежде не доверял ни одной своей строке, если записал ее не сию же минуту после того, как что-то видел или слышал. Владимир Иванович ради Тагора занимался буддизмом немного, сказал при мне: «я поражаюсь, как даже меня грешного перевирают; и кто же: самые преданные люди, которые больше всего силятся запомнить. Как же судить, что на самом деле говорил Будда? Или Иисус?» Это помню по 1918 году, прямую речь передаю «незаконно». Я не запоминаю прямой речи.

Если бы я даже захотел опять вести записки, так ведь я стал вовсе далек от Театра, нового о нем знаю не больше, чем все. Ну, чуточку больше.

Восстанавливать по памяти? Вся-то цена того, что пропало, была в документальности.

Как я смог бы восстановить, что говорил Владимир Иванович на похоронах Станиславского? Помню ноту. Вл. Ив. сказал: «Куда шла его глубинная мысль, я не знаю». При жизни не спросил, не узнал; не спросишь у того, кто умер; тем более не спросишь у того, кто бессмертен. Я помню и слово «бессмертие». Сказали, будто Владимир Иванович приехал на Ново-Девичье кладбище прямо с вокзала — о смерти Константина Сергеевича узнал в вагоне, на станции Негорелое.

Владимир Иванович стоял, а я смотрел на его руки. Руки были стариковские, сиреневые, хотя август — тепло.

Передают со слов сестры милосердия, которая ухаживала за Станиславским. Константин Сергеевич перед смертью спросил: «Кто теперь заботится о Немировиче-Данченко? Ведь он теперь… белеет парус одинокий. Может быть, он болен? У него нет денег?»

Это были не его последние, но его предпоследние слова.

Я-то всегда так и думал, они любили друг друга. И — «тайна сия велика есть».

А все равно будут тем упорнее рассказывать шепотом, что один другого всегда был рад придушить, чем упорнее будут вслух твердить, что они — борцы-единомышленники и к тому же голубок и горлица, никогда не ссорятся, дружно живут. Поется «на голос, знаемый детьми».

Мне кажется, есть кой-какой смысл в моей догадке — почему полагается считать, что противоречий между ними, сохрани боже, не было. Мы любим сдвоенные имена — образец совершенного единомыслия, идеальное соратничество и преемство, если один другого пережил. Допустить мысль, что хотя бы в одной из великих пар было {389} разноречие, — значит, проверить той же мыслью и остальные пары.

Владимир Иванович заплакал, когда говорил на сборе труппы, что открывается первый сезон без Станиславского.

Казалось бы, смерть помирит и все поделит по справедливости. Но Екатерина Николаевна на смертном одре завещала мужу: не уступай ни пяди из принадлежащего тебе. Но Марья Петровна в день первой годовщины со дня кончины К. С. волнуется, почему Москвин не произнес речи над могилой, и просит выяснить, не было ли такого указания, чтобы он не выступал…

Марья Петровна с болью относится к репетициям «Трех сестер». Тут я ее могу понять, В тридцать пятом году остановили работу К. С., занимавшегося этой пьесой. У меня выписано из резолюции тогдашнего заседания: «Возобновление “Трех сестер” считать нецелесообразным».

Передают ее слова: не удастся Владимиру Ивановичу восстановить то, что было! Но, насколько мне дано судить, о восстановлении былого и нет речи.

Некоторое время тому назад я опасался, что все выльется в «пересмотр» Чехова. Страх этот возник после «Половчанских садов». Мне там почудился и ужаснул культ силы, культ могучих плодоносных тел и неколебимых душ. Я тогда прикинул: как же быть с «Тремя сестрами», там-то неколебима и плодовита одна Наталья Ивановна. Фраза из статьи Вл. Ив. в «Известиях» тоже немного смутила (про то, что театр Горького вбирает в себя театр Чехова. Я этого не понял).

Но все мои тревоги — «от головы», между тем интуиция подсказывает, что все будет не так, как прикидываю, и прекрасно.

Рассказывают много такого, что теребит мое воображение. Будто бы сначала Вл. Ив. хотел выдержать в чистоте прием сукон, потом оставил эту мысль. Будут стены и даже потолки, но будут и боковые сукна с мхатовскими завитками понизу, на ближней к залу падуге будет повторена чайка. Круг сцены несколько раз приходит в движение при открытом занавесе. В последнем акте при повороте распахивается даль, виден противоположный берег реки в дымке. Хвалят Дмитриева, что доставляет мне огромное удовольствие: мало кого так люблю, как люблю его, он всегда оригинален, о том не стараясь.

Расспрашивал, какая мизансцена в том или ином моменте пьесы, мне отвечали как-то загадочно: нет мизансцены. То есть, если я верно понял, не только в пластике отдельных исполнителей, но и в пластике спектакля в целом все будет передаваться по-чеховски: не {390} жестикуляцией (мизансцена ведь часто бывает «жестикуляцией»!), а грацией. Очень многое — на движении; ходят, бродят, бродит… Закрепляется не пластика, как я понял, а ритм. Но зато ритм выстраивается необычайно строго. Нежданны темпы. В четвертом акте вместо «lento» предложено, кажется, трагическое аллегро.

Темп на контрасте, на противодействии с «зерном»? (зерно — «тоска о лучшей жизни»). Очень любопытно.

Во втором акте поют «Ночи безумные…». Важны ли Владимиру Ивановичу слова этого романса? Я помню их:

«Пусть даже время рукой беспощадною  
Мне указало, что было в вас ложного,  
Все же лечу я к вам памятью жадною,  
В прошлом ответа ищу невозможного…»

На этих словах романса идет поворот круга, потом Чебутыкин скажет, что Бальзак венчался в Бердичеве.

Тут же где-то близко слова Вершинина: «Все-таки жалко, что молодость прошла».

Каково это ставить Владимиру Ивановичу? А может быть, он не слышит это обращенным к себе.

«В прошлом ответа ищу невозможного»… Нет, видит бог, я ничего не хотел бы повторить. Ничего, в том числе и прежних «Трех сестер». Хочу их помнить, какие были; и хочу увидеть новый спектакль.

Вл. Ив. говорил Степановой, которая будет Ириной: «в первой сцене — радость, сияние; от этого сияния через усталость, тоску, слезы отчаяния вы придете к благости в конце пьесы». Я слова «благость» в тексте не помнил, но оно там есть (я проверил).

Так, значит, не угасание и не приход к необходимости бороться (чего я опасался после фраз о театре Горького, вбирающем театр Чехова), а вот как: от сияния радости — через усталость и отчаяние — к благости…

Вот дождусь «Трех сестер» и тогда напишу; сейчас мне кажется, что было к лучшему не писать после «Анны Карениной». Я не чисто воспринимал спектакль, сам себе мешал посторонними мыслями. Хорошо и много думал о нем потом, уже прочитавши книгу, любезно присланную мне Василием Григорьевичем. Очень интересно приведенное там письмо Вл. Ив. с набросками замысла. Мне кажется, тут видно что-то новое в творческом процессе у Владимира Ивановича. Мне кажется, что так прежде не бывало. Разве что в самом начале, которого я не застал. Может быть, так *до* «Чайки» его воображение {391} преследовали крик ночной птицы, женская фигура в светлом из полутьмы, шелест дождя в парке. Потом на это, как на колки, потянулось все…

Еще на «Травиате» я удивился: как будоражат его воображение платья 70‑х годов, прически в духе императрицы Евгении, как многое идет от этого… как ему важен мотив театра — полукруг разузоренных золотом лож на сцене, как для него знаком конца и смерти читается то, что в последнем акте нежный бархат лож укрыт холстиной (так всегда после конца спектаклей укрывают).

Глядя на дивный синий бархат Дмитриева в постановке Толстого, на лоск палисандра, на отобранность немногих, но подлинных предметов, на опять построенные на сцене театральные ложи, я думал о том же. Тут не один лишь выбор нужных для спектакля вещей; вещи стали — подсказал мне кто-то — «сюжетообразующими». Кажется, что это *до* «Анны Карениной» режиссера мучило и «Анне Карениной» было отдано: край платформы и тоска железнодорожных огней, темное, в снежке пространство прежде и после всех интерьеров. Кажется, Владимира Ивановича безотносительно к роману волнует все, что есть поздний, александровский (не Александра I, а Александра II и Александра III) императорский Петербург и что он словно бы вызывает из прошлого в своем письме: «золотом шитые мундиры, кавалергардский блеск, тяжелые ризы священнослужителей, пышные туалеты полуоголенных красавиц, фарисейские слова, лицемерные улыбкой, жреческая нахмуренность, с тайным развратом во всех углах этого импозантного строения. Где-то наверху закаменелое лицо верховного жреца — Понтифекса Максимуса».

Я бы не заврался так смело о том, будто императорский Петербург сам по себе есть источник волнения-творчества режиссера, если бы собеседник, которому я передавал свое ощущение, не сказал бы мне: несколько лет назад Владимир Иванович в декорациях времени ее премьеры хотел поставить «Пиковую даму» (оказывается, Вл. Ив. помнит премьеру в Мариинском театре в декабре 1890 года). Идея фантастическая, а я в восхищении. Все, по-моему, укладывается: игра, честолюбие, пышные празднества, острый мистицизм, старухи вне времени, девушки с запретной и острой любовью…

Мне передали слова Владимира Ивановича о Германне — спешу записать их. «Себяразрушительная выдержка». «Бешеная фантазия и себяразрушительная выдержка».

Я шел домой после «Анны Карениной», с которой у меня, если можно так выразиться, нелады, думал: господи, как мне повезло. Я так люблю театр, и вот есть такой театр. А скоро я, если буду жив, увижу «Три сестры».

{392} Москва, 25/IV 1940

Дорогой Владимир Иванович, другие люди лучше, чем я, назовут вам высшие достоинства вашего спектакля и рассудят о том, какую роль в представлениях о Чехове и в утверждении театральности правды он сыграет. Другие люди лучше, чем я, оценят размах задач и ширь перспектив, которые открываются теперь перед МХАТом: опять сделан «пролом в стене», как вы сказали после «Братьев Карамазовых». Другие люди лучше, чем я, скажут о том, готовы ли те, кто сегодня рядом с вами, полюбить вновь открывающиеся цели и пуститься в путь прочь от насиженного. Мне остается выразить вам лишь то, что я сам передумал и перечувствовал на «Трех сестрах».

Я, собственно, и выразил свои чувства, когда протолкался сквозь толпу поздравителей и повторял: «Вот счастье-то!» Вы мне сказали: «Значит, дождемся толстенького письма».

Пытаюсь разобраться, из каких душевных источников исходит всецелое и полное чувство счастья, не покидавшее меня с тех пор, как я увидел белую фигуру в высоком скругленном пролете двери и сквозную бледную зелень, проникавшую, кажется, в дом. Узнавал ли я этот дом? О, да. Но он выстроен вами не так, чтобы у меня хоть на секунду возникло то нежное и поэтическое панибратство, которое было дозволено зрителю первой постановки: и никому, думаю я, сейчас в голову не придет, будто можно «заехать к Прозоровым». Все там, на тихо приходившей порой в движение родной сцене, текло поразительно свободно и живо; я мог бы, если бы пожелал, вообразить и вкус темненькой водки, которую наливает себе Вершинин, и запах стоящих повсюду цветов, и воздух холодного мая, но между мною и теми на сцене существовала какая-то таинственная и чарующая разделенность.

Разделенность шла не от того, что они пока еще там, в нашем общем 1901 году, и ими еще не прожита жизнь, повторяющая мою или опровергающая ее. Наша разделенность шла от вас, от сотворившего спектакль художника.

Я могу дать голову в заклад, что во время репетиций, когда так богато и изящно прорабатывались оттенки душевного состоянии персонажей, никто ни разу не спросил, что персонажи поделывают нынче, как приняли совершившиеся перемены, где могила Вершинина, жив ли Андрей, за кем замужем Софочка, «la Sophie», и кем стал Бобик, которому теперь за сорок. Где сестры? Этот вопрос был бы в пределах вашей постановки антихудожествен. Разве кто-нибудь спросит, где сейчас та женщина, которая на картине босая идет в облаках, прижимая к себе обреченного кресту ребенка. Она там, в облаках; там, на холсте Рафаэля; где же еще ей и быть.

Что тривиальней, чем выражение «торжество искусства»? Но на {393} спектакле «Три сестры» совершалось именно торжество искусства, и я перед ним преклонился, хотя эти минуты были для меня и минутами личной потери.

Милые сестры! Мы были когда-то знакомы, вам приходилась сродни моя жена, которую я помню в таких, как у вас, платьях, с такими жестами, с такими словами. Вам теперь нет дела до меня в замкнувшемся, светлом, поющем пространстве художественного мира. Жизнь, которая была моею, но во мне умерла и умерла в моей жене, претворена в вас.

Я думаю об искусстве, которое не сохраняет жизни, не возвращает ее нам хотя бы на миг, но ее претворяет, суля вечность. Это и есть торжество искусства, и присутствовать при нем было для меня счастьем.

«Три сестры» — самое законченное и гармоническое создание, какое я за свою жизнь видел на сцене. Гармония его для меня таинственна. «Энигма», как говаривал один мой покойный приятель, — энигма, эмблема-загадка, тайный знак. Право, и это есть в вашем спектакле, сколько бы тут ни было живого, милого, легкого (люблю мех, который отряхает во втором акте Маша, люблю снежинки, попавшие ей за ворот, холодящие шею). Я боюсь вас, а то бы признался, как через день после спектакля поехал в Загорск, где в иконостасе Рублева удивительны жены-мироносицы: стоят и клонятся тесно, как сросшиеся деревца. Мне захотелось их опять увидеть после того, как на спектакле вообразилось сходство с ними — Ольга, Ирина и Маша недолго стоят у сросшихся берез и кажутся тоже от одного корня. Я не думаю приписывать вам стилизацию, говорю только о собственном и, вероятно, произвольном душевном отзвуке. Не сердитесь за «энигму» или уж сердитесь заодно на Блока: это в его записных книжках меня обольстили ассоциации, которые ведут от задумчивых загадок религиозной живописи к Чехову.

С тем же, что у совершенной гармоничности вашей работы есть ток загадки, вы, подумав, быть может, и согласитесь отчасти. Ведь оба мы с вами так и умрем, не разрешив вопроса, который волновал нас в наивной юности: вправе ли художник извлекать гармонию из дисгармонической и бедной жизни, вправе ли зритель услаждаться извлекаемой гармонией.

Награди вас бог, что вы дали мне под старость моих лет изведать эти сомнения юности и грешить, упиваясь гармонией сполна.

### IV

Генеральные репетиции «Трех сестер» состоялись в апреле 1940 года. Тогда были сказаны слова, которые мы выписали, начиная: «Благословенное утро в Московском Художественном театре…»

{394} Там мы останавливали: до этого утра еще надо прожить жизнь. Вот жизнь и прожита.

«Какие красивые деревья…».

Они действительно прекрасны, деревья Дмитриева и осенняя даль, открытая нам.

Благословен этот день и все те, которые жизнь еще подарит.

Жизнь еще будет щедра.

Стоит его прекрасная, кажется, что бесконечная, высокая осень.

Он будет еще и еще раз увенчан.

Он не узнает оскудения сил. Его репетиции «Кремлевских курантов» пойдут, могуче ладясь и тем радуя (хотя жалко Леонидова, который прежде вел спектакль и теперь замутнен обидою). Погодин через неделю после кончины режиссера напишет об этих репетициях. Даже словно бы не напишет, а быстро, косяще, ловко лепя словами, «покажет»: вот Владимир Иванович репетирует «Куранты». Выйдет похоже: смешно, как всегда смешно при «показывании», а видно, что показывают гения, смешно, а можно показать — не грех — хоть бы и на поминках.

Он будет все свободнее в творческих мечтах, хотя сам чуть усмехается — в его-то годы так мечтать… Он смело отложит «Гамлета» ради новых мыслей о Шекспире, ради немыслимой женщины, о которой говорят две тысячи лет. Она владеет его воображением — как она вспыхивает, чем придется швыряет в Антония, потом плачет, целует его ноги — и побеждает. Гений женщины. Ее пир, ее Египет — изнеженный и бурный; неверная и зыбкая, манящая горизонталь этого мира: Египет горизонтальный, как море, как пустыня. И Антоний — стихия, ураган, а не человек. Рим тоже прекрасен; не портики, колонны, статуи, как на фотоснимках Форума, а неуловимость движения и общий массив взнесенного города. «Рим вертикален, как танк». Миры стоят друг против друга — сначала подолгу, потом смена сцен учащается; обмен ударами.

Но и «Гамлет» живет в нем, но и «Гамлетом» он живет: есть лютый Эльсинор над свинцовым тяжелым морем, пронизывающий холод, узкие замковые переходы — главное происходит там, а не в залах. Ища реальности этого замка, он не говорит: «вино, мясо», он говорит: «хлеб, каша». Грубая несытная пища; темнеющая дочерна, нетопленная твердыня.

Он будет начинать в мыслях театр страстей.

Мечтанья о нем уже дали «Катерину Измайлову». Он верен любви к опере Шостаковича, пусть ее постигла горькая судьба. В записке для памяти он жалеет: те, кто писали статью «Сумбур вместо музыки», видели не его, Немировича-Данченко, постановку: он, верится ему, сумел бы доказать, отстоять.

{395} Был замысел «Ромео и Джульетты»: «Южане. Лет 14. Ему — 19 – 20? *Зрелые плоды*.

Благородного рода? — Защищать честь. — Или как и у каких-нибудь горцев? грузин, испанцев?..

Поцелуй в начале I действия… До этого необходима беспоцелуйная тоска Ромео. А около Джульетты только и речей (кормилица, мать), что о лежании на затылке.

Все препятствия подхлестывают темп (ночь, первое свидание у балкона).

Раз нельзя открыто — обвенчаться тайком. Безо всяких угрызений, просто, безо всяких поэтизации, как два сильных, самостоятельных смельчака.

Шекспировская литературная, часто замечательно красивая *шелуха*, в сущности, легкая, но от времени до того затверделая, что не доберешься до зерна, до природы страшно простой — ясных простых переживаний, от которых и надо начинать».

Его не смущает, что о его «Грозе» сказано, будто неудача постановки (тот же 1934 год, что «Катерина Измайлова», что замысел «Ромео и Джульетты») идет от пренебрежения трактовкой «луч света в темном царстве». В своем толковании он по-прежнему убежден; только они с Еланской не сумели в роли Катерины добраться до «природы страшно простой». Он помнит, как в пору его молодости в провинции «Гроза» считалась непристойной — там про такое! Там действительно «о свойствах страсти».

И это тоже еще будет ему дано — влюбить в своего Шекспира Бориса Пастернака, который переводит для него «Гамлета» и «Антония и Клеопатру» и пишет ему одно из дивных своих, восторженностью души и ума продиктованных писем.

Ему будет дано в его восемьдесят четыре года дивиться Еланской: она готовится играть королеву в «Гамлете» и недоумевает, почему королева не видит того-то, не обращает внимания на то-то, как может то-то… Да что королева сейчас вообще понимает или видит?! «Ведь она так пьяна Клавдием, так ему принадлежит… Ничего больше не видит». «Вы в своей страсти… Чтобы найти верное чувство — заберитесь к себе в такие мысли, которые подушке даже не откроешь. Такие угарные мысли найдите…».

Она вот не понимает, как может женщина терять голову. А он понимает. «Что с этой королевой сделала страсть!»

Ему дано будет иметь внезапные ходы к «страшно простому».

Неожидан подсказ Гамлету в сцене с Призраком. Гамлету «невыносимо его жалко». «Не может забыть те муки, которые переживает отец». Все исполнители это пропускают; однако как же пропустить? Гамлет знает, что вот по воле известного ему человека где-то {396} страшно и без вины держат отца, мучают, жгут огнем — все реально…

В его замыслах сохранится убеждающая сила и возникнет своеволие личной надобности души.

Он вернется к «Пиковой даме» и будет жить волнующей его памятью о Петербурге: замкнутые интерьеры, возобладавшие над петровскими «перспективами», стиснутая энергия низких страстей, острый привкус любопытствующего разврата, гнутая вялая линия «fin du siècle», уже возникшая из изгиба ложного барокко, подгнившая вода, синие стекла окон императрицы, выходящих в Аничков сад, вывески прорицателей, красота Мариинского театра, пышность «всей гвардии соборов», зеленые доломаны на молебнах, великая княгиня Мария Павловна, артист Гитри, отдельные кабинеты у Кюба. Чайковский в этом городе, обрыв «левитановских» и «чеховских» нитей, растравлеяность Петербургом.

У него не попадается фраз: если буду жив… если бог позволит… если хватит сил. Смерть в своем праве, ее дело прийти, она не застанет его врасплох; но его-то дело — жить.

Ему еще будет дано жить.

Ему еще будет дано жить, чтобы увидеть снова свою родину Грузию. Чтобы замкнулся огромный, шестидесятипятилетний круг, чтобы он опять сделал пересадку во Владикавказе.

Тогда поезда начинались только отсюда. А сейчас он доехал поездом сюда. Дальше — в «ЗИСе» с хозяином Театра имени Руставели, Акакием Васадзе, который выехал его встретить. По Военно-Грузинской дороге они едут в Тбилиси, в Тифлис, в общем-то — домой.

В его бумагах нашелся тетрадный, в клеточку, листок. Его рукой аккуратно вычерчен план жилья. Три окна выходят на угловое скругление фасада дома, стоящего на перекрестке проспекта Руста-воли и Барятинской (так обозначено на чертеже). Комнаты довольно причудливой формы, что-то вроде четверти круга; просторные. На чертеже обозначено: «бывшая гимназия», «Александровский сад».

Это не восстанавливаемый по памяти вид давнего жилья молодости. Это всего лишь номер-люкс в гостинице, где он в войну проживет без малого год, где у него перебывает множество людей; тут будет заседать, лучшего места не имея, Комитет по Сталинским премиям, который Немирович-Данченко от его создания возглавляет.

Он остается деловитым и умело энергичным, как остается, что называется, легким в быту человеком. Он никогда не «фиксирован» на неприятном. С юмором воспринимает свою епиходовщину (епиходовщина тоже по-прежнему при нем: кто-то, спеша прикрыть дверцу его машины, жутко прищемил ему палец; при пересадке, он, разумеется, {397} забыл в укатившем поезде пропасть вещей: щегольские шелковые пижамные брюки, вежеталь, носки — все забыл… А в Нальчике, где по простодушному заведению нигде нет задвижек, он вошел в умывальню и увидел пышную фигуру под душем — Фаина Васильевна Шевченко).

Он прошелся в первые дни по Тбилиси. Искал дома, где жил. Искал театр, в котором играл, — и места не нашел! Только одна старуха согласилась: да, и сад был тут, и спектакли давали. «Вообще, как будто я в этом городе никогда не бывал, а где-то читал о нем, о прежнем».

В день его именин — Владимира празднуют летом, в июле — в его честь было застолье в доме Михаила Эдишеровича Чиаурели. Это застолье, конечно, прекрасно — как ему не быть прекрасным в присутствии лучшей женщины Грузии, Верико Анджапаридзе. Она здесь хозяйка.

Заинтересуют ли Владимира Ивановича картины, которыми горд хозяин дома? Это Пиросмани. Не займет ли его на время мысль, что они земляки и почти ровесники — он и этот Пиросмани?..

Страна Пиросмани может дать отпущение забот. Но Владимир Иванович сделал свой выбор так давно — в ту еще пору, когда заставил себя засесть на все лето за книжки, бросил игру в «кочи», оставил улицы у Майдана и в Сололаках; если заботы — грех, то он грешен и отпущения не берет.

Мы не знаем, взглянул ли он в доме Верико на полотна Пиросмани.

В том 1942 году — это уж мы зато знаем — портрет Владимира Ивановича непременно желал писать Александр Михайлович Герасимов. «Натура», как можно понять, отнекивается: будто бы заразы боится (вообще-то Владимир Иванович болезней особо не опасался). Художник пишет. «Меня осмотрели и ничего не нашли абсолютно. Кроме того, я не пользуюсь никогда трамваем, не бываю в кино, театре и на базаре или в очереди. Для сеансов портрета имею дезинфицированный халат… Я уже дал телеграмму в Москву о том, что буду писать Ваш портрет… Причина моего кашля — перемена табака и частое курение. Специально для этого бросил курить. Иду на все жертвы».

Еще много разного — живого, пестрого, занимательного, крупного и мелкого, пусть даже и дурного, заполнит его дни — как всегда.

Он еще будет в сентябре 1942 года в Москве. «Да, да, я прилетел. Да и не очень колебался. Как-то крепко было в мыслях: не все ли равно, в больнице от пневмонии или какими-то случаями от самолета. Но вышло совсем неожиданно — настоящее удовольствие и новые ощущения и новые виды в природе. Когда припоминаю перелет, то так и хочется повторения».

{398} Он обрадуется, начав высокие встречи по делам: «Отношение ко мне исключительно хорошее».

Он еще будет репетировать «Последние дни» Булгакова, будет говорить: «На почтовой станции надо дать атмосферу нехорошего. И ничего больше не нужно… Вся сцена живет тем, “кого везут”. Что-то трагическое есть в том, что после того, как мы видели уютную квартиру, дворец, богатый салтыковский дом, спектакль кончается самой плохой избой. В этом какая-то необыкновенная глубина у Булгакова. Петербургский блеск, великолепная квартира, дворец, бал — и вдруг: глушь… закоптелый потолок, сальные свечи… холодище… и какие-то жандармы… Это везут Пушкина. Жмутся от холода; передохнуть — и ехать дальше…»

Он еще увидит на репетиции «Последней жертвы» красновато-золотистые, тепло-коричневые эскизы Дмитриева и разговорится с Сахновским и Хмелевым о том, как шло когда-то первое представление этой комедии, о которой он давал отзыв «в номер»; и о своих разговорах с Островским.

Он еще будет думать над «Гамлетом». «Не могу отделаться от мысли, что кладбище уходит куда-то вниз». Башенная стена, процессия, а кладбище уходит куда-то вниз…

Он был суеверен — никогда не приезжал в понедельник, например. Но сейчас его не смущает, если одна его работа называется «Последняя жертва», другая — «Последние дни». Не смущает эскиз кладбища.

У него еще много впереди. Вечером он услышит музыку Чайковского, увидит тихо меркнущую хрустальную люстру… Балет, белый лебедь и черный лебедь, цветы для артистки.

# **{399}** Примечания

# **{408}** Кабинет в бельэтаже

Мы попробовали описать эту комнату, когда писали главу «В театре от десяти до семи». Сейчас сюда войти нельзя. По уверению тех, кто занят нынешней реконструкцией здания Художественного театра, когда работы закончатся, все тут будет свято восстановлено так, как оно было. Но сейчас вещи вынесены, со стен все снято и лежит в Музее МХАТ с пометкою: «Из кабинета Вл. И. Немировича-Данченко».

Этот шкафчик на высоких ножках и был заказан столяру, когда Владимир Иванович в ноябре 1905 года взял себе кабинет в бельэтаже, напротив крайней ложи; целы все предусмотренные им отделения, где в порядке должны были лежать «документы режиссерские, пьесы прочитанные, пьесы не принятые, пьесы на случай, архив»…

Высокие стены узкой комнаты «пеналом» были увешаны сверху донизу. В старину такую развеску называли ковровой. В двадцатые и тридцатые годы она уже могла показаться странной и старомодной гостю, оглядывавшемуся вокруг себя в ожидании вышедшего из кабинета хозяина. Но Немирович-Данченко остался при своей привычке; был до конца дней окружен этими десятками и десятками фотографий «на память».

Актеры и драматурги, люди нового поколения, стеснялись, находили нескромным дарить режиссеру свои карточки. Однако ему бывало дорого, если дарили.

Нет нужды искать принцип или систему в том, как были развешаны эти фотографии. Разумеется, в музее так нельзя было бы их разместить; неизбежно возник бы вопрос, почему избраны одни лица, а не другие, быть может, более важные в истории театра. Но с хозяина этого кабинета кому же в голову пришло бы спросить?

Фотографии оставались там, где глазу Владимира Ивановича привычно было их находить. Оставались вперемешку: лица в жизни; актеры в ролях; традиционные группы; виды помещений театра; снимки торжественные; снимки шуточные. Если участники «Бранда» к пятидесятому представлению подарили своему режиссеру гравюру Дорэ (Данте в аду), то и гравюра висела тут же.

Все, что осталось на память и как знак благодарности.

1. Впрочем, Немирович-Данченко вообще не проявлял любопытства к истории своего семейства. Пройдет немало лет, прежде чем в его бумагах появится выписка из «Историко-статистического описания Черниговской епархии. Книга седьмая», машинопись с пометкою: «… перепечатано и отдано Владимиру Ивановичу 18/III 1940 г.».

   «В 1534 г. польский воевода Андрей Немирович осаждал Стародуб; но отважная вылазка Левина до того устрашила ляхов, что они бросились бежать». «Последующую историю стародубского полка перескажет сказка Филиппа Немировича Данченка 1735 г., данная в канцелярии министерского правления. Помещаем ее как документ исторический: “Отец де его Матвей Данилов сын Немирович-Данченко за владения польского служил жолнерско при замке стародубовском, когда замком заведовал Абрамович, а сколько тому лет, того не упомнить. А по выгнане Богданом Хмельницким в Украины ляхов почал отбувать службу козацкую в полку стародубовском. И он, Филипп Матвеев сын Немирович-Данченко, родился в Стародубе и пришовши до леть дорослих начал служить на местцу отца своего в полку стародубовском козацком под сотнею полковою стародубовскою от 1685 года. В том 1685 году первый раз был в походе, як орда на Украину выходила и стояли в Лохвици и на других местах, при гетмане Мазепе и при полковнику стародуб. Михаилу Миклашевскому з сотником полковым стародуб. Прокопом Силенком. Потом як первый раз Азов взял государь Петр Алексеевич при гетмане наказном Евфиму Лизогубу, стояли на Коломаку и Орелу”. “И давали там с ордою баталию. И со шведами баталию имел”».

   Приводится универсал от 11 декабря 1709 года пану хорунжему Филиппу Данченке: «Уважаючи, же он от неприятельского наступства чрез пожар не менше субстанции своей понес ущербок, надаем ему к успартю домовому село прозываемое Унуковичи з млином в том же селе на кринице стоячим со всеми до того села принадлежными фундами и угодиями». «Неприятельское наступство» — продвижение шведов; 1709 год — год Полтавской битвы.

   «Отец их по тому гетмановскому универсалу тем грунтом владел».

   Какие только имена не мелькают в этой «сказке», написанной всего лишь, чтобы доказать неотъемлемость права на сельцо с мельницей (млином) на кринице. «И Брюс, и Боур, и Репнин» — все, кто у Пушкина. [↑](#endnote-ref-2)
2. *Полякова Е*. Станиславский — актер. М., «Искусство», 1972, с. 135 – 137. [↑](#endnote-ref-3)
3. Пожалуй, можно сказать о ней и поподробней. Немирович-Данченко прочел ее по обязанности члена Театрально-литературного комитета летом 1898 года. В потоке того, что туда представлялось, драма австрийской писательницы Эмилии Матайя, печатавшейся под псевдонимом «Эмиль Марриот», могла показаться стоящей. Владимир Иванович писал о ней: «Тут есть и du Ибсен, и du Толстой». «Дю Толстой» — оспаривание аксиомы насчет естественности {400} и человечности физической стороны брака: девушка, столкнувшись с нею, сходит с ума. «Дю Ибсен» — мотив брака-сделки, когда личность в самом жизненно важном своем осуществлении выступает не как личность, а как товар, предмет сделки, хотя бы добровольной. Впрочем, в «Счастье Греты» не темы Ибсена и Толстого, а опивки тем — при уютной дряхлости фабулы: девушка как с братом воспитывалась с молодым человеком, полюбила его чистой любовью — и вот ее обманули, заверив, будто тот выразил согласие на ее выгодное замужество.

   «Отчет за первый сезон» объясняет провал спектакля (он прошел три раза) тем, что «публика была шокирована подробностями драмы», ее откровенностями; кажется, однако, зал еще никогда не пустовал по такой причине. [↑](#endnote-ref-4)
4. Под таким названием в Нижнем Новгороде вышел перевод О. Всеволодской. [↑](#endnote-ref-5)
5. Все действие Ирены, как оно прочерчено и режиссерском экземпляре Немировича-Данченко, — в том, чтобы заставить Рубека вину признать, в вине раскаяться и с ним, раскаявшимся, соединиться в любви. «Страдание, что она стала жертвой искусства». «Его волнует совесть». «Она взволнована, ей кажется, что он уже раскаялся, что он послал Майю за ней, потому что раскаялся. Вот одно его слово, и она испытает страшное облегчение, то, что проявится потом, когда она вскрикнет: “Наконец-то!”» «Вся ожидание». «Рубек же говорит, увлеченный ею только как художник. Он вдохновенно оглядывает ее фигуру, все время оценивая ее линии. Голос его звучит громко, почти властно». Она смотрит на него с сомнением и страхом: «Нет, я не могу убедиться в том, что ты уже раскаялся». «Заламывая над собой руки. Отчаяние, полное глубокой ненависти к поэту-художнику». (Сцена идет на фоне свирели, простой пастушеской мелодии.) Ей не удается добиться раскаяния, но удается пробудить любовь. И финал ведет он — «тихо и очень страстно». («Летняя ночь в горах», — напоминает режиссер; режиссура Немировича-Данченко всегда есть еще и режиссура «обстоятельств места действия».) Она — «отдаваясь ему, как бы обессиливая в борьбе и отказываясь от того спасения, какого она, мятущийся дух, искала». «С лицом, полным блаженной радости, мягкой, любовной — светлая и преображенная. Видя перед собой восходящее солнце». «Руки на его плечах Величайшее *счастье* земной жизни!» И он — «так же, как она. Сила свободной любви и ее победы!» [↑](#endnote-ref-6)
6. Это наращивание видишь, упадет ли взгляд на театр или на то самое землепользование, о котором Владимир Иванович в кожаной тетради делал такие горькие пометки. Любопытно привести письмо, полученное им лет десять спустя, уже во время начавшейся первой мировой войны. Пишет крестьянин деревни Нескучной Времьевской волости Мариупольского уезда Савва Моисеевич Шавкуненко; вместе с вежливо выражаемой благодарностью за помощь семье солдата (сын его воюет) здесь еще просьба. Дело в том, что Савва Моисеевич посылал в «Сельский вестник» (он на него подписал, этот крестьянин) {401} сообщение об истории своих родных мест. В редакции ему отказали в публикации (главный редактор В. Д. Лошаков), так вот не может ли Владимир Иванович «пересоставить» это сообщение.

   Шавкуненко хочет напечататься, но скрывая простодушного мотива: «Вот желаю, чтобы знали, что и я живу в дер. Корфове. Что так жить, что другого за 10 верст не знают. Наверно, Вас, Владимир Иванович, и в загранице знают». По важно не простодушие, а это возникшее ощущение своей включенности в то, что далее, чем за десять верст от себя, и своей включенности в историю: сообщение-то ведь чисто историческое, попытка восстановить летопись Корфова именно как летопись движения, изменений, культурного наращивания. «Прошу от неученого самоучки поместить в “Сельском вестнике” следующее. Наша дер. Нескучная, она же Корфово, насоленная в 1800 г., уже прошло время 113 л. из местности Погромца Воронежской губернии. Того время состояли в крепостном праве. На новом водворении бывший помещик г‑н барон Корф Александр при жизни построил небольшие жилые домики плетневые, обмазанные глиною и покрытые соломою 75 дворов на хороших усадьбах. Того время постоянная работа производилась на пользу помещика, на свои нужды мало времени отпускалося, только для приобретения на содержание семейства. Одежу носили не такую, как теперь: ветхая свитка с простых овец и кутушанка, рубаха и штаны холщовые. Женщины носили дерги запаски из овечьей шерсти, толстые рубахи, на голове очипки и з ушками. На барскую работу все выходили. Оставались только дряхлые старики и малые дети. Женщины с собою таскали младенцев на работу. Хлебная и травяная была жатва косами и деревянными вилами, свозка с поля простым деревянным одноконным возом или повозка парою волами, быками. Молотьба была цепами, повозками и немного катками, веяли лопатой на ветер на простое кожаное решето… Все было такое ничтожное, теперешние люди не верят. С бывших крепостных остался в живых только Карп Тарановский, Савва Лобов и Сысой Перевертайло, все померли… Пережили крепостное право до 1861 г. 19 февраля Благоверный Отец Отечества Александр II Николаевич (тут описка: Савва Моисеевич написал: “Николай II Александрович”. — *И. С*.) Высочайшим Манифестом даровал по всей России волю, освободил от крепостного права. Получили на каждую ревизскую душу мужского пола надельную землю по 4 десятины на выкуп. Домики и дворы наш помещик Корф каждому домохозяину подарил. После воли стали все работать в свою пользу. Но работа такая же продолжалась долго сошками и цепами. Не скоро народ уразумел. В 1870 году покойный, царство небесное ему, нашего бывшего помещика сын, барон Николай Александрович г‑н Корф первоначально при нашем Времьевском волостном правлении открыл народное училище, а после нашего при помощи Мариупольской уездной земской управы по всем селам открыл народные училища. Затем он же Корф открыл училища и в Александровском уезде. И он, как был ученый педагог (тут единственное слово из “сообщения”, которое Шавкуненко написал неправильно: “пидагоф”. — *И. С*.) и автор “Книга — наш друг” и проч., он Корф умно благотворно давал охоту ученикам ходить в школу. Немало ящиков в школы привозил, книжки в подарок, {402} гостинцы, пряники, орехи, игрушки поучительные и проч. Бывало в праздничные дни привозил в близкие училища из своей экономии пирожки ученикам. Усиленно милостивыми разговорами с отцами учеников давал наставления о школьной науке. Прочие отказывались, что у его мальчика нет обуться и одеться, он Корф давал из своей экономии овчины из овец на шубки, получал нашей деревни Григорий Мирошниченко и прочие. Уже они теперь старики.

   После корфовских школ в народе началася пореворотная улучшаться жизнь. Стал народ грамотный, год от году стали лучше обрабатывать землю, оставлять сошки, цепы, повозки. Все переменилося, теперь невозможно узнать, совсем не те люди. Не нужен агроном, научила грамота, полезные книги. У каждого домохозяина железные букаря (?), плуги, жатвенные машины, брички, бороны, сеялки, веялки и у некоторых молотилки, мельницы улучшенные и немного паровые, маслоделки, крупорушки, все по земледелию улучшилось без агронома. Без школьной науки было плохо… Крестьяне уразумели, гораздо улучшили свое благосостояние. Только мешал вольный водочный кабак».

   В летописи этой добром поминается земский начальник Владимир Владиславович фон Шварц, который и с кабаком сладил, уговорил мужиков закрыть питейную торговлю и «указал улучшительную пользу удобрять землю травосеянием»; появились бахчи, хорошо пошла кукуруза.

   «До того люди улучшились, что невозможно узнать. Одежду, обувь носят прекрасную, в особенности молодежь. Рабочие лошади почти у каждого крестьянина прекрасные, все исправно, одно недостача земли. Домики крестьянские прекрасные, светлые, покрыты огнеупорною черепицею. Палисадники от улицы с растущими деревьями в огородах, на усадьбах плодовые сады, прекрасная рыбная с раками река Мокрые Ялы, хорошая вода для питья и купанья, в такую нашу местность не лишнее в летнее время и городским людям побывать».

   И опять серьезное и доброе слово — о Екатерине Николаевне, «дочери умершего ее отца, барона Николая Александровича Корфа Школотворца», которая в его память тоже дала землю под новую школу — «на камне, с жженного кирпича, крыша железная… наше дело детей посылать»; и об учителе в этой школе — «небывалом человеке», Сидорове Евстафии Илларионовиче, у него и дети автора «сообщения» учились, один вышел в ученые пчеловоды, и у всех теперь сады и пчелы. «С людьми обходится очень прекрасно».

   Мы не трогали ни слога, ни грамоты этого «сообщения» (только украинское: «в него», «в крестьянах» заменяли: «у него», «у крестьян»). Нам кажется, что и слог его, живой при всех включениях оборотов из учебника или из газеты, показателен для движения, для приращивания культурного слоя.

   «Небывалого человека» Евстафия Илларионовича, который тут упомянут, зарубили в гражданскую войну. О нем еще будет речь. [↑](#endnote-ref-7)
7. Этот экземпляр издан вместе со всесторонним исследованием истории постановки и самого спектакля, которое предприняли Б. И. Ростоцкий и Н. Н. Чушкин в книге «Вл. И. Немирович-Данченко. Режиссерский план постановки {403} трагедии Шекспира “Юлий Цезарь”, Московский Художественный театр. 1903 год» (М., «Искусство», 1964). Отсылаем к ней читателя, который пожелал бы иметь полное представление об этой работе Художественного театра. [↑](#endnote-ref-8)
8. Заметим, что фотоснимки, остановившиеся на деталях, на фигурах из народных сцен, скорей разочаровывают, чем восхищают. Позы сирийской плясуньи и щеголей в розовых венках могут смутить сходством с Семирадским или с неким Бакаловичем, именем которого Станиславский задел постановщика «Юлия Цезаря», предположив сознательное тяготение к этому живописцу жанровых картинок «из античной жизни». Станиславский принадлежал иному художественному кругу — был в эту пору потрясен Врубелем, оставаясь поклонником жизненной резкости Репина; просчет вкуса товарища он ухватил верно. Но все эти сирийские танцовщицы, в сущности, не имеют никакого значения. Верно заметил одни из зрителей, что тут не нужен бинокль, не нужно разглядывание — в спектакле важна «большая линия». [↑](#endnote-ref-9)
9. Мы вправе делать такое сопоставление еще и потому, что к «Детям солнца» Леонид Андреев имеет самое близкое отношение. Горький 26 октября 1903 года извещал: «С Андреевым буду писать пьесу “Астроном”. Леонид вдохновился Клейном и хочет изображать человека, живущего жизнью всей вселенной среди нищенски серой обыденщины. За это его треснут в 4‑м акте телескопом по башке». Соавторство не состоялось, но нетрудно узнать следы этого общего замысла в «Детях солнца», где ведь героя как раз в четвертом акте «треснут по башке» за привычку жить жизнью всей вселенной среди пьянствующих, нищенствующих, мрущих и бушующих своих соседей. Узнаются следы этого замысла и в пьесе Л. Андреева «К звездам» — 10 ноября 1903 года Немирович-Данченко читал ее труппе, она входила в репертуарные планы «художников», хотя уже ясно было, что едва ли цензура позволит показать эти сцены философских споров в высокогорной обсерватории, куда доносятся снизу из города вести о разгроме восстания и где герой-астроном живет рядом с сыном-революционером, зверски искалеченным тюремщиками. [↑](#endnote-ref-10)
10. Так разрабатывалась сцена на берегу, где фогт организовал пункт помощи голодающим. Под ударами бури и под насмешками Бранда он было сворачивал канцелярию, но чуть стихнет, он брался за свое: «У него вид очень обиженного бюрократа, которому мешают делать его доброе дело, назначенное высшей властью». Канцелярия у него преосновательнейшая: «Сидит фогт на крыше маленькой баркасной вышки, ноги поставил на ящики и мешки, перед ним на крыше вышки же поставлен небольшой ящик, на котором у него чернильница, лист со списком голодающих, чековая книжка, карандаш, деньги в металлической, запирающейся на замок кассе и кружка для пожертвований. Одет он тепло, в пальто, шляпе и шарфе, которые он поправляет, если ветер уж очень начинает донимать, протягивает руку, чтобы узнать, пойдет ли дождь, щупает, тут ли у него зонтик». Рядом с фогтом — писарь, описываемый столь {404} же подробно-карикатурно. «Это господин в форменной фуражке, с желтоватыми волосами, с растерянной суровостью на лице, так как по характеру человек очень нерешительный, почему из самого простого дела делает большое; к лицам, выше его стоящим… любит обратиться с осложненным простым вопросом». Еще черточка: кто-то из толпы, доброхотно готовый упредить начальство, натравить голодных на некстати вступающего в дело Бранда, в режиссерском экземпляре именуется: «черносотенец». «Писарь увлекся Брандом, залиберальничал. Фогт сурово на него оборачивается».

    Ту же резкость, увеличенность житейской узнаваемости находим на страницах, где появляется другой антагонист Бранда, доктор из его прихода; ухвачена благожелательность — как манера, как удобная форма жизни: «вообще много делает добра и счастлив этим, любит, вероятно, говорить об этом и этой своей несдержанностью и приторностью, с какой рассказывает и относится к призреваемым им, становится смешным, узким и противным. В околотке живет давно, всех и все знает, к нему действительно много ходит народу за советами. У него масса знакомых, любит устраивать благодаря этому знакомству всевозможные благотворительные дела: найти место, отыскать работы, попросить богатого помочь неимущему. Очень оживлен, весел… Не понимает Бранда… Это типичнейший представитель “добрых, хороших людей”… С его добродушной улыбочкой. Под этой улыбочкой и в этом обращении к другим должно сквозить: какой я хороший… и как он (Бранд. — *И. С*.) черств и горд».

    Вот доктор улучит момент, когда можно обратиться к собеседнику «с чувством превосходства, наслаждаясь, что ему приходится читать отповедь этому упрямому гордецу». Момент в самом дело подходящий — заболел малыш Бранда. Бранд по-мужски теряется, «он даже как-то виновато кланяется доктору и переводит глаза на Агнес: вот видишь, что ведь говорит доктор-то, а мы-то этого не знали, не догадывались, как это ужасно жить Альфу в таких условиях!» «Положительно блестящий день для доктора, для уничтожения своего гордого врага. Задерживает нарочно его руки в своих, попался, мол, теперь, как-то ты теперь запоешь, когда я преподнесу свою пилюлю, давно я до тебя добирался».

    Режиссерский экземпляр, здесь и выше нами цитируемый, написан рукой В. В. Лужского.

    После общей работы над «Брандом», Лужский на долгие годы (до «Лизистраты» и «Пугачевщины») становится постоянным товарищем режиссерских трудов Немировича-Данченко.

    Когда состоялась премьера «Бранда», Владимир Иванович настойчиво напоминал рецензентам, привыкшим к его, Немировича-Данченко, имени и небрежным к имени им менее знакомому: В. В. Лужский — полноправный участник режиссерской работы. В дальнейшем он предпочитает даже проставить имя Лужского на афише в обход собственному участию в постановке (так подписан спектакль 1907 года «Борис Годунов»).

    Несомненно, что Лужский внес в режиссерский план «Бранда» много своего. Но так же несомненна скорректированность с решениями Немировича-Данченко. {405} Это становится очевидным, если положить рядом текст партитуры и предварительных режиссерских предложений (такую возможность даст картина «Сочельник» — именно к ней Солее всего относится записка, озаглавленная Владимиром Ивановичем: «Требования, подсказываемые мне моим вкусом. К сведению режиссера»). [↑](#endnote-ref-11)
11. Он так приучил всех к тому, что неутомим и всегда во владении собой, что иногда должен был за то расплачиваться. Есть любопытное письмо ею к Л. Н. Андрееву. Чего только не вывел Леонид Николаевич из их вчерашней беседы! Вот так и у него, у Немировича, однажды — очень давно — было: занимался в классе с ученицей, бился-бился, чего только не передумал — отчего она по воспринимает его мыслей, пока ученица не расплакалась: «Страшно есть хочется!» Бога ради, пусть Андреев не ищет никакой подоплеки его вчерашнего состояния, просто он был утомлен донельзя. «В таких случаях мне совсем не надо ни с кем говорить. Слова у меня цепляются, существительные и прилагательные разных родов, а то сплетаются в такие слова, словно я подражаю Игорю Северянину…». [↑](#endnote-ref-12)
12. Заметим, что это было не первое «примеривание». Мысль о «Братьях Карамазовых» жила в Театре еще со времен той работы, которую тут называли то «синематографом», то «эскизами» Станиславского. Можно только приблизительно судить, в чем состояла суть этих настойчивых и многолетних — с 1900 года — исканий; по-видимому, это был эксперимент «театра прозы». Станиславский трудно перегнил, что этот эксперимент свелся к самому урезанному варианту (спектакль чеховских миниатюр); хотел вернуться к тому же эксперименту в Театре-студии: «Карамазовы» входят в список предположенных им тут работ. [↑](#endnote-ref-13)
13. По ранней записи, относящейся к «Кошмару» (записало — заняты Иван, Алеша), видно, что с самого начала решено было давать разговор с чертом как внутренний диалог. В тетрадях Владимира Ивановича на этот счет никаких изменений нет ни разу, и только в распределении, предложенном 7 августа официально, читаем: «Черт — В. В. Лужский». Хотел ли режиссер в самом деле, чтобы будущий исполнитель роли Федора Павловича сыграл собеседника Ивана, или тут был режиссерски-педагогический ход, желание, чтобы Качалов сам подошел к мысли вести «Кошмар» в одиночестве? Второе кажется более вероятным. Биографы артиста сообщают, что идея играть и Ивана и черта предложена Качаловым.

    Может быть, любопытно указать, что по первым прикидкам в тетради роль штабс-капитана Снегирева Немирович-Данченко прочил Станиславскому. [↑](#endnote-ref-14)
14. Описания балетов — по книге В. Красовской «Нижинский» (Л., «Искусство», 1974). [↑](#endnote-ref-15)
15. Приведем ее. «1 акт. 1 картина. 1 явление. Лиза с М. В. говорят о муже и о Каренине. 2 явление. Каренин. Лиза уходит. Разговор с М. В. Она намекает на любовь. 3 явление. Приходит Лиза. Все рассказывает. Каренин вызывается: {406} ехать, входит. 4 явление. М. В. с Лизой. Говорит ей о любви Каренина. 2 картина. Цыгане. 1. Федя пляшет. 2. Каренин. Смущен. Запивает вином стыд. Конец приписать. Цыганка уложит его спать. 2‑й акт. 1 картина. 1. Каренина мать с добрым Бут. обсуждают судьбу сына. Его желание жениться на разводке. Рассказывает, что муж даст. 2. Приходит сын, горячится, защищает. Мать говорит: ты можешь сделать это, но погубишь меня. Если бы это. 2 картина. 1. Федя в трактире с Афремовым пьют. Денег нет. Не говорит о жене. 2. Приходит Саша. Уговаривает его не давать развода. Вернуться.

    … На разведенной. Я все-таки дам, чтобы ты была свободна.

    Ненависть, признается, что любит.

    3 акт, 1‑я картина. Каренин, Лиза идут смотреть труп, т. к. муж утонул. 2 картина. Каренин (? — *И. С*.) сидит в №№, ходит ночью смотреть свой дом. Они счастливы. Ему хорошо. Он ревновал и победил. Пьет. 4‑й акт. 1 картина. Трактир. Федя пьет с гением и рассказывает всю историю. Полиц. вмешивается. После свадьбы они счастливы. Мать примирилась. Она говорит, что любит память. Он тоже. 5 акт. 1 картина. Суд. Чтение приговора. Од приходит выпивши и говорит, что он свой суд. Если убьет себя. Вы играете, а тут жизнь. Убивает себя». [↑](#endnote-ref-16)
16. Реальность, невзлюбив какой-то мысли, непременно спародирует ее: Немирович-Данченко, мечтавший о сверххудожественном значении музыки, о песне Гаэтана как о новом гимне России, получит письмо-обращение, адресованное ему, как и прочим литераторам России: «Граждане-писатели!..» В письме речь едва ли не о том же: «Мы должны создать народную песнь свободы…» Музыку автор письма уже создал: «Прилагаю при сем мое сочинение». Желающему из числа «граждан-писателей» надо только написать к этой музыке текст, и «спасение России можно считать обеспеченным». «В ожидании благосклонного ответа остаюсь» — росчерк. Обратный адрес: Москва, Театральный проезд, 3, Рижское отделение Волжско-Камского банка, такому-то. [↑](#endnote-ref-17)
17. Это выражение, встречающееся в стенограммах репетиций Немировича-Данченко, впервые осмыслил как важнейшее А. П. Мацкин. Читатель найдет развитие мысли, которой мы воспользовались, в его труде «Немирович-Данченко: режиссерские искания и спектакли» («Портреты и наблюдения». М., «Искусство», 1973). [↑](#endnote-ref-18)
18. Мы цитируем тут выступление П. А. Маркова в Комакадемии (1930 г.). В выступлении анализируется психология интеллигенции, с которой был традиционно и кровно связан Театр, движение и противоречия этой психологии и послереволюционные годы и движение в Театре соотносительно с ней.

    *Марков П. А*. В Художественном театре. Книга завлита. М., ВТО, 1976, с. 301. [↑](#endnote-ref-19)
19. Музыкальная студив (К. О.) выехала на гастроли за рубеж осенью 1923 года; в октябре начались ее спектакли в Берлине, которые затем шли в Лейпциге, Бремене и Праге. 12 декабря — первый спектакль в Нью-Йорке («Лизистрата»). Студия играла затем в Бостоне, Филадельфии, Вашингтоне, Кливленде, {407} Цинциннати, Чикаго и Детройте. Гастролям сопутствовал большой художественный, но не материальный успех.

    Для Владимира Ивановича творческой драмой и тяжелым психологическим переживанием стала история, в результате которой взлелеянная им Музыкальная студия по возвращении на родину должна была оказаться бездомной. Помещение, в котором они предполагали давать свои спектакли, перешло к Большому театру; Художественный театр был категорически против того, чтобы спектакли К. О. шли на его сцене. Сохранился черновик письма Станиславского: «Не повторяйте старой ошибки, не возвращайте Музыкальную студию в МХТ. Нельзя любовника вводить в семью… К. О. совершенно изменила характер физиономии МХТ и на мой и общий вкус — изменила его не к лучшему. Мне и всем нам полумузыкальная К. О. не интересна. В этом мы и сама публика убедились в этом сезоне, когда МХАТ снова стал драматическим театром».

    Об этой обиде Владимир Иванович, вопреки своему обыкновению, не мог молчать; известны строки его писем: «Я мог бы теперь хорошо научить актеров играть “Короля Лира”. И вот когда я опять думаю об этом — я хожу, хожу и не отыскиваю себе места. Я до сих пор то и дело проснусь и ворочаюсь среди ночи с тем чувством глубокой обиды, которое бессилен утишить. И не знаю, какая рана сильнее — моральная или артистическая, — потому что я должен был поставить крест на созревших замыслах» (*Фрейдкина Л. М*. Дни и годы Вл. И. Немировича-Данченко, с. 394).

    Невозможность вернуться к осуществлению созревших замыслов и моральная травма побудили Владимира Ивановича принять предложение американской кинофирмы; Наркомпрос предоставил ему в мае 1926 года отпуск на год, в дальнейшем продленный. [↑](#endnote-ref-20)