Юрьев Ю. М. **Записки**: В 2 т. / Редакция и вступит. ст. Е. М. Кузнецова, подгот. текста Л. И. Гительмана, примеч. Л. И. Гительмана и А. А. Штейнман. Л.; М.: Искусство, 1963. **Т. 2**. 510 с. («Театральные мемуары»).

**Записки**

**М. Г. Савина**
Знакомство с М. Г. Савиной. Характеристика ее личности и творчества. Основные роли М. Г. Савиной в репертуаре русской классики. «Месяц в деревне». «Власть тьмы». «Ревизор». Роли «текущего репертуара». М. Г. Савина вне сцены. Выводы 5 [Читать](#_Toc280810271)

**В. Ф. Комиссаржевская**
Петербургские загородные театры и их роль в выдвижении молодых актеров. Выступления В. Ф. Комиссаржевской в Озерках. Дебюты В. Ф. Комиссаржевской на казенной сцене и обстоятельства ее вступления в труппу Александринского театра. В. Ф. Комиссаржевская — Лариса («Бесприданница»). Признание и успех артистки. На репетициях и на премьере «Чайки». В. Ф. Комиссаржевская — Нина Заречная. Некоторые наблюдения и соображения о причинах провала премьеры «Чайки» в Петербурге 24 [Читать](#_Toc280810272)

**П. Н. Орленев**
А. С. Суворин и основание Театра Литературно-Художественного общества. Знакомство с П. Н. Орленевым. П. Н. Орленев как исполнитель эпизодических ролей. П. Н. Орленев — царь Федор («Царь Федор Иоаннович»). Успех и популярность артиста. Неврастеническое начало в творческой индивидуальности П. Н. Орленева и его последующая артистическая биография. Об интуиции и технике в творческой работе художника 58 [Читать](#_Toc280810273)

**Н. Н. Ходотов**
Мода на амплуа «неврастеников». Индивидуальность Н. Н. Ходотова и круг его ролей Мелодекламация Н. Н. Ходотова. Об идейно-принципиальном отношении художника к своему творчеству 80 [Читать](#_Toc280810274)

**За границей**
Столетие рождения Пушкина и торжества на родине поэта. Л. Б. Яворская как актриса. Поездка за границу. Берлин. «Дейтшес-театр». Иосиф Кайнц в «Дон Карлосе» и «Ромео». Париж. Пушкинский вечер. Театр Комеди Франсез. Вормс. Поль Мунэ Сильвейн. Ламбер-сын. Мунэ-Сюлли в «Рюи Блазе» и «Царе Эдипе» 91 [Читать](#_Toc280810275)

**В спорах о новом театре**
На рубеже двух веков. Московский Художественный театр. Условный театр и его крайности. Отрицание самостоятельности актерского творчества. Итоги борьбы и дискуссий 134 [Читать](#_Toc280810276)

**На путях к классике**
Обновление руководства казенных театров. С М. Волконский и его реформы. Памяти Ф. П. Горева. П. П. Гнедич. Ю Э. Озаровский и постановка «Ипполита». В. А. Теляковский и его деятельность А. А. Санин и постановка драмы «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. П. Петровский и постановка «Уриеля Акосты». Вс. Э. Мейерхольд. Роли «текущего репертуара» и «Старый Гейдельберг». Н. А. Котляревский. Романтический репертуар. Постановки «Эрнани», «Рюи Блаза» и «Анжелло». Роль Фердинанда («Коварство и любовь») 151 [Читать](#_Toc280810277)

**«Дон Жуан»**
Образ Дон Жуана у Мольера и Байрона. Работа над «Дон Жуаном». А. Я. Головин. К. А. Варламов — Сганарель. Премьера «Дон Жуана» и отклики на спектакль. Год смерти матери 183 [Читать](#_Toc280810278)

**«Маскарад»**
Двадцать пять лет на Александринской сцене. Юбилейный бенефис. Роль Арбенина в «Маскараде». Мои партнеры по премьере «Маскарада». Е. Н. Рощина-Инсарова — Нина, Е. И. Тиме — баронесса Штраль. Е. П. Студенцов — князь Звездич. Б. А. Горин-Горяинов — Казарин. А. Н. Лаврентьев — Шприх. Н. С. Барабанов — Неизвестный. А. Я. Головин и оформление «Маскарада». Основные сцены спектакля «Маскарад» в исполнении ансамбля Александринского театра. Юбилейное чествование в вечер накануне Февральской революции. Впечатления и переживания первых революционных дней 191 [Читать](#_Toc280810279)

**1917 – 1918**
Развитие революционных событий и проблемы творчества актера. Театры «старого наследия» Диспуты в Академии художеств. А. В. Луначарский. Новый зритель и вопросы репертуара. Докладная записка о создании Театра трагедии 238 [Читать](#_Toc280810280)

**«Царь Эдип»**
Постановка «Царя Эдипа» в цирке как пробный опыт на путях организации Театра трагедии. Владелец Петроградского цирка Чипионе Чинизелли и аренда его помещения. А. М. Грановский. Генеральная репетиция «Царя Эдипа» и отношение «стариков александринцев». Премьера «Царя Эдипа», ее условия и особенности. Завоевание зрителя. Первый «целевой спектакль» для рабочих и В. В. Володарский 249 [Читать](#_Toc280810281)

**«Макбет»**
Организация Театра трагедии. М. Ф. Андреева. Знакомство с А. М. Горьким. Образование «Трудового товарищества». Ф. И. Шаляпин. В работе над «Макбетом». А. М. Грановский. М. В. Добужинский. А. И. Таманов. С. М. Михоэлс. Генеральная репетиция «Макбета». Мои основные партнеры по спектаклю. М. Ф. Андреева — леди Макбет. М. А. Дмитриева, К. А. Каратыгина и В. М. Ксзловская-Шмитова — «ведьмы-колдуньи». Г. М. Мичурин — Банко. Я. О. Малютин — Макдуф. Б. А. Болконский — Малькольм. А. А. Усачев — привратник. Основные сцены «Макбета» в интерпретации Театра трагедии. Организация Большого драматического театра как театра классической трагедии, романтической драмы и высокой комедии. Автобиографические признания 270 [Читать](#_Toc280810282)

**Примечания** 323 [Читать](#_TOC280810283)

**Приложения (письма, беседы, доклады, статьи, заметки)**

**Письма Е. М. Кузнецову**

*1939, 20 марта, Ленинград* 379 [Читать](#_Toc280810285)

*1943, 25 февраля, Новосибирск* 380 [Читать](#_Toc280810292)

**Беседы актера** 383 [Читать](#_Toc280810286)

**Доклады**

Из доклада Ю. М. Юрьева о работе театра 422 [Читать](#_Toc280810287)

О репертуаре 426 [Читать](#_Toc280810297)

**Статьи**

Работа над образом Арбенина 430 [Читать](#_Toc280810288)

Вновь прочитанный текст 446 [Читать](#_Toc280810294)

Мой путь к Шекспиру 447 [Читать](#_Toc280810295)

К сценической истории «Горя от ума» 451 [Читать](#_Toc280810296)

**Заметки**

К. Н. Яковлев 455 [Читать](#_Toc280810289)

Памяти Е. К. Лешковской 455 [Читать](#_Toc280810298)

Из воспоминаний о А. Я. Закушяке 455 [Читать](#_Toc280810299)

**Роли Ю. М. Юрьева** 486 [Читать](#_TOC280810290)

**Указатель имен** 495 [Читать](#_TOC280810291)

## **{****5}** М. Г. Савина

### 1

С Марией Гавриловной Савиной я познакомился много позднее, чем с остальными александринцами. Участвовать с ней в одной и той же пьесе как-то не доводилось, на репетициях же, в которых она принимала участие, я мог наблюдать ее лишь издали. Так много было всевозможных разговоров вокруг ее имени, и хороших и дурных, что знакомство с ней меня как-то пугало. Вот почему я так долго не решался подойти и представиться.

За кулисами Савина держалась, как я успел заметить, весьма корректно, хотя всегда давала чувствовать, что она — Савина. Но в общем была мила со всеми, не считаясь с положением актера.

Всегда аккуратная (не было случая, чтоб она когда-либо запоздала), за четверть часа до начала репетиции она уже у себя в уборной и по первому звонку шла на сцену репетировать. Завидя ее, все направлялись навстречу к ней и здоровались — актеры прикладывались к ее руке, а она в ответ обязательно целовала каждого в голову. Затем, спасаясь от сквозняков (сквозняки — вечный бич Александринской сцены), Мария Гавриловна садилась в свою пресловутую кабинку, — какие обычно бывают на пляже, — и в ней ожидала своего выхода.

Знакомство мое с Савиной произошло не в театре, а на дому у нашей знаменитой гранд-дам Екатерины Николаевны Жулевой.

В день именин Жулевой было принято паломничество всех александринцев на ее квартиру. Отправился и я.

{6} Когда я пришел, гостиная была полна визитерами. Между ними была и Савина. Хозяйка стала меня знакомить с присутствующими, а когда очередь дошла до Савиной, Жулева бросила фразу:

— Ну, вас знакомить нечего — свои!..

На что Савина, подавая мне руку для поцелуя, очень подчеркнуто заметила:

— Ах, очень даже не «нечего»! Мы еще до сих пор не знакомы!..

По тону, которым была сказана эта фраза, я понял, что Савина намекает на то, что я не удосужился нанести ей визит, чтобы представиться как новый член труппы. А надо заметить, что тогда существовал обычай: каждый новичок, принятый в труппу, делал визиты всем премьерам театра. Я не последовал этому обычаю: мне не хотелось, чтоб меня заподозрили в каком-либо искательстве. И вот теперь я расплачивался за мою щепетильность…

Познакомившись со всеми, я сел на единственное свободное кресло, как раз рядом с Савиной. Она заговорила со мной. Речь зашла о последней новинке Александринского театра. Только что накануне прошла комедия Виктора Крылова «Первая муха»[[1]](#endnote-2), имевшая, благодаря исключительному исполнению, большой успех. А вначале давалась одноактная пьеска А. С. Суворина «Он в отставке»[[2]](#endnote-3), совсем как нововременский фельетон на злободневную тему о… только что получившем отставку министре путей сообщения. Я совершенно откровенно высказался о том и другом произведении, выразив свое недоумение, каким образом эти пьесы могли попасть на сцену серьезного театра.

По правде сказать, я опасался, что такой резкий приговор из уст совсем еще молодого актера мог показаться Савиной не совсем скромным и тактичным. Но, к моему удивлению, Савина его приняла не так, как я ожидал. Правда, сначала мне показалось, что она хочет меня, как говорится, поставить на место, оборвать. Мария Гавриловна так пристально, внимательно посмотрела на меня своими выразительными глазами, что я даже немного оробел — «вот, подумал, какой я сделал ляпсус, достанется мне на орехи!..» Ничего подобного, Савина очень серьезно отнеслась к моему мнению и, по-видимому, в душе даже {7} одобрила мое самостоятельное суждение о спектакле, имевшем вчера столь шумный успех. Упоминаю об этом только потому, что эта первая беседа дала тон дальнейшим нашим взаимоотношениям: они впредь носили тот же корректный и, я бы сказал, серьезный характер, вопреки ее обыкновению слегка иронизировать над своими собратьями по сцене.

### 2

Мария Гавриловна Савина царила на сцене — любила царить и умела царить. «Сцена — моя жизнь», — вот ее девиз. И она цепко держалась за эту свою жизнь, хотела иметь в ней большое значение и успех, прекрасно сознавая, что у нее на то все права. Но это ей давалось нелегко.

За кулисами велась борьба, борьба за власть, за влияние. Нужно было быть всегда начеку. Ее выдающийся ум, скорее мужского склада, давал ей возможность хорошо ориентироваться в закулисной жизни. Она знала каждого наизусть, видела всех насквозь, предугадывала их намерения и вовремя нажимала необходимые кнопки сложнейшего театрального механизма, — и всегда выходила победительницей из каждого затруднительного положения, как самый искусный шахматный игрок.

Так было в самом театре, в самых недрах его — за кулисами.

Но Савиной приходилось вести еще и другую борьбу, и, может быть, борьбу гораздо сложнее той, о которой только что шла речь, а именно борьбу со вкусами специфической петербургской столичной публики. В этом отношении московские артисты находились в более счастливых условиях, так как московский зритель стоял ближе к подлинным задачам театра. Петербург — город чиновно-бюрократический, где двор и блестящая гвардия давали тон всей столице. Ясно, что такой категории публика с присущими ей специфическими нравами и обычаями всегда была более склонна к развлекательным представлениям и чуралась серьезного начала театра — «драмы, мол, и в жизни надоели…»

Савина прекрасно сознавала, что в этих условиях на одном Островском или Тургеневе далеко не уедешь, и была вынуждена лавировать, делать всевозможные {8} поблажки, чтобы приручить тогдашнюю столичную публику и привлечь ее внимание к театру, к себе. Но, на несчастье, талант Марии Гавриловны — по преимуществу, комедийный. Ей ничего не стоило из простого пустячка сделать своего рода шедевр. И они, эти комедийные пустячки, всегда были доходчивей для истых петербуржцев, падких больше до ее пустячков, чем до больших серьезных ее созданий. И в этом заключалась трагедия артистической судьбы Марии Гавриловны Савиной.

И вот почему-то, по какому-то недоразумению, чаще принято оценивать эту замечательнейшую артистку как раз по разным пустячкам, по ролям, не достойным ее выдающегося таланта. Вероятно, потому, что и в них Савина была по-настоящему виртуозна.

К сожалению, и теперь находятся некоторые театроведы, недооценивающие значения Савиной в истории русского театра. Они обрушиваются на замечательные ее пустячки и за ними не хотят видеть и помнить большие ее полотна, полные прелести и таланта, которыми должен гордиться каждый русский человек, сколько-нибудь разбирающийся в искусстве. Поверхностно и невежественно такое суждение о Савиной, великой русской комедийной артистке. Пусть же эти, с позволения сказать, театроведы, берущие на себя смелость так легкомысленно, тенденциозно и односторонне судить о явлении выдающемся, не так уже часто встречающемся в нашей жизни, пусть вспомнят полностью все богатство, оставленное нам в наследство Савиной! И если они сами не были свидетелями созданных ею ценностей, то пусть спросят тех, кто имел счастье наслаждаться ими, и они скажут: Кто когда-либо играл и играет так, как играла Савина дочку Городничего Марью Антоновну? Кто когда-либо играл и играет так, как Савина жену Городничего Анну Андреевну?[[3]](#endnote-4) — Или Верочку, а потом, с годами, Наталью Петровну из тургеневского «Месяца в деревне»?[[4]](#endnote-5) — А Акулину из «Власти тьмы» Льва Толстого?[[5]](#endnote-6) И, наконец, Островского, где Савина создала целый ряд совершенных образов в пьесах: «На всякого мудреца»[[6]](#endnote-7), «Горячее сердце»[[7]](#endnote-8), «Невольницы»[[8]](#endnote-9), «Поздняя любовь»[[9]](#endnote-10), «Дикарка»[[10]](#endnote-11) и т. д. — всего не перечтешь… Что же, этого мало, чтоб Савиной быть Савиной? И чтоб все это не перевесило чаши весов с блестящими ее пустячками?.. — Наивно думать!..[[11]](#endnote-12)

### **{****9}** 3

Известно, что Савина отождествляется с тургеневскими женщинами, — сам Тургенев восхищался Савиной в ролях из своих произведений.

Я не застал ее играющей Верочку в «Месяце в деревне», но однажды в небольшом кругу молодежи она продемонстрировала эту одну из лучших ролей своего прошлого. И должен сказать, что это было целое откровение. Мы поняли тогда, что такое тонкое и глубокое исполнение, — казалось, будто всю роль она проиграла на клавесинах…

Несмотря на то что уже годы были не те и что была она без грима и костюма, впечатление от ее исполнения было громадное. Осторожно, нежно она касалась души молодой девушки, почти ребенка, еще не тронутой жизнью и только впервые соприкасающейся с ней. Ее Верочка напоминала благоухающий цветок, нежный бутон розы, не успевшей еще вполне распуститься. Сколько было чистоты, непорочности, непосредственности и обаяния!..

Словами всего не передашь — не передашь ее интонаций, выражения ее лица, этих глаз, вдруг как-то внезапно сосредоточенных и устремленных вдаль, смотрящих недоумевающе, с каким-то испугом, как подстреленная птичка, еще не понимая, что с ней произошло, когда ее вдруг охватывало новое, до сей поры совсем еще неведомое чувство…

Надо быть большим сердцеведом, каким была Савина, чтобы проникнуть в такие глубины молодой души и подслушать, что происходит в ней.

Не один раз смотрел я Савину в Наталье Петровне. Ее Наталья Петровна точно со старинного фамильного портрета, какие обыкновенно висели в кабинетах над большим диваном какого-нибудь барского особняка или поместья. Весь ее облик полон благородства: простая, гладкая прическа на прямой пробор темных ее волос как нельзя более гармонировала со строгой простотой (но все же шикарного) ее платья. Темные умные глаза задумчивы. Они то подернуты дымкой грусти, то внезапно озаряются блеском, когда она в мечте о любимом человеке. Вся она собранная, корректная, — вся стильная до конца. Ее походка, движения, манера говорить, музыка ее речи изобличали стиль той эпохи и той среды, к которой принадлежит Тургеневская {10} героиня. Полная гармония в целом, как единое музыкальное произведение в духе Моцарта.

Ее партнер В. П. Далматов, игравший Ракитина, друга Натальи Петровны, ей вторил и был на той же высоте, что и Савина. Ракитин обожает Наталью Петровну, тайно любит ее, но никогда никому не говорит о своей любви, даже ей. Но Наталья Петровна прекрасно чувствует ее. В свою очередь он разгадывает, что происходит с ней. С болью в душе ощущает на каждом шагу ее увлечение молодым студентом Беляевым, по возрасту так неподходящим к ней. Видит, как Наталья Петровна, сознавая всю фальшь своего положения, безрезультатно борется сама с собой, — и он страдает больше за своего друга, чем за самого себя. Наталье Петровне ясны все переживания Ракитина, и, глубоко ценя бескорыстную преданность человека, так близкого ей по духу, она мучительно сознает, что она-то и является причиной его тяжелых переживаний.

С редкой ясностью и знанием человеческой души передавались этими двумя замечательными артистами все тончайшие ощущения изображаемых ими лиц. Диалоги Натальи Петровны и Ракитина у Савиной и Далматова незабываемы по своей тонкости и глубине. Из чувства деликатности, боясь причинить какую-либо боль, они не договаривали между собой, ничего не называли своими словами, но тем не менее не только с полуслова, но даже тогда, когда они молчали, отлично чувствовали и понимали друг друга.

Помню одну их паузу, длительную, глубоко выразительную паузу. Тяжело переживая создавшееся положение, Далматов — Ракитин подходил к раскрытому окну и долго смотрел в сад, залитый ярким солнцем, скрывая свое лицо от публики. Но по его спине, по всей его неподвижной фигуре вы ясно читали всю драму, которую он так тщательно старался скрыть от Натальи Петровны. Савина — Наталья Петровна оставалась сидеть в кресле возле стола, посреди сцены, и наблюдала за Ракитиным. Вот и все. Кажется, очень просто. Но как была сложна эта длительная пауза — и как красноречива. Несмотря на длительность паузы, она производила такое сильное впечатление, что вам не хотелось, чтобы она прервалась. Не отрывая глаз, вы все смотрели на сцену, как бы созерцая картину большого {11} художника, сумевшего передать большие, сложные переживания в этой счастливой композиции.

А рядом — Акулина из «Власти тьмы» Льва Толстого. Кто бы узнал в ней Савину, всегда изящную и, я бы сказал, шикарную Савину? Кто бы мог предположить, что из корректной, воспитанной светской дамы Натальи Петровны с ее изысканными манерами и утонченной психологией Савина превратится в угловатую, тупую, грубую деревенскую бабу с примитивными чувствами, животными инстинктами, делающую все «броском» и с «рыва». Полное перевоплощение и ни на одну йоту нарочитости, какого-нибудь наигрыша. Все так органично, так естественно. Нигде ни в чем не сгущены краски — сама жизнь, и так все типично. Подлинная, без всякого подчеркивания и напряжения, народно-бытовая речь…

А ее Марья Антоновна из «Ревизора» — такое же непревзойденное создание, как и ермоловская Жанна д’Арк. Эту роль Савина продолжала играть даже в зрелом возрасте, заставляя забывать свои годы.

Между прочим, Савина рассказывала, как она долго билась с этой ролью, как она сначала ей не давалась. Совсем не улавливала ни ритма, ни музыки речи. Не знала, как двигаться, как говорить, и, как всегда в таких случаях, с трудом запоминался текст, — словом, не чувствовала роли. Но вот она надела на себя платьице, загримировалась, причесалась, как надо, подошла в таком виде к большому зеркалу и, увидав себя во весь рост, вдруг захотела сделать книксен. Присев по-детски и улыбнувшись своему отражению, она сразу нашла, что надо, и ей уже не пришлось думать, как говорить, как двигаться, она узнала в зеркале подлинную Марью Антоновну, зажила ее жизнью, и роль потекла сама собою, легко и свободно.

Вот как родилась ее Марья Антоновна — эта провинциальная барышня в коротеньком платьице, разукрашенном бантиками и ленточками. По-провинциальному жеманна, но в меру. Застенчивая перед столичным гостем, с какими-то особенными, в высшей степени характерными движениями — слегка вприпрыжку, с наивным тоном, так сливающимся со всем ее обликом.

Как сказано, Савина — преимущественно комедийная артистка. Причем слово «комедийная» нужно понимать в широком значении этого слова. Это совсем не значит, что {12} Савина — комик. Ей доступна была, как мы видели из перечисленных выше ее ролей, и драма. Будет правильнее сказать, Савина — не трагедийная артистка.

Вот трагедию, героику она действительно играть не умела. Эта область ей была чужда. И когда ей приходилось выступать в трагедийной роли, она была беспомощна в полном смысле этого слова. Помню ее играющей героическую роль Зейнаб в сумбатовской «Измене»[[12]](#endnote-13), в ней она была просто жалка. И Савина не самообольщалась, а прекрасно сознавала свою неприспособленность к подобным ролям. Однажды, на одном из спектаклей «Измены», Савина в антракте обратилась ко мне:

— Послушайте вы, «классический мальчик» (так Савина меня обыкновенно называла за мою склонность к классическому репертуару), научите меня, как справляться с подобными ролями. Я, право, не знаю, как мне и приступить к этой «орясине» (так она окрестила роль Зейнаб). Не знаю, как разговаривать, как сделать так, чтоб речь зазвучала…

И действительно, все попытки Савиной в этой области терпели фиаско. Она знала такое свойство за собой и всячески избегала браться за героику.

Нужно ли говорить, как Мария Гавриловна Савина играла в современном репертуаре? Например в «Симфонии» Модеста Чайковского[[13]](#endnote-14), в пьесе Сумбатова-Южина «Цепи»[[14]](#endnote-15), в «Мисс Гоббс» Джерома[[15]](#endnote-16) и в более легких пьесах, как «Надо разводиться!»[[16]](#endnote-17), «Тетенька»[[17]](#endnote-18), «История одного увлечения»[[18]](#endnote-19) и т. д. Все эти роли в исполнении Марии Гавриловны Савиной уникальны.

### 4

Петербургская премьерша Савина сильно отличалась от московской премьерши — Ермоловой. Не говоря уже о том, что первая — комедийная, а вторая — более трагедийная. Но и тогда, когда они встречались в одних и тех же ролях, они представляли полную противоположность. Так различна была их индивидуальность, их манера и подход к творчеству.

Ермолова отличалась тем, что всегда идеализировала, пыталась в каждом изображаемом ею образе, хотя бы сугубо {13} отрицательном, найти и положительные стороны. Была, как говорили про нее, адвокатом всякой своей роли. Савина никогда этого не делала, а, наоборот, старалась всячески бичевать пороки. Так это было, например, с Еленой Протич из «Симфонии» Модеста Чайковского, где они обе должны были изображать известную певицу и, по существу своему, заядлую интриганку. В данном случае Ермолова являлась адвокатом роли, а Савина — прокурором.

Да и все приемы и способы их творчества общего между собой не имели. Их краски были различны. Ермолова, как и подобает трагедийной артистке, пользовалась, фигурально выражаясь, масляными красками и писала сочными, крупными мазками. Творчество ее напоминало творчество Сурикова, Репина. Тогда как Савина никогда не писала маслом, все ее создания — акварель, акварель тонкая, изящная, красочная.

Мне часто приходится слышать:

— Вот вы все говорите — Ермолова, Савина, Федотова, Лешковская, Самарин, Ленский, Давыдов, Варламов и т. д. А может быть, они были хороши только для своего времени, а теперь не дошли бы до нас?! Мы живем в другое время, у нас другие требования… Сценическое искусство эволюционировало, не стоит на одном месте, оно ушло далеко вперед. Не так ли?!

Все это так — и не так. Ведь вот Эсхил, Софокл, Еврипид жили и творили еще до нашей эры. Рафаэль, Леонардо да Винчи, Микельанджело, Шекспир, Шиллер, Лопе де Вега, Кальдерон, Сервантес, Пушкин, Гоголь, Лермонтов, Грибоедов, Островский, Толстой, Достоевский и многие другие, и они ведь все — люди прошлого, и многие из них далекого прошлого, а некоторые из них, наоборот, заметьте, являются как раз современниками только что вышеперечисленных актеров. Почему же они не только для своего времени? Нет, они живут и посейчас, и их творчество в полной мере отвечает нашим современным требованиям и, очевидно, будет отвечать требованиям еще не одного грядущего поколения.

И только несчастные актеры, только их достижения вызывают сомнения и неверие в их долговечность, а вот в долговечности великих мастеров большинства представителей смежных искусств никто не сомневается. Так {14} почему же должно предполагать, что актеры непременно хуже своих собратий другой области искусства? Неужели только потому, что им не дано оставлять после себя никаких вещественных доказательств, что, умирая, они уносят с собой в могилу все содеянное ими?!

Это не довод. И в области сценического искусства могли быть и, я утверждаю, были равные таланты и Льву Толстому, и Достоевскому, и Островскому, и они были людьми одной и той же эпохи и творили рядом с ними. Так почему же все актерское должно быть в прошлом — и только в строгих рамках своего времени, а Островский, Лев Толстой, Достоевский и им подобные живут и будут жить и впредь, питая творчество своих наследников?! Ясно, что это не так. И все, кому посчастливилось видеть наших могикан сцены, будут одного мнения со мной, и найдется ли хоть один из них, который бы сказал: «Да, но ведь это все в прошлом, это все хорошо только для своего времени».

Можно только пожалеть, что не было и еще нет способа, чтобы во всей полноте увековечить достижения выдающихся мастеров сцены. Если б была такая возможность, то была бы и возможность продемонстрировать в назидание потомству и их наследие, подобно тому, как демонстрируются в наших галереях образцы великих мастеров другой области искусства. Тогда воочию убедились бы, что Савина, Ермолова, Лешковская и им подобные все еще живы и все содеянное ими отнюдь не только для своего времени!

### 5

Творчество Савиной в высшей степени своеобразно и не походило на творчество других артисток. Оно было теснейшим образом связано с наличием всех ее глубоко индивидуальных данных как внутренних, так и внешних, только ей одной присущих. Всякое подражание Савиной всегда терпело и должно было терпеть неудачу. Обычно в таких случаях воспринимались только одни ее недостатки, которые сама Савина умела хорошо использовать себе в плюс, как характерные для себя.

Но тем не менее научиться у нее можно было многому, если, конечно, отказаться от прямого подражания ей. {15} И прежде всего умению подойти и обращаться с внутренним миром изображаемого лица.

К переживаниям каждого образа Савина подходила с такою бережностью, я бы даже сказал — деликатностью, как к чему-то хрупкому, как бы боясь излишним прикосновением или бесцеремонным вторжением оскорбить святая святых человека — его душевный мир. Вот почему все ее создания отличались тонкостью, мягкостью, никогда не были грубы, прямолинейны, «захватаны». В них всегда чувствовался благородный вкус большого художника.

Кроме того, интонации Савиной поражали изощренностью и разнообразием, особенно в диалогах, которые она плела, как драгоценное кружево. И наоборот, я бы сказал, что монологи Савиной скорее не удавались, они, как это ни странно, были у нее неприятно однотонны, она их не умела произносить, тогда как диалог ее — полная противоположность им.

Быстрая смена самых разнообразных «шрифтов» речи, темпа, игры ритмов и всевозможных оттенков — вот отличительная черта ее диалога. В этой области М. Г. Савина была в полном смысле слова виртуозом. Не думаю, однако, что савинские диалоги — достояние какой-либо школы, что она достигала их упорным трудом, — нет, насколько я мог понять, тщательно приглядываясь к ее творчеству, — у Марии Гавриловны это свое, непосредственное, собственное; иначе она не могла: как она чувствовала, так она и выражала свои чувства.

### 6

Любуясь Савиной как артисткой, я заинтересовался ее прошлым.

Савина — дочь небогатых родителей. Отец ее — Стремлянов[[19]](#endnote-20) был когда-то учителем чистописания, последние же годы своей жизни он был выходным актером Александринского театра, где я и познакомился с ним. Это был типичный серенький провинциал мещанского склада, ничего собой не представлявший. Со своей знаменитой дочерью, по всей видимости, был не в ладах.

Савина очень рано начала артистическую деятельность, прошла все стадии ее, начиная с самых маленьких, как {16} тогда полагалось, ролей, но долго на них не задерживалась, быстро пошла вверх. Совсем еще молоденькой девушкой вышла замуж за Савина[[20]](#endnote-21), известного тогда актера на амплуа любовника-фата, чье имя с тех пор и носила всю жизнь. Брак был непродолжительный, она быстро рассталась со своим первым мужем, не отличавшимся какими-либо моральными качествами.

Меж тем популярность Савиной росла с каждым годом, что и привело ее в лучшую по тем временам казанскую антрепризу П. М. Медведева, где под его умелым и чутким руководством она окончательно формируется в первоклассную актрису[[21]](#endnote-22). Затем она дебютирует в Александринском театре, где сразу занимает видное положение и вскоре становится премьершей[[22]](#endnote-23).

В первые же годы своего пребывания на Александринской сцене она выходит второй раз замуж за блестящего столичного гвардейца Никиту Всеволожского — адъютанта великого князя Владимира Александровича. По тогдашним традициям каждый военный, женившийся на актрисе (брак с которой считался мезальянсом), должен был снять мундир. Пришлось и Никите Всеволожскому подать в отставку. Но и этот брак Савиной не был ни счастлив, ни продолжителен. Затем она вышла замуж за А. Е. Молчанова, богатого человека, председателя «Российского общества пароходства и торговли», некоторое время из любви к искусству служившего заведующим постановочной частью дирекции императорских театров.

При моем вступлении в труппу Александринского театра я застал Савину в расцвете сил, в полной славе, когда она безраздельно царила там.

Это была подлинная петербургская светская дама, хорошего тона по умению себя держать и по своему шикарному виду — никаких признаков ее провинциального прошлого. Одевалась со вкусом, строго и просто. Никаких лишних украшений: два‑три кольца, брошка и цепочка через шею от лорнета.

У Савиной были замечательные глаза, глаза, обращавшие на себя внимание каждого: большие, темные, островыразительные, умные, проницательные.

Примечательно, что у всех наших знаменитых артисток были необыкновенные глаза. Савина, Ермолова, Федотова, {17} Комиссаржевская — все они обладали глазами, сразу запечатлевающимися, незабываемыми.

У Ермоловой они совсем иного характера и не такие большие, как у Савиной, но необычайно отражали всю ее сущность. Всегда отсутствующие, одухотворенные, устремленные куда-то поверх, как будто ее никогда не покидало вдохновение. Портрет Ермоловой работы художника Серова как нельзя лучше передает ее глаза, а через них и все ермоловское.

У Федотовой, наоборот, глаза ее — всегда тут. Живые, все вокруг читающие, пронизывающие вас насквозь и, что особенно замечательно, — молодые, полные свежести, бодрости, энергии. Такими они оставались до глубокой старости. Последний раз, когда я навещал ее уже совсем больную, не покидавшую постели, мне врезалась в память ее голова, лежавшая на подушке в белом чепце с кружевной оторочкой, и, главным образом, ее глаза, все те же федотовские глаза — большие, свежие, до поразительности молодые, которые никак не поддавались ее немощи.

Вообще Федотова поражала своею жизнеспособностью. Много лет подряд она была прикована болезнью сначала к креслу, а потом к постели, но дух ее не умирал. Телом она была оторвана от театра, которому отдала всю свою жизнь, и с полным правом, подобно Савиной, могла бы сказать: «сцена — моя жизнь», но от интересов своего родного театра не отрывалась и жила ими до конца дней своих. Ее часто посещали товарищи по театру, ставили ее в известность обо всем, что там происходит. Она радовалась удачам, огорчалась неудачами и тогда болела душой. Помогала советами, проходила роль с артистками. Словом, жизнь больной Федотовой билась одним пульсом с жизнью театра. Вот чем можно объяснить огонь, который всегда горел в ее глазах.

У Веры Федоровны Комиссаржевской глаза были иные. Ближе к ермоловским. Такие же одухотворенные, но они не витали в облаках, как у Марии Николаевны, а вбирали все вокруг себя и пропускали все через свое «я». Большие, умные, всегда озаренные мыслью и тем, что происходит в действительности и как эта действительность отражается у нее в душе. Видно было, что у нее все — через себя. Некрасивое, если хотите, ее лицо приобретало особую привлекательность благодаря глазам — вдумчивым, серьезным, {18} выразительным, в которых, как в зеркале, отражалась вся ее духовная сущность.

Глаза — зеркало души. По ним можно определять человека, узнавать, чем он живет, что он несет в себе. И чем ярче индивидуальность, чем богаче внутренний духовный мир, тем яснее отпечатается в глазах все, чем дышит существо человека.

### 7

В театре Савина держалась особняком. Всегда мила, предупредительна со всеми, но все же близко к себе никого не подпускала. Почти ни у кого не бывала, да и ее, кроме официальных визитов по каким-нибудь торжественным дням, никто из театра не посещал. Несмотря на официальный характер ее поведения за кулисами, она иногда не могла себе отказать зло поостроумничать, причем всегда очень метко.

Савина ужасно волновалась, когда играла новую роль. Видно было, что она каждый раз в таких случаях не доверяла себе, всегда сомневалась, и все ей казалось, что у нее ничего не выходит, но при этом всячески старалась не показать это другим. Вследствие чего на репетициях нервничала: все было не по ней… Чаще и больше всех доставалось Е. П. Карпову. Савина высмеивала его, называла кучером, ямщиком, которому, мол, в пору управлять тройкой от Ечкина, но не Александринским театром, и т. д. Все это до тех только пор, пока она еще не обрела себя, не почувствовала роль. Как только она нащупывала образ, Савина становилась совсем иной. И помина нет ее нервности, раздражительности, конец придирчивости. Тогда все хороши, все милы, и Карпов — достойный режиссер, и на радость всем она весела, оживленна, разве только иногда ввернет какое-нибудь свое очередное «мо», и то скорее забавное, чем злое. Сгущенная атмосфера на репетициях разряжалась, как после грозовой тучи.

В те времена новые спектакли ставились часто — от десяти до двенадцати спектаклей в сезон, а то и больше. Работа шла интенсивно — умели быстро работать, успевали. Но никогда полного результата своей работы не выказывали даже на генеральных репетициях, которые {19} носили совсем иной характер, чем в наши дни. Знаменитые савинские туалеты (она славилась своими туалетами) никогда не демонстрировались ею до премьеры. Зачем, мол, их мять прежде времени?!

Спектакль определялся на первом представлении при полном зрительном зале, генеральные же репетиции происходили без публики, и многие, в том числе и Савина, не чувствуя зрителя, не ощущая связи между собой и зрительным залом, не могли играть вовсю. Оставляли окончательное завершение роли до премьеры, когда ощущение зрителя будет помогать творчеству. Поэтому первое представление для каждого александринца являлось своего рода вопросом «быть или не быть». Отсюда весьма естественно волнение перед премьерой.

Помню Савину перед ее первым выходом на сцену в новой роли. Я стоял рядом — по пьесе мы выходили вместе. Она едва владела собой. Вышла в каком-то чаду и сразу спутала текст не только первой фразы, но и всей первой сцены, пока не сумела взять себя в руки.

Савина в театре — одно, а вне театра — другое. Как будто два совершенно различных человека.

Кто знал Савину только по театру — будет одного о ней мнения и, может быть, будет отзываться о ней как о человеке не особо положительно. Кому же довелось соприкасаться с ней вне сферы театра, тот будет иного мнения.

Прежде всего, Савина по натуре была совсем незлобивый человек, а скорее даже добрый и отзывчивый. И недоброй легко могла прослыть из-за своего злого языка. Про таких людей обыкновенно говорят: «для красного словца не пожалеет и родного отца». Таково уж было ее свойство.

Но по своему существу Савина была совершенно иной. Пройдя суровую школу жизни русской провинциальной актрисы, Савина постоянно пеклась о нуждах провинциальной братии, а особенно о провинциальных актрисах. Она прекрасно знала, как туго им приходится по части гардероба. Чтобы занимать актрисе положение на провинциальной сцене, необходимо было иметь гардероб. Актриса, хоть самая расталантливая, без гардероба никак не котировалась у антрепренеров, ее неохотно приглашали, особенно в крупные театральные центры. И Савина всегда {20} шла им на выручку. В конце каждого сезона она разбирала свой богатый гардероб и костюмы из сошедших с репертуара пьес рассылала провинциальным артисткам, наиболее нуждающимся в них, что выводило многих из затруднительного положения.

А ее заботы о стариках нашего Убежища престарелых актеров?..

С самого основания Всероссийского театрального общества Мария Гавриловна была его председательницей. Убежище для престарелых артистов целиком лежало на ее попечении[[23]](#endnote-24). Надо было видеть, с какою любовью она отдавалась заботам о стариках, как они за это ее боготворили. Она постоянно бывала у них, привозила им подарки, узнавала их нужды и всячески старалась пойти им навстречу. Делала все, чтоб создать им уют, старалась, чтоб их связь с театром не прерывалась, доставала им ложи на генеральные репетиции, на премьеры. Устраивала в Убежище концерты. Особой торжественностью отличались концерты, устраивавшиеся в Убежище престарелых артистов под рождество. Там в этот вечер собирался весь артистический цвет. Выступали оперные и балетные артисты Мариинского театра, выступали и александринцы, приглашались и музыканты. Чаще всех там играли пианист Зилотти, скрипач Леопольд Ауэр[[24]](#endnote-25) и виолончелист Вержбилович[[25]](#endnote-26). А потом, после концерта, все переходили к чаепитию за общим столом со стариками, которые вспоминали свое прошлое.

Интересны были беседы, многое можно было почерпнуть из театрального прошлого, часто пригодное на страницы истории театра. И так до двенадцати часов. В двенадцать часов все участники концерта приглашались на дом к Савиной, где всех ждал роскошный ужин.

Савина — редчайшая хозяйка. Никто бы не сказал, глядя на нее, что она может быть такой. Гостеприимство в ней чисто русское, я бы сказал, — московское. Заботлива, внимательна до мелочей. Например, она заметила, что я люблю свежие снетки, поджаренные на сковородке, которые однажды я похвалил у нее за столом. И каждый раз, когда я приглашался, я уже знал, что «снетки имени классического мальчика Юрьева» будут на столе. Она их сама собственноручно каким-то способом очень вкусно приготовляла.

{21} Радушная, веселая, оживленная, Мария Гавриловна давала тон всем собравшимся. Актеры, когда чувствуют непринужденность, а особенно в своей среде, необыкновенно умеют веселиться.

Во время ужина, пока еще не все как следует разошлись, разговоры, споры о театре сменялись смешными рассказами, анекдотами. А после ужина начиналось веселое дурачество — так сказать, «кто во что горазд»… Тут Ю. Э. Озаровский имитирует итальянского трагика в Отелло и его трафаретного партнера в роли Родриго, тут режиссер А. А. Санин[[26]](#endnote-27), вскочив на стол, изображает «отчаянную езду циркового наездника на неоседланной лошади», тогда как А. А. Усачев на полу пародирует канатоходца или, скривив колесом ноги, пресмешно танцует мазурку, а Н. Н. Фигнер, спрятавшись за спиной баритона Л. Г. Яковлева и протянув перед ним вперед руки, во время его пения, как бы за него, забавно жестикулирует, — словом, веселье вовсю… Смеялись на все эти «кунштюки» до слез — и больше всех Савина. Она также не отстанет от других и курьезно продемонстрирует говорливую провинциальную даму с сильным украинским акцентом…

Такова Савина дома.

А Савина — педагог, директор театральных курсов имени А. С. Суворина…[[27]](#endnote-28)

Этим курсам она уделяла много свободного от театра времени. Между репетицией и спектаклем — она уже там. На курсах она не вела своего класса, но внимательно следила за успехами каждого ученика, направляла, давала советы, учила учениц, как держаться на сцене, как обращаться со шлейфом и т. д. А главное, следила за их воспитанием, старалась привить им актерскую этику, преследовала модную тогда в актерской среде богему, «амикошонство» между учениками и ученицами. Савина внушала им, что актеры не должны представлять из себя какую-то особую касту, так прельщающую на первых порах молодежь, но должны стремиться быть хорошо воспитанными людьми, хорошего вкуса. Беда, если она заметит, что кто-либо из учениц в жизни подводит себе глаза и румянится (Мария Гавриловна в обыденной жизни никогда не употребляла никакой косметики). Савина сейчас же берет ее под руку, ведет к умывальнику, подает полотенце и заставляет {22} при себе же все смыть с лица. Она считала, что подкрашиваться в жизни — дурной тон, что артистам это не полагается, особенно при существовавшем взгляде на служителей Мельпомены. Пусть этим занимаются деми-монденки[[28]](#footnote-2) — им и карты в руки…

Ближе всего я узнал Марию Гавриловну в быту во время ее гастрольных поездок по провинции, когда мне доводилось участвовать в них. Ничего общего с тем, как она держалась в Александринском театре. Она очаровывала своею приветливостью.

Савина любила играть в провинции, ее гастроли становились событием в городе и всегда имели шумный успех. Провинция ей сродни, там она начинала свою артистическую деятельность, потому не мудрено, что она там чувствовала себя, если можно так выразиться, как рыба в воде.

Каждый день она играла ведущие роли, да еще при постоянных переездах из одного города в другой, и никогда не было заметно ее утомления.

Днем иногда бывали репетиции, на них, как и всегда, она первая.

Вечером, сыграв трудную роль, Мария Гавриловна ужинает вместе с нами в ресторане, а летом где-нибудь за городом. Там, на свежем воздухе, совершаем свою трапезу.

Перед спектаклем не позднее трех часов — обед, но уже более уединенно, у нее в номере: Савина, режиссер Александринского театра А. И. Долинов[[29]](#endnote-29), он же постоянный устроитель гастрольных поездок Савиной; обыкновенно приглашался и я.

С большой отрадой вспоминаю эти встречи за обедом. Савина всегда вносила какой-то особый уют. Всегда так интересны и содержательны ее беседы. Она так много знала, так всем интересовалась, суждения ее отличались самобытностью.

За столом приятно было на нее смотреть. Сама она изящная и так же умела изящно есть. Такое, я бы сказал, качество далеко не у всех. В этом отношении она мне напоминала француженок. Бывая в Париже, я заметил, что французы за столом всегда в каком-то праздничном настроении, как бы священнодействуют. Каждому блюду радуются, восторгаются им, ахают, прежде чем приняться {23} за него, и едят с хорошим аппетитом и свойственным им изяществом.

Когда гастроли приходили к концу, Мария Гавриловна после последнего спектакля обычно устраивала для всей труппы ужин.

Помню, в Екатеринославе (ныне Днепропетровск) по окончании спектакля подали открытую конку (тогда трамваев не было), всю разукрашенную цветами и коврами, и мы все, приглашенные Савиной, поехали в загородный ресторан, и там, на берегу Днепра, все вкупе, в большой, веселой компании, во главе с радушной хозяйкой, провели всю ночь да рассвета, причем Мария Гавриловна была душой веселья.

Я нарочно так долго останавливаюсь на всех подробностях, освещающих Марию Гавриловну с другой стороны, которая мало известна тем, кто знал ее издали или соприкасался с ней на деловой, чисто официальной почве, исключительно для того, чтобы показать, что Савина не есть еще Савина без подобного освещения. Привычно представлять ее такой, какой она являлась в стенах Александринского театра, на своем посту, так сказать, во время исполнения своих обязанностей. Там у нее выработалась тактика, вызванная побочными обстоятельствами, той обстановкой, в которой протекала в то время жизнь театра. Быть может, можно ее и упрекнуть во многом, но, быть может, следует найти к тому и поводы и причины, заставлявшие ее держаться так, а не иначе, и оправдать во многом: это дело взгляда каждого. Я имел счастье наблюдать Марию Гавриловну Савину не только как артистку и не только в официальной жизни, но и в домашней обстановке и должен сказать, что Савина — большой человек, большого ума, содержательный, самостоятельно прививший себе подлинную культуру, всесторонне образованный и этим всецело обязанный только себе[[30]](#endnote-30). Отнюдь не той среде, в которой она выросла, отнюдь не своему воспитанию, которого у нее, по существу, не было, не первоначальному обучению, — все ее блестящие достижения приобретены ею на ходу, в период ее сценической деятельности. Надо было быть исключительно одаренной, восприимчивой, энергичной натурой, своего рода самородком, чтобы в таких условиях достичь тех результатов, каких достигла Савина.

## **{****24}** В. Ф. Комиссаржевская

### 1

В те годы зимний сезон в казенных театрах заканчивался к 1 мая. На лето театры закрывались. Начало же каждого сезона по традициям, установившимся еще со времен царствования Александра II, приурочивалось к 30 августа, ко дню Александра Невского, то есть иначе, к «царскому дню».

Таким образом, артисты в течение трах с половиной месяцев могли считать себя свободными, на все это время им предоставлялся отпуск с сохранением содержания.

Свои продолжительные каникулы артисты всегда старались употребить с наибольшей пользой. Обычно организовывалось несколько гастрольных групп, возглавлявшихся крупными именами. Каждая такая группа по заранее составленному маршруту отправлялась в турне по провинции на месяц-два с тем расчетом, чтобы после гастролей осталось время для отдыха.

Кроме того, в начале августа в Красном Селе, под Петербургом, где находился лагерь гвардейских полков, ежегодно, по окончании маневров, устраивалось несколько парадных спектаклей для гвардии.

Уютный, в русском стиле, зрительный зал Красносельского летнего театра во время этих спектаклей имел не совсем обычный вид: в публике только военные — ослепительно белые кителя, сверкающие погоны, аксельбанты, звон шпор, французская речь…

К участию в красносельских спектаклях даже и для эпизодических ролей привлекались исключительно крупные {25} артистические силы. Программа обыкновенно была сборная: драма, балет, опера. Чаще всего одноактные пьески или водевили, отрывки из опер, а потом балетный дивертисмент, наиболее любимый этим зрительным залом.

В самом Петербурге после закрытия зимних театров на летнее время функционировали так называемые летние сады. Эти летние сады, в сущности, мало оправдывали свое наименование. Это просто площадки с большой клумбой посредине, а по сторонам — открытый театр с навесом над местами для публики, раковина для духового оркестра, ресторан с широкой верандой и где-то несколько чахлых деревьев. Тем не менее петербуржцы охотно посещали такие сады, стремясь на вольный воздух из своих душных квартир.

Но все же главная тяга была к окрестностям.

По тем или иным причинам многие не имели возможности жить на даче и после трудового дня отправлялись за город, где можно было подышать свежим воздухом и послушать музыку или пойти в театр.

Для таких экскурсий в те годы наибольшей популярностью пользовались три пригородные дачные местности: Павловск, Озерки и Ораниенбаум. Самым излюбленным, наиболее фешенебельным был Павловск. Туда по вечерам из города стекалось большое количество публики, привлекаемой не только чудным парком, но и разного рода развлечениями. В частности, тут регулярно устраивались драматические спектакли, чаще всего с участием артистов Александринского театра. В Озерках же и в Ораниенбауме играли драматические труппы, составленные преимущественно из артистов частных и провинциальных сцен. Тут применялась гастрольная система, она-то и служила приманкой для публики. Антрепренеры этих театров набирали основной состав из средних дарований и приглашали на гастроли крупные имена. Так, например, в Озерках можно было часто видеть блестящего, неувядаемого Мариуса Петипа, когда-то премьера и любимца публики Александринского театра. Нередко гастролировал там и знаменитый И. П. Киселевский, также покинувший Александринскую сцену из-за недоразумений с дирекцией. Появлялись там иногда и артисты московского Малого театра: М. Н. Ермолова, А. И. Южин, Ф. П. Горев.

{26} Организаторы этих летних предприятий, само собою разумеется, старались заполучить гастролера с громким именем, но наряду с этим разыскивали и молодые дарования, которые сумели завоевать себе положение на провинциальных сценах. Таким образом, петербургские дачные театры выдвинули немало молодых артистических дарований и сыграли для многих немаловажную роль в их сценической карьере. Мы знаем, например, что Савина, Давыдов и Варламов были приглашены в Александринский театр после гастролей в подобных летних пригородных театрах.

Однако долгое время там не появлялось особо ярких молодых дарований, способных остановить на себе внимание.

Но вот в сезон 1895 года, летом, в Петербурге с большим интересом заговорили о новоявленной артистке, с успехом выступавшей в дачном театре в Озерках и делавшей там полные сборы.

Все театралы всколыхнулись. При встречах часто можно было слышать:

— Вы еще не смотрели Комиссаржевскую? Нет? Посмотрите! Стоит!..

— Как, вы еще не видали Комиссаржевскую в роли Рози? Непростительно! Идеально играет!..

— Да откуда она явилась?

— Из провинции… Кажется, из Вильно!..

— Позвольте, я знал какую-то Комиссаржевскую… Она выступала несколько лет назад в Озерках в антрепризе Струйской[[31]](#endnote-31). Ничего особенного… Обыкновенная инженю… Разве теперь развернулась?..

— А может быть, то была другая? Может быть, однофамилица?.. Эта же, как мне передавали, дочь Комиссаржевского, знаменитого тенора[[32]](#endnote-32).

— Припоминаю, и про ту говорили, что она дочь Комиссаржевского. Значит она! Бывают метаморфозы! Надо посмотреть!..

И ездили в Озерки, смотрели Комиссаржевскую — и возвращались покоренные ее талантом.

Имя Комиссаржевской быстро стало популярным, пресса начала отмечать ее как выдающееся дарование.

— Неужели ее не пригласят на императорскую сцену? — часто задавался вопрос.

{27} — Конечно, нет! Не пустят! Савина и Потоцкая цепко держатся за свои места. Не потерпят соперничества!..

Тем не менее, вопреки всевозможным толкам, дирекция императорских театров сделала Комиссаржевской предложение дебютировать на Александринской сцене. Но Вера Федоровна не смогла воспользоваться этим предложением, так как была связана словом, данным своему прежнему антрепренеру К. Н. Незлобину[[33]](#endnote-33), державшему театр в Вильно. И дебют ее был отложен до весны 1896 года.

### 2

4 апреля 1896 года В. Ф. Комиссаржевская дебютировала на сцене Александринского театра в роли Рози в пьесе Зудермана «Бой бабочек». Хотя в жизни она далеко не производила впечатление девочки — на сцене перед вами была девочка-подросток, доверчивая, наивная. Выражение глаз, интонации, каждое движение дышали детскостью. Она всех восхитила своей неподдельной искренностью. Каждая деталь роли была чеканно отделана. Все продумано, все проанализировано и вместе с тем все согрето жизнью и истинным вдохновением. Победа была полная, успех дебютантки громадный. После первого же спектакля дирекция императорских театров подписала контракт с Комиссаржевской.

Второй ее дебютной ролью была роль Любы из пьесы «Общество поощрения скуки»[[34]](#endnote-34) (спектакль состоялся в Михайловском театре). Но на этот раз она не произвела должного впечатления. Не хватало у нее внешнего блеска, шика, я бы сказал, изящества для так называемой «салонной» роли, несмотря на мастерство исполнения.

В этой роли когда-то выступала М. Г. Савина, — Люба считалась одной из лучших ее ролей. После Савиной роль перешла к Потоцкой, мастерице играть роли условных театральных персонажей, к категории которых принадлежала и эта роль. Старожилы театра невольно делали сравнения — и далеко не в пользу Комиссаржевской. Наступило некоторое разочарование.

Несомненно, Комиссаржевская сделала ошибку, выбрав для своего второго дебюта роль, мало свойственную ее индивидуальности. Ее сфера — отражение душевных переживаний, {28} глубоких, проникновенных, или же роли протестующих натур, рвущихся из пут старых устоев, не мирящихся с укладом повседневной жизни. Именно последнее было свойственно Комиссаржевской.

Помню, как однажды в разговоре со мной, в ответ на мои сомнения, высказанные ей относительно моей артистической будущности, она мне ответила:

— Я слушаю вас и завидую вам, Юрий Михайлович… Вы молоды, у вас все впереди, я же этим похвастаться не могу. Я живу настоящим и должна думать об этом настоящем, тогда как перед вами все еще вопрос — «быть или не быть»… Как это интересно! Что бы я дала, лишь бы иметь право ставить этот вопрос! Вы должны себе сказать «быть» — и должны твердо сказать это «быть» — и захотеть этого «быть»! При слове «хочу» — о, как много можно достичь!..

И, задумавшись, добавила:

— А главное, хотеть быть не таким, как все! Как заманчиво быть не таким, как все, не походить на других!..

Эти слова Веры Федоровны произвели на меня большое впечатление и заставили призадуматься над многим.

В то же лето, вскоре после своих дебютов, Комиссаржевская была приглашена в Красносельский театр для участия в парадных спектаклях. Она выступила в пустой комедии Мансфельда «Нина», где и мне довелось играть одну из ролей. Во время репетиций мы теснее сблизились с Верой Федоровной. К нам присоединился Ю. Э. Озаровский, впоследствии известный режиссер, и между нами установились дружеские отношения. Сознавая свою неудачу в Михайловском театре, Комиссаржевская сильно волновалась. Волнение ее усиливалось от сознания, что специфическая аудитория Красносельского театра далека от требований искусства и что тут прежде всего захотят увидеть хорошенькую, а не хорошую актрису. Мы старались, насколько возможно, ободрить Комиссаржевскую, но ее опасения оказались не напрасны: она не имела никакого успеха. Разочарование было полное, притом не только в публике, но даже и в актерской среде.

— Ну, где же ей до нашей Потоцкой! Потоцкая в таких ролях незаменима… В ней жизнь и молодость. И хороша собой! А у этой не лицо, а какое-то печеное яблочко!..

{29} Ее постигла та же участь, что и в «Обществе поощрения скуки» — и по той же причине: не живые образы, а условные театральные персонажи, трафаретные маски инженю, требовавшие главным образом внешних данных и простого сценического навыка, — были не для нее.

С тяжелым чувством начала Комиссаржевская свой первый сезон в Александринском театре, потеряв почву под ногами, а главное — веру в себя, в свои силы.

Но, к довершению всего, ее ожидала еще третья неудача. В самом начале сезона был дан спектакль, посвященный памяти Хмельницкого[[35]](#endnote-35). Шла его пьеса «Шалости влюбленных»[[36]](#endnote-36), где Комиссаржевская играла роль веселой девушки. Роль с куплетами и танцами. Рядом с ней, другую однотипную роль исполняла Потоцкая. И надо сказать, что сравнение было не в пользу Комиссаржевской.

Многочисленные поклонники Потоцкой, встревоженные громким успехом первого выступления дебютантки, торжествовали и, успокоенные рядом неудач Комиссаржевской, перестали считать ее соперницей Потоцкой.

Между тем повторные спектакли «Боя бабочек» по-прежнему продолжали сопровождаться крупным успехом Веры Федоровны, что до некоторой степени поддерживало ее самочувствие и не давало возможности окончательно упасть духом. Но тем не менее растерянность у нее была большая. Она не знала, что делать, что предпринять, как выйти из создавшегося положения. Ей необходимо было добиться такой роли, которая могла бы восстановить ее пошатнувшееся положение.

Но какая роль могла бы исправить неудачу первых ее шагов на образцовой столичной сцене? Этого она еще не знала. Выбор нужно было сделать осторожно, продуманно, с учетом всего окружения, в котором находился тогда Александринский театр. Это сбивало Комиссаржевскую, пугало ее при выборе пьесы, так как определенной художественной линии Александринский театр тогда не имел. Чаще всего дело сводилось к потворству вкусам публики, склонной воспринимать скорее легкий жанр весьма сомнительных пьес, господствовавших тогда в текущем репертуаре.

Помню одну из репетиций. Я сидел вместе с Ю. Э. Озаровским на скамейке перед павильоном, где артисты обыкновенно ожидали своего выхода на сцену, {30} когда к нам подошла Вера Федоровна. Она была расстроена, тяжело опустилась на скамейку и взволнованно сказала:

— Прощайте! Ухожу из театра. Я сейчас от Карпова. Подала ему заявление об уходе…

Это было для нас совершенно неожиданно.

— Вижу, что я здесь не ко двору, — продолжала Вера Федоровна. — Мне надо уходить!..

— Почему? Вы еще здесь внове, не успели осмотреться! Подождите! Не надо горячиться, надо действовать обдуманно и не принимать скороспелых решений под впечатлением каких-то совершенно случайных обстоятельств…

— Нет, нет… Все обдумано, решение мое твердо… Передо мной дилемма: сыграть роль теперь же, роль из моего репертуара, за которую я бы отвечала, — или уйти.

— Ну так в чем же дело? Заявите роль — и вам ее дадут!

— Я заявляла — и мне ее не дали…

— Как так?

— Мне Карпов предложил выбрать роль из текущего репертуара. Я остановилась на «Сорванце» Виктора Крылова. Пьеса как раз для петербуржцев, и роль Любы — одна из лучших моих ролей, другой подходящей сейчас в репертуаре театра я для себя не вижу. Но, оказывается, «Сорванец» снимается с репертуара…

Действительно, Е. П. Карпов, только что принявший тогда бразды правления после ухода В. А. Крылова, решил очистить репертуар от пьес своего предшественника.

Нам казалось, что Вера Федоровна неудачно сделала свой выбор. Характер ее дарования, судя по исполнению зудермановской Рози, куда глубже, чем это требовалось для ролей типа обычных театральных инженю пьес того времени. Мы высказали свои соображения и посоветовали остановиться на какой-либо другой роли, которая могла бы дать возможность найти свою линию, не совпадающую с линией тогдашних премьерш Александринского театра. Мы воспользовались тем, что Карпов тяготел к Островскому.

— Не хотите ли сыграть что-нибудь Островского? — спрашиваем мы.

{31} — Конечно, хочу! Например, Ларису из «Бесприданницы»! Но разве петербургская публика ее примет? Да, кроме того, «Бесприданница» сейчас не в репертуаре…

— Нужды нет! Карпов настолько любит Островского, что бесспорно согласится поставить пьесу даже заново.

— Переговорите с Карповым!..

Убеждаем ее сейчас же, не теряя времени, идти к Карпову и взять обратно свое заявление об уходе при непременном условии возобновления «Бесприданницы». После некоторого колебания Комиссаржевская направляется к Карпову, а мы, по окончании репетиции, остаемся ожидать результата ее переговоров. Спустя некоторое время Вера Федоровна выходит из карповского кабинета, и уже по одному ее виду совершенно несомненно, что миссия ее удалась.

### 3

16 февраля 1897 года В. Ф. Комиссаржевская появляется перед петербургской публикой в роли Ларисы из «Бесприданницы».

Большой день для Веры Федоровны: в этот день она переходила Рубикон.

Репетиции проходили бледно. Правда, трудно было судить по тогдашним репетициям: в то время в полный тон репетировали редко, даже на генеральной. А тут еще у всех исполнителей игранные роли, так что все сводилось к проверке текста.

Несмотря на весьма корректное и даже, я бы сказал, внимательное отношение со стороны партнеров, все же чувствовалось какое-то недоверие к Комиссаржевской как к артистке, снисходительно-отеческий тон в обращении, желание одобрить, как одобряют обыкновенно неудачников. Вот что сквозило во всем по отношению к Вере Федоровне во время репетиций и говорило за то, что в Комиссаржевской еще не видели Комиссаржевскую.

Сознавая ложность своего положения, она вся ушла в себя и, как бы замкнувшись, давала на репетициях лишь контуры своего исполнения, не раскрываясь полностью. За четким, вполне определенным рисунком не видно было настоящего творчества, артистического вдохновения, а потому вполне естественно, что никто не возлагал больших {32} надежд на эту новую ее попытку. А тем не менее все же почему-то насторожились, несмотря на фразу, зло кем-то из артистов пущенную: «Что доброго ждать из Назарета?..», быстро ставшую общим достоянием кулис.

Но вот и премьера.

Все завзятые театралы налицо. Они сидят на своих обычных местах (кассирши знали уже их привычки и оставляли для них излюбленные ими места). Тут и маститый П. И. Вейнберг[[37]](#endnote-37) — Черномор, как его прозвали за его длинную седую бороду, тут и А. С. Суворин, помахивающий своею клюшкою, с которой он не любил расставаться, здесь и профессор В. П. Острогорский[[38]](#endnote-38), восторженный почитатель александринцев, и А. А. Плещеев[[39]](#endnote-39), отличавшийся элегантностью, и Д. Д. Коровяков[[40]](#endnote-40) — автор книги «Теория актерского искусства», и известный присяжный поверенный Н. П. Карабчевский[[41]](#endnote-41), с внешностью римского патриция, и другие. И, само собой разумеется, представители прессы — театральные критики: Юрий Беляев[[42]](#endnote-42), А. Р. Кугель, скрывавшийся под псевдонимом «Homo novus»[[43]](#endnote-43), А. В. Амфитеатров, А. А. Измайлов[[44]](#endnote-44), Россовский[[45]](#endnote-45), Селиванов и другие. И тут же, в погоне за материалом для своих фельетонов, всегда остроумных, но беспощадно злых, два непримиримых врага: Виктор Буренин[[46]](#endnote-46) и Влас Дорошевич, всячески изощрявшиеся в высмеивании актеров. Большинство из них — «олимпийцы». От них зависит судьба той или иной пьесы, репутация того или иного актера. Они это прекрасно сознают и соответственно держат себя с сознанием достоинства и значения. Ходят по партеру как у себя дома, чувствуют себя хозяевами положения.

Начался первый акт. Все внимание на Комиссаржевской. Артистка волнуется, но прекрасно владеет своим волнением, только иногда, чуть заметно, дрожат кисти рук. Но ее красивый, грудной голос звучит твердо и свободно поддается модуляциям. Судить об исполнении рано. В первом акте в роли нет особенно ответственных моментов, но зато это обстоятельство дает возможность исполнительнице легче ориентироваться на сцене и овладеть своим самочувствием.

В первом антракте зрительный зал не имел еще определенного мнения, но чувствовалось, что все настроены по {33} отношению к новой артистке если не враждебно, то, во всяком случае, предвзято и неблагожелательно.

Консерватизм был обычным явлением в тогдашней жизни вообще и особенно в области нашего искусства.

Все, что зарождается и только еще формируется, чаще всего вызывает среди маститых деятелей сцены и среди публики страстные нападки. Старым театралам всегда трудно отречься от прежних кумиров, они любят отдавать предпочтение тем, кто восхищал их в молодые годы. Они с трудом принимают новую индивидуальность, в особенности когда эта индивидуальность отличается своей яркостью и самобытностью. Так и тут. Всем приходила на память Савина, и все непременно желали видеть повторение ее. Причем упускали из виду, что в свое время выступление той же Савиной в данной роли подвергалось резкой критике…

— Ну‑с?.. какое впечатление?

— Трудно сказать… Не жду ничего интересного.

— Да, по-видимому, серенькая актриса… Не импонирует!

— А Рози играет хорошо!

— Ну, что Рози! Мещаночка немка… Там блеклые ее краски как раз на месте…

— Н‑да‑а! Это не Савина!

— Вот еще чего захотели! Вторую Савину! Поищите-ка!

— А надо бы! Начинает стареть!..

— Да ведь и эта не молода. Посмотрите на ее лицо!.. Потоцкая не Савина, но, по крайней мере, брызжет молодостью, свежестью — и за то спасибо!..

— Ну‑с!.. «Будем посмотреть», что дальше…

Во втором акте роль развертывается. Объяснение с Паратовым проводится Комиссаржевской тонко, в притушенных тонах, интимно. Мимика сразу приковала внимание. Большие, выразительные глаза Комиссаржевской, излучавшие всю глубину таившихся в ней переживаний, с ясностью доносили до нас драму мятущейся души Ларисы. Перед нами не терпящая никакой зависимости, рвущаяся на волю из клетки молодая жизнь. Вся она — подобна пойманной степной птице, разбивающей в кровь свои крылья о железную решетку, преграждающую ей путь к простору.

{34} Настроение в зрительном зале как будто повышается, но лед еще не растаял. По окончании акта раздались довольно дружные аплодисменты. Аплодировали больше верхние ярусы, внизу же сдержанно, неуверенно. Там наверху публика экспансивная, непосредственная, много молодежи. Внизу же публика бывалая, пресыщенная, критически настроенная, особенно ко всему русскому. Ведь многие из них ежегодно выезжают за границу. И где же русским тягаться с заграничными! «Как европейское поставить в параллель с национальным», говоря словами из «Горя от ума»?!

В антракте как будто уже больше оживления. Собираются группами, делятся впечатлениями, но мнения еще не совпадают. Некоторые спешат в буфет. Там обыкновенно собираются критики. Интересно, что говорят они? Их обступают тесным кольцом. Они спорят, говорят так, чтобы это было достоянием окружающих, чувствуя, что они — предмет общего внимания.

— Нет, нет! Что ни говорите, а в ней что-то есть! — гремит голос А. Р. Кугеля, тогда еще красивого и, как это ни странно для знавших его впоследствии, франтовато одетого и гладко причесанного молодого человека.

— Вы правы, — обращается он к Ю. Д. Беляеву, — когда говорите о ее красках, не вполне совпадающих с красками Островского. Островский требует большой сочности. Надо его писать мазками! Репинской кистью! А тут — акварель. Но акварель прекрасная, тонкая, проникновенная. Она кровью пишет свою акварель. Вслушайтесь в ее полутона. Прием, к которому редко прибегают русские актеры…

— Может быть, и так… Но где же ширь, размах, где Волга, цыганщина?.. Цыганский табор? Недаром упоминает о нем автор, — возражает своим глухим голосом Юрий Беляев с присущей ему кислой гримасой.

— Я не говорю, что она идеальная «Бесприданница»! Не говорю! Но я ее расцениваю как артистку вообще, как таковую. И она кажется мне содержательной, интересной!.. Посмотрите, как она все подчиняет своей воле, своей мысли. Чувствуется ум, культура. Последним немногие могут похвалиться, даже и большие наши таланты, — гремит голос А. Р. Кугеля.

{35} Словом, в оценке артистки наступил перелом. Предубеждение стало сменяться некоторым доверием, и третий акт начался в более благоприятной атмосфере.

Действие происходит у Карандышева.

Лариса, выбитая из колеи Паратовым, болезненно, с щемящим сердцем переживает свою драму. В присутствии Паратова она еще больше чувствует все ничтожество Карандышева.

Появляется цыган с гитарою. Ларису просят петь. Карандышев противится этому. Настойчивость, твердая уверенность Карандышева в том, что она должна послушаться его, раздражает Ларису. Наперекор ему она соглашается петь.

Раздается аккомпанемент гитары.

Лариса — Комиссаржевская, сосредоточенная, с устремленными вдаль глазами, в которых столько страдания, чуть слышно, как бы боясь нарушить тишину, наступившую перед ее пением, начала первую фразу романса: «Он говорил мне, будь ты моею…» Мгновение — взгляд на Паратова, потом так же сосредоточенно, с постепенно разрастающимся звуком своего грудного, бархатного голоса на редкость приятного тембра, она продолжает:

И стану жить я, страстию сгорая…
Прелесть улыбки, нега во взоре
Мне обещали радости рая.

И под конец:

Бедному сердцу так говорил он,
Но не любил он, нет, — не любил он…

С таким подъемом, с таким душевным криком закончила она романс, как будто сердце ее разорвалось на части. Все были ошеломлены. Впечатление получилось настолько сильное, что наступила мертвая тишина, разрядившаяся в стихийную овацию всего зала.

Действие приостановилось… Долгое время публика не давала актерам говорить. По окончании акта овации возобновились с той же силою. Многие ринулись вперед к оркестру и без конца вызывали Комиссаржевскую.

Победа как будто полная. Только некоторые скептики еще не сдавались:

{36} — Вот что делает пение! Публика любит, когда в драме поют. Ее хлебом не корми, а подай какой-нибудь романсик, и она будет довольна…

— Не пропой Комиссаржевская, разве так бы ее принимали?.. — говорили они.

И они были не совсем неправы. Доля истины тут есть. Но дело совсем не в этом. Пение Комиссаржевской дало ей возможность разбить предубежденность, создавшуюся по отношению к ней из-за нескольких неудачных выступлений на первых порах, разбить то, что мешало публике непосредственно воспринимать ее исполнение.

Но они забывали, что пение Комиссаржевской в «Бесприданнице» не есть просто вставной номер, ничем не связанный с общим переживанием изображаемого лица, как это часто бывает на сцене. Нет, это было органически связано с общим течением роли. И Комиссаржевская всю сущность содержания, которую она накопляла в продолжение всего развития внутренней линии роли, сумела вложить в этот романс. Это был итог, сумма всего, что несла в себе Комиссаржевская в роли до данного момента.

В последнем акте Комиссаржевская, как говорится, уже имела свою публику. Связь между зрительным залом и ею была установлена, и ничто уже не мешало публике непосредственно воспринимать творчество артистки.

Последняя сцена — диалог Ларисы с Карандышевым, после которого Лариса умирает от выстрела Карандышева, — едва ли не лучшая сцена у Комиссаржевской.

Она вела всю сцену на тихих, притушенных тонах. Но сколько тут было внутренней силы!

Сначала на сцене она одна. Стоит перед столом, лицом к публике, вся ушедшая в себя. Появляется Карандышев.

Она не замечает подошедшего Карандышева, но, внезапно повернувшись в его сторону, видит его и долго смотрит холодными глазами, как бы все еще находясь в плену своих тяжелых дум и не сразу осознав, кто перед ней. Потом, отвернувшись от него, после продолжительной паузы, совершенно бесстрастно, чуть слышным шепотом произносит: «Как вы мне противны, кабы вы знали…» Затем, в ответ на его предложение пойти с ним, она брезгливо отмахивается от него короткими, отрывистыми фразами. Лишенный всякого внутреннего чутья, Карандышев, желая воздействовать на Ларису, пытается уязвить ее самолюбие, {37} цинично рисуя ее унизительное положение среди того общества, в котором она вращается, и грубо бросает ей оскорбительное слово — «вещь».

— Ну, если вы — вещь, тогда это другое дело… Вещь и обижаться не может!..

Со стоном она на лету подхватывает это слово и ожесточенно начинает повторять его, растравляя свою и без того мучительную рану: «Вещь, вещь! Да, да, я — вещь… Наконец слово для меня найдено… Вы нашли его… Уходите, оставьте меня!..» Как будто она уже давно искала это слово и обрадовалась, что нашла его…

Затем, в каком-то исступленном отчаянии, она произносит заключительный монолог. Стремительно, страстно, стихийно:

— Вещь! Всякая вещь должна искать своего хозяина. Я найду его… — И дальше: — Теперь у меня перед глазами заблестело золото, засверкали бриллианты… Подите, подите, я вашей быть не могу. — Бурным потоком льются слова Ларисы — Комиссаржевской… Становится жутко, чувствуется, что она несется в пропасть. Все предвещает, что катастрофа неизбежна. Нет для Ларисы иного исхода, кроме смерти, которая тут же ее и настигает.

Раздается выстрел Карандышева.

Слегка пошатнувшись, она одно мгновение держится на ногах, каким-то странным взглядом обводит вокруг себя, как бы еще не осознавая, что с ней произошло, затем медленно опускается на землю — и лицо ее озаряется улыбкой.

— Благодарю, — произносит она облегченно, сознавая свое освобождение, сознавая, что смерть выводит ее из лабиринта жизни, из которого она сама не в силах была выбраться.

— Какое благодеяние вы для меня сделали… Ах, какое благодеяние, — шепчет она.

За сценой раздается хор цыган — символ угара ее жизни. Сбегаются поспешно на выстрел. Тут же и Паратов.

— Я сама, сама, — звучат предсмертные ее слова — и примиренной она затихает навеки.

Впечатление от проникновенной игры Комиссаржевской до того сильное, что не верящие в ее большой талант, приписывающие ее успех главным образом пению, должны были отбросить свой скептицизм и признать, что дело тут {38} совсем не в пении, а в ее громадном таланте, когда он правильно применен.

Нужно ли говорить, что происходило в театре по окончании спектакля! Словом, Рубикон был перейден — виктория!..

На другое утро Вера Федоровна проснулась уже не той Комиссаржевской, какой была накануне, но той Комиссаржевской, которая начинала вписывать свое имя золотыми буквами на страницы истории русского театра[[47]](#endnote-47).

### 4

В. Ф. Комиссаржевская вступила в Александринский театр в то время, когда там было три премьерши: М. Г. Савина, В. А. Мичурина и М. А. Потоцкая.

Артистки различной индивидуальности и различной степени дарования, но вместе с тем, я бы сказал, одной устремленности и одного течения, характерного в то время для Александринского театра, — течения преимущественно комедийного!

Савина стояла в центре Александринского театра, а потому играла все лучшие роли. На долю же Мичуриной и Потоцкой доставались роли, по той или иной причине не попадавшие в поле зрения главной премьерши, или же такие, из которых, как говорится, она уже выросла.

М. А. Потоцкая была в лучших условиях, чем В. А. Мичурина, она чаще всего играла молодых девушек, почти девочек, которых Савина по своему возрасту играть уже не могла, и они переходили к более молодой исполнительнице как бы по наследству, тогда как В. А. Мичурина в мое время играла уже аналогичные роли с Савиной.

Вера Аркадьевна Мичурина, в начале своей карьеры игравшая молодых девушек, была вдумчивой, корректной артисткой, но всегда с некоторым холодком. И вполне естественно, что такая роль, как Софья из «Горя от ума», считалась лучшей в ее репертуаре и действительно могла служить образцом исполнения. Но когда Мичурина перешла на роли героинь, она обрела свой настоящий путь и играла светских львиц с большим мастерством и блеском. Мастерство, вкус, культура — вот признаки ее исполнения, и этим она отличалась от многих русских артисток того {39} времени, которые редко владели актерской техникой в таком совершенстве, как Мичурина. Манерой игры она скорее напоминала западных актрис, особенно французской сцены. В ней было много общего с известной французской артисткой Режан[[48]](#endnote-48). Лучшие ее роли — Ренева из «Светит, да не греет» Островского, леди Мильфорд из «Коварства и любви» Шиллера и миссис Чивлей из пьесы Оскара Уайльда «Идеальный муж»[[49]](#endnote-49), — роль, которую она исполняла несравненно. Празднуя свой пятидесятилетний юбилей, В. А. Мичурина на своем показательном вечере демонстрировала свое искусство в ролях Софьи из «Горя от ума» и леди Мильфорд из «Коварства». Назидательный урок для молодежи!

Мария Александровна Потоцкая — артистка иного порядка. Она не обладала таким мастерством, как Мичурина, не замечалось в ней и особой вдумчивости, а также тонкости исполнения, она брала все одаренностью своей натуры и хорошо использовала свою молодость, живость, звонкость, миловидность и темперамент — словом, все свои необыкновенно богатые данные для тех ролей, которые она играла, а играла она по большей части именно такие роли, которые главным образом и требовали наличия подобных данных. Потоцкая — типичная инженю модных пьес того времени. Для ее амплуа не требовалось раскрытия образа и глубокого внутреннего чувства. Все эти Любы и Люды, достававшиеся на ее долю, писались по одному и тому же образцу и отличались друг от друга лишь различными сценическими положениями и именами. Потоцкая пленяла в них веселостью, непосредственностью, жизнерадостностью и своим очарованием. Петербургской публике нравились и эти роли, и талантливая их исполнительница, и Потоцкая всегда имела шумный успех[[50]](#endnote-50).

Такова была расстановка сил к моменту вступления в труппу В. Ф. Комиссаржевской.

Индивидуальность Комиссаржевской никак не подходила к доминирующим требованиям, предъявлявшимся в ту пору посетителями Александринского театра, этими истыми петербуржцами, и поэтому она нашла себя там не сразу. В ней не было внешнего шика, внешнего блеска, этих необходимых атрибутов для успеха в тогдашних ходовых ролях, и всякие попытки заставить ее слиться с тогдашним общим течением театра естественно должны были {40} терпеть неудачу. Она была там как бы чужим телом. Вот, как мне кажется, где кроется ключ неуспеха Комиссаржевской на первых порах.

Первое время Комиссаржевская была на положении «гадкого утенка». Никто не постарался взглянуть на нее другими глазами и разгадать ее сущность, никто не подозревал, что этот «гадкий утенок» может стать прекрасным лебедем и пойти по иным путям, еще не проторенным в Александринском театре.

Но вот Комиссаржевская добилась признания и быстро заняла первое положение.

После премьеры «Бесприданницы» Комиссаржевская стала для всех Комиссаржевской. Теперь «Бесприданница» чередовалась на афише с пьесой «Бой бабочек» — и успех Веры Федоровны возрастал с каждым выступлением. Признание стало общим. Все стремились увидеть новую знаменитость.

Даже та публика, которую именовали «островитянами», — то есть обитатели Васильевского острова с его университетом и Академией наук, редко посещавшие Александринский театр из-за характера репертуара и общего его направления, — стала чуть ли не завсегдатаем и главным элементом, наполнявшим зрительный зал на спектаклях с участием Комиссаржевской. Творчество Веры Федоровны было близко по духу василеостровской публике, и Комиссаржевская сразу овладела ее симпатиями, в особенности симпатиями студенческой молодежи, устраивавшей ей бурные овации.

Успех новой премьерши, особливо на первых порах, затмил успех Савиной, до того считавшейся незаменимой.

В таких случаях публика редко бывает последовательной и в порыве нового увлечения часто может быть несправедливой, а подчас и жестокой. Ей свойственно забывать заслуги прежних своих кумиров, и она охотно, а иногда даже с каким-то злорадством меняет старые симпатии на новые. Так и тут. Начали снижать значение Савиной как артистки, стали подвергать ее талант жестокой критике. Начали находить, что Савина устарела, что пора ей переходить на другие роли, уступить место и первенство более молодой, не замечая при этом, что Савина давно сама позаботилась о таком переходе и начала играть более пожилых героинь, вполне соответствовавших ее возрасту, {41} и постепенно отказываться от прежних своих ролей. Переход на другие роли для каждого артиста, а тем более для артистки всегда труден, он не сразу нащупывается, и постепенность тут играет большую роль. В такой период Савину и застает приход Комиссаржевской на сцену Александринского театра.

Савина и Комиссаржевская — артистки большой величины, но совершенно различной индивидуальности, и, казалось бы, нет нужды делать какие-либо сравнения между ними. Каждая на своем месте — крупное явление. Но публика — всегда публика. И Мария Гавриловна не могла не почувствовать изменившегося к ней отношения и болезненно переживала такую несправедливость.

Успех соперницы, вполне естественно, стал беспокоить артистку, избалованную вниманием публики. Она начала нервничать. Надо было находить выход из создавшегося положения. С высокого места больно падать, особенно при сознании, что нет к тому достаточных оснований!..

Как человек умный, Савина стала осторожнее, сознавая, что надо быть мудрой как никогда. До сих пор она играла без разбора все лучшие роли — одну лучше, другую хуже, но она одна, она — Савина. Публика ее ценила и не останавливалась на ее неудачах. Теперь, при Комиссаржевской, — «каждое лыко в строку». Теперь многое ей уже не простят…

### 5

На очереди стояла премьера новой пьесы А. П. Чехова «Чайка», предназначенная для бенефиса комической старухи Е. И. Левкеевой.

Роль Нины Заречной, как центральная и более выигрышная, по привычке была отдана Савиной, несмотря на то; что роль актрисы Аркадиной, несомненно, ей более подходила как по индивидуальности, так и по возрасту. Но по проторенной дорожке, по привычке, по инерции роль Заречной посылается Марии Гавриловне (тем более, что Аркадина — мать, да к тому же мать уже взрослого сына, и поручать подобную роль Савиной при ее переходном периоде, когда она еще избегала играть матерей, просто боялись).

{42} На репетициях «Чайки» Савина сильно нервничала. Больше всего доставалось режиссеру Е. П. Карпову. Савиной все казалось не так, все было ей неудобно, на каждом шагу она обрывала режиссера. Атмосфера создавалась тяжелая, просто невозможная. Некоторые были рады позлословить: «А Марье-то не нравится успех Комиссаржевской! Посмотрите! Что с ней делается!..» И действительно, Савина волновалась как никогда. Всем была ясна причина ее волнений: Нина Заречная — молодая девушка, и Савина прекрасно понимала, что уже переросла ее, и сознавала фальшь своего положения. В другое время она, может быть, не задумываясь играла бы эту роль, но сейчас Комиссаржевская была бельмом на ее глазу: теперь ей не простят несоответствия роли ее годам!..

Присутствие в труппе Комиссаржевской напоминало ей самой, да и всем в труппе, о наступившей неотвратимой переходной поре. А это, как известно, самый тяжелый период в жизни актера, а в особенности артистки. Не сразу дается этот переход, а иногда и совсем не удается. Правда, бывает и обратное — бывают случаи, когда артисты только тогда находят себя и получают возможность по-настоящему раскрыть свое дарование, когда переходят на амплуа пожилых (так было, например, с Н. М. Медведевой — знаменитой гранд-дам в Москве, и с Е. Н. Жулевой в Петербурге).

Савина сознавала, что и она вплотную подошла к разрешению мучительной проблемы своего дальнейшего бытия, а потому волновалась, нервничала. «Сцена — моя жизнь» — вот известное изречение Савиной, и уступить свое привилегированное положение на сцене было для нее подобно смерти.

И вот теперь, с ролью молодой девушки Нины Заречной в руках, Савина переживала тяжелую драму актрисы, стоящей на перепутье из-за своего возраста. Она была в нерешительности, теряла равновесие, не знала, как поступить.

Случай помог ей найти выход.

Во время одной из репетиций «Чайки» Савина сидела на сцене, на какой-то низенькой приступочке, расстроенная, жалкая… В это время позвали к выходу на сцену К. А. Варламова. Проходя мимо Савиной и увидав ее расстроенной, {43} сидящей в какой-то некрасивой, неестественной позе, Варламов бросил ей на ходу шутливую фразу:

— Ай‑ай‑ай, Мария Гавриловна! И вам не стыдно?!

Фраза эта всецело была вызвана и относилась к ее позе, обратившей на себя внимание Варламова, и он ею просто по своему добродушию хотел пошутить, чтобы хоть немного отвлечь Савину своей шуткой и рассеять сгущенную атмосферу репетиции.

Услыхав эту фразу, Савина демонстративно быстро встала и ушла за кулисы. Варламов смутился, почувствовал, что он как будто сделал какую-то неловкость, густо покраснел, как всегда в подобных случаях. Но никто не придал большого значения этому, казалось бы, пустяшному инциденту. Однако, когда наступил черед выходить Савиной на сцену, ее в театре не оказалось. Кто-то видел, как она, накинув на себя свою ротонду, уехала из театра. Все недоумевали… Непохоже было на Савину… Она, всегда такая аккуратная, дисциплинированная, и вдруг, не сказав никому ни слова, оставляет театр, репетицию… Все поняли, что это не спроста.

К. А. Варламов совсем растерялся и в сильном волнении, весь красный, оправдывался, как ребенок:

— Я что же?.. Я ничего… Да что я ей сказал, в самом деле? Ничего не сказал!.. Вижу — сидит на приступочке, сложилась в комочек… Ну, я на ходу и подшутил… и… больше ничего! Что тут особенного? И почему ее так ошпарило?.. Какая муха ее укусила?! Не понимаю!..

Понять, конечно, можно было — и понимали!.. Всем было ясно, что она тогда испытывала, и почему, казалось бы, совсем невинная фраза, брошенная вскользь Варламовым без всякого злого умысла, могла так задеть Савину и больно ее ударить[[51]](#endnote-51).

Наступила пора, когда ей приходится раз и навсегда отказаться от молодых ролей, но решиться сразу на такой шаг было для нее непросто и нелегко. Она рассчитывала это сделать постепенно, незаметно для других, но с приходом Комиссаржевской вопрос встал слишком остро, я бы сказал, с какой-то очевидной наглядностью. Внутри нее происходила борьба, и ей в это время должно было казаться, что все только и думают о том, что она взялась играть неподходящую роль и никто ей этого не прощает… Самолюбие ее страдало. Вот почему варламовскую фразу {44} «И вам не стыдно?!» — она приняла за намек, ударивший ее больную рану, подвинувший ее к определенному решению.

К концу репетиции Е. П. Карпов получил записку, в которой Савина сообщала, что по болезни играть не сможет и просит передать эту роль другой артистке. На следующий день роль Нины Заречной репетировала Комиссаржевская.

В те годы был обычай ставить восемь-десять пьес в сезон, так что для самой сложной постановки полагалось не больше месяца для репетиций. «Чайку» ставили в обычном порядке. Участвовали В. Ф. Комиссаржевская, А. М. Дюжикова, К. А. Варламов, В. Н. Давыдов, Р. Б. Аполлонский, М. И. Писарев и другие.

Читки пьесы, по обыкновению, не было. Роздали роли, и прямо на сцену с тетрадками в руках для знакомства с мизансценами, заготовленными режиссером.

Пьеса всем понравилась. Прельщал язык, все чувствовали прелесть, свежесть произведения и, главное, содержательность, небанальность пьесы, что тогда было редким явлением в современном репертуаре.

На последних репетициях появился Антон Павлович Чехов. Обаятельный, скромный, он не сидел на авансцене рядом с режиссером, как это обычно делали авторы, а находился в партере и внимательно следил за ходом репетиции, не делая никаких указаний ни режиссеру, ни актерам. А когда кто-нибудь обращался к нему за советом, Антон Павлович с очаровательной улыбкой отвечал: «Я, право, не знаю. Все, кажется, прекрасно… Все как будто так, как надо… Да что я могу?.. Я не театральный человек… Вам это лучше знать. Вы — артисты… Да нет, все очень хорошо… я вполне доволен». И, по-видимому, говорил искренне.

С Антоном Павловичем я виделся раньше только один раз. Познакомились мы с ним на торжественном обеде у Е. Н. Жулевой после ее юбилейного спектакля. Обед она устроила в ресторане Эрнеста, помещавшемся на Каменноостровском проспекте. Случайно мое место за столом оказалось рядом с Антоном Павловичем. Я был этому очень рад, я был почитателем его таланта, да и сам он не мог не внушить к себе симпатии всем своим обликом, всей своей манерой держать себя. Вероятно, каждый чувствовал себя {45} с ним так же уютно, так же хорошо, как это чувствовал тогда я, находясь в его обществе. После обеда мы перешли пить кофе в соседнее помещение, нечто вроде зимнего сада, где было меньше народу, и, устроившись около какого-то грота, остальную часть вечера провели вместе. Вспоминали Москву, общих знакомых, говорили о театре, об актерах и расстались как старые знакомые.

Такими же старыми знакомыми мы встретились и в Александринском театре на репетиции «Чайки». Антон Павлович со мной поздоровался с приветливой улыбкой и пригласил сесть рядом. По-видимому, он изрядно волновался, хотя пытался это скрыть, все время теребил свою небольшую бородку или проводил рукой по спадавшим на лоб волосам и сосредоточенно, внимательно глядел на сцену, изредка задавая мне вопросы, вроде таких: «А как вам кажется, не скучна эта сцена? Мне кажется она нудной», или: «Дойдет это до публики? Мне кажется, что нет!», после чего опять принимался следить за исполнением.

Генеральная репетиция прошла благополучно. Комиссаржевская всем очень понравилась, а Чехов был от нее в восторге.

Все предсказывали спектаклю большой успех.

— Ну, это как сказать, — говорил Чехов, когда ему предсказывали успех.

— Вам не первый раз иметь успех на сцене, вспомните «Иванова»![[52]](#endnote-52) — возражали актеры.

— Да вы хоть какую пьесу вывезете!.. Один Давыдов в роли Иванова чего стоит! Лучшего Иванова я себе не представляю… А Варламова в роли Лебедева забыть не могу! Нет, я думаю, вы не выдадите меня и на этот раз!..

Словом, в театре рассчитывали на успех предстоящей премьеры.

### 6

Премьера «Чайки»[[53]](#endnote-53) была поставлена в бенефис Е. И. Левкеевой, талантливой и весьма в то время популярной артистки на характерные роли с комическим уклоном.

Петербургская публика любила Е. И. Левкееву, но особой популярностью она пользовалась среди так называемых {46} «гостинодворцев», то есть многочисленных торговых представителей Гостиного двора, являвшихся частыми посетителями Александринского театра. И не мудрено, что в этот вечер, в день ее праздника, именно «гостинодворцы» оказались едва ли не преобладающим элементом в зрительном зале. Все они были уверены, что Левкеева, как комическая артистка, подобрала для своего бенефиса что-либо забавное, и приготовились вдоволь посмеяться. Так они и настроили себя, направляясь в театр.

Но вот начался спектакль.

Проходит первая сцена, вторая, третья… Нет… Совсем не смешно — все какие-то разговоры… Странно! Может быть, это только вначале, а потом будет забавнее?.. Ничего подобного: и дальше то же самое! Ни одного забавного, комического положения — одна «болтовня» и только… Полное разочарование…

Стали искать малейшего повода к смеху. Пробовали реагировать легким смешком на отдельные фразы, на отдельные словечки. Но нет, ничего не выходит: смешок повисал в воздухе. Внимание все более и более ослабевало… В таких случаях среди публики всегда раздается кашель.

Тем не менее до поры до времени все шло сравнительно чинно. Но вот в партере кто-то нарочито громко вздохнул, раздалось протяжное: «О‑ох!..» Выходка скучающего зрителя понравилась, ее встретили сочувственно. В знак солидарности в ответ прокатился легкий смех. Смех, по-видимому, ободрил некоторых смельчаков и подвинул их на дальнейшие действия.

— Ну и канитель! — явственно прозвучал чей-то голос. Новая волна смеха, но уже громкого. Чувствуется, что зал выключился из спектакля и не следит за действием. Повсюду общий говорок, который еще больше отвлекает зрителя от сцены.

— Тише!.. Молчите… Дайте слушать!.. — раздаются протестующие голоса.

На время наступает тишина, но не надолго. Интерес к происходящему в зрительном зале настолько превышает интерес к спектаклю, что многие начинают нарочито придираться к малейшему поводу, чтобы еще больше сгустить атмосферу.

{47} Идет сцена на сцене. Треплев демонстрирует свою пьесу. Появляется Нина Заречная — Комиссаржевская вся в белом, освещенная лунным светом, садится на большой камень, начинает монолог: «Люди, львы и куропатки, рогатые олени, пауки, молчаливые рыбы, обитавшие в воде, морские звезды и те, которых нельзя было видеть глазами, — словом, все жизни, все жизни, все жизни…»

Публика в недоумении насторожилась, начала прислушиваться, почуяв что-то декадентское. Это подлило масла в огонь. Символисты и нарождающееся декадентство в то время — притча во языцех… Их высмеивали, ими возмущались, изощрялись над ними в остротах. И вот повод к новому взрыву смеха.

— Что?.. Что‑о такое — львы и куропатки?! Вот так так… — протянул чей-то голос.

Сквозь гомерический хохот со всех сторон слышатся громкие замечания, насмешки. Без всякого стеснения начинают перекликаться друг с другом через весь зрительный зал. Получаются как бы два представления: одно на сцене, другое — в зрительном зале. Последнее занимает публику как нечто необычайное. Протестующие голоса не помогают делу, а лишь усугубляют общий шум…

Смущенная, вконец растерявшаяся Комиссаржевская едва закончила свой монолог. К концу ее совсем не было слышно…

Заключительные сцены первого акта прошли хотя и при более нормальных условиях, но атмосфера, в сущности, не разрядилась, так что каждую минуту можно было ждать нового взрыва.

Наконец кончили акт. Часть публики, возмущенная подобным поведением большинства, усиленно начинает аплодировать, вызывать исполнителей. Артисты долгое время не отзывались, но в конце концов, после настойчивых требований, появились на сцене смущенные, недоумевающие.

В антракте большое оживление. Все захвачены происходящим. Одних такая необузданность не в меру разошедшихся зрителей занимает, других возмущает. Кто-то громко смеется, кто-то негодует. Но никто толком не может понять, что, собственно, происходит, почему создалась подобная атмосфера.

{48} У всех приподнятое настроение, повсюду большая ажитация. В коридорах собираются отдельные группы. Главная тема, разумеется, — разыгравшийся скандал. О пьесе говорят мало, хотя слегка касаются и ее, но как-то вскользь, между прочим. Все поглощены наметившейся «злобой дня».

Привлекает внимание фигура старика А. С. Суворина[[54]](#endnote-54), которого обступили тесным кольцом.

— Позвольте, — слышится его голос, — что это, собственно говоря, происходит?! Ведь это черт знает что!.. Ничего не понимаю… Ведь это, собственно говоря, бедлам… Встречали вы что-нибудь подобное?.. Вакханалия какая-то!.. Не умеют себя держать в приличном обществе!.. Нет, я вас спрашиваю, куда они, собственно говоря, пришли?! Ведь это не трактир, не кабак!.. Да и что, собственно говоря, они тут нашли? Пьеса как пьеса — и прекрасная пьеса! Я ее знаю… Неглупая пьеса. Чехов не может написать какой-нибудь дряни!.. Надо же, черт возьми, научиться уважать! Ведь это Чехов! Не нравится — так уходи, кто тебя держит!..

В другой группе какой-то фатоватый молодой человек, поощряемый веселым смехом окружающих, карикатурно имитируя Комиссаржевскую, цитирует слова из ее монолога:

— «Холодно, холодно, холодно… Пусто, пусто, пусто… Страшно, страшно, страшно». Ну и галиматья! Ведь тоже надо придумать! А?..

— Ерунда, чепуха!.. — слышится в ответ со всех сторон от его единомышленников.

— А потом… как это… позвольте, — продолжает фатоватый молодой человек, — сейчас припомню… ах, вот: «Во мне душа и Александра Великого, и Цезаря, и Шекспира, и Наполеона, и последней пиявки». Ха‑ха‑ха! Нет, вы послушайте: «и последней пиявки», а?.. — под общий хохот заливается он, закатываясь визгливым смехом.

Находились и заступники. Вступались главным образом за актеров. Считали, что по отношению к ним поступили неприлично, бестактно, оскорбительно. Словом, каждый реагировал по-своему, каждый — «за свой пай», как может, как умеет, что ему отпущено, что ему дано.

За кулисами — полное смятение и растерянность, словно после ужасной катастрофы. Все потрясены, подавлены {49} и не могут опомниться, не могут отдать себе отчета в том, что только что произошло. Говорят тихо, почти шепотом, как будто в доме покойник. На каждого приходящего из зрительного зала набрасываются и закидывают его вопросами, желая уяснить причину такого стихийного явления. Но и те, находившиеся в самой гуще этого события, недоумевают и не могут дать сколько-нибудь удовлетворительного объяснения.

Больше всех волнуется К. А. Варламов. Беспрестанно крестится, вздыхает… У него нервная дрожь, руки трясутся.

— Господи, что же это такое?.. — шепчет он. — Что же происходит?! Слишком тридцать лет я на сцене — и ничего подобного никогда не бывало!.. Ну, проваливались пьесы, шикали автору, шикали актерам… А это что же?! Да неужели такая срамная пьеса? Ведь нет же… Ничего не понимаю!

Комиссаржевскую увели в уборную и отпаивали валерьяновыми каплями.

К Антону Павловичу были все симпатии, и естественно, что в данный момент беспокоились за него. В начале спектакля его видели за кулисами следящим за ходом действия, но после того, как отношение публики к пьесе стало ясно, Антон Павлович скрылся в кабинете Е. П. Карпова, помещавшемся тут же на сцене, у первой кулисы, и только изредка приоткрывал дверь, прислушиваясь к тому, что происходит в зрительном зале. Но в антракте Чехова не оказалось и в кабинете Карпова. Делали предположение, что он уехал из театра, но потом обнаружили, что шапка его на письменном столе Карпова, следовательно, он здесь.

И действительно, вскоре в сопровождении актера Н. Ф. Арбенина, старого знакомого Антона Павловича, он появился за кулисами. По одному его виду можно было судить, как тяжело он переживал происшедшее. Я даже не думал, что можно столь внезапно осунуться, как это было тогда с Антоном Павловичем, которого я только что перед тем видел. Растерянный, бледный, со сконфуженной улыбкой, он рассеянно слушал актеров, пытавшихся ободрить его.

— Я ничего… Я уж как-нибудь… — беспомощно лепетал Антон Павлович. — А вот каково вам?.. Ведь у вас впереди еще целых три акта…

{50} — Мы стреляные воробьи, — пробует шутить Варламов. — То ли бывало? Нас не прошибешь!.. — а у самого зуб на зуб не попадает.

— А может быть, прекратить представление?

— Что вы, что вы, Антон Павлович… Такого случая еще не бывало!

— А право, было бы лучше… А?.. Давайте?!

— Ничего, ничего… Бог милостив!.. — ободряет его Варламов. — Может, и пронесет… Ну, дай господь!.. — и крепко обнимает Чехова.

Но слова Варламова не оправдались: не пронесло, все остальные акты шли в каком-то угаре.

Правда, иные сцены проходили спокойнее, и уже появлялась надежда на благополучный исход, но нет, вдруг опять та же история!.. Вот, например, все как будто начинает идти гладко, но вдруг, как нарочно, досадная случайность: когда по ходу пьесы страдающего ревматизмом Сорина вывезли на сцену в кресле на колесах, колеса, плохо закрепленные, не задержались на месте, и кресло с Сориным покатилось по наклонному полу сцены прямо к рампе. Едва его задержали. Легко себе представить, что поднялось в зрительном зале…

Во время второго действия я стоял в проходе между партером и местами за креслами. Вошел Антон Павлович, встал рядом.

— Юрий Михайлович, скажите, что происходит? Неужели же так безобразно то, что я написал?

— Ну, как вам не грех, Антон Павлович?! Вы были на генеральной, видели отношение актеров к пьесе! Все ожидали успеха. Неужели мы все такие профаны?!

— Так почему же?.. Почему?.. — допытывался Антон Павлович.

— Думаю, что в данный момент на этот вопрос вам никто не сможет ответить… Публика, как отравленная… Ничего не понять!..

Последний акт был самым неблагополучным. Придирались положительно к каждому пустяку. Появлялся ли Сорин в своей коляске — смех; вставал ли он со своего кресла, опираясь на чью-либо руку, — опять смех и иронические замечания… Но самым кульминационным пунктом был опять-таки монолог Нины Заречной, когда она перед своим уходом, вспоминая счастливое прошлое, связанное {51} с ее выступлением на домашнем спектакле, сорвала со стола белую скатерть, накинула ее на себя и начала цитировать слова монолога из первого акта: «Люди, львы, орлы и куропатки, рогатые олени…» и т. д. Неудержимый хохот, озлобленный свист, крики протеста заглушили монолог Комиссаржевской, кстати говоря, превосходно ею проведенный. Зал неистовствовал…

И, наконец, финал: за сценой раздается выстрел Треплева, Дорн — Писарев идет за кулисы и быстро возвращается взволнованный. Пауза. Все понимают, что Треплев застрелился.

— Лопнула склянка с эфиром, — произносит Дорн после некоторого молчания.

Это показалось публике так смешно, что смех продолжался до того момента, когда опустили занавес. Затем раздался пронзительный свист, шипение, смех. Никто даже не решался аплодировать, понимая, что аплодисменты потонут в этом шуме.

Так закончился этот спектакль, который и поныне является темным пятном в прошлом Александринского театра.

«Виновато ли было в этом тогдашнее исполнение “Чайки”?» — задает вопрос А. Тихонов в своей статье «Суд толпы», помещенной в «Ежегоднике императорских театров» (1911), и тут же отвечает: «Едва ли! Насколько помню, у меня оно нигде не вызывало определенного отрицательного отношения к себе. А сам-то Чехов относился к нему, по-видимому, с полным одобрением. В то время, когда репетировалась “Чайка” и Чехов приехал в Петербург, чтобы присутствовать на репетициях, я был редактором “Нивы”. Как раз в это время печаталась в “Ниве” повесть Чехова “Моя жизнь”. Чехов заходил не раз в редакцию, и помню, — продолжает А. Тихонов, — когда он пришел после генеральной репетиции, он был, что называется, в восторженном настроении. Я спросил его: “Ну, как идет?” Он мне сказал: “Превосходно”. Он говорил: “Комиссаржевская — это одна прелесть! Я думаю, что после ее монолога гром будет греметь в театре! Она будет иметь огромный успех”»[[55]](#endnote-55).

Отношение к исполнению «Чайки» вначале не было отрицательным и у самого Антона Павловича. По крайней мере, я должен засвидетельствовать, что в самый разгар {52} катастрофы у него вырвалась фраза, обращенная ко мне: «… Так почему же, почему же?.. Ведь и играют неплохо…»

Правда, в настоящее время мы имеем данные, говорящие об отрицательном отношении Чехова к исполнению его пьесы александринцами, но не возникли ли, не разрослись ли впоследствии эти данные как результат провала премьеры? Ведь они противоречат высказываниям Антона Павловича, имевшим место до первого представления, в частности, свидетельству А. Тихонова. Мы всегда стараемся отыскать причину неудачи даже там, где ее по-настоящему нет. А в данном случае, после подобного результата, при несомненных частичных дефектах постановки, вполне естественно возникал повод к полному суровому приговору над всем спектаклем в целом.

Как выяснилось позже, А. П. Чехов не выдержал и, не дождавшись конца, бежал из театра, накинув на себя пальто и впопыхах забыв захватить шапку — так и уехал из театра с непокрытой головой. Спустя некоторое время было получено известие, что от потрясения, перенесенного во время премьеры своей пьесы, Антон Павлович заболел.

### 7

На следующий день по городу разнеслась весть о «скандальном спектакле». Газеты были полны репортерскими заметками. Мелкая столичная пресса не упускала случая воспользоваться «благодарными» для себя материалами и всегда была рада изощряться во всевозможных комментариях по поводу всякого сенсационного происшествия, в особенности театрального. Петербуржцы, падкие до сенсаций, были заинтригованы и спешили запастись билетами на ближайшие спектакли «Чайки». Дирекция была растеряна, не знала, что делать. Встал вопрос о снятии пьесы с репертуара, во избежание повторного скандала, но так как второй спектакль был уже объявлен на афише, то решили его повторить в виде опыта.

Еще накануне у кассы был вывешен аншлаг. Билеты перекупались у барышников за большие деньги. Все предвкушали испытать сильное ощущение на этом, своего рода экстраординарном, спектакле. Нужно ли говорить, что переживали актеры перед началом спектакля? Они шли на {53} него, как на Голгофу, и были уверены, что им опять придется пережить такие же кошмарные минуты, какие достались на их долю во время премьеры.

Подняли занавес. Актеры начали робко, ожидая резонанса, подобного премьере. Но, к общему удивлению, первый акт прошел — и никаких эксцессов! Публика слушала внимательно, реагировала там, где надо. По окончании действия раздались аплодисменты, правда, жидкие, неуверенные. Но, тем не менее, занавес подняли.

В публике недоумение и заметное разочарование. Ждали каких-то событий, но повода к ним не оказалось. Терялись в догадках, желая хоть чем-нибудь объяснить поведение публики на премьере.

Если первый акт прошел под знаком вопроса и отношение к пьесе не совсем определилось, то во время второго акта уже было ясно, что спектакль принимается с интересом. А актеры совершенно неожиданно для себя инстинктивно почувствовали контакт со зрительным залом, что, несомненно, способствовало их настроению.

Спектакль прошел гладко. Актеры имели успех, особенно Комиссаржевская, игравшая Нину Заречную с превосходным по тонкости нюансировки проникновением. После третьего акта стали вызывать автора, но со сцены было объявлено, что автора в театре нет. За кулисами торжествовали. Повсюду оживление, радостные лица, праздничное настроение. Было ясно, что катастрофа, разразившаяся на первом спектакле, — и не по вине автора, и не по вине актеров, и что корни ее надо искать в иной плоскости.

На другой день появилась большая статья А. С. Суворина, присутствовавшего на втором спектакле[[56]](#endnote-56). Отмечая все достоинства пьесы Чехова и останавливаясь на исполнении александринцев, А. С. Суворин с присущей ему хлесткостью обрушивался на недостойное поведение публики премьеры, не сумевшей разобраться в выдающемся произведении и позволившей себе возмутительные, позорные для культурного человека выходки.

Чем же, в конце концов, объясняется такое небывало враждебное отношение к пьесе при первом ее появлении на сцене? Вот вопрос, который задавался тогда во всех кругах петербургской публики.

{54} И в самом деле, при последующих спектаклях резонанс получался явно противоположный, а между тем решительно никаких изменений ни в самой пьесе, ни в составе исполнителей не произошло.

Напомню, как были распределены роли: Аркадину играла Дюжикова, Нину — Комиссаржевская, Треплева — Аполлонский, Сорина — Давыдов, Шамраева — Варламов, Полину — Абаринова, Машу — Читау[[57]](#endnote-57), Тригорина — Сазонов, Дорна — Писарев, Медведенко — Панчин[[58]](#endnote-58). Казалось бы, сами имена говорят за себя, и напрасно в прессе многие, вспоминая в наши дни этот «несчастный случай» в стенах Александринского театра, пытаются кивать на «казенных» артистов, делая при этом такой плоский вывод, будто «основная причина провала кроется в полном непонимании “казенными” артистами пьесы и неумении воспроизвести особенности чеховской драматургии». В таком утверждении чувствуется тривиальная тенденциозность. Ну, в самом деле, кому в голову придет заклеймить Комиссаржевскую, Давыдова, Варламова и Писарева эффектным словом «казенные» актеры, руководствуясь только тем, что они состояли в труппе казенного театра?! С такой же легкостью можно наградить подобным ярлыком и Ермолову, и Ленского, и других — они ведь тоже играли в казенном Малом театре! Императорский университет, как он некогда именовался, тоже казенный, однако никто не станет утверждать, что все получившие высшее образование должны быть «казенными» людьми!..

Конечно, критиковать постановку «Чайки» можно было и должно. Прежде всего, в ней не было тщательной и детальной срепетовки, какая наблюдалась в Московском Художественном театре, когда там была поставлена «Чайка»[[59]](#endnote-59). Но тем не менее артисты Александринского театра все же несомненно сумели передать специфику чеховской драматургии и играли в должных тонах и с большим настроением, соблюдая стиль чеховского творчества, не говоря уже об отдельных исполнителях — и прежде всего о Комиссаржевской и Давыдове. Скажу больше: я утверждаю, что так тонко, глубоко и с таким проникновением в стилистику чеховской пьесы после Комиссаржевской никто не играл роль Нины Заречной! Это положительно была одна из самых лучших ее ролей.

{55} Итак, все последующие спектакли после злополучной премьеры имели несомненный успех. Как же сочетать эту полярность: с одной стороны — небывалый скандал, а с другой — проверенный рядом спектаклей успех?!.

Если весь этот «скандал», ставший достоянием истории русского театра, объяснить исключительно присутствием так называемых «гостинодворцев», — то это было бы проще всего.

Но я полагаю, что дело не только в них одних. Мне кажется, что причина лежит глубже, что она сложнее, чем кажется на первый взгляд.

Разумеется, и «гостинодворцы» сыграли не второстепенную роль, но все же корни лежат дальше. И в самом деле, не могли они учинить всю эту вакханалию, если бы не было для того более широкой, более благоприятной подходящей почвы!.. Я помню, например, как в антракте совсем светский по виду человек, цитируя, по его мнению, нелепый текст пьесы, — ломался, передразнивая актеров, я видел, сколько было вокруг сочувствующих, таких же, как он, по первому впечатлению приличных людей. Значит, «гостинодворцы» были не одиноки и к тому же, если принять во внимание вместимость театра, едва ли могли иметь подавляющее большинство! Следовательно, надо думать, что для зачинщиков всей этой истории была более или менее подходящая *среда* для создания сложившейся атмосферы.

И не потому все это произошло, что не нравилась пьеса. Кому-то она нравилась, а кому-то не нравилась. Это еще не повод к катастрофе. И сама катастрофа могла быть и могла не быть. Дело случая, дело момента. Я убежден, что если бы кто-либо догадался вовремя со сцены, как это и делается в подобных случаях, энергично одернуть только что начинавшуюся разнузданность, то ничего подобного не произошло бы. Но был упущен нужный момент: внимание зрителя рассеялось, отвлеклось от сцены, и интерес публики перебросился в зрительный зал: одно из редких, специфических и самых неблагоприятных явлений в ходе развития и восприятия театрального представления (от последствий которого, как известно, не был застрахован даже гений Шаляпина[[60]](#endnote-60)). Настроение для правильного восприятия спектакля было утеряно, и под влиянием все {56} разгорающейся демонстрации невольно создалось предубеждение к пьесе, к сцене.

Что же, в конце концов, все это случайно? Да, случайно. Но каждый случай имеет свои причины. Так и тут. Нам говорят, что причина — «гостинодворцы». Сваливать все исключительно на этот элемент публики, полагаю, было бы чересчур поверхностно: зло не только в них.

Все, что имело место на премьере «Чайки», — это только часть целого, а целое складывается из ряда слагаемых, а таких слагаемых — тут *немалое* количество.

Сумма этих слагаемых, применительно к нашей теме, есть показатель вкусов петербургской столичной публики, из которого нам нетрудно будет сделать вывод относительно ее взглядов и требований к театру. Вот здесь-то и надо, как мне кажется, искать разгадку.

Взгляды и отношения вырабатываются средой, а характер среды — есть результат уклада жизни и бытовых условий. Бытовые условия и уклад жизни — в зависимости от режима каждого города. И вот этот-то «блестящий» круг людей, составлявший ядро города, и давал тонус всей столичной жизни и являлся основным законодателем петербургского театра. Их интересы и был призван обслуживать Александринский театр. Каковы же были их интересы? Петербург, где был сосредоточен государственный аппарат, отличался ярко выраженной специфичностью столичного города. Царская фамилия, двор, гвардия, министерства, всевозможные департаменты — вот вокруг чего роился и слагал свои интересы многочисленный мир бюрократии, заполнявший Петербург. Бюрократический мир — особый мир. Он весь — под знаком карьеры. Мир, полный соблазна, чаяний и вожделений. Титулованные люди, гербы и предки, круг близких к власти людей, от одного слова которых зависит судьба. Широкая дорога выгодных связей и высоких знакомств. Отсюда производство, чины и ордена, почет и положение. Соблазны большого петербургского света: независимые деньги, блестящие салоны, собственные кареты, доступ ко двору, придворные звания. И над всем этим честолюбие, власть, власть во что бы то ни стало, какая ни на есть, хотя бы столоначальника, — но только чтобы власть! Вот главный импульс людей данного круга. В результате — сознание собственного значения, чинопочитание, низкопоклонство и столичный снобизм. {57} Все это накладывало свой отпечаток на нравы и обычаи тогдашнего Петербурга.

Престиж людей расценивался титулом и званием: «его высочество», «его сиятельство», «его высокопревосходительство» и т. д. К ним же примыкало и именитое купечество, а также те, кто владел большим капиталом. Это и есть персоны, знать, перед которыми все преклонялись. Остальные — мелкая сошка. Одни с будущим, делающие карьеру, подающие надежды; другие — потерявшие всякую надежду выбраться «в люди», примирившиеся со своей судьбой, затерявшиеся в повседневной обывательской жизни, погрязшие в мелких интересах семьи. Но эти не в счет. Погоду делали сильные мира сего или принадлежавшие к так называемому «высшему обществу». И я убежден, что вне правильного, точного, конкретного понимания этих специфических особенностей объяснить катастрофу на премьере «Чайки» и, в частности, неудачу В. Ф. Комиссаржевской на этом спектакле все-таки невозможно!..

## **{****58}** П. Н. Орленев

### 1

В 1895 году у Александринского театра появился соперник — театр Литературно-художественного общества под названием Малый театр, или, попросту, Суворинский театр, как его обычно величали в повседневности[[61]](#endnote-61). Да оно так, пожалуй, и вернее. В сущности, именно А. С. Суворин и был его полновластным хозяином, ибо, кроме того, что он был председателем Литературно-художественного общества, он лично и субсидировал театр, и, по своему обыкновению, очень щедро.

Алексей Сергеевич Суворин был фигурой весьма видной и самобытной. Характера был властного, взбалмошного, никогда не умел, а по-видимому, и не желал, в силу своей избалованности, себя сдерживать. С окружающими бывал резок, а подчас и груб. Где нужно и где не нужно говорил каждому прямо в лицо, что думал, не стесняясь в выражениях. Смотрели на него до некоторой степени как на чудака, но все же скорее, пожалуй, любили его, а любили за доброту и отзывчивость, которыми, надо сказать правду, зачастую и злоупотребляли. Нашумит, накричит, бывало, помашет своей клюшкой, с которой почти не расставался, а потом размякнет — и исполнит то, чем только что возмущался.

Чаще всего подобные сцены происходили, когда к нему являлись за деньгами. Придет к нему актер, забравший авансом вперед за несколько месяцев, и просит опять, мотивируя какой-нибудь необходимостью. Вот старик и начнет возмущаться: «Это, собственно говоря, безобразие…», {59} или «Это, собственно говоря, черт знает, что такое!..» — и все в таком роде, а в конце концов делает распоряжение — «выдать просимую сумму».

Суворин — типичный самородок, из крестьян. Всего добился умом, сметливостью и несомненным крупным дарованием в области журналистики. В короткий срок он занял выдающееся положение в повседневной прессе и с течением времени создал собственную газету «Новое время»[[62]](#endnote-62). В силу своего направления «Новое время» стало как бы правительственным органом, рупором государственного аппарата, отражавшим все его предначертания. За эту гибкую приспособляемость газете присвоили кличку «Что прикажете» или «Что угодно». Но тем не менее она получила широкое распространение, благодаря целому ряду талантливых сотрудников, что дало возможность Суворину нажить изрядный капиталец.

Этим Суворин не ограничивается — он делается владельцем собственного издательства. Предприимчивость его идет дальше: для распространения книг своего издания он открывает во всех крупных городах свои книжные магазины. «Суворинское издательство», преследуя идею широкого распространения литературы, включая и научные труды, между прочим задалось целью популяризировать классику и стало выпускать отдельными брошюрами по сходной цене (десять-пятнадцать копеек за экземпляр) целый цикл классических произведений, объединенных названием «Дешевой библиотеки». Инициатива издания «Дешевой библиотеки» принадлежала Суворину — и это его несомненная заслуга.

А. С. Суворин был страстно предан театру и любил актеров. Долгое время он был театральным критиком и помещал в «Новом времени» свои отзывы о спектаклях, а также общие рассуждения о театре, под рубрикой «Маленькие письма». В свое время его «Маленькие письма» приобрели большую популярность. По своему содержанию, по серьезному анализу, с которым он подходил к разбору каждого спектакля и к анализу актерского исполнения, наконец, по тому мастерству, с которым они написаны, «Маленькие письма» и теперь представляют ценность как исторический материал, отражающий прошлое театра.

{60} Писал Суворин и пьесы. Ставились они и на казенной сцене. Большого значения не имели, хотя отличались сценичностью и благодарным актерским материалом. Его «Татьяна Репина»[[63]](#endnote-63) приобрела большую популярность и долго не сходила с репертуара.

Рождение суворинского Малого театра надо всецело приписать трогательному, а подчас и наивно-детскому тяготению А. С. Суворина к театру, по крайней мере таким он был по отношению к своему театру.

Делец во всех своих других предприятиях, он налаживал их четко, с математическою точностью, все было у него рассчитано и пущено по рельсам под водительством хорошо проверенных лиц, — и он мог быть вполне спокоен, что все его дела планомерно покатятся по намеченному пути. Но вот тут, в театре, как будто все наоборот: дело велось им беспланово, беспорядочно, хаотично. Театральный аппарат был предоставлен в распоряжение целого ряда директоров — членов дирекции Литературно-художественного общества. Люди все не театральные, по большей части журналисты, причем не объединенные какой-либо общей идеей по отношению к театру, — им просто нравилось его иметь, как нравится детям подаренная им новая игрушка, а потому вполне естественно, что дело они вели бестолково, по-дилетантски, «без руля и без ветрил».

Сам же Суворин, правда, был заинтересован своим театром, но потому ли, что ему был недосуг и он не мог отдавать ему столько времени, сколько всегда требует для себя театр, — только он предоставил все, как принято теперь говорить, самотеку и смотрел на свой театр больше как на собственный отдых. Ему просто была приятна атмосфера театральной жизни, приятно было бывать там и играть доминирующую роль, чувствовать себя хозяином — это его занимало.

Казалось бы, такой серьезный и деловитый человек, как Суворин, не нуждался в мелком тщеславии, но… «на всякого мудреца — довольно простоты!..» И он, оказывается, был подвержен этой слабости! Проявлялась в нем такая слабость весьма наивно и чисто по-детски. Так, например, он всегда норовил попасть на сцену в тот момент, когда в антракте поднимался занавес для выхода актеров на вызовы, и в такой обстановке будто случайно {61} оказаться в поле зрения аплодирующей публики, — Алексей Сергеевич всегда был доволен, когда это случалось.

Денег на ведение театра у Литературно-художественного общества было достаточно, да и Суворин своих не жалел. Это дало возможность подобрать хорошую труппу: на первых же порах туда были приглашены Стрепетова, Холмская[[64]](#endnote-64), Свободина-Барышева, Домашова[[65]](#endnote-65), Тинский[[66]](#endnote-66), Михайлов[[67]](#endnote-67), Орленев[[68]](#endnote-68), Красовский[[69]](#endnote-69), Кондрат Яковлев, Судьбинин[[70]](#endnote-70), Бастунов[[71]](#endnote-71), а несколько позднее Яворская, Миронова, Корчагина-Александровская[[72]](#endnote-72), Далматов, Глаголин[[73]](#endnote-73), Рыбников[[74]](#endnote-74), Анчаров-Эльстон[[75]](#endnote-75). Все говорило за то, что театр будет серьезным и на должной высоте.

Благодаря связям А. С. Суворина театру удалось добыть разрешение поставить «Власть тьмы»[[76]](#endnote-76). Пьеса долгое время была под запретом, наложенным Александром III, который никак не мог примириться с чрезмерной реальностью ее и, считая такое направление вредным, отдал приказ не допускать ее до постановки на сцене. Суворину удалось снять это вето, и «Власть тьмы» поставили вскоре после открытия Суворинского театра. Этим обстоятельством воспользовался и Александринский театр, и почти одновременно «Власть тьмы» появилась и на нашей сцене.

В Суворинском театре «Власть тьмы» прошла весьма удачно. И. И. Судьбинин — очень яркий «нутряной» актер на бытовые роли — как нельзя более подходил к роли Никиты. Акима играл талантливый актер Михайлов, Дмитрича — Красовский, Матрену — Стрепетова, Анютку — Домашова, Анисью — Холмская. Все по своей индивидуальности отлично подходили к своим ролям, и спектакль получился на редкость ансамблевым.

На премьере я оказался в ложе по соседству с одним из директоров нового театра, весьма влиятельным меж Ними, и он громко, нарочито, чтоб его слова дошли и до Меня, демонстративно произнес:

— Ну, вот, по крайней мере в нашем театре, не в Пример Александринскому, много хорошеньких женщин…

Мне почему-то хорошо запомнилась его фраза, как характерный показатель отношения к театру не только данного директора, но и некоторых других, которое впоследствии получило свое отражение в обиходе самого {62} театра. Действительно, некоторых из директоров занимали больше всего хорошенькие женщины!..

В Александринском театре «Власть тьмы» прошла также с отличным успехом. И по исполнению, несомненно, сильнее, чем в Суворинском. Да иначе и быть не могло — вот каков был тогда состав исполнителей «Власти тьмы» на Александринской сцене: Савина — Акулина, Васильева — Анисья, Давыдов — Аким, Варламов — Дмитрии, Стрельская — Матрена.

Но с появлением соперника в лице Суворинского театра — Александринскому с его постановкой «Власти тьмы» не поздоровилось: в печати александринцев раскритиковали в пух и прах, а суворинцев превознесли до небес…

Но можно ли было сравнивать эти два спектакля?! Как бы ни были талантливы и способны актеры Суворинского театра, но соревноваться им с такими, как Савина, Давыдов, Варламов и многие другие, все же не приходилось.

На самом же деле произошло как раз обратное — просто хорошее, добропорядочное исполнение получило в газетах оценку неизмеримо высшую, чем исключительно высококачественное исполнение корифеев русской сцены. Тогда всем ясно стало, какую позицию займут повседневная пресса по отношению к Александринскому театру с возникновением Суворинского. Суворинский театр — «нововременский театр», стало быть, у него своя пресса. «Новое время», как-никак, — газетный коренник, а остальные — пристяжки, они будут скакать рядом с коренником, сгибаясь в колечко. Свои люди — сочтутся…

И вот с той поры в Суворинском — все идеально, все свежо, молодо, и куда же тягаться с ним «старой Александринке»?! Александринский театр стал подвергаться жесточайшей критике, и по большей части несправедливой. Неприятное было время для образцовой сцены, как именовали тогда наш театр, применяя это слово не только в прямом его значении, но теперь уже и в ироническом смысле слова…

Суворинский театр долго не мог найти себя. Долго не определялось его лицо. Поначалу казалось, что он намеревается культивировать серьезный репертуар и ставить классические пьесы и интересные новинки как русского, {63} так и западного театра. По крайней мере, за это говорили первые его постановки: «Гроза» Островского[[77]](#endnote-77), «Власть тьмы» Толстого, «Ганнеле» Гауптмана[[78]](#endnote-78).

Все приняли три постановки как программные и предполагали, что по такому пути пойдет и дальнейшее развитие театра. Но в результате бессистемного ведения дела театр вскоре сбился с намеченного пути и стал ставить что попало, ставить своих авторов — членов Литературно-художественного общества или даже членов самой дирекции. Каждый из них старался пристроить в свой театр свою пьесу, и репертуар постепенно начал засоряться всевозможными «Губернскими Клеопатрами» или «В горах Кавказа»[[79]](#endnote-79), пьесами Туношенского, Виктора Рышкова[[80]](#endnote-80), Виктора Протопопова[[81]](#endnote-81) и прочей макулатурой.

Таким образом, мало-помалу Малый театр Суворина скатился до типичного буржуазного театра, привлекая подобный же контингент зрителей, вкусам которого и старался потрафлять. И тем не менее нельзя не отметить очень большой заслуги за театром, которому принадлежит честь выдвижения ряда крупных актеров и, прежде всего, формирования такого выдающегося русского артиста, как Орленев.

### 2

После моего перевода в Петербург я продолжал часто наезжать в Москву, куда меня всегда тянуло. В одну из таких поездок, после спектакля Коршевского театра, где я смотрел нашумевшую тогда пьесу Софьи Ковалевской «Борьба за счастье»[[82]](#endnote-82), я попал в только что открывшийся ресторан «Континенталь», против гостиницы «Метрополь». Туда же явилась компания коршевцев, по большей части участников упомянутого спектакля. С некоторыми из них я был знаком, и они пригласили меня присоединиться к ним.

Тут я впервые встретился с совсем еще тогда юным актером, игравшим в этот вечер небольшую роль молодого человека, — это был Павел Николаевич Орленев, делавший первые шаги на сцене.

Как сейчас помню, каким он был при нашей встрече: блондин, небольшого роста, по тогдашнему обычаю актеров на амплуа любовников весь завитой барашком, с {64} открытым добрым лицом и ласковыми глазами, в тужурке светло-верблюжьего цвета. Необыкновенно приветливый, предупредительный и общительный. На сцене обращал на себя внимание мягкостью исполнения и, главным образом, искренностью. Чувствовалось, что из этого молодого актера выйдет сила.

В беседе с ним я высказал, какое приятное впечатление он произвел на меня. По-видимому, ему еще внове было слышать похвалы, которые всегда приятны, особенно начинающему, и это обстоятельство, как думаю, послужило поводом к тому, что мы расстались в приятельских отношениях.

Несколько лет после этого мы не видались. Вторая же наша встреча произошла уже в Петербурге, когда Орленев был актером Суворинского театра.

Первое время он играл там небольшие роли, но тем не менее заставил о себе говорить всю столицу, несмотря на то, что исполнял почти исключительно одни только одноактные пьески и водевили. И действительно, это было что-то выдающееся. Столько таланта, простоты и жизненности он вносил во все эти, казалось бы, банальные и незначительные вещички, как «Под душистой веткой сирени»[[83]](#endnote-83), «Школьная пара»[[84]](#endnote-84), а в особенности «С места в карьер»[[85]](#endnote-85). Но в том-то и дело, что его выдающийся талант умел из банального создать совсем не банальное, из материала, где, казалось бы, и намека нет на какой-либо образ, где налицо одни лишь забавные положения, а у него всегда получался образ, полный жизненности, типичности, красочности, обаяния. В этих немудреных пьесках ему вторила его постоянная партнерша М. П. Домашова, непревзойденная мастерица на роли подростков. Орленев и Домашова — как бы одно целое. Они так подходили друг к другу — оба такие обаятельные, подкупающие искренностью, непосредственностью, молодостью и живостью! Они так сыгрались между собой, что их пара как бы напоминала inséparable[[86]](#footnote-3) — трудно было их представить раздельно, так они дополняли друг друга…

Нельзя не упомянуть Орленева в небольшой роли еврея Нотки из пьесы М. Н. Бухарина «Измаил». Его Нотка — местечковый еврей в лапсердаке, с пейсами — был {65} им зарисован с исключительной типичностью, причем с большим тактом, без всякого намека на «еврейский анекдот», как у большинства исполнителей данной роли. Не игнорируя национальной специфичности, которую он накладывал легкими штрихами, Орленев своею повадкой, мимикой, интонациями, — словом, общей своей лепкой роли давал вполне законченный образ мелкого предателя, падкого до наживы. Чего стоила одна его походка, когда он сосредоточенно устремлялся к двери, чтоб взглянуть, не подслушивает ли его кто за ней?! В это время он как-то особенно скользил по полу с неподвижным корпусом, с выдвинутой вперед длинной шеей и ныряющей головой, как это бывает при ходьбе птиц. По одному этому движению можно было определить, что представляет собою Нотка.

Словом, все его роли, преимущественно роли эпизодические, исполнялись так, что не могли не обратить на него внимания и не выдвинуть его на положение одного из самых талантливых артистов из всего состава труппы Суворинского театра.

### 3

Когда Суворину удалось добиться разрешения поставить пьесу Ал. Толстого «Царь Федор Иоаннович»[[87]](#endnote-86), до того запрещенную для сцены, — встал вопрос, кому поручить заглавную роль.

Претендентов на столь благодарную роль было много. Суворин, как чуткий провидец, выдвинул кандидатуру Орленева. Кандидатуру эту в театре приняли в штыки. Большинству казалось, что поручить такую ответственную роль молодому, хотя бы даже и талантливому актеру, но все же как-никак актеру на роли водевильных простаков — было бы безумием. Суворин упрямо настаивал. Все посмотрели на такую настойчивость старика, как на очередное его дурачество. Но ничего не поделаешь, скрепя сердце пришлось согласиться. Роль Федора была вручена Орленеву с полным убеждением, что все радужные чаяния на эту пьесу пойдут прахом и спектакль с таким исполнителем главной роли неизбежно должен провалиться.

{66} Надо признать, что роль Федора Иоанновича — самая благодарная из всех существующих ролей обширного русского репертуара, но вместе с тем требующая определенных индивидуальных данных актера, совпадающих с характером роли. При таком условии даже при посредственном исполнении роль царя Федора производит впечатление и приносит успех актеру. Не случайно, что когда начали ставить «Царя Федора» во всех городах, то каждый театр стал оспаривать первенство своего Федора!..

Как сказано, пьеса долго не разрешалась для профессиональных сцен. Сделано было только одно исключение для закрытого любительского спектакля в доме бывшего товарища министра народного просвещения князя Волконского — отца С. М. Волконского, будущего директора императорских театров[[88]](#endnote-87).

Спектакль этот состоялся незадолго до моего поступления в Александринский театр. Когда я приехал в Петербург, то везде только и говорили о Волконском, как чуть ли не гениальном исполнителе роли царя Федора. Я долго этому верил, пока не столкнулся с ним ближе и получил случай попросить его прочесть несколько монологов из роли Федора, так прославившей его. С. М. Волконский охотно согласился и тем дал мне возможность убедиться, насколько он был беспомощен в ней. Помимо того, что он говорил с каким-то иностранным акцентом (скорее всего английским) и уже в силу этого не мог правильно владеть музыкой русской речи, неотъемлемой от данной роли, Волконский просто всем своим существом не подходил к характеру роли, где прежде всего необходимы искренность, мягкость, теплота, чего у него не было ни на йоту. Почему же такая легенда о нем? Я объясняю это только свойствами самой роли, ее исключительно благодарным материалом. Она сама по себе, независимо от исполнителя, производит сильное впечатление, и вполне естественно, что достоинство роли было приписано лично ему. К тому же Волконский явился ее первым исполнителем, до него никто в ней не выступал, сравнивать его было не с кем, что также до некоторой степени должно было влиять. Все вместе взятое и дало возможность плохому любителю прослыть за большой талант.

Орленев же, выступая в заглавной роли давно жданной запретной пьесы, наоборот, всем своим актерским существом, {67} всеми своими сценическими данными, как внутренними, так и внешними, как нельзя более подходил к этой роли. В нем все было для нее, не говоря уже о его выдающемся таланте, — и искренность, и мягкость, и сердечность, и личное обаяние. Чудесный его голос, так хорошо ложившийся на присущую ему напевность русской, чисто московской речи, необыкновенно пленял своею проникновенностью.

Кроме всего этого, в самом исполнении Орленева ярко подчеркивалась «сердечная мудрость» Федора, берущая верх над мудростью ума Бориса, когда дело касалось «сердца человека»:

В одном лишь только я не обманусь:
Когда меж тем, что бело иль черно,
Избрать я должен, — я не обманусь.
Тут мудрости не нужно, шурин, тут
По совести приходится лишь делать!..

Некоторые моменты особенно четко запоминались в игре Орленева.

Первый момент, когда изобличенный Иван Шуйский признается царю в своем заговоре против него, а царь, вместо того чтобы покарать своего противника, обманувшего безграничное к нему доверие, отпускает Шуйского с миром.

Трудно забыть Орленева в этой сцене. Услыхав от Шуйского страшное для него признание, Федор — Орленев некоторое время стоял в оцепенении, не отрывая от своего врага глаз, полных горечи и страдания. И в это время вы читали в них, что он болеет душой не только за одного Шуйского, за его поступок по отношению к нему, но что его скорбь гораздо глубже и сложнее: он мучительно недоумевает, он никак не может помириться с мыслью, что человеку доступно предавать тех, кто облекал его и милостью, и лаской, и безграничным доверием. Он не хочет верить в серьез содеянного Шуйским, он отмахивается от этой мысли: «Иди, разделай то, что сделал!..» Обезоруженный добросердечием царя, Шуйский Удаляется со словами: «Святой, святой», — с полным убеждением, что его рука не может подняться на такого святого человека, как Федор. Тут уже у Орленева не частное, а обобщенное, чисто философское решение данной сцены.

{68} Второй момент — это знаменитая фраза «Я царь или не царь?», которая облетела тогда весь город.

В своем сценическом воплощении Орленев одной только этой фразой раскрывал всего Федора до конца.

Когда, выведенный из терпения настойчивостью Бориса, не желающего вернуть Дмитрия-царевича из Углича в Москву, Федор в исступлении кричит на него: «Я царь или не царь?», — вы определенно слышали по его интонации, что его Федор в глубине души ни на одну минуту не чувствовал себя действительно царем.

И всегда в этом месте, несмотря на сильный подъем сцены и на все симпатии к Федору, невольная улыбка появлялась у всех присутствующих в зрительном зале. Реакция публики была правильная, благодаря верной тонировке артиста. Обыкновенно это достигается на сцене очень простым способом.

Начну с обратного. Когда человек уверен в чем-нибудь и убежден в своей силе или правоте, он никогда не будет кричать, а если и закричит, то так твердо, всеубеждающе и внушающе, что всем станет ясно, что это так, а не иначе. Чтобы достигнуть на сцене подобного результата (впрочем, так всегда бывает и в жизни) — нужно произносить твердо, решительно, а это получается только тогда, когда на долгих слогах будет ударность, когда они будут молниеносно падать вниз, а отнюдь не на растяжке, а тем паче не на повышении. Только при таком условии у нас получается безапелляционный тон. Таков общий закон, который мы обычно и применяем не только на сцене, но, интуитивно, и в жизни, из наблюдений над которой и черпаются все сценические правила.

И в самом деле, когда мы убеждаем, доказываем что-либо или приказываем, у нас всегда возникает позыв делать движения, согласные этому закону ударности. В этих случаях в ритм нашей речи мы делаем и движения рукой вниз или ударяем ею о какой-нибудь предмет. Тогда как при неуверенности или отсутствии убежденности в том, что мы говорим, такого позыва в нас не возникает. То же самое происходит и с нашей речью.

Произнося фразу «Я царь или не царь?», Орленев действовал как раз от обратного. Вместо того, чтоб ударять на долгих слогах, он «подкидывал» их вверх на высокие ноты, так что порой получалась даже визгливость, {69} а потому его слова никого не убеждали в том, что его Федор по-настоящему — царь.

Не думаю, однако, что у Орленева так получалось потому, что он руководствовался этим правилом. Даже сомневаюсь, что он был знаком с таким речевым законом: он принципиально отвергал всякое изучение технических приемов, а достигал должного просто своей интуицией, своим наитием, благодаря чему часто попадал в цель, и все у него выливалось в верную форму. Но не всем это дано, не все могут рассчитывать на свое наитие. И не всегда и не в каждый момент оно осеняет актера, что нередко наблюдалось и у самого Орленева, особенно в последний период его сценической деятельности (несмотря на то, что его можно причислить к разряду актеров, наиболее способных отдаваться вдохновению).

Вся заключительная сцена третьего акта может считаться самой глубокой и интересной у Орленева. Особенно примечательна была его пауза. После того, как Борис, желая сломить противодействие Федора, мешающее ему выполнять свои предначертания, угрожает оставить его одного и самому устраниться от дел, перед Федором встает дилемма: либо согласиться на казнь Ивана Шуйского с братьями, либо отпустить Бориса и все заботы о государстве взять на себя.

… Шурин, ты скажи мне,
Ты с тем лишь мне служить еще согласен,
Чтоб я тебе их выдал головой?..

Получив от Бориса утвердительный ответ, Федор — Орленев делал длительную паузу. Чувствовалось, как трудно ему пойти на столь решительный шаг. Отпустив Бориса, он должен принять всю тяжесть бремени правления на свои немощные плечи. Он сознавал свою слабость, но тем не менее в душе давно решил, что на казнь Шуйского ни в коем случае не пойдет. У него не было иного исхода, как лишиться Бориса, но перед тем, как объявить свою непреклонную волю, он мучительно переживал этот момент.

Во время знаменитой паузы Орленева, следя за его мимической игрой, вы могли наблюдать, как на нем с необычайной ясностью и логичной последовательностью отпечатывалась вся душевная драма царя Федора.

{70} Федор — Орленев весь ушел в себя. Лицо искажено страданием. В мучительной борьбе с самим собой он все еще не знает, отпустить Бориса или нет… Но как же тогда с Иваном Шуйским? Нет, он не может его казнить!.. И в нем созревает решение, но чтобы подкрепить себя в этом решении, он прибегает к молитве, губы его шепчут ее слова, и, наконец, после молитвы, вы видите по выражению его лица, что он уже решился. Бледное его лицо становится спокойным, сосредоточенным, глаза все еще устремлены к небу, он боится оторваться от него — там его поддержка. Без этой поддержки может поколебаться его решение. Он стоит, выпрямившись во весь рост. Во всей фигуре какая-то торжественность, величавость. Кажется, что он вырос на глазах. И потом, с той же торжественностью в тоне, как и во всем внешнем виде, в продолжение всей сцены ни разу не взглянув на шурина, он тихо начинает:

Да, шурин, да… Я в этом на себя
Возьму ответ…
Ступай себе, я не держу тебя!

А когда Борис хочет ему возразить, он уже кричит на него: «Иди! Мне одному остаться нужно, шурин!»

Тут слышатся и мольба, и приказ, чтобы он скорее удалился, иначе Федор может не устоять, не выдержать, взять назад свое решение. После чего Борису ничего не остается, как исполнить желание царя. Но все же в надежде, что царь одумается, вернет его, Борис останавливается в дверях, медля уходом. Тогда Орленев — Федор, закрыв лицо руками и топая ногами, в большом нервном подъеме повторяет: «Мне одному остаться нужно, шурин!..»

Как только Борис скрылся за дверью, Орленев весь как-то рухнул и сломился. Слишком много сил и нервного напряжения потребовалось от слабого и физически немощного царя, чтобы выдержать борьбу с сильным волею Борисом.

Наступает реакция. Дрожа всем телом и тяжело дыша, Орленев — Федор не смеет взглянуть на Ирину, присутствовавшую в продолжение всей сцены: он не знает, как отнесется она, она — единственная теперь его опора? И когда он слышит от нее, что именно так он и должен был {71} поступить, он бросается к ней и рыдает на ее груди от только что пережитого потрясения. Немного успокоясь и почувствовав, что силы покидают его, он совсем расслабленным направляется в опочивальню, поддерживаемый Ириной. Проходя мимо киота, он останавливается, крестится и со словами: «Мне бог поможет, он не оставит нас!» — медленно опускается на колени и кладет земной поклон. Занавес падает.

Впечатление огромное. Не сразу в зрительном зале приступают к овациям, все еще находясь под влиянием сильной игры Орленева. Весь этот акт, а особенно финал его — лучший акт коронной роли талантливого артиста.

И, наконец, последний акт. После того как Орленев — Федор узнает, что Шаховской убит, а Шуйский задушен в тюрьме, он весь преображается. Вы уже не узнаете в нем кроткого Федора — перед вами вырастает подлинный грозный царь Иван. Выступая вперед, прямо на авансцену, с искаженным от гнева лицом, в полном царском облачении, с высоко поднятым остроконечным жезлом, он в исступлении призывает палачей:

Палачей!
Поставить плаху здесь, перед крыльцом.
Здесь, предо мной! Сейчас!..

Вы чувствуете, что в Федоре вскипела кровь Грозного, его отца: он страшен в своем гневе. И вы не знаете, чем кончилась бы эта сцена, если б не вбежал, разыскивая Бориса, гонец, держа перед собою грамоту с вестью о смерти Дмитрия-царевича.

С силою вырвав грамоту из рук гонца, со словами:

Когда сам царь стоит перед тобой,
Так нету здесь боярина Бориса!

Орленев — Федор замирает в грозной позе, напоминая своего отца.

Но весть о смерти его любимого меньшого брата снова возвращает его в прежнее состояние, и перед вами опять тот же кроткий человек, подавленный всеми обрушившимися на него бедами, которые приводят его к сознанию, что он не может править государством, что причиной всех напастей является он сам, его слабодушие. И, добровольно призвав Бориса, Федор передоверяет ему все заботы о государстве.

{72} Заключительная сцена — самая трогательная в пьесе. Все разошлись. На сцене остаются только всеми покинутые Федор и Ирина. Сиротливы они со своим горем. Федор в полном царском облачении, в шапке Мономаха, бессильно опускается вместе с Ириной на ступени собора. И под унылое пение нищих печально произносит свой последний монолог, готовый каждую минуту прерваться рыданиями: «Бездетны мы с тобой, Арина, стали», — и т. д.

Моей виной случилось все. А я —
Хотел добра, Арина! Я хотел
Всех согласить, все сгладить — боже, боже!
За что меня поставил ты царем!

Сцена уже сама по себе, по той трогательности, с которой она написана, производит большое впечатление, а в исполнении Орленева она приобретала еще большую силу: без глубочайшего волнения невозможно было смотреть Орленева в этой сцене.

Ему по свойству его дарования ничего не стоило ее сыграть: теплота и искренность — все, что нужно для этой сцены, а Орленев обладал тем и другим в полной, в избыточной мере.

Сыграв роль царя Федора, Орленев сразу стал знаменит. Еще накануне премьеры «Федора» он был просто очень милым, приятным, талантливым водевильным простаком — и только. После же спектакля «Царя Федора» — он уже Орленев, чье имя звучало совсем иначе, чем вчера[[89]](#endnote-88).

### 4

Орленев стал «злобой дня» в Петербурге. Все устремились его смотреть — и слух о нем «прошел по всей Руси великой».

Малый театр не мог вместить всех желающих. Все газеты были полны именем новой знаменитости. «Новое время», разумеется, в первую голову А. С. Суворин, давно не выступавший со своими «Маленькими письмами», решил сделать исключение и поместил в своей газете уже не маленькое письмо, а очень большое, где Орленев рассматривался {73} как трагический актер и имя его приравнивалось к имени Мочалова[[90]](#endnote-89).

Такой головокружительный успех, так внезапно и, я бы сказал, совершенно неожиданно для самого Орленева настигнувший его, не мог, само собой разумеется, не вскружить голову молодому артисту, совсем не готовому к тому, чтобы — фигурально выражаясь, — облачиться в парадное одеяние знаменитости.

Популярность его росла с каждым днем — и он упивался своим успехом. Считалось модным приглашать его к себе, он стал центром общего внимания.

Его провозгласили трагическим актером. Не слишком ли спешно было дано такое определение? Так ли оно было на самом деле? Не была ли здесь известная доля увлечения самобытным дарованием молодого артиста. Мне кажется, — да.

Слов нет, исполнение Орленева всегда было проникновенно, ярко, но вместе с тем его сценические данные необычайного обаяния все же никак не были приспособлены для ролей трагических. Трагедия, посвященная борьбе сильных страстей, требует мощного исполнения. Орленев для этой цели (не говоря уже о его внешних данных) был слишком мягок и неврастеничен. Неврастеничность — вообще специфическая черта его таланта, а с героикой неврастеничность никак не роднится. С этим обстоятельством не посчитались многочисленные поклонники Орленева и в порыве увлечения его захватывающей игрой всячески внушали, что сфера его творчества — трагедия, что Орленев — трагический актер.

Он в это уверовал и всемерно стремился стать таковым.

Наступил перелом в его сценической деятельности. Началась новая для него эра, в корне видоизменившая всю артистическую и жизненную его линию.

Орленев резко порывает со своим прошлым и уже не довольствуется прежними ролями (а они-то и служили ступенями к планомерному его движению вперед). И сразу от роли царя Федора, как бы с трамплина, перебрасывается прямо к ролям нового своего чаяния, минуя предварительную подготовку, необходимую для намеченной цели. Ибо к таким ролям так сразу не подойдешь: они требуют виртуозного, изощренного исполнения. Талант — талантом, он всегда был у Орленева, но без настроенного {74} инструмента и без предварительной и специальной тренировки для трагических ролей едва ли можно достичь должного результата даже обладателю такого сильного дарования, как Орленев.

Взяв новый курс в своей сценической деятельности, Орленев, как и все актеры на героические роли, стал мечтать о Гамлете. Не сразу осуществилась эта его мечта: он играл Гамлета много позднее, уже в провинции. Вместо Гамлета он сыграл роль Лорензаччо в чудесной одноименной пьесе Альфреда де Мюссе[[91]](#endnote-90). Трудная роль многоликого Лорензаччо ему не задалась. Оно и понятно: она требует от актера, помимо таланта и непосредственности, также и громадной, специальной для такого порядка ролей актерской эрудиции, которой у Орленева не оказалось. Осознал ли он сам или это произошло у него интуитивно — не знаю, но как бы то ни было, он с тех пор избирает (и, как мне кажется, совершенно правильно) другую линию, более соответствующую его индивидуальности, — линию характерно-драматических ролей, начиная ее ролью Раскольникова из «Преступления и наказания» Достоевского[[92]](#endnote-91).

Раскольникова Орленев сыграл весьма удачно, ярко, талантливо, хотя и не совсем ровно[[93]](#endnote-92).

Тем не менее сценический путь Орленева в своем главном окончательно определился именно ролью Раскольникова, как определился и характер, самый стиль его исполнения.

Если в его Федоре и звучали своеобразные, характерные орленевские струнки, производившие наиболее сильное впечатление, то эти струнки принимались тогда только как составная часть его дарования, тогда как в Раскольникове и в последующих ролях (как в Мите Карамазове[[94]](#endnote-93), Освальде из «Привидений»[[95]](#endnote-94), Арнольде из «Крамера»[[96]](#endnote-95) и других) именно эти струны уже доминировали своим звучанием, и на них-то, благо они ему легко давались, Орленев и решил строить все свои роли.

Таким образом, — вольно или невольно, — Орленев пошел путем наименьшего сопротивления, сел, как говорится, на своего конька, эксплуатируя лишь одну сторону своего прекрасного дарования, правда, очень сильную и наиболее ему свойственную, но, к сожалению, ограничиваясь {75} только ею одной, не пытаясь расширить диапазон своих возможностей.

Именно это обстоятельство закрепило за Орленевым положение основоположника так называемого амплуа «неврастеников».

До Орленева такого амплуа не существовало. Но с легкой руки Орленева, начиная с его царя Федора и, главным образом, с его Раскольникова и Мити Карамазова, оно стало модным и, более того, одно время даже начало служить мерилом степени талантливости актера. Вот почему многие, особенно из молодежи, стремились зарекомендовать себя актерами именно на это, ставшее тогда модным, амплуа. В каждой труппе стали появляться свои «неврастеники». Даже появилась такая градация: «первый неврастеник» и «второй неврастеник». Откуда же взялось такое амплуа? Предполагать ли, что оно явилось результатом деятельности яркой индивидуальности отдельного актера? Многие склонны думать, что весь сыр‑бор загорелся исключительно из-за Орленева. Так ли?..

Что Орленев — родоначальник новоявленного амплуа, — несомненно. Но не сам же по себе в отдельности, не беспочвенно. Для того были свои причины, свои поводы.

Силою своего таланта Орленев стал всего лишь наиболее ярким выразителем известных умонастроений своего времени, сумевшим впитать в себя некоторые идейные веяния переживаемой эпохи, зазвучать как бы в унисон известным требованиям тогдашней современности.

То была пора реакции — девяностые годы. Большой простор для пессимизма, вызывавшего целый ряд грустных размышлений. Молодежь, только что вступавшая в жизнь, искала выхода своим чаяниям, стремилась к идеалам, но суровая действительность приводила ее к сознанию, что она далека от тех идеалов, которые создавало ее воображение. И в конце концов она убеждалась, что ее мечтания бесплодны, что она никому не может принести пользы своими грезами. Уже на пороге жизни дальнейшее существование многим представлялось скверной долей. Таково едва ли не доминирующее настроение того времени. И нет ничего мудреного, что оно проникало в литературу, встречая живой отзвук. Вспомним, каким исключительным успехом пользовался в те годы Надсон — один из самых ярких, я бы сказал, самых общедоступных выразителей {76} настроений девяностых годов. Молодежь его боготворила, находя в нем отклик того, что она таила в своей душе. Надсоном зачитывались. Его книга выдержала двадцать шесть изданий, его стихи постоянно декламировались на всех концертах, многие артисты специализировались на этих стихах.

С каким затаенным дыханием, с каким сочувствием и волнением слушали, когда с эстрады неслись, например, такие строки:

Наше поколение юности не знает,
Юность стала сказкой миновавших лет:
Рано в наши годы дума отравляет
Первых сил размах и первых чувств расцвет.

Или:

Но эта жизнь томит, как склеп томит живого,
Как роковой недуг, гнетущий ум и грудь,
В часы бессонницы томит и жжет больного.
И некуда бежать!.. И некогда вздохнуть!..

Но самый большой энтузиазм вызывало одно из популярнейших тогда стихотворений Надсона:

Завеса сброшена: ни новых увлечений,
Ни тайн заманчивых, ни счастья впереди:
Покой оправданных и сбывшихся сомнений,
Мгла безнадежности в измученной груди…
Как мало прожито — как много пережито!
Надежды светлые, и юность, и любовь…
И все оплакано… осмеяно… забыто,
Погребено — и не воскреснет вновь!..

Изредка и сам Надсон появлялся на эстраде: тогда молодежь делала необычайные овации своему любимцу и с триумфом выносила его на руках. А после его смерти даже было возбуждено ходатайство о разрешении открыть подписку с целью изыскания средств на сооружение памятника Надсону на площади в Москве!..

Словом, внимание к Надсону и живая связь между ним и известными общественными слоями сказались весьма наглядно. Скорбные, пессимистические надсоновские нотки весьма симптоматичны для переживавшейся тогда эпохи. Всеволод Гаршин, Фофанов[[97]](#endnote-96), Случевский[[98]](#endnote-97) и многие {77} другие также не избегли этой эпидемии и в атмосфере злой реакции тех лет в какой-то мере болели тою же болезнью.

Вполне естественно, что эта эпидемия стала проникать и на сцену. Только не сразу: там еще живы были традиции здорового щепкинского реализма в содружестве с героикой мочаловского толка. Но тем не менее дань времени должна была сказаться и на манере игры драматического актера. Еще до возникновения пресловутого амплуа «неврастеников» все чаще стали прибегать к «нервной», как тогда именовали, или, лучше сказать, «нервозной» игре (одним из ярких представителей артистов такого плана — сначала в провинции, а потом в Петербурге — был талантливый Павел Самойлов, предвестник нарождавшегося нового амплуа, получившего впоследствии столь широкое распространение).

Но указанные идейные умонастроения ни у кого не сказались так рельефно, четко, сильно, как в творчестве Орленева. Он все преломлял (может быть, и помимо своей воли) через призму господствовавших тогда тенденций, которые впитал в себя еще в юности, будучи сыном своего времени. Ему нравились скорбные, ноющие нотки и то нервное, скорее взвинченное, возбуждение, которым всегда окрашивались его роли. Отсюда и неврастеническое начало всех образов, созданных Орленевым.

А так как талант Орленева обладал большой силой и яркостью, то он и привел его к утверждению такого специфического амплуа, как амплуа «неврастеников», родоначальником коего и должно по праву его считать.

Я убежден, что сам Орленев был далек от мысли создавать такого рода амплуа и совсем не хотел замыкаться в круг определенной категории ролей, требующих подобного специфического исполнения. Если оно так получалось, то, как мне кажется, многое тут и помимо его воли, ибо у Орленева творческая фантазия была очень сильна, куда шире, чем это оказывалось в его реальных сценических достижениях. По крайней мере мы знаем, что замыслы его, когда он приступал к изучению той или иной роли, всегда отличались большим полетом мысли и даже дерзанием, но не всегда мог он выполнить все так, как того хотел — на пути вставали препятствия.

{78} И самое главное препятствие — это его преднамеренное пренебрежение актерской техникой[[99]](#endnote-98).

Орленев органически ее не принимал, Орленев сознательно ее сторонился, всецело полагаясь на свою интуицию. Он был убежден, что раз интуиция в нем сильна, то она одна и укажет ему правильный путь, она одна и подскажет должные формы выявления внутренней жизни изображаемого лица.

На самом же деле получалось наоборот: недостаток технического мастерства не давал ему возможности упорядочить в себе все, что являлось, может быть, самым ценным в нем, что было его родным, природным, органическим: его искренность, непосредственность и способность всем своим существом отдаваться вдохновению. Но, к сожалению, не он владел своим вдохновением, а вдохновение владело им. Он не был хозяином положения. И не мудрено, что его неврастеническое начало и подсознательная склонность к этому началу цепко держали его в своей власти и стихийно увлекали за собою. В такие минуты он уже не контролировал себя.

Вот почему в дальнейшем Павел Николаевич Орленев не сумел вполне собрать себя, несмотря на наличие всех своих исключительных данных, и в результате большинство его созданий, как бы талантливы они ни были, все же не отличалось цельностью и артистической выдержанностью. Даже его Гамлет, которого годами он в себе вынашивал, встретил в прессе довольно смутную оценку: «У Орленева, — говорится в одном из отзывов о его исполнении Гамлета, — чувствовалось странное, совершенно неожиданное в нем для нас противоречие: несколько утрированная простота дикции, которую зрители даже упрекали в вульгарности, сочеталась с манерностью в речи и движениях, совершенно несвойственных, казалось бы, образу датского принца».

Орленеву очень много было отпущено природой, а кому много дано, с того много и спрашивается. Разумеется, он — большое явление в русском театре! Но он мог иметь неизмеримо большее значение, если б его из ряда вон выдающееся дарование было поставлено в иные условия и — что самое главное — более правильно культивировалось.

{79} Громадной и роковой, по моему разумению, ошибкой Павла Николаевича Орленева был отказ от своей прежней актерской линии и отрыв от того театра, где он нашел себя. Громадной его ошибкой было стать исключительно гастролером: бессистемная, непланомерная работа в условиях кочевой жизни, да еще при его склонности к богеме, несомненно, наложила свою неизгладимую печать на все его творчество. Но такова уж судьба многих русских актеров в условиях того времени…

## **{****80}** Н. Н. Ходотов

### 1

Начиная со второй половины девяностых годов амплуа «неврастеников» приобрело большое распространение. И вполне естественно, что под его влияние подпало немало артистов и преимущественно из молодежи, стремящейся как можно скорее завоевать себе положение. Каждый старался усвоить модную манеру игры, окрашивая все роли болезненной нервозностью и надрывом, что в те годы нередко служило признаком талантливости актера.

То, что у П. Н. Орленева было органично, что, как дыхание времени, вошло в его плоть и кровь, вытекало из всей его жизни и было его личным, то у большинства тогдашних «неврастеников» являлось наносным, взятым не из самой жизни, а заимствованным со сцены — и по большей части от того же Орленева. Всюду, где надо и где не надо, вносили какую-то неуместную взволнованность. Когда нужно было на сцене сказать самую простую фразу, вроде: «Подайте стакан воды», то желающие прослыть чрезвычайно чутко переживающими — произносили ее в каком-то ни с того ни с сего взвинченном состоянии, со своеобразным придыханием, с конвульсивным подергиванием лица, с дрожащей рукой, накаляя к концу донельзя градус настроения: «П… под‑айте м… мне с… ста… кан в‑воды…» Все это будоражило нервы зрителей, и иным казалось: «Ах, как он глубоко чувствует»… Чаще тут все сводилось к настроеньицам, а не к действительному настроению. Соответственно этому и форма, и средства выявления: {81} тремоло в голосе «со слезой». В подобной манере исполнения чувствовалось нечто общее с манерой пения интимных песенок, имевших тогда такое широкое распространение, или с пением цыганских романсиков под гитару, всегда очень доходчивых для большинства.

Такое явление имело довольно пагубное влияние даже на весьма одаренных людей, особенно на тех, которые с первых же шагов своей сценической деятельности внушали себе, что они принадлежат к той категории актеров, которые повинуются главным образом голосу чувства.

Не признавая — и совершенно справедливо — актерской автоматичности, «марионеточности», они ударялись в другую крайность — и приходили к отрицанию значения актерской техники, мастерства, виртуозности. Им казалось, что главная их забота устремлена на раскрытие внутреннего мира человека, а вместе с тем они не замечали, что для данной цели им недоставало не только внешнего мастерства, но и мастерства вообще.

Каждый виртуоз любого инструмента, будь то рояль, скрипка или какой-либо иной, великолепно знает, что без преодоления технических трудностей никогда не передать всей сложности и глубины того или иного значительного музыкального произведения.

Для актера инструмент — это он сам. И, может быть, инструмент самый сложный, самый трудный. Чтобы играть на нем и выявлять внутренний мир человека, надо, чтоб, помимо богатства внутреннего мира самого актера, он вместе с тем обладал и большим актерским мастерством, большой сценической эрудицией.

К чему, в конце концов, сводилась игра «неврастеников»? В чем проявлялась характерная черта этого пресловутого амплуа? Все клонилось тут к тому, чтоб донельзя распускать свои нервы и играть с надрывом. Вместо того чтоб углублять свои чувства до внутренней правдивости, всемерно стремились к нажимам не только в сильных местах роли, но и там, где требовалось спокойное состояние. Болезненно-нервная взвинченность пронизывала все их исполнение. Причем никак не принимались во внимание ни характер роли, ни стиль произведения. Скорбные нотки, слезливость и тремоло в голосе, дабы возбудить наибольшую жалость к своему герою, — вот обычные приемы входившей тогда в моду неврастенической игры.

{82} Даже и тогда, когда приходилось изображать здоровую, сильную натуру, ну, скажем, кого-либо из шекспировских героев, как Макбета, или возьмем более близких к нашей эпохе, например степного помещика Рабачева или того же Андрея Белугина, — в их исполнении они оказывались все теми же неврастениками. Они говорили себе: «Надо жить, чувствовать», а отнюдь никогда не говорили: «Надо играть». Прекрасно. Все это так — надо жить и чувствовать. Кто же будет возражать?! Но как преломлять эту жизнь и чувства, изображая тот или иной образ на сцене? — Вот вопрос.

Нельзя, чтоб одинаково для всех (как это делали они) отталкиваться лично только от себя, забывая, что одно и то же чувство, присущее всем людям, у каждого в отдельности проявляется совершенно различно, в зависимости от характера, воспитания, социального положения, эпохи и, наконец, от стиля самого произведения. Гамлет, Макбет, Ромео, Арман Дюваль, Белугин, Никита из «Власти тьмы», Андрей Калгуев из «Нового дела» Немировича-Данченко — все они могут быть объяты одним и тем же чувством, но каждый станет проявлять себя по-своему, так как ни один из них не похож на другого.

Вот это-то соображение слишком часто забывалось актерами новой формации, и каждую роль они пропитывали своебразным надрывом и неврастеничностью, характерными для амплуа «неврастеников».

### 2

Жертвой подобной участи стал такой одаренный актер, как Николай Николаевич Ходотов, всеми своими данными, казалось бы, предназначенный для иной актерской судьбы.

Помню, какое приятное впечатление он произвел при своем вступительном экзамене на Драматические курсы. На школьную сцену в гимназическом мундирчике со светлыми пуговицами вышел беленький-беленький, гладко причесанный гимназистик. Бледный от волнения, с дрожащими руками и дрожащим голосом (и тогда уже «со слезой») он прочел донельзя избитое (и почему-то облюбованное всеми мечтающими о сцене) стихотворение Апухтина {83} «Сумасшедший», не менее избитое, чем «Будда» Мережковского.

Эти два стихотворения были положительно изводом для экзаменаторов…

— Ну‑с… Что вы нам прочтете? — задавался стереотипный вопрос всем испытующимся.

— «Будду» Мережковского…

— Как?.. И у вас «Будда»?.. Может быть, что-нибудь другое?

— Могу прочесть «Сумасшедшего» Апухтина… Среди ареопага, сидящего за столом, покрытым зеленым сукном, — движение и легкий смешок.

— Ну, что с вами делать! Читайте «Сумасшедшего»!..

Вот и Ходотов прочел «Сумасшедшего». Прочел тепло, искренне, хотя со всеми навыками, присущими любителю. Пари можно было держать, что он где-то, в каких-то кружках уже испытывал свои силы и был фаворитом среди своих. Но вместе с тем обнаруживал несомненную непосредственность, а главное — обаяние. О, обаяние — великая вещь на сцене! Без обаяния и большой талант — наполовину актер!.. Словом, Ходотов понравился и был зачислен в класс В. Н. Давыдова.

По окончании курсов, в 1897 году, Н. Н. Ходотов по какому-то недоразумению выпускается в роли Недыхляева в пьесе Шпажинского «Кручина». Казалось бы, что все его сценические данные ближе к амплуа молодых людей и уж никак не годятся для роли Недыхляева, столь не подходящей к его возрасту. Но, несмотря на свою молодость, Ходотов сыграл ее с большим драматическим подъемом, в высшей степени нервно.

Экзаменационные спектакли не дали ясного понятия о нем как актере, но все же в театр его решили принять, как обнаружившего недюжинные способности.

И вот за кулисами нашего театра появляется новый член труппы — Николай Николаевич Ходотов — почти еще мальчик, и долгое время как неприкаянный бродит среди нас без дела. Выпуск из школы в роли Недыхляева путал все его карты, и не знали, как в дальнейшем культивировать это юное дарование.

На этой почве произошел курьез. Ставили у нас третью часть трилогии Ал. Толстого — «Царя Бориса». Вдруг на одной из репетиций, к общему недоумению, юный {84} Ходотов появился в совсем уже неподходящей роли старика архимандрита Кирилла, посла Иверского[[100]](#endnote-99).

— Как? И это для первого выхода? — спрашивали озадаченные актеры у режиссера Е. П. Карпова.

— А что же? Играл же он Недыхляева!.. Ничего, пусть поработает… Все-таки практика!..

А когда он вышел на премьере в костюме и гриме, то никакой грим не мог замаскировать его юность — и в роли старика архимандрита он вызывал общую улыбку… Но нет худа без добра: всем стало ясно, что играть ему стариков преждевременно.

Тогда стали постепенно подводить его к молодым ролям. Медленно он двигался по этому пути и не сразу завоевал себе положение. На выручку ему пришли гастрольные поездки в провинцию — они способствовали, как и многим из нашей молодежи, скорейшему его продвижению. Эти поездки оказывали немалую услугу начинающим актерам. Там им часто выпадали и более ответственные роли, что давало возможность скорее выдвинуться и зарекомендовать себя. Это учитывалось, когда они возвращались в свой театр, и принималось во внимание при распределении ролей в новых постановках. Помимо этого, поездки необыкновенно сближали всех участников между собой: жили там одной семьей, целыми днями вместе, и не мудрено, что привыкали друг к другу.

Так случилось и с Ходотовым. Во-первых, в поездке он удачно сыграл ряд хороших ролей, оказался на высоте и вернулся победителем. А во-вторых, Ходотову, по свойству его характера, легче чем кому-либо было акклиматизироваться в окружающей обстановке. В нем было необыкновенно много непосредственности, добросердечия, мягкости и, главным образом, общительности.

И действительно, в компании он был незаменим. Всегда веселый, жизнерадостный и необыкновенно покладистый. К тому же обладал приятным голосом. Русские песенки пел прекрасно. Особенно любили его «Мальчишечку» — это было его коньком.

Бывало, после спектакля всей компанией соберутся в ресторане, займут отдельный кабинет с пианино, и после ужина — веселье. Вот тут уж Ходотов — душа общества:

— Ну, Коля, валяй своего «Мальчишечку»!..

{85} И Ходотов с большой охотой, весь отдаваясь пению, задушевно, «разливисто» пел «Погиб я мальчишечка, погиб я навсегда» и т. д.

Все это, вместе взятое, — и его актерские удачи, и его компанейский характер, — несомненно, оказало немаловажное влияние на его дальнейшую судьбу, сроднило его с актерской семьей, и он возвращался в Александринский театр как бы своим и все более и более считался неотъемлемым членом труппы. Взгляд на Ходотова стал иным, к нему начали относиться с большим вниманием и доверием, и он заметно стал расти, продвигаться в первые ряды.

В силу своих сценических данных Ходотов в короткое время обрел очень выгодное для того времени амплуа и стал играть преимущественно молодых людей «с синими воротниками», то есть учащихся, произносящих обличительные тирады. Студенческая галерка, чуткая к ноткам всякого протеста, восторженно отзывалась на эти тирады и невольно ассоциировала их с личностью самого Ходотова. Благодаря этому обстоятельству за ним утвердилось мнение как об актере-общественнике, что привело его в соприкосновение с революционными группами тогдашней интеллигенции, с передовым студенчеством и как будто даже с некоторыми социал-демократическими кругами.

Будучи человеком экспансивным, Ходотов уверовал в свою миссию актера-общественника, в сущности, случайно попав на эту зарубку. Симпатии его были на стороне прогрессивного движения, как у большинства тогдашней интеллигенции, — это бесспорно. И нет сомнения, что он делал это вполне искренне. Но серьезной, твердой подготовки для такого рода деятельности в нем не наблюдалось, он шел по наитию. Симпатии — одно, а принципиальные установки — иное. И если мы проследим всю его линию в этом направлении, то увидим, что устойчивости и определенности в нем не было. Революционность его была весьма поверхностна и подвергалась серьезным колебаниям в силу инертности его характера. Вот, скажем, он сейчас среди студенческой молодежи, для которой устраивает всевозможные концерты, и потом тут же вместе с ними распевает революционные песни, а на другой день он не прочь побывать в великосветских салонах, где он мелодекламировал под аккомпанемент Е. Б. Вильбушевича[[101]](#endnote-100). {86} Недаром всегда остроумная Савина окрестила Ходотова кличкой «социалиста его величества»… И все его противоречия — без всякого злого умысла, не преднамеренно, а просто так, по наитию. Ему нравилось играть в политику, к которой он, несомненно, тяготел, и в это время он был бесконечно искренен, так же искренен, как и в своих ролях на сцене, воображая, что он и на самом деле — политический деятель…

Как бы то ни было, подобная общественная позиция также способствовала популярности Ходотова как актера. Но вместе с тем популярность эта до некоторой степени оказалась и злым его гением.

В тот период, как сказано, ему часто приходилось играть однотипные роли, все больше студентов — так про него и говорили тогда: «Ходотов — вечный студент»…

И действительно, он как бы специализировался на таких ролях, что обедняло его палитру и не давало ему развернуть во всю ширь все его богатые возможности. И в результате, когда ему приходилось играть роли иного характера, все они окрашивались им в один и тот же цвет, благо такая окраска была тогда по душе известной части публики, что способствовало его популярности. Но в этой-то популярности и крылась опасность для самого Ходотова: достигнув ее, он успокоился, не пошел дальше как актер.

«Не скрою, — писала ему В. Ф. Комиссаржевская, — когда я смотрела Вас на сцене, то испугалась… Вы, как артист, не сделали никаких успехов… Работайте, работайте!.. Актеру не следует злоупотреблять “тремоло” в голосе, не следует усугублять “жалости” модной неврастенической игрой. Надо избегать театральных нажимов и не распускать свои нервы».

Но, попав в водоворот неврастенической игры и усвоив ее манеру, Ходотов не смог отказаться от модного способа исполнения, обеспечивавшего успех, тем более, что это поощрялось в тесном кругу его друзей — ярчайших представителей дореволюционной петербургской литературно-артистической богемы, к которой он чувствовал «влечение, род недуга, любовь какую-то и страсть»… Кстати, это немало отнимало у него сил, здоровья и отвлекало от серьезной работы над собой. «Бесшабашная трактирно-ресторанная романтика брала у меня много душевных {87} сил», — признается сам Николай Николаевич в своей книге воспоминаний «Близкое — далекое». Да, и это задерживало его движение вперед…

Не способствовала его актерскому продвижению и знаменитая «ходотовская мелодекламация», созданная им в содружестве с Е. Б. Вильбушевичем.

Евгений Борисович Вильбушевич — ученик знаменитой Есиповой[[102]](#endnote-101) — когда-то подавал большие надежды как пианист и если б продолжал работать над собой, то, надо полагать, из него получился бы далеко не ординарный музыкант. Но Вильбушевич предпочел более легкий успех «салонного» пианиста, не требующий большой усидчивости. Стало модным приглашать его на всевозможные великосветские рауты или вечера, устраиваемые именитой петербургской интеллигенцией. В конце концов, в погоне за такого рода популярностью, он в короткий срок разменивает на мелкую монету свой несомненный дар.

В это время Е. Б. Вильбушевич встречается с Н. Н. Ходотовым. С той поры и начинается их содружество, которое приводит к созданию специфического жанра мелодекламации, несколько отличающейся от жанра, практиковавшегося до них. Они угадали спрос известной части публики, и их задушевная, с надрывом, мелодекламация, подчас с общественным уклоном, всегда сопровождалась шумным успехом и стала модной в столице. Редкий концерт обходился без участия этих «сиамских близнецов», как окрестил тогда театральный Петербург содружество Ходотова с Вильбушевичем.

Мелодекламация под музыку Вильбушевича стала как бы второй профессией Ходотова. Он придавал ей большое общественное значение. Но справедливость требует сказать, что он переоценивал и само значение своей мелодекламации и, главным образом, композиторский талант Вильбушевича. Музыка Вильбушевича, откровенно говоря, сомнительного качества и не отличается особым вкусом. Секрет их успеха отнюдь не в музыкальном сопровождении, а, разумеется, в обаянии симпатичного дарования Николая Николаевича Ходотова. К росту его как актера эти их совместные выступления не только ничего не прибавляли, а, напротив, я бы сказал, усугубляли те стороны его игры, за которые так болела душой его друг — В. Ф. Комиссаржевская.

### **{****88}** 3

Когда Н. Н. Ходотов делал попытки подойти к мировым образам, требующим от исполнителя большего мастерства, чем роли обычного репертуара, то налицо оказывалась неудача[[103]](#endnote-102).

Так случилось и с его Гамлетом. Долго Гамлета вынашивал он в своей душе, «в душе своей души», как он выражался, даже написал трактат на эту тему и выступал с ним во всевозможных аудиториях, излагая, как он понимает Гамлета, как собирается его играть, и т. п. И что же? В конце концов, Гамлет, по мнению самого Н. Н. Ходотова, ему не удался, и вот какое признание мы читаем в его книге «Близкое — далекое»: «Мне недоставало внешнего мастерства, как и у большинства русских актеров по сравнению с западными…» «Главная работа была устремлена на раскрытие внутреннего мира человека на сцене. Но этого мало было для Гамлета». «… Актеру необходима виртуозность, как орудие для самого существенного, для обрисовки человека…» «Головной анализ шекспировского образа оказался недостаточным для того, чтобы изобразить Гамлета. Шекспировская трагедия меня еще раз убедила, что я принадлежу к актерам, которые повинуются голосу чувства, а не теоретическим, даже, быть может, и хорошо продуманным, схемам»[[104]](#endnote-103).

Вот откровенное признание самого Н. Н. Ходотова. К нему-то, собственно, и клонилась вся моя характеристика его актерской линии, которую я пытался проследить с первых шагов его сценической деятельности, по-своему очень интересной и имевшей для своего времени бесспорное значение. Но все же далеко не все он сумел исчерпать, что было ему отпущено природой!.. И если б жизнь его иначе повела, то нет сомнения, что при его одаренности и счастливых сценических данных Ходотов занял бы в истории русского театра более почетное место, чем оказалось на самом деле. Он имел все данные, чтоб пройти первым номером, но, не обладая устойчивым характером, под сторонним влиянием, увлекся по дороге своих стремлений и достижений будничными интересами и начал добывать «легкий товар». Это нравилось, и он нравился, и сам был этим доволен — и в конечном результате оказался номером вторым…

{89} Мы были дружны. Я любил его за прекрасную душу, да и он как будто относился ко мне с большим доверием. Это давало нам возможность быть откровенными друг с другом.

Помню, как-то (уже в годы первой мировой войны), когда мы гримировались, зашел к нам Вильбушевич, и они оба наперебой стали упиваться своею популярностью.

— Знаешь, Юрий, — обратился ко мне Вильбушевич, — мы с Колей сейчас в Петрограде самые популярные люди!..

— Не завидую, — ответил я. — Популярность, по словам Оскара Уайльда, — «есть признак ординарности». Я знаю очень многих, которые одеваются по самой последней моде, но именно так, как не надо одеваться. Слишком уж по моде… Мода — опасная вещь: быстро проходит!..

Я хотел этим сказать, что в искусстве надо искать вечное, не увлекаться временным. Для подлинного творчества требуется отречение от отвлекающих будничных интересов. Надо подняться очень высоко, чтобы найти себя и преодолеть многие трудности. Кроме того, большой исполнитель должен быть и большим техником.

Где-то я вычитал, что великий пианист Бузони[[105]](#endnote-104) очень метко сказал: «Желая стать виртуозом, нужно сначала стать им», то есть, другими словами, этот замечательный афоризм надо расшифровать так: без виртуозности в своем искусстве никогда не раскрыть всех глубин исполняемого произведения, как бы к ним ни стремился сам исполнитель, не обладающий должным профессиональным мастерством.

— Я принадлежу к актерам, которые повинуются голосу чувства, — говорил о себе Николай Николаевич Ходотов. — Моя работа над Гамлетом была устремлена на раскрытие внутреннего мира, но этого было мало для Гамлета: мне недоставало внешнего мастерства, и Гамлет мне не удался[[106]](#endnote-105).

Вот знаменательное и поучительное признание! Как бы я хотел, чтоб над этим признанием задумались многие из нашей молодежи, и именно той, которая повинуется больше голосу чувства, не придавая должного значения профессиональному мастерству актера…

{90} Ну, в самом деле, разве тем был бы для нас Николай Николаевич Ходотов, когда б он вовремя спохватился и перестал бы довольствоваться ролью «временщика»?! Если б жизнь его повела иначе, то при наличии таких богатых данных, какими он обладал, мы имеем все основания полагать, что его Гамлет никогда не терпел бы неудачи и его наследие было бы куда шире и богаче, чем это оказалось в конечном результате его сценической деятельности. Большой урок на этом примере для молодежи — и большое предупреждение для нее.

## **{****91}** За границей

### 1

Впервые я выехал за границу как-то внезапно, неожиданно для себя, при своеобразных обстоятельствах, на которых стоит остановиться.

Была весна 1899 года, отмечались пушкинские дни — столетие со дня рождения великого поэта[[107]](#endnote-106). Главные торжества были сосредоточены в Святых горах, где, как известно, находится могила Пушкина, и на родине Пушкина — в Михайловском и Тригорском, а также во Пскове.

На эти празднества выехало большое количество представителей литературы, профессуры, общественности и артистического мира. Приглашен был и я для участия в спектаклях — я должен был играть Дон Гуана из «Каменного гостя» и Самозванца из «Бориса Годунова». Моей партнершей была весьма популярная тогда артистка Л. Б. Яворская.

Путь до Святых гор в то время был довольно сложный: нужно было проехать поездом до станции Остров, а дальше верст около пятидесяти на лошадях. Нам был любезно предоставлен псковским губернским предводителем дворянства графом Гейденом его экипаж, в котором разместились Л. Б. Яворская, Т. Л. Щепкина-Куперник[[108]](#endnote-107), драматург В. В. Барятинский[[109]](#endnote-108) (муж Яворской) и ваш покорный слуга.

Погода благоприятствовала, был солнечный весенний день. К вечеру мы были уже на месте назначения и застали там ранее прибывших.

{92} Монастырское духовенство во главе с настоятелем Святогорского монастыря встретило всех и проводило к могиле поэта. Скромный, невысокий мраморный обелиск его памятника, стоящий близ церкви, отличался благородной простотой.

Мы пробыли некоторое время у могилы Александра Сергеевича, а затем, по приглашению местного духовенства, направились в так называемую трапезную, где нас ждал роскошный обед, специфически монастырский, преимущественно из рыбных яств.

А вечером, в специально для этого случая построенном деревянном театре, состоялся спектакль, где вначале выступали профессора с анализом пушкинского творчества, за ними — поэты, читавшие как пушкинские, так и свои произведения. А. Б. Яворская продекламировала лермонтовское стихотворение «На смерть поэта», В. Барятинский прочитал некоторые пушкинские произведения, переведенные им на французский язык, а в заключение нами были сыграны две сцены из «Каменного гостя» и «Бориса Годунова».

На другой день мы отправились в Михайловское. Въезжаем в неширокую аллею из сплошных елей, напоминавшую лесную просеку, а в конце ее уже вырисовывается силуэт типичного помещичьего дома средней руки. Аллея кончилась — и мы на просторной площадке, обрамленной кустарником и деревьями. Посредине большая клумба, прямо — фасад деревянного дома, окрашенный охрой, а слева — небольшой флигелек с характерным для того времени крылечком александровского стиля с рудничками и колоннами — домик Арины Родионовны.

У подъезда поджидали нас хозяева: оба сына поэта, их родственники и ближайшие друзья вместе с представителями псковской общественности. Сыновья Пушкина — Александр Александрович и Григорий Александрович — были в чине генералов — один штатский, другой военный (по внешности они напоминали своего отца, чему способствовало то, что оба носили бакенбарды).

Входим в дом. К сожалению, это не подлинный дом Пушкина. Тот, в котором поэт проживал, не существует: он сгорел, а на его месте восстановлен точь‑в‑точь такой же, с тем же расположением комнат, и даже сохранилось от прошлого кое-что из мебели и несколько предметов личного {93} его обихода. Тем не менее сознание, что сам Пушкин не обитал в нем, действовало на нас охлаждающе.

К вечеру вернулись в предоставленное нам помещение в Святых горах, с тем чтобы на следующий день быть в Тригорском, так связанном, по преданию, с «Евгением Онегиным».

Тригорское в нескольких верстах от Михайловского, и Пушкин постоянно ходил туда пешком. Это поместье, по-видимому, принадлежало более зажиточным владельцам и было более благоустроено, чем Михайловское. От него веяло укладом жизни тургеневских дворянских гнезд. Старый дом, как нам поведали, тоже давно сгорел, а после пожара вместо него был приспособлен обитателями Тригорского не то сарай, не то манеж, в котором раньше помещалась парусиновая фабрика.

По приезде в Тригорское мы отправились осматривать поместье, расположенное на живописном крутом берегу Сороти. К дому прилегал парк с вековыми деревьями. В парке два пруда и несколько аллей. Здесь гораздо больше ощущаешь Пушкина, чем в его собственной усадьбе. Может быть, от того, что в Михайловском мало что осталось от его обихода, не исключая даже подлинного дома, тогда как в Тригорском почти все сохранилось так, как при жизни поэта. В доме уцелело немало предметов, связанных с памятью Пушкина, сохранилась и комната, которая отводилась ему в дни его приезда, и рабочий столик небольшого размера, за которым он нередко писал.

В зале стоял также большой стол, сервированный для банкета. Те же простые стулья кругом, те же часы в углу. На стене на прежнем месте висела потемневшая картина «Искушение святого Антония». На нее частенько заглядывался Пушкин и сам сознавался хозяйкам Тригорского, что она навеяла ему ввести чертей в известный сон Татьяны. В гостиной — фортепьяно, на котором играла А. И. Осипова[[110]](#endnote-109). В одной из комнат, в небольших старинных шкапчиках, — библиотека Тригорского.

В зале состоялся банкет. Было оживленно, произносились речи, предавались воспоминаниям, приводилось много эпизодов из жизни поэта.

Варили жженку. На столе появился бокал Пушкина, хранившийся в доме как святыня. Этот бокал якобы всегда подавался ему к столу в Тригорском. Предложено было {94} пить жженку из пушкинского бокала по средневековому обычаю круговой чаши. После обеда играли на фортепьяно, пели романсы на слова Пушкина, читали его стихи…

Долго не разъезжались из Тригорского. Жаль было отрываться от того, что так живо напоминало Пушкина. Не мудрено, что мы задержались далеко за полночь, несмотря на то, что нам надо было рано утром выезжать в Псков, где было назначено завершение пушкинских торжеств.

В Пскове в летнем городском театре состоялось повторение спектакля, сыгранного нами в Святых горах, после чего псковская городская общественность устроила оригинальное празднование по случаю знаменательной даты.

К театру были поданы экипажи, в которых мы и направились к набережной реки Великой. Тут перед нами открылось феерическое зрелище: у пристани стоял пароход, весь залитый электричеством, эффектно иллюминованный разноцветными огнями и не менее эффектно отражавшийся на поверхности воды. С парохода раздавались звуки оркестра и далеко разносились вдаль по реке. В такой обстановке нам был предложен прощальный ужин, во время которого и родилась мысль о нашей поездке за границу.

Дело обстояло так: за ужином просили В. В. Барятинского снова прочесть несколько отрывков из «Евгения Онегина», переведенных им на французский язык. После чего кто-то из присутствующих, высказав сожаление, что за границей не отмечено столетие со дня рождения великого писателя, обратился к Барятинскому:

— А почему бы вам, Владимир Владимирович, не продемонстрировать ваши переводы перед парижской публикой? Надо бы и за границей отметить столетие со дня рождения Пушкина!..

Эта, казалось бы, случайно брошенная фраза не прошла мимо предприимчивого В. В. Барятинского и не менее предприимчивой, чем ее муж, Л. Б. Яворской. Они подхватили эту идею и стали развивать ее. Проектировали не ограничиваться одними только переводами В. В. Барятинского, а исполнить перед парижанами на русском языке сцену из «Каменного гостя» и сцену у фонтана. И тут же завербовали и меня, заручились моим согласием.

{95} Так, на ходу, внезапно и была решена наша поездка в Париж. И ничего в этом нет удивительного. Надо было хорошо знать чету Барятинских: у них всегда все вдруг — это было в их характерах!..

### 2

Для того, чтобы все было ясно, скажу два слова о Яворской как артистке и человеке.

Лидия Борисовна Яворская появилась на театральном горизонте также как-то внезапно, вдруг. Хотя она и начала было заниматься на петербургских Драматических курсах при Александринском театре по классу В. Н. Давыдова, но, не пользуясь благосклонностью своего преподавателя, покинула курсы, и после того некоторое время ничего не было слышно о ней. Но вот спустя два‑три года имя Яворской вдруг загремело в Москве. Все заговорили о новоявленной талантливой молодой артистке Яворской, выступавшей в театре Корша в модной тогда пьесе Сарду «Мадам Сан-Жен»[[111]](#endnote-110), где исполняла заглавную роль, и с не меньшим успехом играла в пьесе Ковалевской «Борьба за счастье». В короткое время Яворская стала знаменитостью. Весь театральный мир Петербурга и Москвы заинтересовался молодой артисткой, популярность ее росла не по дням, а по часам. В ближайший мой приезд в Москву я, разумеется, поспешил отправиться к Коршу смотреть нашумевшую артистку. Смотрел ее в «Сан-Жен». Именно этой ролью она и заставила говорить о себе. Смотрел также «Борьбу за счастье».

Действительно, это была одаренная, далеко не заурядная артистка. С прекрасными данными: эффектная внешность, большой темперамент, умение быстро загораться и с блеском преподносить себя. Но своей манерой играть Яворская совсем не напоминала русскую актрису: на всем чувствовался налет иностранной или, точнее, французской школы. Можно было с уверенностью сказать, что она под сильным влиянием двух звезд французского театра — Сары Бернар и Режан. Она с точностью восприняла все приемы их игры и не без блеска пыталась демонстрировать их на русской сцене. Впоследствии, когда ее сценическая деятельность вполне определилась, оказалось, что {96} первое мое впечатление о ней не было обманчиво. Все говорило за то, что она задалась целью слепо идти по их пути и даже старалась выступать почти исключительно в ролях, ими игранных. Из репертуара Режан она сыграла Сан-Жен, Заза[[112]](#endnote-111) и Сафо[[113]](#endnote-112), из репертуара Сары Бернар «Даму с камелиями»[[114]](#endnote-113), «Орленка»[[115]](#endnote-114), «Принцессу Грёзу»[[116]](#endnote-115) и много других ролей. Когда же Яворской приходилось выступать в произведениях наших соотечественников, то стиль ее исполнения носил все тот же иностранный отпечаток. Постоянно оглядываясь на свои излюбленные образцы, Яворская теряла свою несомненную самобытность и все больше уходила в подражание внешним приемам.

А тем не менее, при наличии ее счастливых данных, она, несомненно, могла бы выработаться в вполне самостоятельную и недюжинную артистку. Но, к сожалению, Л. Б. Яворская решила идти по линии наименьшего сопротивления, благо это ей давало успех, который являлся целью ее жизни: внешний успех для нее был выше всего — выше искусства, выше творчества!..

И в этом отношении Яворская не хотела отставать от Сары Бернар, которая, как известно, была подвержена тому же недугу. При всей своей гениальности Сара Бернар отличалась эксцентричностью, никогда не игнорировала шумихи и умела ее создавать даже в своей частной жизни. Она не брезговала никакой рекламой, вплоть до пресловутого гроба, который заменял ей постель, зная, что это создает вокруг ее имени притчу во языцех. Подобные лавры Сары Бернар не давали спать и Яворской; она также стремилась, чтобы о ней как можно больше говорили[[117]](#endnote-116).

После петербургских гастролей коршевского театра, где Яворская выступала с большим успехом, она вышла замуж за князя В. В. Барятинского. Приобретя княжеский титул, она оставила Корша и поступила в Суворинский театр, а затем, с помощью мужа, создала свой собственный театр, окружив себя людьми, способствовавшими успеху ее предприятия. У себя же дома устраивала нечто вроде салона. Кого-кого, бывало, там не встретишь?! Журналисты, писатели, художники, музыканты, всевозможные театральные дельцы, интервьюеры, фотографы… Все они толпились в ее доме и днем и ночью, после каждого спектакля, чуть {97} не до утра. За ужином произносились тосты в честь хозяев. Превозносили артистку до небес, а повседневная пресса вторила им в своих газетных заметках. Все это льстило ее тщеславию.

Людно, шумно, когда же думать о творчестве?! Когда серьезно работать над ролью?! Некогда! Все время в заботе о том, чтобы оказаться в центре общего внимания! Для той же цели было создано еще одно предприятие: издание своей газеты «Северный курьер»[[118]](#endnote-117) с юдофильским направлением, что в известных кругах общества (и главным образом среди либеральной молодежи) придавало еще большую популярность артистке.

Энергии и предприимчивости у четы Барятинских хоть отбавляй, а потому понятно, что случайно брошенная мысль об устройстве пушкинского вечера в Париже попала как нельзя более на подходящую почву, и тут же было окончательно решено, что Барятинские проведут предстоящее лето в Париже, где у них был свой дом.

Итак, после того как торжества по случаю столетия со дня рождения Пушкина завершились блестящим водяным фейерверком, мы все, прямо с парохода, направились на вокзал, чтобы с ночным поездом вернуться в Петербург.

Пушкинские торжества прервали мои совместные с Яворской гастроли по южным городам России, и у нас еще оставалось обязательство дать несколько спектаклей в Воронеже, куда мы и выехали в тот же день по приезде в Петербург, а В. В. Барятинский остался для хлопот, связанных с предстоящим выездом за границу. И к нашему возвращению из Воронежа все уже было подготовлено: заграничные паспорта в порядке, железнодорожные билеты на руках.

### 3

И вот мы втроем — Л. Б. Яворская, В. В. Барятинский и я — молниеносно покатили в поезде «Норд-экспресс», самом комфортабельном, самом быстром поезде, который должен был доставить нас в Париж через 48 часов.

Но в пути вдруг (как и всегда у Барятинских — все вдруг!) явилось решение сделать остановку в Берлине, чтобы побывать там в театре. Мне, впервые выезжавшему за границу, такое их перерешение был как раз на руку.

{98} На другой день — Берлин. Поезд врезается в самый город, идет то по насыпи, то по так называемому воздушному мосту, поверх крыш. Несколько коротких остановок у районных вокзалов, и, наконец, вокзал Фридрих-штрассе.

Решено было остановиться в «Централь отеле», одном из лучших отелей, помещавшемся в громадном многоэтажном здании на Фридрих-штрассе.

Завтракая в ресторане гостиницы, мы попросили подать нам театральные афиши. Оказывается, один из интереснейших театров, а именно Деитшес театр[[119]](#endnote-118), еще действует, не закрыт на летнее время. В тот вечер давали «Дон Карлоса» Шиллера с Кайнцем[[120]](#endnote-119) в заглавной роли. Давнишней моей мечтой было увидеть Кайнца на сцене, а тут еще предстоял двойной интерес видеть его в коронной роли Дон Карлоса, которой он прославился не только у себя на родине, но и у нас в Петербурге, незадолго до моего перехода из Москвы, когда он приезжал с труппой мейнингенцев[[121]](#endnote-120).

Подойдя к театру, я был крайне удивлен, увидев, что фасад его выходил не на улицу, а куда-то во двор, притом довольно тесный и мало презентабельный. Но внутри сам театр, хотя несколько мрачный, какого-то шоколадного цвета, все же скорее производил приятное впечатление своим уютом. Не особенно большой, но в несколько ярусов. Для драмы, пожалуй, большого размера и не требуется: актерам и публике легче достигать единения. Мы заняли места в первом ряду. Оркестра не было, так что нас отделяла от сцены только рампа. Из программы спектакля мы узнали, что кроме Иосифа Кайнца участвует еще Эммануэль Райхер[[122]](#endnote-121), выдающийся актер, играющий роль короля Филиппа II.

Но вот занавес взвился — и перед нами королевский сад в Аранжуэце.

Декорации ничего особенного не представляли — видимо, самого посредственного художника. Налево, на первом плане, мраморная, полукругом, скамья. На ней в печальной позе Кайнц — Дон Карлос в фиолетовом костюме с орденом Золотого руна. Подле него — Доминго.

Тогда Кайнцу было около пятидесяти лет, но он сумел так сохраниться, что со сцены положительно производил впечатление юноши. Необыкновенно счастливые данные были у этого артиста, всегда способствующие именно такому {99} впечатлению: небольшого роста, стройный, худощавый, с лицом, легко поддающимся гриму. Я знал его возраст, видел его портрет в своем виде — и он на нем с весьма заметными мелкими морщинками на лице, но, сидя у самой рампы и пристально вглядываясь в него, я никак не мог дать ему больше двадцати лет. Редкое и, можно сказать, феноменальное явление, которому не знаю примера. Вот это-то счастливое обстоятельство и давало Кайнцу возможность играть до конца его дней роли, как Дон Карлос и Ромео.

Было интересно, насколько такой секрет его молодости будет сказываться на его исполнении.

В этом отношении первая фраза, с которой начинается роль Дон Карлоса, может служить показательной. Между прочим, она весьма трудна, и без юношеского пыла тут никак не обойтись. В ней сразу, так сказать, с места в карьер, должно переключиться из меланхолического состояния, в котором Дон Карлос выслушивает королевского шпиона, приставленного к нему Филиппом, на очень сильный взлет при одном лишь упоминании о королеве-матери:

Мать?! Боже, дай мне сил простить тому,
Кто дал ее мне в матери!..

инстинктивно, с болью вырывается у него, как будто он не успевает преодолеть своего чувства.

Для многих исполнителей это место является камнем преткновения. Публика не подготовлена к такому неожиданному взлету, и обыкновенно фраза звучит довольно резко. Тут нужно соблюсти и необходимое чувство меры, и в то же время не ослаблять юношеского порыва.

Я ждал, как Кайнц разрешит этот трудный для его лет момент.

И надо отдать ему справедливость, Кайнц вышел из положения блистательно, как большой мастер: юношеский всплеск он в полной мере дал только в одном слове «Мать?!», порывисто сорвавшись с места, а все остальные слова фразы («Боже, дай мне сил простить тому, кто дал ее мне в матери») — стремительно, скороговоркой, почти шепотом, как бы уйдя в самого себя, но при этом не понижая градуса напряжения. Для меня, как молодого актера, такой его прием являлся прекрасным уроком первоклассного художника.

{100} И далее, по ходу развития роли, я все больше убеждался, что Кайнц, помимо его выдающегося таланта, является также искусным виртуозом. Все его движения, походка, внезапные повороты, темп речи — словом, все приемы, исключительно присущие лишь юноше, и он ими искусно пользовался, чтоб замаскировать свой возраст. Но так или иначе, как говорится, «шила в мешке не утаишь» — где-то лета должны были дать знать о себе.

Действительно, замечалось, что иные места роли (и даже отдельные сцены) проводились им не с тою экспрессией, какую он обнаруживал в сильные моменты своего исполнения. Подчас чувствовалась некоторая вялость, усталость. Получалось такое впечатление, что каждый раз после горячо проведенной сцены Кайнц преднамеренно давал себе отдых, как бы бросая играть, правда, не выходя при этом из образа, все же оставаясь художником.

Так, например, была проведена почти вся сцена ссоры Карлоса с герцогом Альбой. Только в конце ее с фразой:

Меч обнажайте, герцог Альба,
Не то убью вас! —

вдруг он опять ярко загорелся, и когда во время их битвы появилась королева, он со словами «Мир, герцог, мир! Да будет все забыто!» — бросался к ее ногам и быстро убегал. С таким подъемом, так молниеносно была проведена эта сцена, что приходилось только поражаться, откуда у Кайнца берется подобная сила и энергия…

Знаменитая сцена с королем была сыграна им тонко, но с тем же перемещающимся подъемом. Если сравнить Кайнца с лучшим русским исполнителем этой роли — Дальским, то я бы сказал, что у Дальского эта сцена была несколько ярче, чем у Кайнца, но у последнего наблюдалось гораздо больше нюансов, законченности и отделки. Если Дальский писал мазками, масляной краской, то Кайнц — акварелью. Кто лучше? Каждый в своем роде! Преимущество у Кайнца, пожалуй, было в том, что он был больше принц, чем Дальский, что он был ближе к образу инфанта.

Очень бледно получилась у Кайнца сцена с принцессой Эболи. Приписать ли такие перебои его годам или, быть может, усталости?..

{101} Но вот предпоследняя сцена, где маркиз Поза, чувствуя неминуемую гибель, приходит к заключенному Карлосу для прощального объяснения, — положительно шедевр актерского исполнения.

Тут среди горячих дебатов Карлос хочет убедить маркиза Позу, что он сумеет вымолить для него прощение у отца, и полон надежды, что король простит и его, и вместе с ним и своего сына. И вдруг, когда Карлос — Кайнц еще не успел договорить, сквозь решетчатую дверь его каземата раздается выстрел. Оба ошеломлены и еще не отдают себе отчета в том, что произошло. «В кого же это?» — недоуменно спрашивал Карлос. Маркиз Поза, после какого-то мгновения, слегка зашатавшись, медленно опускается на пол со словами: «Кажется, в меня…» Кайнц, все еще в том же состоянии, стоит в оцепенении. Наконец, осознав все, с раздирающим душу воплем, доходящим до предела, бросается на тело своего убитого друга и надолго замирает. Этого крика не забыть! Он был так органичен и искренен, что положительно потрясал своей трагической силой.

Мне понятно, что после такого полного отчаяния крика, насыщавшего всю атмосферу ужасом и глубочайшей душевней болью, можно было держать какую угодно паузу…

Наступала тишина — и на долгое время. Карлос — Кайнц лежал, как мертвый, возле дорогого ему трупа. Как долго продолжалась эта пауза — трудно сказать. Молчание казалось вечностью. Но оно было так красноречиво, так полно содержания, что все зрители, невольно поддаваясь такому же оцепенению, как и Карлос, сидели неподвижно, боясь пошевельнуться, чтоб не нарушить охватившего всех настроения.

Спустя несколько времени входит король Филипп II в сопровождении грандов и при взгляде на эту сцену в смущении отступает назад. Снова всеобщее глубокое молчание. Гранды становятся полукругом и смотрят то на короля, то на его сына, который все еще продолжает лежать как бы без всяких признаков жизни.

Наконец, король начинает:

… Твое
Желание исполнено, инфант!..
Я здесь, в кругу сановников моих,
Пришел тебе свободу возвратить.

{102} Кайнц, не сразу очнувшись, оглядывается вокруг, как пробужденный от сна. Глаза его останавливаются то на короле, то на маркизе. Он ничего не отвечает.

«Вот меч твой, — продолжает король, — произошла ошибка… Встань, приди в мои объятья».

Тогда Кайнц медленно поднимается, идет, едва держась на ногах, к королю и бессознательно падает в его объятья, но сейчас же приходит в себя, резко отталкивает его и, полный упрека, произносит:

 от тебя
Убийством пахнет, не могу я
Тебя обнять!..

Гранды приходят в движение. И когда после слов инфанта:

Иль вы не видите: клеймом пылает
Чело его! Сам бог отметил! —

король не выдерживает, хочет удалиться, Кайнц быстрым броском преграждает ему дорогу и со словами: «Как? Ни с места, государь!» — успевает вырвать из его рук меч, принесенный для него королем.

При сильном движении меч обнажается, и тотчас же у всех наготове оружие и со всех сторон возгласы: «Меч поднять на отца!», «Цареубийство!»

«Мечи в ножны!» — в экстазе угрожающе требует Карлос:

… Я теперь не так настроен,
Чтоб безопасно можно было мне
Перечить! Потому — посторонитесь!
Что королю имею я сказать,
То не касается присяги вашей!..

Надо было видеть Кайнца в тот момент. Столько тут было горячего, неудержимого темперамента, и чем дольше шла сцена, тем все сильней и сильней разгорался его бурный темперамент. Этого он достигал умелым распределением своего внутреннего горения, частой сменой переживаний. Иначе разве хватило у кого бы то ни было сил, если б вся сцена не была размечена, распределена на отдельные куски?! Тут и исступление, и отчаяние, и безутешное горе о погибшем любимом друге… И для каждого {103} такого положения свои краски. Вот это-то и давало Кайнцу возможность не только не ослаблять градуса напряжения, но и вести всю сцену crescendo.

Вот, например, почти в самом начале сцены, после слов короля: «Хочу я видеть, к какому злодеянию природа…», у Кайнца — Карлоса, не дававшего отцу договорить, исступленно, с головокружительным подъемом, со стремительностью ракеты взвивались вверх слова:

Природа? — Я не знаю никакой.
Теперь убийство лозунг мой! —

Казалось, вот тут и предел человеческих сил. И думалось, а как же дальше? Что же он дальше будет делать? Но нет, искусный артист знал, что ему делать, знал, что впереди ему предстоит преодолеть еще большие трудности и дать еще большую силу, но только иного порядка. И он сейчас же переключался на иные эмоции и начинал жить другим чувством, отдаваясь чувству глубокой привязанности к своему только что убитому другу.

Различные переживания, различные эмоции требуют и напряжения различных мышц — таков закон человеческой природы. Артистам необходимо с этим считаться и уметь в полной мере освобождаться от предыдущего переживания и совершенно независимо от предыдущего переходить к последующему. Как раз это зачастую и является камнем преткновения у молодых, неопытных или мало оснащенных сценическим мастерством артистов. В таких случаях не артист управляет своим темпераментом, а темперамент управляет артистом, и тогда он, выражаясь театральной терминологией, непременно зароется и выдохнется прежде времени.

Кайнц превосходно владел этим секретом, и в данном случае его исполнение являлось показательным уроком для многих артистов, особенно для молодежи. Он наглядно демонстрировал, как надо подчинять все своей воле и быть хозяином своего положения, и в результате — усталости у него никакой.

В высшей степени интересен был финал этой сильной сцены. Излив королю всю боль, накопившуюся в его душе, Дон Карлос — Кайнц, в конце концов, смиряется:

Теперь вы ждете, может быть, чем эта
Вся сцена кончится? Вот мой меч, —
{104} Вы снова мой король. Я не боюсь,
Ни гнева вашего, ни вашей мести.
Убейте и меня, как вы убили
Великого из человеков…

И, указывая на труп, продолжает:

Вот здесь слагаю
Я все, чем свет меня прельщал. Ищите
Из чуждых вам себе другого сына!
Вот здесь мои державы.

В этой отповеди он всем своим существом, как бы одним выдохом полной груди, исчерпывающе дает понять отцу-королю, насколько он опустошил его душу. А потом, словно иссякнув, Карлос — Кайнц снова склоняется над трупом друга и, как бы замерев, уже более не принимает никакого участия в окружающем. На этом, собственно, и кончается роль Карлоса, если не считать заключительных сцен, не представляющих по своей сущности никаких трудностей для актера и ничего не прибавляющих к оценке его игры.

Не вся роль Кайнцем была проведена ровно. Вот‑вот загорится… Да ведь как загорится! Несет за собой, заставляя всех жить одной с ним жизнью, а потом вдруг тут же и завянет до нового взлета! Но при этом, нужно сказать, что внутренняя линия роли все же всегда оставалась при нем, все логически вытекало одно из другого, соединяясь между собой как звенья одной цепи.

В целом все его исполнение, мало сказать, что производило впечатление, вернее будет сказать — просто потрясало. Перед вами все время большой актер настоящего трагического наполнения, когда в большей, а когда в меньшей степени, и причем с интереснейшей индивидуальностью, характеризующейся благородством, изяществом и громадным обаянием.

Остается упомянуть о некоторых других исполнителях и главным образом о Райхере, игравшем Филиппа II. Но, каюсь, многого сказать не могу, так как, по весьма простительным причинам, меня, как актера, больше всего интересовала роль Дон Карлоса, и вполне естественно, что все мое внимание было сосредоточено на исполнении этой роли.

{105} Помню только, что Райхер мне необыкновенно как понравился. Это, несомненно, крупный актер на классические роли. Все говорило за то: его внешний вид, голос, умение носить костюм, знание эпохи и необходимая для таких ролей мощность.

Особенно запечатлелось его первое появление: после сцены королевы с Карлосом, когда, предупрежденный маркизом Позой о приближении Филиппа, Карлос быстро удаляется, а королева остается одна, — входит король в сопровождении своих грандов. Увидав королеву без свиты, король Филипп с удивлением осматривается кругом, потом медленно идет вперед, останавливается перед королевой и молчит, пристально устремив на нее свой взгляд. При общем внешнем покое глаза Райхера — Филиппа II выразительно изобличали таившуюся в нем мучительную ревность. Величие, властность и внедрившееся в него сознание своих непоколебимых прав, не допускающих никакого посягательства, обнаруживались у него во всем. Верилось, когда он говорил:

Я всех сильней во всем крещеном мире,
Так говорят мне; солнце не заходит
В моих владениях…

И только в глазах его — боязнь своих седин:

Что королю
Принадлежит — удел фортуны,
Елизавета же дана Филиппу, —
Вот где простой я смертный.

Все это было налицо у Райхера при всей его статуарности, обязывающей его, как короля, замкнуться в себе во имя сурового испанского этикета и не выказывать своих чувств при дворе. Но глаза, как зеркало души, не в силах скрыть того, что таится в сердце человека…

У Райхера — Филиппа очень сложный, замкнутый характер. Он жесток, деспотичен и в высшей степени подозрителен. Он никому не верит — и потому одинок. Подозрительность характера заставляет его всюду видеть крамолу. Его приближенные, в лице жестокого герцога Альбы и всевозможных интриганов, пользуются такою его слабостью и внушают ему, что «один лишь ужас усмиряет бунт» и что инквизиция неизбежна.

{106} По Райхеру его Филипп по своей природе отнюдь не прямолинейный злодей, а подчас бывает и человечен. Жестокость, деспотизм его — прежде всего продукт эпохи, продукт воспитания. Он жертва окружающей его среды. Не имея около себя верных советников, на которых мог бы вполне положиться, он невольно подпадает под влияние окружающих, и таким образом они становятся ему необходимыми.

Но тем не менее чувство одиночества не покидает его, и в такие минуты он взывает:

Дай человека мне, создатель,
Ты много дал мне и только человека
Ты дай теперь! — Ты, о, ты один,
Ты сокровенное все видишь оком,
Молю тебя о друге: я не таков,
Как ты, всеведущий…

И, наконец, дальше:

Мне правды надо! О, пошли
Мне мужа редкого, с открытым сердцем,
С прямым умом и неподкупным глазом.

 Слуги — мне тобой
Посланные — сам ведаешь, какие
Они мне слуги…

Так понимал Райхер шиллеровского Филиппа. Не скажу, чтоб он его идеализировал, но тем не менее, в минуты его тяжелых переживаний, он умел вызывать к нему и жалость, несмотря на то, что Филипп II сам являлся источником своих собственных бед.

Что касается исполнителя роли маркиза Позы, то он всем своим видом никак не вязался с представлением о «юном мечтателе» или «о поэте грядущих гражданских идеалов». Перед вами все время был далеко не молодой, атлетического сложения, с типичным немецким лицом и большими белокурыми усами, обыкновенный буржуа. Мало меня удовлетворило и исполнение женских ролей: они игрались так бледно, что совершенно изгладились из моей памяти.

Под большим впечатлением от игры Кайнца мы вернулись в отель и порешили назавтра смотреть Кайнца в роли Ромео.

Что было налицо у Кайнца накануне в роли Дон Карлоса, то в главном было им повторено и в Ромео, Те же {107} приемы игры, те же внезапные яркие вспышки и тут же рядом его и увядания. Но тем не менее в какой-то мере было внесено им кое-что и новое, что отличало его Ромео от первой роли.

В Ромео у Кайнца, пожалуй, было больше очарования, больше мягкости, чем в Карлосе. Чувствовалось различие эпох. Другой костюм, другие движения и вся манера держаться. Там, в Дон Карлосе — больше от рыцарских доспехов, от тяжелого испанского меча и мрачного жестокого века. Тогда как в Ромео — больше от красот итальянской природы: бирюзового моря, жгучего солнца, звездного неба и лунных ночей, а отсюда нега и поэтичность созданного Кайнцем образа. И я был счастлив, получив возможность видеть на сцене в излюбленных мною ролях одного из крупнейших драматических актеров того времени, высокое интеллектуальное мастерство которого для меня было в высшей степени поучительно[[123]](#endnote-122).

### 4

Итак, мы опять на вокзале в ожидании прибытия поезда «Норд-экспресс», чтоб с таким же поездом, с каким мы выехали из Петербурга, отправиться в Париж.

Поезд мчался с предельной быстротой. В окнах снова замелькали чуждые нам пейзажи. Остановки редки только чтоб «напоить» паровоз, а также на самых крупных станциях, по большей части того или иного большого города, и то не надолго. Не успеваешь получить хотя бы самое общее понятие о том или ином городе. Бельгию мы пересекали ночью и на другой день были у цели — в Париже.

Поезд подкатил к вокзалу, мало чем отличавшемуся от наших. Может быть, только немного попросторней, но такого же типа со стеклянной полукруглой крышей над путями. На платформе много встречающих. Наш поезд фешенебельный, дорогой, а потому естественно, что среди встречавших преобладали более или менее зажиточные, элегантно одетые люди.

Большое оживление, повсюду крики, ахи, — все с характерными для французов возгласами и с присущей им экспансивностью.

{108} День был яркий, солнечный. У подъезда мы взяли открытый, шикарного вида, парный экипаж и направились к улице Виктора Гюго, где в одном из прилегающих переулков находился небольшой особняк, принадлежавший Барятинскому. В этом двухэтажном миниатюрном домике, необыкновенно приятном с виду, мы и должны были найти себе приют.

По предложению маркиза N., истого парижанина, хорошего знакомого Барятинских, нам большой компанией предстояло отправиться на прогулку в Булонский лес и провести там день, а затем — к нему на обед. И для этой цели маркиз любезно предложил свой выезд.

Поездка эта оказалась в высшей степени оригинальной. Я никак не ожидал, что нам подадут такие, я даже затрудняюсь, как их назвать… ну, скажем… кабриолеты, что ли… У нас я таких никогда не видал… Оба на больших колесах, высокие, шикарнейшего вида. Один парный, а другой четверней, цугом и с форейтором. Такие выезды мне случалось видеть только на старинных гравюрах, и я никак не предполагал, что они возможны в наши дни.

По правде сказать, столь экстравагантный выезд несколько смущал. Мне казалось, что мы будем привлекать всеобщее внимание. Но, к счастью, на деле оказалось не так: мы не были одиноки. По дороге, правда, не часто, но все же попадались подобные же выезды. Значит, в те времена это было в порядке вещей.

На козлах рядом с кучером сидел грум, по-видимому, кичившийся своим положением. Забавно было наблюдать, как он с довольным видом, по-наполеоновски сложив руки, старался сидеть как можно прямее и в заботе о своей элегантности время от времени одергивал и поправлял складки своей нарядной ливреи со светлыми пуговками, и без того сидевшей на нем безупречно. А вот уж совсем необычайно было для меня, когда форейтор на каждом перекрестке трубил в рог, висевший на перевязи через плечо…

Но вот и Булонский лес. Едем по главной аллее. Кругом все разделано: масса цветов, нарядно, чисто. По сторонам — аллейки для верховой езды. Много амазонок в сопровождении элегантных кавалеров. Рядом — дорожки для велосипедов.

Проехав до конца, мы вышли из экипажа близ большого пруда, на поверхности которого медленно плавали {109} лебеди, вытягивая свои длинные шеи. Что говорить, красиво, но, откровенно говоря, я ожидал большего. Ведь это Булонский лес, о котором всюду так много говорится. Само месторасположение ничем не отличается, красота его не от природы, а результат человеческих рук: хорошо распланированные аллеи, расчищенные дорожки, во всем чувствуются насаждения парниковой культуры. И невольно напрашивалось сравнение с нашими петербургскими островами, расположенными на взморье. Сама за себя природа говорит больше, чем все эти насаждения.

Гуляя по парку, мы набрели на павильон летнего ресторана и решили слегка позавтракать. Здесь нам подавали изысканные блюда французской кухни, одно из которых мне необыкновенно понравилось: что-то очень нежное и приятное на вкус, приготовленное под белым соусом. Меня спросили, как я его нахожу. Я ответил, что необыкновенно вкусно. «А вы знаете, что это такое? Да ведь это лягушки…» Я не хотел верить, думая, что надо мной подшутили, но оказалось, что это и в самом деле лягушки… «Вот, подумал я, значит — сподобился».

К вечеру, в том же порядке, в тех же экстравагантных экипажах мы вернулись в Париж к гостеприимному хозяину.

Обед, предложенный нам маркизом в его особняке, начался опять-таки не по нашему ритуалу. Скажем — дыня: у нас она подается в конце обеда, после сладкого, а тут стали разносить дыню в самом начале, перед закуской. У нас едят ее с сахаром, а тут предлагали не сахар, а перец. Оказывается, такой вкус у парижан. Ну, раз я за завтраком попробовал лягушек, так отчего же, думаю, за обедом не попробовать и дыню с перцем?..

После званого обеда не принято засиживаться, и было предложено отправиться в кабаре молодых писателей. Там они выступали со своими новыми произведениями, поэты читали стихи, иногда тут же сочиненные. Импровизация на злобу дня, часто затрагивавшая и политические темы, очень поощрялась, этим главным образом они и привлекали публику. Доступ туда по рекомендации.

Помещение маленькое, грязноватое. Нас провели в единственную ложу, запрятанную где-то в нише. Темновато и неприятно… Наконец появился на сцене некто претенциозной внешности — с большой шевелюрой, в потертом {110} сюртуке и распущенном галстуке — и начал читать что-то длинное и скучное. За ним другой в таком же роде. Третий с вульгарной развязностью начал плоско острить, и сам принимался хохотать по поводу своих острот. Нам показалось это так не интересно, что мы ретировались, — вероятно, попали неудачно.

Это кабаре помещается близ Монмартра, мы решили воспользоваться этим обстоятельством и отправиться смотреть монмартрские кабачки.

Большая площадь, сплошь обрамленная ярким электрическим светом, исходящим от каждого кабаре. Все они, в большом количестве расположенные вокруг площади, как бы соревнуясь между собою, старались перещеголять друг друга крикливыми рекламами. Всех побивал в этом отношении пресловутый Мулен-Руж[[124]](#endnote-123). Залитый красным электричеством, он стоял несколько изолированно от других. Мельничьи крылья, сияя красно-огненным электричеством, быстро вращались, привлекая общее внимание. Редко кто из туристов не заглядывал в Мулен-Руж, где, главным образом, танцевали, тогда как эстрадная программа состояла из номеров посредственных. Более оригинальные кабаре ютились близ него на площади в незатейливых помещениях.

Миновав Мулен-Руж, мы вошли в одно из таких помещений. При нашем появлении нас тотчас же обступили черти и чертенята и с визгом, криком, кружась и подпрыгивая, повлекли к столику, стараясь убедить нас, что мы попали в самое пекло ада. Старший, самый высокий, худой как скелет, облаченный в красный мефистофельский костюм, сидевший на его костлявой фигуре мешком, громовым голосом скомандовал что-то чертенятам, те вихрем понеслись к стойке буфета и перед нами появились сомнительной чистоты бокалы с каким-то цветным напитком. Исполнив данное им поручение, чертенята с дикими ужимками стали проделывать вокруг нас всевозможные антраша, что-то вроде партерной акробатики. Между тем Мефистофель, в плохо натянутом трико на своих тощих ногах, Начал замогильным голосом произносить какое-то заклинание, которое свелось, в конце концов, к тому, что он, каким-то чудом проведав, что мы русские, начал клянчить у нас русскую золотую монету. Получив от нас желаемое, все они наконец отстали и бросились «пугать» других посетителей. {111} Вся эта балаганная бутафория, как принято говорить в таких случаях, «из табачной лавочки», до того была нарочита и неприятна, что мы поспешили выбраться оттуда.

Зашли в следующий — и тут не лучше: нас встретили «скелеты». Черные суконные костюмы с расписанными по ним белой краской ребрами и маски «адамовой головы» должны были якобы нас переносить в царство теней.

В третьем кабачке — монахи в белых рясах с капюшонами. Один из них произнес нам какое-то приветствие тоном церковных возгласов, а потом все хором затянули хриплыми голосами тоже что-то церковное. После этого, усадив нас за стол, поставили перед нами металлическую чашу и примялись пародировать мессу. Ходили вокруг стола, кадили ладаном, а мальчики-прислужники в белых кружевных одеяниях звонили в серебряные колокольчики. Благословив чашу, стали разносить липкие грязноватые стаканы и из таких стаканов предлагали нам пить какую-то смесь сиропа с вином. Из вежливости нам приходилось делать вид, что мы пьем. Грязно, неопрятно, а поведение играющих роли монахов — вульгарное, грубое — амикошонское. На такую «удочку» попадались, вероятно, только туристы-иностранцы…

Неприятный, сказал бы, даже брезгливый осадок остался у меня от посещения кабачков Монмартра.

А на следующий день, как бы наверстывая упущенное время, я начал посещение музеев и выставок, имея отличного гида — художника Г. Г. Мясоедова[[125]](#endnote-124), проживавшего в те годы в Париже.

В связи с летним временем Лувр был закрыт, и мое ознакомление с выставками началось с помещения Салона[[126]](#endnote-125).

Салон довольно далеко отстоял от центра. Это было типичное выставочное помещение, вероятно оставшееся от Всемирной Парижской выставки. Большой светлый павильон с несколькими залами. Масса нарядной публики. Среди присутствующих мы встретили Яковлева[[127]](#endnote-126), видного тогдашнего журналиста, печатавшего талантливые очерки о Париже в «Новом времени».

Меня удивило количество выставленных картин. Как будто это была постоянная картинная галерея, а не очередная выставка последних работ художников.

{112} Я в то время еще мало был осведомлен в живописи. Больше знал историю русской живописи, а французскую — слабо. Из современных французских художников мне были знакомы два‑три имени — я увлекался Мейссонье[[128]](#endnote-127) и скульптором Роденом[[129]](#endnote-128).

Мне было бы трудно разобраться в такой массе картин, но мне пришли на помощь Мясоедов и Яковлев. Особенно последний, оказавшийся таким знатоком этой области искусства, что каждый специалист по искусствоведчеству мог бы ему позавидовать. Он досконально знал все школы и направления живописи и подробно мне их разъяснял.

Яковлев вообще пленил меня своей культурой, чисто европейской. Я не говорю уже о его положительно универсальных познаниях. Это был высокообразованный человек, и, как всегда у таких людей, необычайная скромность и какое-то особо мягкое обхождение с окружающими, полное предупредительности и уважения к другому.

Среди картин меня особенно привлекла одна, где было изображено убийство молодого римского императора Элиогобала. По экспрессии, по движению она изумительна. Экспозиция ее такова: во дворец врывается разъяренная толпа убийц-мстителей. Мать императора стоит на первом плане и грозно смотрит на ворвавшихся, прикрывая своей высокой фигурой сына, прижавшегося в страхе к ее ногам. Взят момент, когда один из убийц занес кинжал и вот‑вот сейчас вонзит его в грудь молодого императора… Выразительный момент выполнен художником с захватывающей силой. Особенность этой картины заключалась еще в том, что она вся сплошь в красных тонах, кроме, конечно, лиц. Красный фон, то есть стены дворца красные, красный ковер, одежда на всех без исключения красная, но оттенки повсюду различные — для всего найден свой колорит. Ничто между собой не сливается и нисколько не мешает рельефу, а в общем дает впечатление кровавой трагедии[[130]](#endnote-129).

Но что особенно произвело на меня впечатление, так это получившая теперь большую известность мраморная группа Родена «Блудный сын»[[131]](#endnote-130). Я не мог оторваться от нее и несколько раз к ней возвращался. Такую теплоту и изящество форм выразить в мраморе мог только такой большой художник, как Роден…

{113} А назавтра Яковлев предложил провести меня в парламент. В то время для каждого русского парламент поистине представлял собою диковинку. Мы были так далеки от такого способа правления. В высшей степени было любопытно взглянуть на этот в то время для нас запретный плод — плод вольнодумия…

Зал парламента мало напоминал зал заседаний. Не особенно большого размера, но ярусный, совсем, как театр. Отделка красного бархата и кругом позолота на белом фоне. Только там, где полагается сцена, возвышался широкий помост с кафедрой для оратора, а позади нее, несколько выше, место для председателя.

Когда мы вошли, кто-то монотонно ораторствовал с кафедры, зачитывая какие-то цифры. Речь шла о бюджете. Депутаты слушали рассеянно, разговаривали между собой, переходили с места на место. Мне, как незаинтересованному в их вопросах, становилось скучно…

Мы вышли на набережную Сены, и так как до обеда оставалось достаточное количество времени, Яковлев порекомендовал мне осмотреть музей восковых фигур.

— Если Берлин может похвастаться Аквариумом, то Париж — Паноптикумом, — заявил Яковлев. — Это совсем не плохо, в нем нет ничего отталкивающего, что вы всегда найдете в такого рода учреждениях. Впрочем, сами увидите.

И вот мы поднимаемся по мраморной лестнице Паноптикума, устланной красным ковром, и попадаем в большой зал, обставленный дворцовой мебелью, размещенной по всей комнате, и на первый взгляд как будто заполненный многочисленной публикой, как на рауте. По стенам тянется довольно широкий помост в одну-две ступеньки, которые затянуты коврами и ограждены шелковым шнуром. Там выставлены фигуры, расположенные большей частью группами, и каждая из них в присущей ей бытовой обстановке. Главным образом, все общественные выдающиеся деятели как прошлого времени, так и благополучно здравствующие ныне. Вот, например, Виктор Гюго за письменным столом, Шарль Гуно за роялем, Сара Бернар и Режан в роскошных сценических туалетах, Мунэ-Сюлли в роли Эрнани… Вы подходите вплотную — и не хотите верить, что это не живые люди. Выдает только их неподвижность, но сохраняется полная иллюзия живого тела, даже {114} глазам придано известное выражение — найден какой-то феноменальный секрет.

На первых порах я не обратил внимания на фигуры, размещенные непосредственно в зале, среди посетителей.

— Хотите видеть среди публики Золя и Ростана, — обратился ко мне Яковлев и указал мне на сидящего нога на ногу на диване Золя с биноклем в руках и на стоящего у кресла Ростана в светлом модном сюртуке с хризантемой в петлице. Я перевел взгляд на них, полный уверенности, что и они пришли сюда с той же целью, что и мы. И только по выражению лица Яковлева понял, что это мистификация, — подошел ближе, но и тут иллюзия сохранялась полностью…

Подобные фигуры были размещены по всему залу, и нелегко было отличить их от остальной публики, от посетителей Паноптикума.

Парижский Паноптикум, несомненно, является одной из достопримечательностей Парижа. Я и теперь недоумеваю, каким способом достигали такой совершенной иллюзии, имея в своем распоряжении простой воск.

### 5

Наше выступление должно было состояться в одном из маленьких театров на бульваре Капуцинов, рассчитанном на пятьсот-шестьсот зрителей. Собственно, выступление наше не носило характера спектакля, а скорее характер концертной иллюстрации к лекции о творчестве Пушкина. Роль лектора взял на себя В. В. Барятинский, после лекции которого должны были быть исполнены пушкинские стихи во французском переводе Барятинского и две сцены из «Каменного гостя» и «Бориса Годунова».

Выступать перед парижской публикой было весьма ответственно, тем более, что мы явились чуть ли не пионерами, так как до этого русские актеры за границей не играли (если не считать поездки актеров частных театров еще задолго до нас с пьесой «Русская свадьба»[[132]](#endnote-131), но там главным образом «фольклор» — демонстрировали древнерусские свадебные обряды).

Зал был переполнен. Было интересно увидеть состав зрителей, и я заглянул в щелку завесы. Сначала как будто {115} все незнакомые лица. Стал вглядываться, рассматривать подробнее — и обнаружил несколько петербуржцев, заметил французского актера нашего Михайловского театра Делорма[[133]](#endnote-132), потом любимца петербургской публики того же театра — неувядаемого Андриё[[134]](#endnote-133). В другом месте — Бруэтт[[135]](#endnote-134), актер на характерные роли, в сопровождении очаровательной Томассэн[[136]](#endnote-135), вечной инженю, и тут же комическая старуха — Деклоза[[137]](#endnote-136). Вдруг вижу, по проходу партера своими характерными мелкими шажками идет Мунэ-Сюлли, а рядом — какой-то другой актер солидного вида — как оказалось, Поль Мунэ[[138]](#endnote-137), брат Мунэ-Сюлли. Я обомлел: батюшки мои — выступать перед ними! Но, к счастью, это длилось недолго. Потом, наоборот, как раз это-то чувство ответственности подсознательно вселило в меня артистический покой и внушило мне, что большие требования, которые ко мне будут предъявлять, должны укрепить мою волю, заставить меня всецело подчиниться ей, чтобы стать хозяином положения.

Между прочим, интересный психологический момент, который часто и теперь приходится переживать. Когда ответственно выступаешь перед аудиторией, которую знаешь, всегда чувствуешь свою собранность и всегда даешь все, что только могут дать твои возможности. Совсем другое дело, если выпадает несчастная доля выступать, скажем, в таком концерте, который у нас принято называть «пель-мель», где рядом с серьезным выступлением идет и какой-нибудь эстрадный номер. В таких случаях чувствуешь себя «не ко двору», и вполне естественно, что единение с публикой теряется, и ту же самую вещь, за которую как будто бы ты и мог отвечать, исполняешь лишь технически, не так, как надо, или, точнее, не так, как хотелось бы. И в результате уходишь со сцены со скверным осадком.

Но в данном случае все заставляло меня быть на высоте своих возможностей и дать все, что только зависело от меня. В таком состоянии я находился, когда меня пригласили к началу.

Играли третью картину из «Каменного гостя» — сцену на кладбище.

Я занял свое место, лег на могильную плиту возле памятника командора и с трепетом стал ожидать начала. На мне фиолетовый испанский костюм, поверх него распахнутая коричневая монашеская ряса.

{116} Жуткий момент перед поднятием занавеса. Но вот он миновал, и я на глазах у публики. Выдерживаю паузу — и начинаю монолог. От первой фразы много зависит, — возьмешь ли себя в руки, схватишь ли настроение и попадешь ли в должную колею. Коли да, все пойдет ладно, а если нет, вся роль поскачет, как телега по камням…

Начал. Чувствую, первая фраза зазвучала как будто бы правильно, а потому начинаю ощущать покой без всякого мускульного напряжения.

С фразой «С чего начну?», быстрым движением меняю положение и, все еще оставаясь сидеть на камне, задумчиво произношу: «Осмелюсь». А потом, после некоторой паузы, уже поднявшись на ноги, продолжаю с глубоким поклоном: «Сеньора». Вслед за тем, как бы выйдя из задумчивости, легкомысленно, живо, легким тоном и в очень быстром темпе:

… ба! что в голову придет,
То и скажу, без предуготовленья,
Импровизатором любовной песни…

Первый монолог как будто прошел благополучно. По крайней мере, публика слушала внимательно, что мне дало возможность еще больше ощутить почву под ногами и уверенно вести сцену с Доной Анной.

Увидев Дону Анну, быстро накидывая капюшон и запахнувши рясу, стою смиренным монахом, следя, как неутешная вдова, преклонив колени, возлагает цветы на памятник.

В первом монологе в сцене с Доной Анной я старался придать своему тону как можно больше монашеского смирения, дабы тем не сразу обнаружить свои намерения, а постепенно подвести Дону Анну к намеченной цели. И только почувствовав, что наступил момент открыться, я моментально сбрасывал рясу и, бросаясь к ее ногам, произносил:

Так, я не монах —
У ваших ног прощенья умоляю.

И дальше наступает сцена быстроты и натиска. Я добивался здесь не только предельного для меня темперамента, но и молниеносной стремительности.

{117} Монолог «О пусть умру сейчас у ваших ног» был прерван аплодисментами, по залу прокатилось «браво». Это придало мне еще больший кураж, и следующий за тем монолог «Когда б я был безумец» прошел также под аплодисменты.

В антракте, когда я переодевался, ко мне в уборную вошли Андриё и Делорм в сопровождении Барятинского. Со свойственной им любезностью они приветствовали меня лестными словами и, между прочим, сообщили, что Мунэ-Сюлли заинтересовался мной.

Окрыленный таким отношением, я стал готовиться к сцене у фонтана из «Бориса Годунова».

Играя Самозванца, я видел в нем не простого чернеца или беглого монаха, каким его часто трактуют, а потому и отказался придавать ему черты чисто бытового характера. С моей точки зрения, бытовая обрисовка образа Самозванца в сильном противоречии с блестящей стилистикой текста, вложенного Пушкиным в уста своего героя, но помимо этого есть исторические предпосылки, которые говорят, что род Отрепьевых далеко не из захудалых. Но, помимо того, у Пушкина в самой роли Самозванца нет ни одной краски, позволяющей рисовать его как простолюдина. Наконец, отдельные места в пьесе заставляют предполагать несколько иной образ. Вспомним хотя бы то место, где летописец Пимен, «книжному искусству вразумленный», исполнив долг, ему «завещанный от бога», считает нужным передать свою летопись не кому-либо, а лишь послушнику Григорию. Мало того, он не только завещает ему свой многолетний труд, а поручает, взамен себя, продолжать его летопись. Это одно. Ну, а разве с чем-нибудь сообразно, что через пять-шесть лет после этого из простого чернеца кто-нибудь мог бы перевоплотиться в образ, который рисует Пушкин, ну, скажем, хотя бы в сцене приема послов. Вот каковы его слова, обращенные к поэту:

Стократ священ союз меча и лиры,
Единый лавр их дружно обвивает.
Родился я под небом полунощным,
Но мне знаком латинский музы голос,
И я люблю парнасские цветы.

Каким диссонансом все это прозвучит в устах актера, изображающего в этой роли простоватого бытовичка! Не {118} говорю уже о сцене у фонтана: ведь это сплошной блестящий фейерверк и по форме и по содержанию!

В таком понимании я и играл тогда эту сцену перед парижской публикой. Как я играл — судить не мне, но публикой я был принят, многие места покрывались аплодисментами.

Когда в последний раз опустился занавес, я не сразу мог прийти в себя: встряска нервов была изрядная. Но усталости не ощущал, было как-то радостно и легко на душе и не только от того, что все прошло благополучно, но и от сознания, что конец моим волнениям. Точно гора с плеч!..

Не сразу стал разгримировываться. Грим для Самозванца не то чтобы сложный, но кропотливый при снятии его. У Гришки Отрепьева, как говорится в царском указе на поимку беглого чернеца: «волосы рыжие, на щеке бородавка, на лбу другая». Бородавки снять недолго, а вот с волосами пришлось повозиться: я играл со своими волосами, они были обильно обсыпаны рыжей пудрой.

И вот только что я намылил голову, чтоб смыть пудру, как раздался стук в дверь, и на пороге появился Андриё, пропустивший вперед Мунэ-Сюлли и Поля Мунэ.

Натолкнувшись на такую картину, Мунэ-Сюлли попятился к двери, но Андриё шутливо задержал его, и все втроем, с извинениями, что вошли не вовремя, обратились ко мне с лестными приветствиями. А я стоял с намыленной головой, совершенно растерянный, и не столько из-за своего нелепого вида или из-за смущения от добрых слов, сколько, главным образом, от самого присутствия Мунэ-Сюлли.

Обменявшись принятыми в таких ситуациях любезностями, мои гости сказали несколько комплиментов по поводу моих якобы счастливых сценических данных для героических ролей и неожиданно сделали мне предложение не более не менее как… перейти на французскую сцену! И такое предложение высказал не кто-либо, а Мунэ-Сюлли, которому вторили остальные. Я был удивлен, приписал эти слова желанию сказать мне что-либо приятное, в таком духе и ответил. Но нет — вижу, что разговор принимает вполне серьезный оборот. Тогда я должен был дать понять, что это невозможно.

{119} Их посещение было для меня большим праздником, и я горячо благодарил Мунэ-Сюлли за внимание.

К концу беседы вошел князь В. В. Барятинский, и, по их уходе, мы сговорились ехать в ресторан. Мне было это на руку: нервы после всего пережитого за день были взвинчены, хотелось, как всегда в таких случаях, быть на людях. И мы весело закончили этот день в кафе на бульваре Капуцинов, среди шумихи парижской жизни.

Комеди Франсез[[139]](#endnote-138) считался в те годы первым театром Франции.

Мунэ-Сюлли, Сара Бернар, Коклен, Вормс[[140]](#endnote-139), Ле Баржи[[141]](#endnote-140), Сильвен[[142]](#endnote-141), Ламбер-сын[[143]](#endnote-142) и другие — все эти имена ведущих актеров театра Комеди Франсез были нам хорошо известны. О них мы читали в журнале «Артист», их мы знали по статьям Сарсе[[144]](#endnote-143) и, наконец, по лекциям П. Д. Боборыкина. И вообще надо признать, что в то время западный театр, а особенно Комеди Франсез, расценивался нами очень высоко, и многие из нас находились тогда под эстетическим влиянием французской школы.

Вполне естественно, что я испытывал громадный интерес, приближаясь к зданию этого прославленного театра.

Внешний вид Комеди Франсез довольно импозантен, но тем не менее далеко ему до нашего Александринского театра (тут я имею в виду старое здание Комеди Франсез до его пожара, в реставрированном виде мне не довелось его видеть).

Обширный, полуциркульный вестибюль производит впечатление комфортабельного. Чувствуется, что вы вошли в здание, к чему-то вас обязывающее, точнее, как будто пришли в храм, где будет совершаться торжественное таинство. В нишах — мраморные изваяния крупнейших актеров, повсюду бюсты великих драматургов. Кругом все парадно, я бы сказал, какой-то дворцовый блеск. Вас встречают капельдинеры в пышных ливреях и предупредительно указывают, куда пройти (впоследствии как будто они были заменены женской прислугой). Я нахожу, что такая праздничная обстановка необходима в театре. Она располагает, подготавливает зрителя к восприятию спектакля. Переступая порог театра и попадая в такое окружение, зритель чувствует, куда он пришел и к чему приобщается. Это далеко не пустяк, и игнорировать {120} такого рода обстановку, по моему глубокому убеждению, не следует.

В этот вечер давали излюбленную во Франции комедию Дюма «Деми-монд» (в русском переводе «Полусвет»)[[145]](#endnote-144), которую французы считают классической.

Я видел эту пьесу в петербургском Михайловском театре, когда в ней дебютировал приглашенный из Парижа герой-любовник Марке[[146]](#endnote-145), игравший мужа авантюристки. Помкю, Марке мне очень понравился. У него для так называемых «салонных» ролей были прекрасные данные: красивый блондин, носивший в жизни бородку Henri-quatre, превосходные элегантные манеры и сшитые по последней моде шикарные костюмы, в которых он держался отлично. Я часто ходил его смотреть, взяв его за образец изящества в ролях так называемого «салонного» репертуара.

Но, странное дело, французы на сцене почти никогда не изменяли своего внешнего вида. Не было у них и попытки добиваться какой-либо характерности. Играли они большей частью современный репертуар и всегда изображали самих себя, почти никогда не прибегая к гриму, — разве что меняли сюртук на пиджак или фрак на смокинг (вот почему многим из них это давало возможность и в жизни не расставаться со своей холеной бородкой, а усы — почти у каждого актера!). Все их внимание было сосредоточено на мастерском ведении диалогов, на технике подачи монологов, — и в этой области, надо отдать им справедливость, они достигали совершенства.

Мне было в высшей степени интересно сравнить спектакли французской труппы Михайловского театра со стилем исполнения труппы Комеди Франсез. Сделать это было нетрудно, так как незадолго перед тем я не раз смотрел «Деми-монд» в Михайловском театре.

В этот вечер в Комеди Франсез роль Оливье, главную роль в пьесе, играл прославленный Вормс.

Поднялся занавес. На сцене точь‑в‑точь такая же обстановка, как и в Михайловском театре, даже те же мизансцены — все скопировано с точностью. Выходит Вормс. Он уже в летах, не меньше шестидесяти. Но французы в этих случаях редко интересуются метрикой артистов. Им, например, нет дела до того, сколько лет Мунэ-Сюлли, когда он выступает в роли молодого Родриго из «Сида» {121} или Эрнани и Рюи Блаза, благо он хорошо маскирует свои годы и совершенно играет. Так и в данном случае, французы восхищались возможностью Вормса играть сравнительно еще молодых героев и ставили ему в большую заслугу, что он сумел прекрасно сохраниться.

Рассказывали, что Вормс ежедневно тренировал себя, занимался гимнастикой, фехтованием и каждое утро совершал длительные прогулки. И действительно, на сцене это был, если не совсем молодой человек, то во всяком случае человек лет тридцати-тридцати пяти, каким и подобало ему быть по пьесе.

Роль Оливье изобилует чрезвычайно длинными монологами. Необходимо большое мастерство, чтобы преодолеть эту многословность.

Вспоминаю в этой роли артиста Вальбеля[[147]](#endnote-146), чуть ли не всю жизнь с самых молодых лет проведшего у нас в Петербурге во французской труппе Михайловского театра. Он был положительно кумиром посетительниц французских спектаклей, помнивших его еще в свои молодые годы. Они так и до старости остались его обожательницами. Помню, как они тогда им восхищались в этой роли. И я недоумевал: почему? Чем было уж так особенно восхищаться? Правда, он был неплохим актером и все делал как надо, ничем не шокировал — но и только. Все свои монологи и диалоги он проводил, пожалуй, и недурно, но как далеко было ему до Вормса! Не было у него в подаче фраз того блеска, тех быстро сменяющихся интонаций, которыми щеголял Вормс.

Надо было у Вормса изумляться столь разнообразной расцветке каждого монолога, в которой тонула многословность текста, и вам казалось, что монолог отнюдь не длинен, а, напротив, хотелось все дольше и дольше его слушать. И при этом какая мимика, какая выразительность каждого жеста и шик всех движений. Поистине это был идеал актера на «светские» роли!..

Главную женскую роль — великосветской авантюристки — исполняла несомненно крупная артистка. Все ее дуэты с Вормсом представляли собой образцы сценического искусства.

Когда Оливье — Вормс, видя ее насквозь и предугадывая все ее злонамеренные каверзы, вот‑вот, казалось, изобличит ее, — она в самый критический момент ловко {122} ускользала из его рук и, злорадствуя, торжествовала над ним… Подобные сцены проводились ими тонко, захватывающе, что заставляло следить за их игрой с большим вниманием. Диалоги их поражали своей виртуозностью. Как одна фраза сцеплялась с другой, как неожиданно, с какой стремительностью покрывались реплики, создавая в целом как бы самый изощренный узор тончайшего словесного кружева! А какие паузы и какая мимика! Подобное исполнение не может не восхищать, и, независимо от самой пьесы, уходишь из театра в каком-то подъеме от сознания, до какой степени может дойти виртуозность актерского мастерства. Помимо блестящего исполнения главных ролей, в спектакле чувствовался и ансамбль. Плохо никто не играл. Один лучше, другой несколько слабее, но все в полном смысле этого слова, что называется, актеры.

Если сравнивать этот спектакль со спектаклем французской труппы Михайловского театра, то последний — не больше как копия первого. Все до мельчайшей подробности было взято с Комеди Франсез: такая же обстановка, те же мизансцены, тот же рисунок каждой роли, такое же построение диалогов, но, тем не менее, то, да не то. Такой высокой артистичности, как в Комеди Франсез, там не найдешь…

Через день я смотрел в Комеди Франсез трагедию «Дочь Роланда»[[148]](#endnote-147). Очень запутанный сюжет, взятый из доисторической эпохи (в настоящее время очень смутно помню содержание), но не в этом был мой интерес: главное в актерах, в характере их исполнения.

В ответственнейших ролях участвовали Поль Мунэ, Сильвен и Ламбер-сын — все первоклассные актеры.

Перед началом был сделан анонс, что вместо заболевшей исполнительницы главной роли ее роль прочтет по книге артистка такая-то (не помню фамилии). И действительно, заместительница премьерши читала всю роль в костюме и гриме, все время держа перед собой в руках экземпляр пьесы, что не мешало ей с большой экспрессией произносить монологи, подчас требовавшие сильного подъема, отнюдь не выбиваясь из общего тона своих партнеров. Несмотря на то, что ей приходилось читать роль по книге, исполнение было настолько удачно, что многие места покрывались дружными аплодисментами.

{123} Роль короля играл Поль Мунэ. Он был не так популярен, как его брат Мунэ-Сюлли, но тем не менее пользовался большим престижем и может считаться одним из стаи славных французской сцены.

Прежде всего его внешние данные: высокая статная фигура, благородство и величие в движениях, красивый низкий голос — все, что требуется для ролей трагических. Тут мне невольно вспомнились слава Томазо Сальвини. На вопрос, заданный ему, что нужно актеру, чтоб играть трагические роли, великий трагик ответил: «Голос, голос и прежде всего голос». У Поля Мунэ был такой голос, столь гармонировавший с львиной внешностью его. Что-то могучее чувствовалось в нем, когда он произносил свои тирады или когда появлялся на сцене в неотразимо красивом гриме.

Такой же покой ощущался и в его исполнении. Самые сильные моменты роли он брал с такой свободой и легкостью, как будто это ему ничего не стоило! Никакого напряжения. Все это давало ему возможность четко переходить из одного ощущения в другое и с удивительной ясностью раскрывать все перипетии душевных движений героя. Он владел техникой, как хотел.

Что касается внутреннего его исполнения, то он напоминал своего брата лишь приемами своей игры. Тот же повышенный тон, но у него больше могучести и меньше горячности, которая била ключом у Мунэ-Сюлли. Сила, пожалуй, та же, но несколько другого свойства. Мне кажется, я не ошибусь, сказав, что Поль Мунэ больше склонен к ролям резонерским, нежели к ролям романтических героев, тогда как Мунэ-Сюлли был как бы создан для последних.

Сильвен — актер совсем иного порядка. Он, правда, играл и трагические роли, но едва ли это его сфера. Сильвен прекрасно усвоил французскую школу и пользовался всеми приемами ее, какие применялись тогда на французской сцене при исполнении трагедий, но такие их приемы всегда были ближе к романтике, чем к трагедии. Сильвен отвечал всем требованиям, установленным традициями французской сцены, но, как мне кажется, настоящего трагического начала в нем было недостаточно. Он был скорее характерным актером с уклоном к быту, и это свойство его дарования нет‑нет да и прорывалось, когда он исполнял {124} что-либо трагедийное. Впоследствии, когда в 1910 году Сильвен приезжал на гастроли в Петербург и играл в Михайловском театре характерные роли и играл их прекрасно, я еще больше убедился, что первоначальное впечатление, составившееся о нем, меня не обмануло. Тут же, наряду с характерными ролями, он выступил и в роли Креонта из трагедии Софокла «Антигона», но это было ни к чему, хотя играл он очень грамотно. Если проводить параллель с нашими актерами, то позволю себе сказать, что Сильвен по отношению к Полю Мунэ все равно что В. Н. Давыдов по отношению к А. И. Южину.

Главного героя пьесы играл Ламбер-сын, актер, к которому постепенно стали переходить многие роли Мунэ-Сюлли.

Я никогда не представлял себе, что актер до такой степени может копировать другого, как это делал Ламбер-сын, копируя Мунэ-Сюлли. Положительно, он был его двойником. Не говоря уже о том, когда он на сцене, даже в жизни он был как бы загримирован им — даже та же бородка, с которой он никогда не расставался…

Что же касается исполнения, то тут уже сходство было доведено до крайних пределов. Кто ни разу не видал на сцене Мунэ-Сюлли, тот, хотя бы раз посмотрев Ламбер-сына в одной из его ролей, мог бы получить ясное представление и о Мунэ-Сюлли. Буквально та же видимость, те же приемы игры, те же интонации, та же манера держаться, те же жесты, та же подача темперамента. Словом, все, все взято напрокат от Мунэ-Сюлли. Если б он не был несколько мельче и ростом, и чертами лица, да и исполнение не было бы мельче по масштабу, то по первому впечатлению можно было бы биться об заклад, что перед вами Мунэ-Сюлли. Такое рабское подражание мешало мне воспринимать его игру, не лишенную содержания и талантливости.

Мне рассказывали, что Парижская консерватория, охраняя превратно понимаемые традиции, применяла довольно своеобразный метод преподавания: там в классе добивались от молодых людей, чтоб некоторые фразы они непременно произносили бы именно той интонацией, какой произносили их (по дошедшим преданиям, передававшимся из уст в уста старожилами) такие актеры, как Тальма[[149]](#endnote-148) или Рашель[[150]](#endnote-149), а также крупнейшие современные {125} мастера, как Сара Бернар, Режан или тот же Мунэ-Сюлли.

В качестве иллюстрации к такому способу преподавания существует сценка, вероятно, специально написанная для Парижской консерватории, как материал для классных упражнений (и зачем-то приведенная в русском переводе в драматической хрестоматии П. Вейнберга), где изображен класс такой тренировки молодых людей, решивших посвятить свою жизнь сценическому искусству. Там как раз заставляют их повторять на все лады те или иные фразы или даже отдельные слова по образцу корифеев сцены.

Здесь спутаны два понятия, по своей сути ничего не имеющие общего: преемственность и буквальное копирование.

Мне как-то довелось видеть спектакль, где один исполнитель рабски копировал своего замечательного предшественника. В таких случаях всегда, как правило, схватывается одна лишь черта оригинала, внешняя манера его передачи, вытекающая из его индивидуальных данных, присущая только тому, кого копируют. Чаще всего берутся только отрицательные или, во всяком случае, внешние стороны, между тем как суть, то есть, другими словами, талант никак не передается.

Рядом с ним другой исполнитель — яркий пример преемственности. Он совершенно не копировал своего предшественника, но тем не менее характер творчества последнего все время витал на сцене. Его школа, полная вкуса, его умение вскрывать внутреннюю линию роли, — словом, вся его сценическая культура была воспринята артистом и вошла в его плоть и кровь, что давало ему возможность свободно распоряжаться своим самостоятельным творчеством.

Такое утверждение истинных традиций дает твердый фундамент для дальнейшего развития сценического искусства.

В то время, о котором идет речь, смешение понятий преемственности со стремлением повторять своих предшественников сильно сказывалось на сцене Комеди Франсез.

Ярким представителем такого течения был Аамбер-сын. Он, несомненно, очень даровитый актер, но обладал {126} большою восприимчивостью, которая и унесла его по руслу общего движения. Досадно было смотреть, как его острый талант, имевший все данные для самостоятельного творчества, находился в рабстве царившего тогда консерватизма.

Мне остается сказать несколько слов о французской манере исполнять трагедийные роли.

Должно заметить, что характер творчества французских актеров в трагедийных ролях явно противоположен комедийным. И потому один и тот же актер едва ли может в равной степени вмещать в себе оба эти жанра. Вот почему у них большинство актеров делится всегда на четкое амплуа — каждый по своей индивидуальности (отсюда и небезызвестная фраза Мунэ-Сюлли: «Еще ни разу сюртук не осквернил моего тела на сцене»).

В комедии все диалоги построены у них на полутонах, тогда как в трагедии — все время мажор. Повышенному тону артиста способствует певучесть французской речи, а главным образом их национальные свойства — эмоциональность, легкая возбудимость. Когда француз соприкасается с чем-либо необыкновенным, возвышенным, то он не только на сцене, но и в жизни становится патетичным. Согласно с патетикой — и форма выражения ее. Большие страсти требуют от актера и более значительной подачи их — вот чем и объясняется мажорность тона, к которому всегда прибегают французские актеры, играя трагедию. В соответствии с этим и все их поведение на сцене: широкий масштаб, стремление к статуарности в позах и поразительная экономия в движениях и жестах.

Примечательно, что когда какой-нибудь момент роли застает французского актера в той или иной позе, то большую часть своей тирады он произносит, не меняя положения, как бы застывая в движении. Например, если в это время у него протянута рука и кисть ее ладонью вниз, то для того, чтобы оттенить переход к другому настроению, актеру нет нужды менять полностью свой жест, а достаточно одного поворота кисти руки ладонью вверх — и цель его достигнута. Такая экономия движений гораздо выразительней, чем смена всего жеста. И не только одной кистью руки они пользуются для этой цели, но такую же роль играют и отдельные пальцы ее (если, скажем, они согнуты, то стоит их выпрямить, как уж это дает известный {127} акцент переживанию). Такого рода приемы игры французских актеров доведены ими до совершенства. Нет суетливости, нет того трепыхания, которые часто сопровождают игру актера, особенно когда он находится в сильном подъеме.

Следует упомянуть еще об одной особенности французских актеров. Когда среди сильного монолога актеру необходимо перейти на другое место, то, чтоб не нарушать настроения и не отвлекать зрителя лишним движением, он делает быстрые повороты ступней одной ноги, тогда как другая, оставаясь в прежнем положении, только скользит за ней. И это делается настолько искусно, что даже непривычного к таким приемам зрителя ничуть не шокирует. Такая специфическая особенность присуща только французской школе, склонной к условностям. Там она в общей гармонии с целым, у нас же она едва ли применима. Но несомненно, что среди чуждых для русского актера элементов французской школы все же кое-что можно было почерпнуть также и у них — и прежде всего повышенный вкус к технике, к мастерству актера, к виртуозности игры.

### 6

Самым ярким выразителем французской национальной драмы на сцене был известный французский трагик Мунэ-Сюлли. Более французского художника сцены трудно и представить. Все, что можно сказать о Викторе Гюго как о драматурге, можно слово в слово повторить и о Мунэ-Сюлли как актере.

Едва ли можно лучше охарактеризовать его, чем это сделал в свое время наш выдающийся критик Ив. Ив. Иванов, а потому я позволю себе привести его слова. Вот что он писал о Мунэ-Сюлли: «Да, это — француз-трагик с головы до ног. Стройная фигура, красивое лицо, выразительные глаза, необыкновенно гибкий стан, изумительная способность к скульптурным позам и эффектным жестам, богатый голос… В душе — тот же француз: врожденная страсть ко всему театральному, блестящему, умение вкладывать всего себя в пышную, искусно составленную фразу, завидный дар — моментально забрасывать зрителя акридами искр ослепительных, разнообразных, способных {128} закружить вам голову и произвести иллюзию могучего неподдельного чувства и богатырского темперамента»[[151]](#endnote-150).

С исключительной точностью определил талантливый критик, как теперь принято у нас говорить, творческий профиль знаменитого французского трагика. Не согласен я лишь в одном: почему «иллюзия»? Почему только «иллюзия неподдельного чувства и богатырского темперамента»? Значит ли это, что на самом деле ни того, ни другого у артиста не было?.. Нет, не могу согласиться с таким утверждением, хотя знаю, что многие из наших соотечественников были склонны утверждать, будто Мунэ-Сюлли — лишь блестящий внешний актер без всякого внутреннего горения. Впрочем, догадываюсь, почему могло сложиться такое мнение о нем. Нам, русским, школа, направление и манера игры Мунэ-Сюлли были положительно непривычны. Мунэ-Сюлли поражал своей изощренной техникой, которая у нас, на нашей сцене, в те годы не очень-то культивировалась, а потому вполне естественно, что наше внимание сосредоточивалось главным образом именно на этой стороне его творчества.

Внешняя форма и картинность исполнения положительно представляли собой волшебное зрелище и заслоняли от нас (особенно на первых порах) ту внутреннюю сущность, которую Мунэ-Сюлли, несомненно, нес в своем творчестве.

Ведь вот на подобном основании мы сможем с таким же успехом упрекать и родственного ему по духу Виктора Гюго. Но ведь никто не станет отрицать, что за блестящей внешней формой его драм, часто как будто рассчитанных на пышный эффект, скрывается и большое искреннее чувство, правда, ограниченное сферой особых ощущений.

Мунэ-Сюлли — актер, по сути, на психологические роли — стал мастером героики, превосходно усвоившим стиль национальной французской драмы. Корнель, Расин, Виктор Гюго — все они рисуют героев, но большой разницы между их героями нет. Все персонажи наделены стихийными чувствами, одинаково присущими каждому из них, даже мотивы их действий схожи. Разница только в ситуациях, в какие они по воле автора попадают по ходу развития фабулы пьес, да в некоторых стилистических оттенках. Вот почему Сид, Эрнани и Рюи Блаз в исполнении Мунэ-Сюлли — как бы одно лицо.

{129} Не стану подробно останавливаться на отдельных ролях Мунэ-Сюлли, но попытаюсь восстановить некоторые эпизоды из двух его ролей — царя Эдипа и Рюи Блаза.

Первый раз я увидел Мунэ-Сюлли в роли Рюи Блаза. В самом начале пьесы артист появляется на сцене из потайной двери.

— Запри дверь и отвори окно!.. — раздается приказание.

И тут же, с первых движений, Мунэ-Сюлли начинает четкую лепку роли.

Выслушав приказание, Мунэ-Сюлли машинально исполняет данное поручение, а между тем лицом, всей фигурой показывает, как воспринята фраза и что прошло через его сознание. Рюи Блаз сразу овладевает собой: Мунэ-Сюлли, выражаясь по-актерски, как бы ставит точку. Всю гамму ощущений он с удивительной ясностью успевает показать в один молниеносный момент. Только после этого, уже в другом состоянии, он делает неторопливый поклон, определенный, законченный, потом, заперев дверь, проходит через всю сцену характерной, крайне своеобразной походкой, всегда небольшими шажками, и не торопясь открывает окно, возвращаясь на прежнее место в глубину сцены, а затем, по знаку Саллюстия, с таким же четким поклоном удаляется.

Это маленькая, проходная сцена, без единого слова, почти пантомима, а между тем она необыкновенно ярко раскрывала мастерство Мунэ-Сюлли, была как бы увертюрой ко всему исполнению. Тут каждая деталь движения, малейший поворот головы, чуть уловимый взгляд выразительных глаз рисовали весь душевный процесс ощущений Рюи Блаза, переживаемых им в данный момент, и приоткрывали завесу над взаимоотношениями Рюи Блаза с Саллюстием.

Так же лепилась встреча Рюи Блаза с Дон Сезар де Базаном.

Рюи Блаз и Дон Сезар, узнав друг друга, но не желая обнаруживать перед Саллюстием своего давнишнего знакомства, молча переглядываются: взгляды их полны глубокого смысла.

Вот одна сторона исполнения Мунэ-Сюлли, другими словами, те формы, которые он наполнял внутренним содержанием.

{130} Но, кроме совершенной формы, в нем была сильна и другая сторона — а именно внутреннее содержание. Только одной формой, как бы она ни была совершенна, без подлинного вдохновения и захватывающего темперамента Мунэ-Сюлли никогда не мог бы производить такого сильного впечатления, какого он достигал, скажем, в знаменитом монологе Рюи Блаза, громящего министров-лихоимцев.

Скорбью, презрением и достоинством звучала первая фраза: «Мир и совет, сеньоры, вам желаю», которой Рюи Блаз прерывал грабительский дележ зарвавшихся правителей.

Затем, произнося длинный и труднейший монолог, знаменитый монолог Рюи Блаза, Мунэ-Сюлли начинал его тихо, как бы экономя энергию, но, постепенно разгораясь, давал к концу такую силу негодования, что зрительный зал как бы насыщался электричеством, исходившим от него. Одновременно, наряду со страстностью, поражала своим блеском красота форм, — говоря словами того же критика Иванова, «остается только жалеть, что нет художника, который бы мог обессмертить каждую позу артиста, музыканта, который бы мог переложить на музыку его монологи».

Образ царя Эдипа был, пожалуй, вершиной достижений Мунэ-Сюлли, хотя в этой роли, по существу, он оставался все тем же французом.

Но зато внешняя лепка роли выделяла его из целого ряда других исполнителей. Мунэ-Сюлли в роли Эдипа — живая античная скульптура. Что ни жест, что ни поза, то художественное произведение того или иного эллинского ваятеля или силуэт этрусских ваз. Уже одна только пластика ставит его образ Эдипа на недосягаемую высоту.

Однако вся внутренняя линия роли Эдипа была разработана Мунэ-Сюлли в привычной ему манере, и ее можно было перенести на почву любой французской драмы.

Удивительно планомерно, с большой ясностью показывал Мунэ-Сюлли постепенное падение своего героя с Олимпа.

Сначала Эдип во всем царственном ореоле, полный веры в свой непоколебимый авторитет. Он — отец своего народа. Во всем — могущество и величие. В обращении {131} Эдипа к народу чувствуется царственное сердце, переполненное глубокой скорбью и желанием освободить страну от тяжелых бедствий, которые он сам испытывает сильней других:

… Как бы ни страдали вы, — меж вами
Нет никого, чья скорбь равна моей,
Затем, что каждый за себя страдает,
А я за всех, за город, за себя…[[152]](#footnote-4)

Эдип призывает прорицателя, надеясь при помощи гадания разыскать виновника постигшего их несчастья.

В начале речи Эдип — царь, полон надежды, он далек от мысли не получить от прорицателя ясного ответа. Но когда Тирезий молчит, не желая разоблачать тайны, Эдип гневно обрушивается на него. С возрастающей и захватывающей силой ведет Мунэ-Сюлли эту сцену, как бы громоздя целую пирамиду гнева. Доводя накал до предела, он замахивается на прорицателя жезлом и в этой живописной позе, как бы высеченной резцом ваятеля на мраморе, на мгновение застывает.

Когда же он слышит от прорицателя, что именно он сам и есть виновник постигшего город несчастья, Мунэ-Сюлли делает резкий переход от гнева к изумлению. Но изумлению совсем легкому, ибо Эдип считает себя выше подобного обвинения, которое даже не задевает его. С презрением Эдип бросает слепому старцу: «Как хочешь, можешь воздух сотрясать». А потом:

Создание, живущее во мраке,
Что нам в тебе! Чем повредить ты можешь
Тому, кто озарен сияньем солнца?!

И снова Мунэ-Сюлли — Эдип вырастает в величественную царственную фигуру и стоит, как бы действительно озаренный лучами солнца, с устремленным на небесное светило вдохновенным взором.

Дальнейшие слова слепого старца-прорицателя кажутся ему зловещими, — предчувствие надвигающейся бури подавляет его.

По уходе прорицателя Тирезия Мунэ-Сюлли — Эдип стоит неподвижно, опустив голову, как бы в оцепенении.

{132} Ни один мускул на его лице не двигается. Так Мунэ-Сюлли стоит довольно долгое время, это время кажется вечностью. Наконец он медленно поднимает голову, и мы видим его глаза. Они широко раскрыты, но в то же время как бы отсутствуют. Они как бы потонули где-то в глубоких страшных мыслях и смотрят мимо, можно сказать, поверх всего окружающего. Эти широко раскрытые глаза ничего не видят перед собой. Взор скитается далеко, долго, взор прикован темным прошлым и страшным грядущим.

В таком же оцепенении, молча, медленно, в мучительной задумчивости, он начинал подниматься по ступеням дворца. Глядя на него, казалось, что что-то роковое, зловещее надвинулось на Эдипа, как будто темная грозовая туча окутала все глубоким мраком. Чувство обреченности Эдипа становилось как бы физически ощутимо после его прохода по лестнице, после того, как тяжелые двери дворца замыкались за ним.

Тут налицо глубина, большие переживания, опровергающие ходячее мнение о нем, как об актере исключительно лишь внешних приемов. Мунэ-Сюлли — отнюдь не только мастер внешних приемов, способный вызывать удивленное восхищение. Он имел полную возможность затрагивать настоящие струны человеческого сердца и находить в своем голосе ноты, полные глубокого чувства.

Доказательством этому служит сцена с Иокастой и главным образом рассказ об убийстве. Тут Мунэ-Сюлли совершенно отрешался от пышной декламации, риторики и прочих эффектов французской школы. Тут во всем искренность, проникновенность и необыкновенная простота речи. Несомненно, что в этих эпизодах дух эллинской трагедии захватывал артистическую натуру Мунэ-Сюлли и увлекал его за собой.

Положительно нельзя было без слез слушать сцену прощания, ослепленного Эдипа с детьми перед его изгнанием, когда, после трогательного обращения к детям, он говорил:

… И я молю бессмертных
Лишь об одном: какой бы жребий вас
Ни ожидал, да будет жизнь вам легче,
Родимые, чем вашему отцу…

{133} В продолжение монолога вы все время чувствовали, что вот‑вот сейчас Эдип не выдержит, и громкое рыдание вырвется у него из глубины груди. Но нет, этот вполне подготовленный, этот ожидаемый, предчувствуемый момент так и не наступал. Художественный такт актера подсказал ему, что тоньше, глубже и сильнее раскроется ужасающее горе несчастного Эдипа, если он задержится на грани, не перейдет границ, так сказать, не выплеснет страдания до конца…

И действительно, оставаясь верным закону искусства, не следует давать ничего исчерпывающе и ставить точки там, где еще совершается движение действия и где зритель должен являться сотворцом художника, — это всегда производит большее впечатление, чем тогда, когда все договорено, когда все ясно и воображению зрителя нечего делать.

Теперь последнее: детей отрывают от Эдипа, раздается вопль: «Нет, нет, детей еще оставь со мной!»

Это было одной из высших точек исполнения роли, когда Мунэ-Сюлли подымался до подлинного, воистину трагического исполнения. Трагизма ее звучания Мунэ-Сюлли, как это ни странно, достигал через свои, привычные ему приемы — через романтизм, почему его Эдип в конечном счете оставался французом, напоминая скорее героя романтических произведений Виктора Гюго, нежели истинного грека, несмотря на поразительную по своей пластичности внешнюю лепку образа, овеянную духом античных изваяний. И только в отдельных моментах роли Мунэ-Сюлли возвышался до подлинной стихии эллинской трагедии[[153]](#endnote-151).

Французская сценическая школа имеет свою специфику, тесно связанную со спецификой французской романтической драмы и французской трагедии, требующей своего особого стиля исполнения, легко усваиваемого французами. Ибо экзальтированность, аффектация и театральность — неотъемлемые спутники французского театра и лежат в природе характера французского народа.

## **{****134}** В спорах о новом театре

### 1

В годы моего учения и вступления на сцену все казалось просто и ясно.

К театру относились с большим доверием, принимали в нем все безоговорочно, так сказать, верили ему на слово. Не было особых школ, направлений, исканий.

Пройдя известный этап своего развития, русский театр обосновался на твердом фундаменте реализма щепкинского толка, а вслед за тем, поддаваясь новейшим течениям, подошел к некоторой его разновидности — к театру быта, типа. А. Н. Островский стал идейным выразителем этого течения, а Пров Садовский — его ведущим актером. Таковым наш театр остался на многие годы.

На почве этих традиций создавались и крепли актерские имена. Они-то и являлись главной притягательной силой. В театре умилялись, восхищались, плакали и смеялись, восторгались любимыми актерами. Казалось, ничто не угрожало спокойному его бытию, благо в этот счастливый для него период в нем блистало немало ярких индивидуальностей, сосредоточивавших на себе всеобщее внимание.

Но начиная со средины девяностых годов — иначе говоря, в первые же годы моей работы на сцене — вокруг театра исподволь стало назревать брожение. Начали возражать против заметной его самоуспокоенности и сознания своей непогрешимости. Почувствовали, что театр стал топтаться на месте, опираясь исключительно на прежние традиции. При таком состоянии эти традиции, как бы {135} блестящи они ни были, неминуемо перерождаются в простые навыки — и в результате штамп, трафарет (несмотря на наличие отдельных выдающихся талантов).

И вот начал ощущаться несомненный застой. Театр стал напоминать старца ветерана, у которого все в прошлом, а настоящее покоится на его традициях, тщательно им оберегаемых. Это обстоятельство и положило начало брожению.

Такое брожение возникло не сразу. Еще мой учитель Александр Павлович Ленский в своих педагогических работах и ранних режиссерских пробах выступал против рутины и косности на сцене.

А в 1898 году такими застрельщиками борьбы с застарелыми формами нашего театра выступили К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, организовавшие свой театр, который в конце концов получил наименование Московского Художественного театра.

К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко протестовали против старой манеры игры и против той условной театральности, которой часто грешили даже талантливейшие представители тогдашней сцены.

Такая гениальная артистка, как О. О. Садовская, отличавшаяся необычайною естественностью, жизненностью, не могла, например, отказаться от привычки произносить монологи «в публику» — привычки, нажитой ею в условиях многолетней сценической практики. Невзирая ни на что, возьмет, бывало, стул, поставит перед рампой против публики, усядется — и так и разговаривает своим обыкновенным тоном, обращаясь прямо в зрительный зал. Иначе она не могла!..

Или, скажем, В. Н. Давыдов. Уж не он ли один из самых ярких и сильных представителей реалистической школы? А играет, например, Чебутыкина в «Трех сестрах»[[154]](#endnote-152), где по ходу действия приходится под пение «Ах, вы сени, мои сени» танцевать русскую — и что же?! Он преподносит свой танец как отдельный номер дивертисмента… Оставаясь верным прежним навыкам, привитым ему в пьесах Вл. Тихонова[[155]](#endnote-153) и В. А. Крылова, В. Н. Давыдов, ничтоже сумняшеся, выходил на авансцену, совершенно отрываясь от хода действия, и проделывал всевозможные искусные антраша, отнюдь не свойственные образу Чебутыкина. И не мудрено, что после такого чисто {136} эстрадного номера из зрительного зала неслись аплодисменты и требования биса. И это в пьесе Чехова!

Разумеется, для всего есть свои причины. И тут — не простая случайность! Подобные вставные номера — обычный прием многих драматургов того времени. Они знали, что угодят известной части публики, если введут в пьесу какой-либо танец, а то и романс, по большей части цыганского пошиба, и нужды нет, если тут не будет такой уж большой спайки с действием, — все равно успех, как для них, так и для исполнителей, будет обеспечен! И вот, постоянно встречаясь в своей сценической практике с подобными драматургическими приемами, актеры приобретали определенные навыки, от которых, как видим, трудно было сразу отказаться. И разве это не есть своеобразная «отрыжка» так называемых «актерских уходов»?..

Еще в первые годы моей работы в театре сохранялось обыкновение «брать уходы». Это означало, что по ходу пьесы актер среди действия эффектно заканчивал свою сцену и подчеркнуто деланно удалялся за кулисы, после чего ему вслед раздавались аплодисменты, а он тотчас возвращался и раскланивался, невзирая на то, что действие приостанавливалось, а актеры, оставшиеся на сцене, застывали в застигших их позах, выжидая конца этих неуместных оваций. Хорошо еще, если вызовут один раз, а бывали случаи, когда и два, и три, а то и больше. Подчас такие «уходы» носили спортивный характер — так сказать, кто больше «возьмет»?! Для этой цели в конце своей сцены старались нажимать педаль вовсю. Чего только не придумывали, пускаясь во все тяжкие, на всякие фортели — только бы «взять уход»!..

Теперь, в наше время, все это кажется невероятным. А тем не менее (и не так уже давно!) такое обыкновение считалось не только в порядке вещей, но даже, как это ни странно, поощрялось администрацией. А. А. Потехин, например, почтенный драматург и, казалось бы, человек не лишенный культуры, в восьмидесятых годах, в бытность свою управляющим и художественным руководителем Александринского театра, завел особую книгу, в которую заносилось — сколько и кто «взял уходов». Это служило мерилом успеха того или иного артиста, принималось во внимание при распределении ролей в новых постановках, {137} а также влияло на оклад актера при перезаключении контракта.

Несмотря на то, что подобные обычаи в наши дни изжиты, все же такой порядок вещей не мог не наложить печати на творчество актеров старшего поколения и на их манеру играть. И не мудрено, что у актера, прошедшего такую своеобразную школу, бывало, нет‑нет да и прорвется привычка прошлого!..

Вот с подобными навыками и начали бороться зачинатели новых течений в лице гениального К. С. Станиславского и его соратника В. И. Немировича-Данченко.

Мне кажется излишним вдаваться здесь в большие подробности о том, что именно было достигнуто родившимся в 1898 году новым театром в смысле обновления сценического искусства: каждый из нас ощущает это на себе в наши дни! Так или иначе, этот театр совершил переворот, и многое из того, что прежде казалось вполне нормальным, при столкновении с новыми установками и требованиями, выдвинутыми Художественным театром, начало ощущаться как обветшавшее, навсегда отжившее (и это несмотря на то, что на первых порах новый театр сильно погрешил в сторону натурализма).

Но значило ли это, что все театры должны были слепо повторять Художественный театр, добиваясь, чтобы все было «по образу его и подобию»?.. Отнюдь нет! У каждого театра с большим прошлым есть ценный исторический багаж, свои истинные традиции, на основе которых он должен идти дальше и развиваться самостоятельно, включая в свое русло все свежее, что приносят действительно ценные новые течения, способные обогатить его дальнейшее процветание.

Датский ученый Карл Ланге[[156]](#endnote-154), популярный в те годы, в своих сочинениях «О душевных движениях» и «О наслаждении искусством» по-своему обосновывает такое положение. Он доказывает, что содержание истории искусств и состоит из стремления его к новизне.

Вначале Искусство, укрепляя существующие свойства и способности, выступает, быть может, в качестве консервативного фактора, но затем оно становится революционным. Между тем как одни художники восхваляют то, что успело уже укрепиться, другие выступают за то, что только зарождается, формируется, и потому произведения их {138} вызывают и страстные нападки, и восторженную защиту. Постепенно спор о содержании художественных произведений и их формах переходит в спор о сущности и задачах искусства, как такового. То, что поддерживает старые идеи, всегда кажется прекрасным и хорошим сторонникам старины; то же, что поощряет новые идеи, для них олицетворяет уродство и зло. Сторонники новых идей подымают брошенную перчатку, и революционное содержание произведений порождает таким образом революционную теорию искусства. Они-то и в состоянии придавать искусству ту разрушительную и вместе с тем созидательную силу, в которой оно нуждается, чтобы стать сильным орудием в борьбе идей.

Современным будет то искусство, которое представляет новые боевые идеи, волнующие в данное время.

В период увлечения натурализмом уже не довольствовались одною правдою, а все более склонялись к фотографической передаче действительности. И публика, восхищавшаяся верностью передачи не имеющих никакого значения форм действительности, забывала, что подобный вид искусства отвлекал от главного, а иногда даже порочил действительность, выдавая частные, случайные ее черты якобы за внутреннее, общее. То, что могло служить только материалом, стать лишь средством для выявления идей, преподносилось как цель.

При этом мне припоминался эпизод, связываемый с именем Виктора Гюго. Один из юных художников-натуралистов, большой почитатель престарелого писателя, преподнес ему свою картину, где мастерски была изображена наружная стена какого-то старого сооружения. Гюго долго смотрел на нее, потом спросил:

— Что это?

— Стена, — последовал ответ художника, озадаченного таким вопросом.

— Не похоже…

— Как не похоже? Посмотрите, как детально и реально выписаны кирпичи, обвалившаяся штукатурка и прочие детали…

— Так-то так… Но все-таки не похоже!

— Почему?..

— Нет того, что всегда бывает у такой стены!.. — заключил неисправимый романтик.

{139} И действительно, какой смысл писать одну стену? Она могла служить фоном картины, частью целого, дополняющего общую идею художника, но не больше…

Несомненно, искусство — есть правда, но зачем принижать эту правду? Ведь возвышенные идеи не менее правдивы, и выявление правды в искусстве отнюдь не требует чрезмерно натуралистических форм.

Вот пример, на который я часто ссылался в те годы поисков нового театра.

Шекспир в «Шейлоке» заставляет его сказать, говоря об евреях и христианах: «Они живут, как мы, а мы умираем, как они». Вот действительность в ее простейшем выражении. Однако, не унижая ее реальности и правдивости, я могу ее идеализировать — могу сказать: «Они чувствуют, как мы, а мы любим, как они!»… Но ведь возможна и нисходящая гамма во вкусе натуралистов, которые непременно сказали бы: «Они спят, как мы, а мы ходим, как они!..», «Они кашляют, как мы, а мы чихаем, как они!..», «Они едят, как мы, а мы пьем, как они!..» И так можно продолжать, посудите сами, до тех пор, пока цензор не запротестует! Но, может быть, найдется такой цензор-натуралист, который и этого не побоится!.. Хорошо если только неприятно, но ведь за неприятностью может последовать и непристойность…

И вот вывод: чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть художнику, чтоб это обыкновенное стало совершенной истиной!..

Московский Художественный театр вылился в первый период своего существования (не будем сейчас касаться, вольно или невольно) в форму театра натуралистического, но, возглавляемый художниками высшего порядка, не мог дойти до той вульгаризации сценического искусства, до какой опускались многие его скороспелые последователи, по большей части в провинции, забывавшие, что, чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть самому художнику, чтоб это обыкновенное стало совершенной истиной.

И вот это обстоятельство, этот несомненный крен в сторону натурализма, ярче всего обнаружившийся в Художественном театре, в известной мере и послужил поводом к зарождению различных течений и теорий, друг другу противоречивых, друг другу враждебных. Столкновения на {140} этой почве проходили бурно, страстно, — прежняя «тишь и гладь» застоявшегося театра осталась далеко позади.

Многие из возникавших тогда теорий, несомненно, представляли известный интерес и в конечном результате, так или иначе, оказывали влияние на дальнейшую судьбу нашего театра. Вот почему считаю необходимым хотя бы вкратце остановиться на них.

Но приходится снова вернуться к виновникам, вызвавшим весь этот «переполох» и начавшим борьбу с театром прежнего толка.

Что же казалось в то время К. С. Станиславскому и В. И. Немировичу-Данченко наиболее новым, принципиальным, революционным?

На этот вопрос К. С. Станиславский в своей книге «Моя жизнь в искусстве» впоследствии давал следующий ответ: «Таким казался нам душевный реализм, правда художественного переживания артистического чувства»[[157]](#endnote-155).

Казалось бы, что по существу тут нет расхождений с театром щепкинских традиций, на основе которых и строилась художественная жизнь театра на протяжении многих лет. Следовательно, не в этом — или не столько в этом — дело. А суть, оказывается, в формах передачи, в приемах игры и постановок, которые казались устарелыми и вызывали протест.

Но на пути новаторов встретились серьезные препятствия: оказалось, что душевный реализм и правда художественных переживаний — самое трудное, что существует в нашем искусстве, что требует долгой предварительной внутренней работы.

Однако новаторы нетерпеливы: им нужно было, — как признается К. С. Станиславский, — «… скорее менять старое, скорее видеть ясные, убедительные и непременно эффектные результаты своего переворота и побед, скорее создать свое, новое искусство». «Внешняя материальная правда бросается в глаза в первую очередь, — признает дальше К. С. Станиславский, — ее видишь и охватываешь сразу — и принимаешь за достижения подлинного искусства, за счастливое открытие, за… победу нового над старым»[[158]](#endnote-156). Так, попав на внешний реализм, они в порыве увлечения пошли по этой линии наименьшего сопротивления, и на первых порах получился натуралистический {141} театр (правда, впоследствии переживший не один этап в своем дальнейшем развитии).

Стремление Художественного театра к жизненной правде на первых порах невероятно грешило подробностями, мелочами, где частности превалировали над человеком. «Причин этих не мало, — разъяснял впоследствии К. С. Станиславский, — и прежде всего — недостаточная подготовленность к большим задачам самих артистов, тогда еще совсем молодых, большинство из них только что окончили Драматические курсы при Филармоническом обществе. Приходилось охранять их незрелость новизной бытовых и исторических подробностей на сцене»[[159]](#endnote-157). Увлечение типом, бытом было доведено до крайних пределов. От театра уже ничего не ждали, как только верности изображения действительности. На почве такого увлечения и возник натуралистический театр.

Увлечение натуралистическим театром стало настолько велико, что на время он положительно сделался предметом культа. Помимо прелести новизны, пленяла необычайная тщательность постановок: чувствовался серьезный, вдумчивый подход к каждому произведению, ощущалась общая спаянность и энтузиазм молодого коллектива. Эти поистине прекрасные качества театра на первых порах заслонили неминуемую опасность, грозившую ему из-за круто взятого курса, направлявшего театр по не совсем правильному пути.

Такие руководители, как К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко, люди от подлинного искусства, не могли, конечно, не заметить, что насаждаемый ими натурализм, столь дружно принятый большинством, в конце концов, может завести в тупик, из которого трудно будет выбраться. И, придя к такому убеждению, они постепенно начали переключаться с сугубо бытовой линии, пошли навстречу новым течениям в искусстве, памятуя, что современным будет то искусство, которое представляет новые боевые идеи, волнующие общество в данное время. Расцвет современной, глубоко актуальной драматургии помогал им в их исканиях — я имею в виду прежде всего пьесы Чехова и Горького.

Тем не менее ярко выраженный натурализм первого периода существования Художественного театра не мог не вызвать целого ряда принципиальных возражений.

{142} Увлечение типом и бытом в тот период было доведено до крайних пределов. Главный принцип этого театра — точность воспроизведения натуры. Все направлено к точности, к подробности, к мельчайшей подробности. В этом последнем заключалась тогда жизнь нового театра, в этом состояла его особенность.

Публике, воспитанной в традициях реалистического театра, легко было воспринять новое течение, и скорость созревания натуралистического направления была сокращена до минимума — тезис был быстро и ярко обнажен, и это, естественно, должно было вызвать и антитезис.

И вот возник условный театр. Рождение его совпадает с распадом увлечения натуралистическим театром, успевшим широко распространить свою веру и в сравнительно короткое время крепко пустить корни.

### 2

Условный театр смело порвал со всеми заветами своих отцов и водрузил свой флаг — флаг протеста против натуралистического направления, провозгласив намеренную условность в качестве основного идейно-художественного принципа.

Так образовалось тогда два встречных течения, друг другу враждебных, давших начало борьбе новых стремлений и нашим мечтам о будущем новом театре.

Условный театр быстро рвет с прошлым, не желая действовать полумерой, чтобы уже вполне самостоятельно выдвинуть принцип условности и стилизации.

Он хочет найти новые выразительные средства, — и намеренная условность становится главной его заботой.

Условный театр стремится к тому, чтобы зритель ни одной минуты не забывал, что перед ним актер, который играет, а актер — что перед ним зрительный зал, что под его ногами сцена, а по бокам декорации. И для того чтобы зритель ни на минуту не забывал, что перед ним актер, который представляет, режиссер условного театра создает соответствующую обстановку: вместо декораций — только схема, мебель и вещи намеренно не походят на подлинные, — это только символы, а не вещи. Таким декорациям должна соответствовать и игра артистов. Тут все должно {143} быть условно от начала до конца, и как в старом театре постоянно старались уверить зрителя, что перед ним действительность, так здесь постоянно старались подчеркнуть, что это — всего лишь игра, театральное представление.

Такой принцип крайней условности сценического искусства не мог не вызвать горячего протеста у зрителя, воспитанного в традициях реалистического театра, где вакхическое, экстазное начало культивировалось как главный импульс творчества. Отрицание этого импульса не есть ли отрицание и самого творчества?..

При этом надо заметить, что артистическое воплощение понималось не как полное забвение своего «я», как некоторые полагают, а как особое экстазное состояние, когда актер в одно и то же время отдается переживаемым аффектам, но вместе с тем сознает, что он — художник, не имеющий права терять равновесие, дабы не перейти границ эстетики.

Ведь актер, как бы глубоко он ни переживал, ну, скажем, Отелло никогда не задушит Дездемону, а Маргарита Готье не один еще раз повторит свои предсмертные судороги на руках Дюваля и т. д. Но в то же время не должно отнимать у искусства его драгоценного дара непосредственного воздействия на душу человека, что, разумеется, было немыслимо при принципиальных предпосылках условного театра.

Вместе с тем несомненно, что условность сродни искусству, и чуждаться этой условности равносильно борьбе Дон Кихота с ветряными мельницами!

Но эта условность обязательно должна слагаться из запаса жизненных материалов.

Каждое искусство имеет задачу непосредственно воздействовать на человека, но задача эта разрешается только при условии жизненной правды, когда творчество не противоречит нашим понятиям о возможном, о реальном.

И нас постольку интересует духовная сторона человека, поскольку она находит — или может найти! — себе применение в жизни.

И чем убедительнее она предстанет перед нами на сцене в окружении возможном, созданном по образу и подобию возможного, тем ближе она будет нам, тем доступнее. Апологеты условного театра забыли эту истину…

{144} Условный театр возник как антитеза натуралистического и, как таковой, сыграл известную роль в развитии сценического искусства.

Он напомнил нам, что театру не надо стыдиться условности.

Об условности искусства в ту пору как-то боялись громко говорить. Надо прямо сказать, сценическое искусство всегда имело слабость драпироваться плащом действительности. Условный театр сбросил этот лицемерный пережиток — отвел место в театре условности, и в этом заключалась его несомненная заслуга.

Но как театр единый, так сказать, всеобъемлющий, о чем в свое время мечтали его инициаторы, создаться он все же не мог: он слишком обнажил скелет условности, пренебрег идейной сущностью сцены, идейными задачами актера.

И вот столкновение этих двух течений — течения натуралистического и течения условного — всколыхнуло все тогдашнее театральное царство. Много в то время было выдвинуто разноречивых, друг другу противоречащих теорий сценического искусства, часто основанных на произволе личного вкуса, на случайных раздражениях ничем не контролируемого чувства. И в борьбе этих противоречивых течений возникло в те годы отрицание театра.

### 3

Действительно, театр еще не успел тогда как следует освоиться со своими противоречивыми реформаторами, как поднялась волна новых исканий и даже отрицания театра.

Все потрясения основ старого театра, несомненно, заставили нашу психику проделать в отношении театра значительную эволюцию. И, как это всегда бывает в таких случаях, в порыве увлечения, наряду с истинными мерами, часто предлагались едва приемлемые, а порой и прямо уродливые формы.

Все чаще и чаще стали слышаться жалобы на то, что театра, как искусства, якобы нет, что он идет по ложной дороге, что он нуждается не столько в реформах, сколько в разгроме — вплоть до такой радикальной меры, как изгнание со сцены актеров и замена их марионетками, «этими {145} существами из благородного царства кумиров», как выражался Гордон Крэг[[160]](#endnote-158).

У актеров начали оспаривать самостоятельность их творчества, пытались доказать, что театр переживает не кризис, а естественный конец.

Старый театр (реалистический, а в особенности натуралистический), говорили нам, изжил себя навсегда и бесповоротно. А условный театр, не оправдав преувеличенных надежд, тем самым приблизил нас к отрицанию всякой возможности поднять театральное творчество на ту высоту, о которой писали новаторы и которая казалась близкой и достижимой. Так создалась психологическая возможность того отрицания театра, которое вдруг обнаружилось в тогдашнем обществе.

Эта линия и привела нас к известной публичной лекции Ю. И. Айхенвальда, прочитанной им в Москве под названием «Литература и театр», а спустя некоторое время напечатанной под заглавием «Отрицание театра»[[161]](#endnote-159).

Громко, резко прозвучали тогда слова Ю. И. Айхенвальда. Полное отрицание театра, отрицание, как логический вывод из всего состояния сценического искусства. Это действительно показалось страшным для всех, кто любит и ценит театр. Но, внимательно разобравшись, оставалось признать, что вся аргументация Айхенвальда против существа театра и все его возражения против причастности театра к сфере искусств — простое недоразумение.

И в самом деле, о каком театре он говорил?.. «Да, Айхенвальд прав, но лишь постольку, поскольку он сам знает театр, — справедливо замечал один из его оппонентов. — Знает же он его, очевидно, только в одной его разновидности, быть может, и в самом деле далекой от выполнения задач подлинного искусства».

Эта разновидность театра, может быть, в силу ненормальных условий, в которые поставлена их работа, или в силу каких-либо иных причин, действительно заслуживала жестокого приговора, но нужно ли опровергать то, что само собою ясно, а тем более обобщать эти частные случаи?..

Всем, кто сколько-нибудь знаком с истинными задачами театра и творческим процессом сценического искусства, становилось ясно, что Айхенвальд заблуждается, {146} иначе он не утверждал бы, что театр — «подделка жизни», что драматический театр — «раб литературы», ее «иллюстратор», что творчество актера лишено самостоятельности и даже инициативы, что актер — лишь докладчик чужих слов, «говорящее существо», который только говорит лучше других, и, наконец, что Шекспира и Гете не нужно «довоплощать».

Но вот что говорил по этому вопросу Гете Эккерману в связи с представлением его трагедии «Ифигения»: «Правда, в напечатанном виде она представляет лишь бледный отблеск той жизни, которая кипела во мне, когда я ее замышлял; но актер должен снова вернуть нас к этому первичному пылу, который одушевлял поэта, когда он создавал свой сюжет»[[162]](#endnote-160). Нужно ли пояснять, какой приговор произнесен здесь отрицателям творческой самостоятельности сценического искусства?!

Драма, оставшаяся на границах фантазии, остается произведением неоконченным в отношении того впечатления, которое она может и должна произвести, и требует нового, самостоятельного искусства, чтобы исполнить свою задачу, приобрести свою подлинную выразительную силу.

Нравственная сила драмы становится неотразимою при ее художественном осуществлении на сцене. Эту великую службу может выполнить только сценическое искусство. «Только с помощью его чар (повторяем мысль Гете) поэт может достигнуть того, что мощь и свет помыслов, которыми проникнуто его творение, овладеют сознанием зрителей, и душа его сознания — станет душою народа».

Обращаем внимание на то, что в распоряжении и в основе сценического искусства — особый, ему принадлежащий материал, — не «звуковое колебание воздуха», как полагал Айхенвальд, но живой человек со всеми движениями его психологической жизни, с красноречием слова, с возможностями мимики, что искусство осуществления поэтического произведения на сцене представляет собою особого рода синтез всех искусств. И нельзя смотреть на него только как на дополнение к драматической поэзии!.. И живопись, и музыка также служат дополнением драматической поэзии при постановке драм на сцене, но это нисколько не отнимает у каждого из них значения самостоятельного искусства!..

### **{****147}** 4

Реформаторы театра, относясь к своей задаче внимательно, задались целью просмотреть все составные части сложного театрального механизма и решить, все ли части его отвечают своему назначению, не являются ли некоторые из них лишними? Не тут ли болезни театра? И в самом деле, сложность механизма есть недостаток его; упрощенность — гарантия прочности и продуктивности.

Каковы же главные составные части театра? Поэт, музыкант, композитор, живописец, режиссер и актер.

Все ли они органически связаны между собой и являются неразрывными, обязательными спутниками театра?..

Некоторые исторические этапы развития театрального искусства обходились без каждого из них в отдельности. Commedia dell’arte обходилась без поэта, так как сам спектакль шел «ex improviso». Без музыки часто обходится натуралистический театр. Без живописи — театр Шекспира. Вот разве только режиссер — неизбежный участник спектакля?.. Но нет, и он элемент скрытый, «все через него и ничего им самим».

Но возможен ли театр без актера?

Оказывается, на определенных исторических этапах театр существовал без актера.

Следовательно, говорили нам, актер не есть нечто, неизменно театру присущее, определяющее его творчество. Актер есть такой же случайный, необязательный участник, как и все прочие.

Если сказать себе, что сущность театра есть движение и ничего более, как многие утверждали в те годы, то почему бы театру живому не уступить свое место театру механическому?..

В свое время, например, театр марионеток даже сменял живой театр, был самостоятелен и, сравнительно с замененным, якобы являл высшее творчество.

И вот многие деятели тогдашней сцены, во главе с Гордоном Крэгом, совершенно серьезно начали мечтать об изгнании актера со сцены, о замене живого материала механическим.

{148} Марионетки, — доказывали они, — имеют то преимущество, что более подвластны воле творца, нежели живой человек. Живой человек зависит от случайных переживаний и не может отвечать тем требованиям, которые можно предъявлять к искусству.

Признаюсь, я не мог постичь, как можно говорить о преимуществах бездушной куклы перед живым человеком?! Никак не мог себе представить куклу, заменяющую… ну, скажем, Сальвини в роли Отелло?!

Когда говорят, что в средневековье искусно сделанные марионетки прекрасно изображали дерущихся воинов или в позднейшее время потешно пародировали манеры певиц миланского театра La Scala — это понятно! Но коль скоро начинали мечтать и серьезно говорить о марионетке в связи с художественным творчеством, касающимся духовной жизни человека, то (да простят меня реформаторы театра!) я не верил в серьезность и искренность их заверений!

Сменить живой театр или даже оказаться наравне с ним едва ли когда удастся кукольному театру.

Существовало еще другое положение относительно возможности обойтись без актера — без актера в том смысле, как обычно понимается этот термин, то есть не только актера движения и мимики, но и актера слова.

«Слово автора и слово актера, служа якобы внешне описательным средством театрального представления, бессильно проникнуть вглубь, дать внутреннее содержание коллизии и действия, полнее всего выявляемое в мимике, в жесте, в рисунке развертываемых мизансцен. Слово же призвано играть чисто служебную роль…»

Но есть ли насущная нужда в услугах такой роли?

Внешнеописательная часть театрального представления только отягчает спектакль, навязывает зрителю подробности, как бы боясь недосказанности, и тем нарушает основной закон искусства, назначение которого — будить фантазию зрителя, сохранять за ним последнее слово в общем творческом процессе. Кроме того, слово увлекло театр на путь имитации жизни, подмены действительности, вульгаризировало театр, и эта «игра в живых» якобы производит кощунственное впечатление.

Театр, прежде всего, «зримое действо», а не чувствуемое. И именно зримое действо и есть тот фундамент, на котором должно держаться здание сценического искусства.

{149} Гордон Крэг говорил, что глаз быстрее и сильнее привлекает к сцене, нежели другие чувства.

Бесспорно, зрение — самое острое чувство в человеческом теле. Первое, что лицедей встречает, показываясь перед публикой, — это несколько пар глаз, жадных и алчных. И лицедей говорит им, прежде всего, при помощи действия, то есть при помощи жеста, движения, мимики…

Итак, захотели сделать движение сущностью сценического действа. Зрительное действо якобы составляет предмет сценического творчества, и вывод из этого сделали такой, будто слово поэта и слово актера совершенно не по праву оказались на положении его фундамента. Эти случайные гости якобы попрали законы чужого царства и стали диктовать свои условия, всецело подчиняя театр своему влиянию, тогда как театр, в случае нужды, может обойтись и без литературы (пантомима, балет). Актер же — только материал для выявления искусства движения, а отнюдь не та непременная предпосылка, без которой не может существовать театр.

Так зародилась мысль о том, нельзя ли обойтись в театре без литературы, точнее, без слова, а стало быть, и без слова актера?..

Положение это, разумеется, брало своим исходным началом пантомиму.

В этом направлении и возник ряд крупных типичных постановок, как пантомима «Шарф Коломбины» в Камерном театре А. Я. Таирова[[163]](#endnote-161), прогремевшая рейнгардтовская постановка «Самурун»[[164]](#endnote-162), постановки Мюнхенского театра марионеток[[165]](#endnote-163) и т. д.

Идея чисто зрительного театрального действа — не беспочвенное явление и кажется мне интересной, но абсолютное отречение от слова во имя зрелищного действа — разумеется, крайность!..

Пластическая сторона сценического выражения слишком долго игнорировалась под влиянием царившего тогда репертуара, который главным образом требовал, чтобы талант артиста был целиком направлен на умение имитировать внешность, говор и жесты, ежеминутно встречающиеся в жизни.

Но драма без речей, без интонаций актера — словом, «немое искусство»?! Трудно было себе представить, чтобы добровольное отречение от могущественнейшего средства {150} выявления внутренней жизни человека, каким являются слово и голос, могло бы способствовать подъему и процветанию сценического искусства. Пришлось бы театру на этих путях навсегда отказаться от гениальных творений великих мастеров литературы!..

Непростительно было думать, будто речь человека есть «простое колебание воздуха»!.. Слова актера не есть протокольный доклад — в голосе и интонациях артиста на сцене отражается все, что творится в его душе!

Ни один музыкальный инструмент из самых совершенных не может конкурировать с голосом человека, который обладает такой исключительной чувствительностью и восприимчивостью, что на нем с мельчайшими подробностями могут отпечататься все тончайшие изгибы человеческой души, раскрыться все тайники психологической жизни! Правда, на этом инструменте очень трудно «играть», — он требует больших, талантливых, по-настоящему изощренных виртуозов!.. Но все же для многих из нас — и для меня в их числе — именно вера в актера, в силу и самостоятельную значимость актерского творчества становилась одним из основных практических итогов этих лет борьбы и брожений, одним из основных ее выводов.

## **{****151}** На путях к классике

### 1

В эти годы брожений и поисков я все чаще прибегал к классике. Внешние обстоятельства жизни Александринского театра способствовали этому.

Летом 1899 года, неожиданно для всех (не исключая и его самого), смещен был со своего поста И. А. Всеволожский и директором императорских театров был назначен кн. С. М. Волконский.

С. М. Волконский пользовался большой популярностью в Петербурге, слыл за весьма одаренного и сведущего в области искусства человека. Он недурно играл на рояле, читал лекции об искусстве, писал рецензии и т. д., словом, был мастер на все руки. В петербургских салонах Волконского решительно избаловали, убедив в том, что он большой «талант», «знаток» искусства, особенно театра. А после того как он сыграл роль царя Федора Иоанновича, его еще сочли «гениальным артистом»!.. Дед Волконского был декабрист, мой дед (со стороны матери) — Спиридов — также, и семьи наши не теряли связи между собою, и, следовательно, с новым директором я был хорошо знаком.

Свое директорство Волконский начал с того, что явился в театр в элегантном вицмундире, собрал труппу на сцене и, приняв живописную позу, произнес длинную речь, как видно, заранее заученную:

— Не раз мое русское ухо, — начал Волконский, — было оскорблено, когда я сидел в этом зрительном зале: со сцены неслась искаженная русская речь!..

{152} Так поучал он. И к кому же поучение относилось? К Савиной, Давыдову, Варламову, Сазонову. У кого же можно было учиться русской речи, как не у этих корифеев сцены!..

В труппе наступило полное разочарование. Однако Волконский решил повторить свою речь в Москве в Малом театре.

Вот отклик на это событие в письмах М. Н. Ермоловой к ее другу Л. В. Средину[[166]](#endnote-164): «Вы, конечно, читали, какую “милую” речь нам сказал директор? Как он вообразил, что пришел в приготовительный класс в гимназию и как любящий, но строгий начальник, сказал поучение: что надо слушаться пуще всего начальства, учить уроки и слушаться старших. А кто не будет исполнять, того высекут. Не правда ли мило? Так все и остолбенели от удивления, а потом заволновались: ждали умного человека, а приехал дурак. Или, по крайней мере, человек, никогда не слыхавший в жизни, что такое артист и его отношение к сцене… Посмотрим — что дальше»[[167]](#endnote-165).

Новый директор с присущим ему каким-то иностранным акцентом поучал правильной русской речи могикан старейшего театра, издавна пользовавшегося славой хранителя живого русского языка. Маститая Г. Н. Федотова не выдержала развязных наставлений князя С. М. Волконского. Она сочла их оскорблением для Малого театра и со словами: «Где моя ротонда?» — быстро направилась к выходу и, возмущенная, уехала домой.

С. М. Волконский был упоен своей ролью директора императорских театров и в буквальном смысле принялся играть ее, придумывая всевозможные эффекты.

Начал он с того, что пригласил на гастроли в Александринский театр знаменитого итальянского трагика Томазо Сальвини, который должен был сыграть свою коронную роль Отелло, благо постановка этой трагедии готовилась к бенефису М. В. Дальского. Конечно, эта гастроль была праздником для всех театралов и для нас, актеров, но, несомненно, она являлась бестактностью по отношению к бенефицианту. Новый директор и не подумал, в какое ужасное положение он поставил Дальского, вынужденного в свой бенефис выступать накануне начала гастролей Сальвини…[[168]](#endnote-166) Каково было играть Дальскому в день бенефиса и премьеры, когда в директорской ложе, {153} выходящей чуть ли не прямо на авансцену, сидел мировой трагик, прославившийся образом венецианского мавра?! Каким самообладанием нужно было владеть, чтобы выдержать такой искус?!

На другой день после бенефиса М. В. Дальского директор устроил у себя раут в честь Сальвини. Для большей импозантности был приглашен великий князь Владимир Александрович. Присутствовали артисты всех трех театров: Александринского, Мариинского и Михайловского. Играл Ауэр, пела Фелия Литвин[[169]](#endnote-167). А на другой день все газеты трубили о шикарном приеме у директора императорских театров: цель была достигнута.

Так или иначе, приезд Сальвини стал событием.

В Александринском театре он сыграл свою коронную роль Отелло. Мы все, александринцы, в том числе и я, разумеется, не пропустили ни одной репетиции и ловили каждое слово, каждый звук интонации гениального актера, следя за каждым его жестом, за выражением его лица, за его мимикой. Несмотря на то что со многим можно было и не согласиться в смысле трактовки образа (особенно с последней сценой, где Отелло душит Дездемону слишком жестоко и грубо, что не совпадало с текстом роли), тем не менее играл он отлично. С такой легкостью и вместе с мощью, что оставалось только удивляться. Сальвини как будто нес всю скалу переживаний на своих плечах, точно пушинку, без всякого напряжения…

В чем же секрет этой легкости? Чтоб играть так, надо обладать, помимо гениального таланта, также и другими сценическими данными. Скажу лишь, что научиться у Сальвини было нечему, нельзя было воспользоваться ни одним его приемом: они всецело связывались со всеми внешними и внутренними данными.

Репетировал Сальвини тщательно, требуя такой же тщательности и от партнера. На репетициях редко давал полный голос, но сила переживаний была ясна. Изредка вдруг, как вихрь, подавались со стихийной силой отдельные куски роли.

За кулисами он вел себя как «олимпиец», производил малоприятное впечатление. С В. Н. Давыдовым, который почти не отходил от гостя, говорил свысока, как бы снисходя, чем вызвал неудовольствие в труппе.

{154} Окончились гастроли. В театре в честь Сальвини был устроен завтрак в фойе.

В. Н. Давыдов произнес приветственную речь. Сальвини окружили премьерши труппы, но он на них нуль внимания, в то же время очень заинтересовался внешностью артистки Глинской[[170]](#endnote-168), игравшей незаметные роли, и все время увивался около нее, игнорируя общество наших премьеров. Савина, со свойственным ей остроумием и пользуясь незнанием Сальвини русского языка, произнесла несколько едких сентенций по адресу знаменитого гостя. Савина села за стол подальше от него, на другом конце, предоставив любезничать, по ее выражению, старому «селадону» с «хорошенькими актрисочками».

### 2

После отъезда Сальвини С. М. Волконский энергично принялся за реформы.

Справедливость требует сказать, что среди них было немало разумных и полезных, приближавших театр к новым путям, в чем тогда ощущалась такая необходимость. Но наряду с ними были и непростительные погрешности, как, например, изгнание из театра Ф. П. Горева.

Федор Петрович Горев принадлежал к созвездию прославленных мастеров того времени. Почти всю жизнь он прослужил в московском Малом театре, являясь одним из его столпов. За ним числилось немало крупнейших созданий; Лира он играл прекрасно, а исполнение Горевым роли Саллюстия из «Рюи Блаза» или маркиза де ла Тремуйль из «Графа де Ризоора» представляло собою положительно шедевр.

Этот талант нередко творил чудеса, иногда даже из ничтожного драматического материала создавая сверкающий, искрящийся образ.

А знаменитые горевские паузы?! Он славился ими! И теперь еще часто приходится слышать от московских театральных старожилов, вспоминающих о Гореве: «А помните горевскую паузу в рокшанинском “Порыве”?»[[171]](#endnote-169) Пьеса сама по себе — дрянь, ее и смотреть бы не стоило. Но все рвались в театр из-за горевской паузы.

{155} По пьесе муж душит свою жену за сценой; Горев после этого делал длительную паузу, появляясь перед публикой бледным, растерянным, с искаженным мукой лицом, весь как в лихорадке. Он останавливался на пороге, дрожащими руками машинально доставал из портсигара папироску, которая выпадала из пальцев, брал другую, пытался закурить, но руки не слушались, спички гасли. В конце концов, закурив, Горев тотчас комкал папиросу и бросал ее на пол. Он не знал, куда себя девать, прерывисто делал сначала короткое движение в одном направлении, потом в другом, останавливался и застывал посреди сцены. В продолжение этой длительной паузы — сложнейшая гамма ощущений глубоко потрясенного и безумно страдающего человека отражалась на лице Горева и передавалась с необыкновенным проникновением и ясностью.

И вот Горева, имя которого в истории русской сцены должно писаться крупным шрифтом, вдруг выбрасывают из театра, как ветошь, несмотря на то, что он еще был полон сил и от него можно было ждать новых ценных достижении[[172]](#endnote-170).

Все были поражены и возмущены неожиданным «вольтом» нового директора и не знали, чем объяснить этот необоснованный поступок… Каждый почувствовал, что никто — будь то Савина, Жулева, Давыдов, Варламов — не застрахован от подобного произвола (не такую ли цель преследовал Волконский, увольняя Горева?..).

Ф. П. Горев был положительно ошеломлен обрушившимся на него ударом.

Помню, он пришел ко мне. Тяжело было на него смотреть. Трудно себе представить, чтоб человек так изменился за несколько дней: вместо всегда бодрого, жизнерадостного, элегантного Горева я встретил осунувшегося старца, едва державшегося на ногах, — горе подкосило его, он мучительно переживал боль, причиненную его самолюбию.

Горев подошел ко мне, крепко меня обнял и опустился в кресло. Мы молча поняли друг друга. Вдруг Горев неудержимо зарыдал. Рыдал большой человек и актер, — тот Горев, который в продолжение всей своей артистической жизни пользовался глубоким уважением, почетом, славой и любовью…

Горев знал, что я знаком с Волконским, и в нем теплилась надежда… Может быть, не все кончено?.. И он {156} попросил меня — неофициально, конечно, — съездить к директору.

Волконский меня принял. Я доказывал ошибочность его решения, упоминая о том, что представлял, представляет и может представлять собою Горев. Говорил, что он еще совсем не так стар, чтобы сдавать его в архив. А если он придерживается иного мнения, то все равно нельзя забывать огромных заслуг Горева перед русским искусством — Горев не что иное для всех нас, как живая традиция нашего театра. И удалить этого артиста из театра — все равно что выбросить из дома старуху-няньку, вынянчившую всех своих питомцев. Однако мои горячие доводы не склонили директора пересмотреть свое распоряжение. С. М. Волконский остался глух, упрямо стоял на своем и даже не объяснил, что же послужило поводом к увольнению Горева[[173]](#endnote-171).

Было жаль Горева не только как актера, но и как человека редкой души, прекрасного товарища, всегда делившегося последним с неимущей, меньшой своей братией.

Позволю себе привести один факт, характеризующий Ф. П. Горева как человека.

В одном скромном московском ресторанчике, в котором Горев часто бывал по вечерам, играл оркестрик из пяти-шести человек. Федор Петрович обратил внимание на одного из музыкантов, совсем еще молодого человека, прекрасно игравшего на скрипке. По внешнему виду нетрудно было определить, что доля молодого скрипача далеко не завидна. Одет он был весьма потрепано, да и бледное, испитое лицо его отнюдь не говорило о материальном благополучии.

Федор Петрович познакомился с ним, разговорился, заинтересовался судьбой юноши. От молодого человека Горев узнал, что он еврей, сирота и, как еврей, не имеет права на жительство вне черты оседлости — в Москве пристанища у него нет, часто приходится ночевать на бульварах, либо на церковной паперти, а в лучшем случае и на вокзале. И вот таким образом скрипач перебивался, получая гроши за свою игру. Почувствовав в нем несомненные способности к музыке, Горев принял в судьбе юноши живое участие. Прежде всего надо было озаботиться, чтоб он был сыт. Горев пригласил его столоваться к себе. Затем надо было найти ему какое-либо пристанище… {157} Что было делать?.. Права жительства можно было добиться только путем крещения. Горев стал уговаривать юношу креститься, чтобы иметь возможность поселиться у него. После долгих колебаний юноше пришлось согласиться на этот шаг. С тех пор Горев стал точно вторым отцом молодому, талантливому юноше. Ему присвоили отчество Федоровича — по имени крестного. Этот юноша — Юрий Федорович Файер[[174]](#endnote-172), ныне дирижер балета московского Большого театра, награжденный орденом Ленина и званием народного артиста РСФСР. С его слов и разрешения изложен весь этот эпизод. У большого актера и большого человека, как видите, было и большое, отзывчивое сердце.

Увольнение Горева надломило его жизнь. Недолго после увольнения просуществовал он на сцене. От нервного потрясения организм потерял способность сопротивляться, прежде времени одряхлел, — Горев ослеп на один глаз, постепенно угасал… Скончался он в Москве. Сошел в могилу скромно. Так закончилась жизнь знаменитого русского актера, с исключительным блеском прошедшего весь путь своей актерской деятельности, вплоть до изгнания его князем Волконским.

Горев — не единственная жертва Волконского. Той же участи подвергся и другой большой талант — Мамонт Викторович Дальский. Увольнение этих двух крупных артистов было непростительным, я бы сказал, дерзким поступком со стороны директора не только по отношению к актерской братии, но и к театру вообще.

### 3

Нельзя, однако, не признать, что некоторые начинания С. М. Волконского руководились добрым намерением. Несомненно, он стремился освежить театр и по возможности вывести его из того застоя, который начинал чувствоваться в тот период. И в самом деле, он понимал, что Александринский театр был необыкновенно богат большими талантами, а дело велось в нем по старинке. Новые веяния его почти не затронули.

Надо напомнить, что в ту пору Московский Художественный театр успешно продвигался по новым путям, наш {158} же Александринский театр оставался глухим к новым призывам и продолжал топтаться на месте. И С. М. Волконский попытался бороться с таким положением вещей и проводить ряд реформ как в смысле изменения репертуарной линии театра, так и в отношении режиссуры, на которую в это время в Александринском театре впервые было обращено серьезное внимание.

Ярко выраженный эстет, Волконский не мог примириться с таким режиссером, как Е. П. Карпов, являвшимся его антиподом по своим взглядам на искусство. Так как Карпов, в силу сложившихся в Александринском театре традиций, а также своего властного характера, не признавал очередной режиссуры и ставил все пьесы исключительно сам, единолично, то ничего нет мудреного, что на всех постановках Александринского театра лежала печать карповского стиля. Волконский решил, что с этим пора покончить, и объявил, что единоличной режиссуры больше не будет. Карпов с ним не согласился, хотел настоять на своем и, думая поставить директора в затруднительное положение, подал в отставку, не рассудив, что это как раз на руку Волконскому. Неожиданно для Карпова отставка была принята, и на его место был приглашен П. П. Гнедич[[175]](#endnote-173).

Петр Петрович Гнедич — человек совсем другого склада, чем Е. П. Карпов.

Корректный, воспитанный, уравновешенный, не без хитрецы, П. П. Гнедич внес в театр здоровую атмосферу. Характер закулисной жизни сразу видоизменился, почувствовалась более высокая культура, проявлявшаяся решительно во всем.

П. П. Гнедич — недурной литератор, неплохой драматург. Если его произведения и не были значительны, то, во всяком случае, нельзя им было отказать в литературности. Пьесы его были очень сценичны, а некоторые из них, как, например, «Холопы», имели успех и держались в репертуаре даже после Октябрьской революции[[176]](#endnote-174). Переводил Гнедич Шекспира. Он хорошо знал театр, условия сцены, а потому переводы были удачны. Текст легко и удобно произносился на сцене, помогал актеру рельефно, выпукло передавать данную ситуацию.

По своему интеллекту П. П. Гнедич вполне соответствовал большому посту, на который он был призван.

{159} С. М. Волконский пробыл недолго — с 1899 года по 1901 год, когда у него вышло недоразумение с балериной М. Ф. Кшесинской, занимавшей привилегированное положение в Мариинском театре, что послужило поводом к его отставке.

М. Ф. Кшесинская, исполняя в Мариинском театре роль бедной поселянки в одном из балетов, появилась на сцене при всех своих ослепительных драгоценностях. Волконский воспротивился, потребовал, чтобы эти бриллианты, жемчуга и изумруды были сняты, как не соответствующие роли. Кшесинская не пожелала подчиниться до очевидности разумному требованию. Тогда Волконский наложил на нее штраф. Кшесинская сочла себя оскорбленной и обжаловала приказ директора через великих князей на высочайшее имя. Николай II штраф отменил. Волконский оказался более чем в неудобном положении — и подал в отставку. Как ни стремился Николай II уладить этот инцидент, Волконский настоял на своем и покинул пост директора. Несомненно, этот поступок характеризует Волконского как человека принципиального. В этом вопросе все были на его стороне.

За короткое пребывание в театре С. М. Волконский, повторяю, сделал немало грубых ошибок. Но было немало и добрых намерений, которые он не успел целиком осуществить. И трудно сказать, что перевешивало чашу весов в деятельности Волконского: его добрые намерения или его ошибки?..

Мешала директору его самоуверенность. Он вмешивался во все, делал указания балетмейстеру Петипа[[177]](#endnote-175), требовал от Фигнера, чтобы тот не давал «открытого звука», тогда как в этом состояла индивидуальность певца, учил актеров, как произносить слова, делать жесты и т. д., и при этом, вульгарно выражаясь, часто садился в лужу.

В директорской ложе у него были заготовлены длинные бумажные ленты, на которых он отмечал синим и красным карандашом совершенные якобы актерами ошибки в произношении.

В одном из антрактов на спектакле «Бирон»[[178]](#endnote-176) такую ленту он вручил и мне. На ней крупными буквами было написано: «Я — Ф — СТВОВАТЬ». Первая буква и конец слова — синим карандашом, а «ф» и два тире, между {160} которыми стояла данная буква, для большой броскости — красным.

Дело в том, что, играя в «Бироне» молодого Остермана, я подходил к столу, уставленному всевозможными яствами, и говорил: «Ах, какие яства!» Волконский был убежден, что тут ошибка в произношении. По его мнению, следовало сказать: «Ах, какие я‑ф‑ства», а не «яства». Причем совершенно правильно, что буква «в» в данном случае в произношении должна звучат как «ф», а не так, как в правописании.

— Юрий Михайлович, что вы делаете?! — набросился Волконский. — Разве можно говорить «яства», тогда как у вас слово «яфства»!..

— Разве?.. А вот я всю жизнь думал, что это слово произносится не от слова «явление», а от славянского «ясти», то есть, другими словами, я поражен роскошью блюд с яствами.

Волконский схватился за голову, согласился со мной, что редко с ним случалось.

То же повторилось, когда я играл Мизгиря в «Снегурочке». В сцене на гулянке мне нужно было достать из мешка монеты для раздачи их молодым берендеям, я складывал две ладони вместе и со словами: «Пригоршни две — и разговор короток» — разбрасывал их.

Волконский и тут стал уверять, что я делаю ошибку, что надо доставать и разбрасывать деньги одной рукой.

— Какая же тогда разница между пригоршнями и горстью?.. — говорю ему. Но это его не убедило, он остался при своем. И таких промахов было у него немало.

Основной заслугой Волконского следует считать, что он ввел очередную режиссуру, которую не допускал при себе Е. П. Карпов, и содействовал поднятию и улучшению репертуара.

Евтихий Павлович Карпов был убежден, что для сохранения единого лица театра необходимо, чтоб все пьесы ставились одним лицом. Карпов здесь путал два понятия: единая режиссура и единое художественное направление, что далеко не одно и то же. Для сохранения определенного лица театра совсем не требуется единой режиссуры, а там уже дело художественного руководства следить за тем, чтоб в постановках не было разнобоя, а жила бы одна вера, присущая театру.

{161} Волконский это понял, и когда была решена постановка трагедии Еврипида «Ипполит»[[179]](#endnote-177), новый директор поручил эту постановку нашему актеру Ю. Э. Озаровскому, большому знатоку эллинской культуры, и привлек к постановке такого художника-новатора, как Бакст[[180]](#endnote-178), что было очень смело по тому времени.

Юрий Эрастович Озаровский — ученик нашей петербургской школы, по окончании курсов по классу В. Н. Давыдова был принят на Александринскую сцену за год до моего поступления в театр, считался недурным актером на эпизодические роли. Озаровский отличался пытливым умом и романтичной преданностью театру.

Небольшого роста, изящный, с изысканными манерами, одет он был в нашу форму (вицмундир со светлыми белыми пуговицами с изображением лиры). Глядя на него, сейчас же можно было сказать: вот это истый петербуржец. По приезде моем в Петербург мы встретились с ним как добрые знакомые. Он много работал над собой, интересовался стариной и даже кончил Археологический институт, значок которого с гордостью носил на груди. Особенно увлекался он петровской эпохой. Даже квартира его была обставлена отлично подобранными вещами петровского времени и представляла собой настоящий музей. Не меньше влекла его эллинская культура, — не раз он ездил в Грецию, изучал на месте античные памятники. И когда была решена постановка древнегреческой трагедии «Ипполит», Ю. Э. Озаровский сумел по-настоящему выявить свои обширные знания в этой области.

Ипполит явился этапной моей ролью на путях к классике. Раньше я играл преимущественно в современном репертуаре. Если не считать Чацкого, которого мне довелось играть не чаще пяти-шести раз в сезон, то можно сказать, что лишь изредка мне перепадали роли в классических произведениях, и то больше не центральные: Лизандр в «Сне в летнюю ночь»[[181]](#endnote-179), Клавдио в «Много шума из ничего»[[182]](#endnote-180), Лаэрт в «Гамлете»[[183]](#endnote-181) и другие. Наконец-то я дождался одной из таких ролей, к которым тяготел всю жизнь!..

Постановка «Ипполита» была встречена петербургской прессой недружелюбно. Некоторые высказывания поражали своей нелепостью. Например, одна газета выступила с такими соображениями: «Зачем, мол, понадобилось {162} выкапывать подобную ветошь, как греческая трагедия?! Нам эта “классика” и в гимназии навязла в зубах» и т. д. Обрушились на прекрасные декорации Бакста, непривычные по тому времени. Газетчиков смутили две статуи богинь гигантского размера, размещенные по сторонам сцены и написанные в архаическом стиле. Издевались и над моим коротким костюмом, сделанным по эскизу художника Бакста; остряки-рецензенты писали, будто бы меня выпустили на сцену в детской распашонке и т. п.[[184]](#endnote-182)

Но в серьезных кругах общее исполнение одобрили, выделили меня в роли Ипполита и Н. Н. Ходотова, исполнявшего Вестника. Внешний успех был несомненен, но пресса сделала свое дело — отвадила публику: спектакль сборов не делал.

Тем не менее я получил большое удовлетворение, так как именно после Ипполита, над которым я изрядно поработал, за мной признали право на классические роли.

После «Ипполита» Гнедич постепенно начал культивировать меня в классике. Он поручил мне роль Бассанио в «Шейлоке»[[185]](#endnote-183), Флоризеля в «Зимней сказке»[[186]](#endnote-184), Полиника в «Эдипе в Колоне»[[187]](#endnote-185), Дмитрия Самозванца в пьесе Островского[[188]](#endnote-186) и, наконец, роль Фауста в драме Гете, — и с этого времени я все чаще стал выступать в излюбленных мною пьесах мировой классической драматургии.

### 4

Когда Волконский ушел в отставку, на его место был назначен В. А. Теляковский.

Владимир Аркадьевич Теляковский до своего назначения на пост директора управлял московскими императорскими театрами. Бывший конногвардеец, он начал свою театральную деятельность в Москве, будучи в чине полковника, и еще долгое время почему-то не расставался с военной формой, носил мундир, лишний раз напоминавший, что он из иной сферы, не театральной, а это служило обильной пищей для всевозможных эпиграмм, подчас весьма злых, подчас весьма остроумных, но все же не очень верных по существу.

Тем не менее среди московского артистического мира он сумел снискать симпатии своим тактом, личным обаянием, {163} отсутствием бюрократизма и несомненной преданностью театру. Теляковский принимал живое участие в художественной жизни московских императорских театров и руководил ими не из начальнического кабинета, как его предшественники, а непосредственно, лично вникая в процесс постановки каждого спектакля. Его дневники, в которых он делал подробные подневные записи, проливают свет на круг его интересов и на его глубокую любовь к театру — в истории административного руководства театром вряд ли найдется еще один такой документ!..

Приняв директорство в дни расцвета таких передовых новых театров, как Московский Художественный театр и Московская частная опера С. И. Мамонтова, В. А. Теляковский стал принимать все меры, чтоб не отставать, и, надо сказать, многому научился от своих упомянутых соседей. В. А. Теляковский приглашал новых режиссеров, очень активно продвигал молодежь, создал для нее (по инициативе А. П. Ленского) так называемый Новый театр[[189]](#endnote-187). По примеру С. И. Мамонтова, новый директор привлек выдающихся художников, прежде всего А. Я. Головина[[190]](#endnote-188) и К. А. Коровина[[191]](#endnote-189) и других, словом, делал все, чтоб сдвинуть театр вперед. Неоспоримой его заслугой является то внимание, которым он окружил Шаляпина.

После ухода Волконского В. А. Теляковскому вверили все императорские театры как Москвы, так и Петербурга, и он оставался на этом посту вплоть до Февральской революции.

В. А. Теляковский пришел к нам без громких программных речей и сразу стал применять свою московскую систему и к петербургским театрам.

С тех пор мы перестали жить по старинке — Александринский театр уже не считался пасынком дирекции, к нему проявляли не меньше внимания, чем к Мариинскому или Михайловскому. Спектакли стали обставляться более тщательно, и премьеры давались не так скоропалительно, как это практиковалось раньше. Такие первоклассные художники, как А. Я. Головин, К. А. Коровин, М. В. Добужинский[[192]](#endnote-190), Л. Бакст, А. К. Шервашидзе[[193]](#endnote-191), были привлечены к писанию декораций. Труппа пополнилась новыми актерами, в том числе такими крупными индивидуальностями, как Е. П. Корчагина-Александровская, Е. Н. Рощина-Инсарова[[194]](#endnote-192), Б. А. Горин-Горяинов. {164} Привлекались и новые режиссеры. Помимо П. П. Гнедича и Ю. Э. Озаровского, были приглашены А. А. Санин, М. Е. Дарский[[195]](#endnote-193), А. Н. Лаврентьев[[196]](#endnote-194), А. П. Петровский[[197]](#endnote-195) и много иных, вплоть до крайних «левых» (как, например, В. Э. Мейерхольд).

### 5

На первых порах сильно нашумел А. А. Санин своей постановкой пьесы Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский»[[198]](#endnote-196).

Пьеса дала ему возможность во всю ширь развернуть свою режиссерскую индивидуальность — яркую, сильную, особенно по тому времени, когда мы еще не были избалованы режиссурой.

А. А. Санин всех поразил своей энергией — он проявлял такой горячий темперамент, что положительно всех зажег своим огнем. Все кипело вокруг него, творческая атмосфера накалялась до высшей точки напряжения, особенно в массовых сценах. Народные сцены были его коньком: никто не умел так справляться с толпой, как Санин, в этом отношении его можно считать непревзойденным.

И в самом деле, интересно было наблюдать, как, ставя одну из картин, где происходит народный бунт, он сбросил с себя пиджак, забрался на стул и, не щадя голоса, в азарте поднимал настроение, воодушевлял участвующих. Он доводил исполнителей до такой стихийной силы, что положительно жутко становилось сидеть в зрительном зале, когда разъяренная толпа опрокидывала что-то вроде баррикад и врывалась в царские палаты, грозя гибелью Самозванцу.

Санин хорошо знал, как подчинить всех своей воле, как увлечь за собой. Надо сказать, что к тому времени толпу на сцене изображали уже не солдаты, как раньше, а существовал институт интеллигентных сотрудников, по большей части из учащейся молодежи. Когда их не хватало, добавляли так называемых «гореловцев», по имени Горелова — поставщика статистов, собираемых «с бору да с сосенки» и далеко уже не интеллигентных.

Чтоб внушить доверие к себе, Санин пускал в ход весь арсенал психологических воздействий. Обладая исключительной памятью, он изумлял всех, обращаясь к каждому {165} из статистов по имени и отчеству. То и дело, бывало, в разгар самой горячей сцены врезался громкий его возглас, покрывая шум всей толпы: «Молодец, Иван Петрович, так! Отлично, Николай Семенович, браво!», «Вот это здорово!» — подбадривал он наиболее усердных. А то: «Сергей Гаврилович, ай‑ай‑ай, сплоховал!.. А ну‑ка, покажи, как ты можешь, принажми немного, вот так, вот так, еще и еще!.. Молодчинище!» и т. д. И все старались, польщенные, что их величают по имени и отчеству. Они не щадили ни себя, ни других и часто выбирались из общей свалки кто с синяком, кто с подбитым глазом. А одному студенту (помню и его фамилию — Ермаков) на премьере вышибли передние зубы, пришлось вставлять их за счет дирекции, чем был огорчен управляющий конторой императорских театров А. Д. Крупенский, никогда не отличавшийся щедростью.

Играя Самозванца в очередь с Р. Б. Аполлонским и П. В. Самойловым, я, откровенно говоря, немного опасался. Вдруг, думаю, разъяренная толпа, чего доброго, искалечит и меня! Особенно опасался заключительной сцены. По пьесе меня раненым волокли на сцену и клали на возвышение трона, где я в полубреду и произносил свой монолог. Толпа снова врывалась, и один из бояр наводил на меня ружье…

По правде сказать, я всегда боялся выстрелов на сцене. И вот какой со мной произошел камуфлет: как только на меня навели ружье, я, не дожидаясь выстрела, свалился замертво и покатился со ступеней трона. Выстрел раздался после того, как Самозванец лежал мертвым, надо полагать, уж никак не от выстрела, а разве что от разрыва сердца… В публике, конечно, хохот…

Но зато все искупала заключительная сцена. Санин, любивший смаковать натуралистические краски, задумал последний момент пьесы так. Когда Самозванец мертвый скатывался со ступеней, его «труп» хватали за ногу и волокли по авансцене до самой выходной двери. Ни Аполлонский, ни Самойлов не отважились на такой риск, но я пошел навстречу желанию Санина, и каждый раз во время этой сцены по зрительному залу широко перекатывался гул ужаса.

Динамично поставленная пьеса не могла не иметь шумного успеха.

{166} Александр Акимович Санин — мой старый знакомый по Москве. Я знал его еще студентом. Его настоящая фамилия Шенберг. Мы оба были поклонниками Малого театра. Сколько раз мы простаивали в очереди на морозе в чаянии достать место на галерку на какой-нибудь излюбленный спектакль и с нетерпением ожидали, когда отопрут дверь в кассу! Тут, в очереди в кассу, я с ним и познакомился.

Еще тогда студент Шенберг был в полном смысле энтузиастом; его энтузиазм проявлялся решительно во всем, даже в мелочах, он вечно в каком-то трансе, все как будто видел через увеличительное стекло и всему отдавался всем своим существом. Каждую свою мысль выражал образно, смачно. Если чем-нибудь увлекался, то уж без остатка. Как сейчас его помню в театре Парадиз, на гастролях Росси. Давали «Людовика XI». По окончании спектакля знаменитому трагику сделали овацию. Вдруг кто-то быстро спрыгнул в оркестр, а из оркестра через рампу вскарабкался на сцену — и прямо к Росси, бросился перед ним на колени, поцеловал его руку, — это был студент Шенберг.

Прошло немало лет… Я — актер Александринского театра… За это время возник Художественный театр. Слышно было, что там у них — талантливый актер и режиссер Санин, но кто такой Санин, я тогда не знал.

В начале сезона 1902 года стало известно, что В. А. Теляковский пригласил к нам нового режиссера из Московского Художественного театра — как раз вот этого самого Санина. Мы с интересом стали его ожидать.

И вот как-то входит в нашу общую уборную, служившую нам во время репетиций курилкой, мой старый знакомый Шенберг… И каково же было мое изумление, когда я узнал, что он-то и есть режиссер Санин!..

В первой же его постановке я играл Самозванца в пьесе Островского и в тот же сезон под его режиссерством участвовал в «Победе» Трахтенберга[[199]](#endnote-197), а затем исполнил роль Аквилы в трагедии Дюма «Калигула»[[200]](#endnote-198).

Как режиссер А. А. Санин обладал талантом огневым по яркости, сочности неудержимого темперамента, — другого такого я не знал. Он на первых же порах пленил александринцев и в короткое время стал общим фаворитом.

Посещая с детства Малый театр и восприняв там традиции «Дома Щепкина», он попал в Московский Художественный {167} театр в тот первый период его существования, когда там было сильно увлечение натурализмом. По свойств) своего экспансивного характера Санин, не умевший отдаваться чему-либо наполовину, был поглощен царившим тогда натуралистическим направлением и стал его поборником. Такой характер носили и все его постановки. Не раз его упрекали за то, что он часто злоупотреблял чрезмерной натуралистичностью там, где она совсем и не требовалась. Если, например, фигурально выражаясь, надо было изобразить парадное крыльцо, то он непременно вместо него поставит черное крыльцо со всеми его атрибутами, с сорными ямами и другими подробностями. Однако эти излишества натурализма искупала динамика, острота, красочность каждой постановки.

Но, к сожалению, при всех его ценных качествах, в Санине была одна досадная черта, которая ему очень вредила: во время работы был он смутьян. Без всякой причины во время репетиции он, скажем, кого-то хвалит, приободряет, то и дело выкрикивает: «Молодец, талантище!..», а потом тут же обернется к другому актеру, укажет на того, кого только что хвалил, и шепнет: «Вот дубина!.. Дерево, а не актер!..» Эта постоянная повадка Санина шла не то чтоб от убеждения, а так — под впечатлением минуты, и часто безотносительно к тем, кого он по-настоящему уважал. Но подобная манера отваживала от Санина, постепенно вызывала охлаждение в труппе.

П. П. Гнедичу, по существу эстету, Санин был не по душе. При постановке «Смерти Грозного» А. Толстого они принципиально разошлись в трактовке пьесы, после чего Санину пришлось оставить Александринскую сцену[[201]](#endnote-199). Несмотря на слабости характера, Санина как-никак все-таки в театре любили, высоко оценивали за талант и пожалели об его уходе.

### 6

Другие наши режиссеры того времени — Ю. Э. Озаровский, М. Е. Дарский, А. П. Петровский, А. И. Долинов — каждый, если хотите, по-своему представлял интерес, но тою яркою индивидуальностью, какая была у Санина, никто не обладал.

{168} Андрей Павлович Петровский — выученик Н. Н. Синельникова — ярый почитатель, пожалуй, эпигон своего учителя. Большой фантазией как постановщик не отличался. Зато у него имелись педагогические способности, и в этом отношении он приносил актерам пользу.

Гораздо больший интерес представлял Петровский как актер на небольшие роли. Действительно, эпизодические роли он исполнял в совершенстве (хотя, надо сказать, и в крупных ролях у него были отдельные удачи — упомяну его горбуна в «Зиме» Гнедича[[202]](#endnote-200) или городского голову в «Жулике» Потапенко[[203]](#endnote-201)). Тут он не имел равного!.. Каждая такая актерская миниатюра — своего рода шедевр — служила доказательством того, что нет маленьких ролей, а есть хорошие и плохие актеры.

Петровский не гнушался самым ничтожным материалом, даже ролями, по театральной терминологии, «без ниточки», и при этом создавал образы незабываемые, которые спустя много времени вспоминались, как изумительные создания. Так, например, в одной пьесе Петровский изображал бедного старика еврея, и роль его заключалась в том только, что он проходит по сцене из одной двери в другую, произнося две‑три фразы. Вот и все. Кажется, немного, а между тем, вот уже прошло тридцать лет, а у меня и сейчас перед глазами согбенная фигура старого еврея с полукруглой спиной, в выцветшем потертом пальто, с поднятым воротником, в стоптанных штиблетах с резинками, какие прежде носили. На штиблетах резинки от времени растянулись, а потому одна штанина повисла на задке штиблета, и оттуда торчало ушко. В руках старик держал зонтик. Все до мельчайших подробностей до того типично и прямо выхвачено из жизни, что оставалось поражаться наблюдательности артиста!..

Никогда не забуду, как я однажды был поражен, когда во время моих гастролей в Могилеве увидел идущего по площади точь‑в‑точь такого же еврея, с таким же лицом, в таком же одеянии и даже с приподнятой на штиблете штаниной. В тот момент трудно было поверить, что это не Петровский в роли, а случайный прохожий, обыватель Могилева. Это было на площади, той, где стоял театр. Я созвал актеров, чтоб посмотреть на такое чудо… Так умел преображаться А. П. Петровский. Он достигал таких результатов не одним только внешним видом или искусным {169} гримом, которым, между прочим, владел в совершенстве, славясь как исключительный мастер-гример, но и органическим слиянием с самим образом изображаемого лица.

Самая крупная моя работа под режиссерством А. П. Петровского была роль Уриеля Акосты, сыгранная в 1910 году. Я любил играть эту роль. Надо сказать, что и вся пьеса была поставлена А. П. Петровским прекрасно, в рембрандтовских тонах. Это, пожалуй, лучшая его постановка.

С отрадой вспоминаю нашу совместную и дружную с ним работу над этой пьесой. Мы стремились в роли Уриеля дать прежде всего мыслителя, всегда готового открыто ратовать за истину и непреклонно бороться за свои убеждения. «Краса души — честь наша, убежденье», — говорит Уриель. И для него это — все. Отсюда и источник всей трагедии Уриеля. Мы добивались, чтоб горячие дебаты этих двух философов — Сильвы и Акосты — носили характер «битвы ума», чтоб чувствовалась в них борьба мысли, горячие доказательства своих убеждений. Словом, чтоб был философский, скорее, научный спор между ними, а не просто спор двух противников без всякого уважения к убеждениям друг друга, как часто приходилось наблюдать на наших сценах при постановках этой пьесы.

Спектакль «Уриель Акоста» имел большой успех и долгое время не сходил с репертуара сначала Михайловского, где он был поставлен, а затем Александринского театра, куда он был перенесен[[204]](#endnote-202).

«Уриель Акоста» был одной из последних постановок А. П. Петровского. Вскоре после этого он из-за каких-то недоразумений с В. А. Теляковским покинул Петербург и переехал в Москву, где в первые годы революции, в расцвете своих сил, совершенно неожиданно скончался от разрыва сердца[[205]](#endnote-203).

### 7

И, наконец, с 1910 года начинается третий этап моей деятельности, когда я встретился в работе с Вс. Эм. Мейерхольдом[[206]](#endnote-204).

Наша совместная работа с Вс. М. как раз совпадает с моим тяжелым переживанием, когда я стал сознавать, что все мои достижения, к которым я так настойчиво стремился {170} и считал их целью моей жизни, перестали меня удовлетворять.

Какой заманчивой кажется жизнь артистов со стороны! Никто не знает, сколько мучений, разочарований, отчаяния, сомнений переживает он на пути своих достижений. Сколько надо труда, упорства, стойкости, выдержки и энергии в преодолении тысячи препятствий!.. И так мало, почти никогда, самоудовлетворения и спокойствия!

Весь сценический путь проходит по намеченным вехам, и чтобы достичь следующей вехи, надо много времени и много тренировки…

Путь этот не легок… Упорным, настойчивым трудом приближаешься к намеченной цели, и как будто маяк уже достигнут, но, увы, тут только замечаешь, что жизнь выдвинула новые требования, и становится ясным, что если не все, то многое, что было раньше достигнуто мучительными усилиями, — уже недействительно, требует изменений и опять новой и новой работы и новых преодолений.

Мое стремление к поступательному движению нашло хорошую почву в работе с В. Э. Мейерхольдом.

Перестроить всего себя было моим горячим желанием. В. Э. Мейерхольд вступал в труппу Александринского театра как раз после его нашумевшего ухода из театра В. Ф. Комиссаржевской[[207]](#endnote-205).

Общественное мнение было не на его стороне.

Пресса, весь театральный мир, а за ними и публика обвиняли его в том, что он губил талант В. Ф. Комиссаржевской, которая, как утверждали тогда, находилась под влиянием его трагического таланта режиссера-новатора. Труппа Александринского театра, питавшая большую симпатию к выдающейся артистке, встретила Мейерхольда если не совсем враждебно, то, во всяком случае, недоверчиво.

Первую его постановку «У врат царства»[[208]](#endnote-206) нельзя назвать удавшейся, но тем не менее невозможно было отказать новому режиссеру Александринского театра в интересной интермедии и свежем подходе, особенно ярко чувствовавшихся на фоне несколько консервативных методов тогдашних постановок нашего театра.

Я заинтересовался его работой и, не будучи занятым в пьесе, старался присутствовать на репетициях, интересуясь его художественными требованиями.

{171} В 1910 году я уже совместно с ним участвовал в работе над Дон Жуаном Мольера[[209]](#endnote-207). Путем долгих бесед и горячих споров устанавливаем наконец отправную точку для создания мольеровского Дон Жуана, отказавшись от образа так называемого кавалера Дон Жуана, каким было принято всегда его изображать на сцене.

Отбрасываем все приемы «костюмного» героя и стремимся создать образ пылкого, подвижного и пытливого юноши на фоне гобеленов и всей жизненностью постановки подчеркиваем остро сатирическую силу театра Мольера[[210]](#endnote-208).

Меня увлекла эта работа. И не меня одного: все с увлечением отдались вдохновению режиссера. Поистине это был праздник для нас!.. Все приемы, рекомендованные нам Мейерхольдом, были для нас откровением. Мы чувствовали, как точно установленные движения тонко сочетались со всем антуражем и всей установкой самого спектакля, успеху которого содействовал художник А. Я. Головин.

Многие из театралов, я думаю, помнят этот спектакль, правда, не всеми признанный на первых порах, но несомненно сыгравший историческую роль не только в стенах Александринского театра, но и в общем развитии сценического искусства.

Работа над Дон Жуаном нас с Мейерхольдом настолько сблизила, что с тех пор почти каждая его постановка не проходила без моего участия. В тот же сезон 1910/11 года был поставлен «Шут Тантрис»[[211]](#endnote-209), где я играл короля Марка.

Мейерхольд окончательно укрепился в Александринском театре, и лишь весьма немногие оставались все еще его противниками. За период пребывания В. Э. в Александринском театре с 1909 по 1917 год я участвовал в одиннадцати его постановках: «Дон Жуан», «Шут Тантрис», «Красный кабачок»[[212]](#endnote-210), «Живой труп»[[213]](#endnote-211), «На полпути»[[214]](#endnote-212), «Зеленое кольцо»[[215]](#endnote-213), «Гроза»[[216]](#endnote-214), «Два брата» Лермонтова[[217]](#endnote-215), «Свадьба Кречинского»[[218]](#endnote-216), «Дочь моря»[[219]](#endnote-217) и «Маскарад».

Перед самой Февральской революцией был поставлен «Маскарад». Спектакль шел в мой двадцатипятилетний юбилей 25 февраля 1917 года. О постановке «Маскарада» ходят в публике легенды. Утверждают, что его готовили {172} семь лет, — это неверно. Правда, задуман он был задолго до включения его в репертуар, но к репетициям приступили лишь за год до его осуществления. Репетировали периодами, между репетициями других пьес, а потом, когда выяснилось, что декорации и костюмы не будут готовы к намеченному сроку, бросили репетировать и возобновили только к весне 1916 года.

Весной, перед закрытием сезона, весь актерский ансамбль был уже вполне готов, и состоялась просмотровая репетиция, в присутствии администрации, без костюмов и декораций.

С января месяца 1917 года репетиции возобновились, и наконец в дни начала Февральской революции спектакль состоялся.

Спектакль носил торжественный характер, его ожидали долго, много писалось о нем, публика была заинтересована настолько, что даже беспокойное время с выстрелами на улице не остановило публику, и зрительный зал был переполнен.

«Маскарад» и до сего времени не утратил к себе интереса и в продолжение десяти лет делает полные сборы.

Я всегда буду вспоминать с отрадой и с большой благодарностью работу с В. Э.

Она мне дала много материала для дальнейшего моего продвижения и много радости в минуты творчества.

И большим удовлетворением для меня служит надпись В. Э. Мейерхольда на его книге «О театре», поднесенной им мне:

*«Горячо любимому Юрию доставившему мне столько радости в часы, посвященные памяти любимых поэтов Мольера и Лермонтова. Актеру, который (о, стоит только вспомнить Дон Жуана и Арбенина!) знает тайну молитвенного экстаза в творчестве исканий*

*Вс. Мейерхольд»*.

### **{****173}** 8

Петр Петрович Гнедич управлял Александринским театром и заведовал художественной частью его с 1899 года по 1909 год, — то есть десять лет, — и за это время, как человек большой культуры, сумел создать хорошую атмосферу за кулисами театра, благоприятно отразившуюся на процессе работы артистов.

Репертуар заметно улучшился и все более отвечал назначению серьезного театра. Ставились пьесы Ибсена, Зудермана, Бернарда Шоу, пропагандировалась русская классика, наконец, было отведено большое место Шекспиру и Мольеру, были поставлены «Ипполит» Еврипида и «Эдип в Колоне» Софокла. Сами спектакли готовились гораздо тщательнее.

С большим вниманием П. П. Гнедич относился к художественным интересам ведущих актеров. Он заботился о том, чтоб у каждого была более или менее удовлетворяющая его работа, что, конечно, вносило немалое успокоение в нашу среду, всегда жаждущую играть. В правильном разрешении этого вопроса заключена одна из основных задач театрального руководства.

Мне лично посчастливилось. В этот период я стал «репертуарным актером» и был занят почти в каждой пьесе. Иной раз приходилось выступать восемь раз в неделю (включая воскресный утренник). Бывало так: утром играешь Чацкого, вечером — Фауста или Самозванца в пьесе Островского, а то наоборот. Казалось бы, чего же лучшего желать актеру? Но человек так устроен, что никогда не бывает доволен настоящим и куда-то стремится. Так и я. Играя Фауста, Уриеля Акосту, Чацкого или Самозванца, я в то же время был вынужден выступать и в текущем репертуаре, в пьесах, сомнительных по своему качеству. Я тосковал по классическому репертуару, ради которого, собственно, решился идти на сцену, посвятив ей свою жизнь. Почувствовав почву под ногами, я всемерно, упорно стремился к классическому репертуару.

Нелегко было добиваться новых постановок мировой классики. На мои просьбы поставить ту или иную классическую пьесу я наталкивался на один и тот же ответ В. А. Теляковского:

{174} — Послушайте, Юрий Михайлович, кому это нужно?.. Траппа не подготовлена к такому репертуару, актеры не умеют обращаться со стихом и не умеют носить костюм…

— И никогда не будут уметь, Владимир Аркадьевич, если у них не будет практики! Надо же когда-нибудь начать ставить подходящий репертуар, надо подумать о театре с большой буквы…

Принципиально В. А. Теляковский соглашался, но под влиянием требований сильных мира сего все же неохотно склонялся к подобному репертуару. Тем не менее, после большой затраты энергии, я добивался иной раз желаемой постановки. Так было, например, с «Эмилией Галотти»[[220]](#endnote-218) и другими произведениями.

Перестроить всего себя для романтики и классики было моим горячим желанием. Но не сразу я добился того материала, который способствовал бы таким стремлениям! Однако же они не покидали меня ни на один день.

### 9

Пробиваясь на путях к романтике и классике, я иногда и в так называемом текущем репертуаре находил роли, доставлявшие мне радость.

Вот, например, постановка переводной пьесы Мейер-Ферстера «Наследный принц» («Старый Гейдельберг»)[[221]](#endnote-219) сделала, как принято говорить, «погоду» в моей актерской деятельности. Роль наследного принца Карла-Генриха была, по мнению всех, большой моей удачей, даже чуть ли не считалась лучшей моей ролью.

Сама по себе пьеса «Старый Гейдельберг» не бог весть что, она не представляет ценности и не претендует на глубину, но вместе с тем нельзя отказать ей в искренности и непосредственности; написана она тепло и не грешит против психологии действующих лиц, а главное — от нее веет свежестью, молодостью, дуновением весны.

Радость молодости вносила она с собой, когда вся эта молодежь — студенчество — шумной толпой заполняла сцену, со своими традиционными факельными шествиями и студенческими песенками. А на фоне брызжущего веселья — первая любовь юного принца, вырвавшегося из цепей этикета, к такой же юной, как и он сам, Кети.

{175} Публике спектакль очень нравился. Как я играл — судить, конечно, не мне, но знаю: когда гастролировал в Петербурге французский актер Брюле, включивший в свой гастрольный репертуар «Наследного принца», то актеры французской труппы Михайловского театра отсоветовали ему выступать в этой роли, ссылаясь на постановку пьесы в Александринском театре. Признаюсь, мне такая аттестация была весьма приятна. Так Брюле и не стал играть «Наследного принца», зато пришел меня смотреть, и на следующем спектакле после его посещения я получил от него лавровый венок с приветственной надписью.

Играя роль принца, я все время помнил, что мой юноша искренен и прямодушен, но все же он — принц, сын владетельной особы, воспитанный в традициях дворцовых. Принц-студент любит Кети, потому что он молод, потому что это естественно, красиво, поэтично. И все-таки — над всем царит холодная вершина династической недоступности. Корректность, самообладание, высшая степень лояльности и дисциплина — много внутренней дисциплины!.. Как бы глубоко ни обернулись чувства и побуждения, он не рассыплет и не нарушит внешних норм своего существования. Так я понимал роль. Я сознавал всю трудность намеченного рисунка, обязывающего со всею глубиной выявлять тонкости переживания, но отнюдь не все раскрыть внешне, не показывая чувства наружу, к чему обязывало юношу его воспитание с самого раннего детства.

В этом крылась опасность моего замысла. Будет ли он убедителен и доходчив? Дойдет ли до публики задуманное мною? Насколько я сумею через броню внешней сдержанности и некоторой скованности показать, как бы сквозь стекло, всю искренность и непосредственность молодой души, рвущейся на волю?

К моей большой радости, мои опасения оказались напрасны: как раз эта сторона моего исполнения и была отнесена в мой актив[[222]](#endnote-220).

Мой большой друг талантливый наш артист Степан Яковлев решил, что меня надо показать в этой роли провинции, и предпринял поездку только с одной пьесой, полагая, что это будет триумфальное шествие. И вот в первом же городе — увы! — никакого успеха. Приезжаем в другой — то же самое: полное равнодушие!.. В конце концов {176} я понял, в чем дело, и в третьем городе перед спектаклем говорю своим товарищам: «Хотите, я сегодня буду иметь успех?» «Конечно, хотим!..» — последовал ответ. Наступил спектакль. И там, где надо улыбаться, я смеялся, где надо смеяться — я хохотал, там, где следовало веселиться — резвился, прыгал через стулья, и все в таком роде. Может быть, это и весело, но где же образ?! Зато публика неистовствовала от восторга… На душе у меня было скверно: такое ощущение, как будто я совершил какой-то проступок… Да, в сущности, оно и было так! После спектакля я сказал своим товарищам:

— Вы видите: успех! Но я больше его не желаю иметь и буду играть, как прежде…

Но за это «как прежде» в Одессе какой-то рецензент так меня «обложил», что я долго не мог очухаться, хотя все ж был доволен, что больше не шел на компромисс.

### 10

Когда П. П. Гнедич, не поладив с управляющим конторой императорских театров, должен был в 1909 году оставить свой пост, на его место был приглашен профессор литературы академик Нестор Александрович Котляревский[[223]](#endnote-221), пользовавшийся общим уважением в ученом мире.

Мы ждали от него многого. Всесторонние знания, вкус и общая культура, если б он захотел уделять больше внимания театру, помогли бы как никому другому поставить дело на должную высоту. Но Н. А. Котляревский не захотел отрываться от прежней своей деятельности и отдавал театру только свободное от профессуры и научных занятий время. Театр же — сложный механизм, он требует, чтоб ему отдавались не наполовину, а всецело, если думаешь быть полезным.

Этого не случилось. Котляревский взял на себя лишь общее руководство, а проведение в жизнь намеченного плана передоверил А. Н. Лаврентьеву, весьма дельному, энергичному режиссеру и актеру. Это было бы полбеды, если б он пристальней следил за ходом работы и наблюдал, как преломляются его замыслы. Котляревский оказался мягким, покладистым, но далеко не театральным человеком. Недаром М. Г. Савина прозвала Котляревского {177} «аппендицитом Александринского театра», что, конечно, остроумно, даже не беспочвенно, но и очень зло. Как-никак, а Котляревский все же много внес интересного и существенного, особенно по линии репертуара.

Как истый педагог, Н. А. Котляревский прежде всего позаботился об учащейся молодежи. Ему пришла счастливая идея предназначить Михайловский театр, где мы играли два раза в неделю, для подрастающего поколения путем постановки цикла пьес из европейской классики. Таким образом, учащаяся молодежь столицы получила возможность ознакомиться с произведениями классики и преимущественно западного театра (так как русская классика нет‑нет да и появлялась на Александринской сцене). Билеты на эти спектакли распространялись по средним и высшим учебным заведениям, а затем был объявлен специальный абонемент для юношества — подлинное новшество по тому времени!..

Внедрение в наш театр классического репертуара лило «воду на мою мельницу». В сравнительно короткое время, помимо ряда ролей в Александринском театре, где я успел сыграть Дон Жуана Мольера, Карла в «Разбойниках»[[224]](#endnote-222), Фердинанда из «Коварства и любви»[[225]](#endnote-223), короля Марка из пьесы Хардта «Шут Тантрис», мне посчастливилось в Михайловском театре исполнить ряд любимых моих ролей — в первую голову Уриеля Акосту, о чем уже была речь, а затем короля в «Эрнани»[[226]](#endnote-224) и Рюи Блаза[[227]](#endnote-225) в драмах Виктора Гюго.

Воспитанный в московском Малом театре, я с юных лет лелеял заветную мечту посвятить себя романтике и классике. Первая половина моей мечты осуществилась, — я стал романтическим актером, теперь была очередь за второй, за классикой.

Вся моя деятельность до сей поры прошла, собственно говоря, в борьбе за классику, за вечное и непреходящее или, вернее, сначала за преддверие к классике — за романтизм. В этой борьбе мне приходилось доходить до открытых столкновений, вплоть до временного ухода из театра. Петербург вообще не верил в романтику, а потому вполне естественно, что Александринский театр был чужд ей, приходилось все строить почти заново. Борьба за романтизм шла медленно. Мне приходилось тяжело. Чем больше я выдвигался и чем более ответственное положение приобретал {178} в Александринском театре, тем было тяжелей: не было союзников.

Большинство труппы оказалось чуждо и даже враждебно этому направлению, проявив нежелание идти по пути классики. Происходил все тот же неизменный спор «вечного» с «преходящим». Спор, дававший многим повод понимать меня превратно, односторонне и утверждать, будто я — «непримиримый враг реализма». Отнюдь нет! Реализм, но реализм подлинный, не вульгаризованный, — всегда пленял меня и никогда не был мне чужд. Но есть реализм и «реализм». Но есть реализм быта и есть реализм бытовизма. Это далеко не одно и то же, а как часто путают эти два понятия! Я — против бытовизма, входившего в моду. Не приемлю, когда на сцене происходит то, что мы можем видеть из окна!..

Репертуар, намеченный Н. А. Котляревским, был преимущественно романтическим, предпочтение отдавалось Виктору Гюго.

Нашему актеру к Гюго сразу не подойти: французская романтика особая, как и нация, ее создавшая. Во французском романтизме (а Виктор Гюго — типичнейший его представитель) очень ярко отражаются национальные свойства народа. Прежде чем играть французских романтиков, надо усвоить дух национальной драмы, и тогда станет ясно, почему помимо идеи и содержания здесь должно придаваться такое большое значение самой форме. Психология занимает здесь подчиненное место. Идеи, высказываемые, скажем, Рюи Блазом, прекрасны, его речи — образец стилистической красоты, но все это принадлежит поэту, а не герою, и артисту, играющему такую роль, приходится больше декламировать за Виктора Гюго, нежели воплощать образ. Здесь скорее проникновение формой страстей, нежели сами страсти. Артист должен увлекать блестящим нарядом этих страстей, поражать героическими тирадами, выходить из себя, метать громы и молнии или шептать нежные, но непременно красивые и эффектные слова. Словом, гореть, кипеть, изредка вздыхать — вот что должен иметь в виду каждый исполнитель пьес подобного жанра.

Не случайно, что клакеры — традиция французского театра: несомненно, пьесы писались в расчете на них (или, точнее, с учетом их!).

{179} Посмотрите внимательней, как построены сцены и отдельные монологи пьес хотя бы того же Виктора Гюго, какова их архитектурное построение. Каждая сцена, каждый монолог всегда идет crescendo, а в конце непременно следует эффектный аккорд, причем он так рассчитан, чтоб актер, произнося свою тираду, мог бы встать в живописную позу и тут же, замерев, ожидать аплодисментов сначала со стороны клакеров, а потом по инициативе их и всего зрительного зала. Такой странный для нас расчет на искусно размеченный, как бы подстроенный успех ничуть не удивителен для французов. Это в порядке вещей их театра — явление это им кажется вполне нормальным и, главным образом, опять-таки из-за врожденного пристрастия ко всему эффектному, праздничному.

Однако же не на этом одном, в самом деле, зиждется французская драма!.. Правда, французскую драму любят рядить в эффектную тогу и с особым искусством драпировать ее, — таково уже свойство самой нации, — но под тогой вы всегда найдете много ценного, значительного, что воспитывает в человеке умение чувствовать красоту героизма, что поднимает восприимчивого зрителя над хаосом будничного, обычного и являет собой, — говоря словами Горького, — «зрелище исключительное, праздничное, зрелище игры и битвы великих сил человека против судьбы». И мы видим, что великое, героическое, грандиозное — излюбленные мотивы самого яркого представителя французского романтизма — Виктора Гюго. Таков дух национальной французской драмы.

Русскому актеру не так просто подойти к Гюго. Русский актер, воспитанный в иных традициях, глубоко убежден, что естественность и простота — главнейшие украшения искусства, и всячески стремится внедрить свою веру даже в исполнение таких произведений, которые, в силу своего стиля, требуют иного подхода и иной манеры подачи.

С такими убеждениями нечего делать в пьесах такого порядка, о которых идет речь.

Когда Н. А. Котляревский решил пропагандировать на сцене Михайловского театра такие романтические произведения, как «Эрнани», «Рюи Блаз» и им подобные, мы, как и следовало ожидать, столкнулись с большими трудностями.

{180} Большинство актеров не хотело считаться со спецификой французской романтики, они привыкли играть Островского и пытались применить те же приемы к ролям, ничего не имевшим общего с их навыками. Надо заметить, что как раз тогда в театральных сферах сильно увлекались так называемой простотой, но такой простотой, про которую говорят, что «простота хуже воровства». Даже стиху была объявлена война. Большим достижением актера считалось, когда у него «не чувствовался стих». Вот необыкновенно характерный для того времени факт: под редакцией режиссера Ю. Э. Озаровского было выпущено издание «Горя от ума», где текст, в назидание актерской братии, был напечатан как проза, в одну строчку, дабы при изучении роли легче было бы скрадывать стихотворную форму грибоедовской комедии.

Естественно, что при постановке пьес классического репертуара, особенно таких, как «Эрнани» или «Рюи Блаз», вначале получался разнобой.

Стремясь с первых же шагов своей сценической деятельности к классике и романтике, я все время готовил себя именно к подобному репертуару и, позволю сказать, что более, чем кто-либо из александринцев, был искушен в такой премудрости.

Начали мы цикл классических спектаклей с постановки «Эрнани» Гюго, где я играл короля Карла.

На репетициях «Эрнани» приходилось туго: долго не понимали друг друга, всех тянуло к быту. Особенно это сказывалось в сцене заговора: графы и бароны скорее напоминали персонажей из Островского, нежели знатных заговорщиков, а сама сцена заговора решительно нам не удавалась… Один лишь П. И. Лешков[[228]](#endnote-226), тогда еще совсем молодой актер, игравший Эрнани, боролся своим горячим темпераментом с привитыми ему театром навыками и приближался к должному стилю. Да, пожалуй, были близки к цели Н. К. Тхоржевская[[229]](#endnote-227) и Ю. В. Корвин-Круковский, злоупотреблявший, однако же, слишком подчеркнутой декламацией.

На первых порах мой тон большинству труппы казался странным и непривычным. Но, невзирая ни на что, я крепко держался своего, всемерно стремясь оторвать свое исполнение от обыденной сферы и перевести тон и переживания в иную плоскость, более соответствующую стилю {181} самого произведения. Насколько возможно, я все делал для того, чтобы быть убедительным, в конце концов это возымело свое действие — и в какой-то момент мне поверили.

С помощью такого опытного режиссера, как А. И. Долинов, ставившего «Эрнани», общая линия спектакля начала выпрямляться, все было подведено к одному знаменателю. В результате спектакль прошел с большим успехом, укрепившись в репертуаре предвоенных лет, а роль короля Карла стала считаться моей коронной ролью.

Как-никак, а мы все же вышли победителями из этой опасной битвы, и дальнейший репертуар Михайловского театра покатился по проложенной нами дорожке — по пути к романтике и классике.

После «Эрнани» мы сыграли «Рюи Блаза» и «Анжело» Виктора Гюго[[230]](#endnote-228), «Уриеля Акосту» Гуцкова, «Эмилию Галотти» Лессинга, а затем «Равеннского бойца»[[231]](#endnote-229), и, наконец, «Ромео и Джульетту» Шекспира[[232]](#endnote-230) — так возникал своего рода цикл романтических и классических спектаклей. Молодежь стремилась на эти спектакли и относилась к ним с большим энтузиазмом. Цель была достигнута: театр обогатился новой молодой публикой, а вместе с тем и приобрел репертуар, который до того лишь изредка попадал на нашу сцену. Что же касается меня лично, то я положительно, — как тогда про меня говорили, — «купался» в излюбленных моих ролях.

Параллельно со спектаклями Михайловского театра, на которых сосредоточились мои художественные интересы, я сыграл в 1909 году Фердинанда в «Коварстве и любви», а в 1910 году — мольеровского Дон Жуана.

Роль Фердинанда перешла мне по наследству от трех ее исполнителей — Р. Б. Аполлонского, М. В. Дальского и П. В. Самойлова. Каждый по-своему был интересен, но, говоря откровенно, меня лично не вполне удовлетворяли. Аполлонский как будто бы более, чем Дальский и Самойлов, подходил к роли юноши — сына президента. Он был молод, красив, в меру темпераментен, но далеко не идеально носил костюм, не умел справляться со своей фигурой, был несколько суетлив и не владел формой исполнения как внутренней, так и внешней в ролях подобного характера. Дальский покорял своим темпераментом, но темперамент у него не юношеский, а скорее зрелого мужа, и манерой {182} своей игры он больше напоминал театрального «костюмного героя». Самойлов был слишком немощен и неврастеничен, хотя в отдельных сценах трогателен и задушевен.

Играя Фердинанда в «Коварстве и любви», я стремился дать пылкого влюбленного юношу, скорее напоминающего пажа, чем майора, протестанта в душе, но хорошо воспитанного и изящного. Особенно мне хотелось подчеркнуть эту воспитанность в сцене с леди Мильфорд, когда он приходит с намерением оскорбить ее и заслужить ее ненависть, а между тем ни на минуту не забывает, что говорит с женщиной и все время остается в рамках приличия. Я любил роль Фердинанда и бессменно играл ее без малого двадцать пять лет[[233]](#endnote-231).

## **{****183}** «Дон Жуан»

### 1

В 1910 году в Александринском театре сильно прозвучал спектакль «Дон Жуан» Мольера.

По своему оригинальному сценическому разрешению спектакль этот вызвал в театральных сферах Петербурга сенсацию. Многие, я думаю, еще помнят этот спектакль, возобновлявшийся после революции и несомненно сыгравший историческую роль не только в стенах Александринского театра, но и в общем развитии сценического искусства.

Принцип, избранный нами при постановке мольеровской комедии, был подхвачен другими театрами, и вскоре после нашего «Дон Жуана» в Москве появляется другая комедия Мольера — «Мещанин во дворянстве», поставленная в Малом театре режиссером Ф. Ф. Комиссаржевским по образу и подобию нашего спектакля[[234]](#endnote-232).

Работа над «Дон Жуаном» проходила у нас в высшей степени интенсивно. Путем долгих бесед и споров с Мейерхольдом и Головиным устанавливаем наконец отправную точку для создания «Дон Жуана», отказавшись от образа так называемого кавалера Дон Жуана, как было принято его изображать на сцене.

Мы сговорились, что спектакль будет носить характер стилизации как во внешнем его оформлении, так и в интерпретации действующих лиц.

Тип легкомысленного, ненасытного и увлекательного обольстителя Дон Жуана, отличавшегося необычайным избытком фантазии, скептическим отношением к догмам, {184} с цинизмом отдающегося по преимуществу чувственным удовольствиям, слагался веками и привлекал внимание таких художников, как Мольер, Гольдони, Байрон, Пушкин, Ал. Толстой[[235]](#endnote-233).

Источник у всех один: вековое сказание о Дон Жуане, но каждый из них претворял этот прообраз по-своему.

Сюжет о Дон Жуане, начиная с XVII века, служил темой для всевозможных зрелищ и зачастую превращался в арлекинаду, а также стал достоянием кукольного театра.

Великий создатель французских комедий — Мольер также избрал Дон Жуана героем своей пьесы, наделив этот традиционный образ чертами столь презиравшихся великим драматургом вельмож версальского двора Людовика XIV. Руководясь моральною традициею, он обрисовал своего Дон Жуана почти исключительно как победителя сердец намеченных им жертв, привыкшего доводить свои намерения до желаемого конца. Причем он снабдил его еще некоторыми чертами, сделав Дон Жуана артистом, а под влиянием запрещения своего «Тартюфа» — еще и обличителем фарисейства.

Хотелось несколько усложнить образ мольеровского Дон Жуана, и мы решили воспользоваться творчеством на ту же тему других, не менее замечательных авторов. Нам казалось, что самым подходящим материалом для этой цели может явиться байроновский «Дон Жуан».

Между мольеровским и байроновским «Дон Жуаном» много общих черт. Но у Байрона он не только ловелас и циник, а изящный гидальго, наделенный прекрасной наружностью, привлекательный сорвиголова, насмешник. Он выведен у него чистосердечно увлекающимся, постоянно действующим с увлечением, присущим молодости, а только молодости свойственны, по Байрону, романтические чувства. Байрон наделил его способностью искренне любить, но, правда, не глубоко, мимолетно. Такая мимолетная любовь, по Байрону, не что иное, как должное удивление перед красотой. Этот род обожания есть лишь восприятие прекрасного.

Вот как он говорит об этом:

То чувство, что неверностью зовут,
Есть только дань восторгов и хваленья,
Что красоте все смертные несут,
{185} К ней чувствуя невольное влеченье.
Как скульптора нас восхищает труд!
Пусть нас хулят — об этом мы не тужим:
Служа красе, мы идеалу служим…[[236]](#footnote-5)

Таким образом, Дон Жуан у Байрона является искренне влюбленным победителем сердец, мало похожим на свой прототип искусного севильского обольстителя. Из старого сказания были удержаны имя, знатность происхождение очаровательность, пренебрежение к общепринятому нравственному закону и наклонность к любовным похождениям.

У нас не было намерения полностью сливать воедино образы мольеровского и байроновского Дон Жуана. Как-никак, но Байрон, несмотря на юмор и насмешливый тон изложения, если не оправдывал совсем, то во всяком случае снисходительно относился к поступкам своего героя. Они в его глазах вызываются страстью, а страсть, по его мнению, не что иное, как выражение природы. Да к тому же все эти разнообразные приключения Дон Жуана у него являются вызовом, брошенным в лицо обществу, склонному к лицемерной добродетели. Меж тем как у Мольера все направлено к тому, чтоб осмеять и бичевать распущенные нравы версальского двора.

Само собой разумеется, мы были далеки от мысли отступать от мольеровского замысла. Мы решили воспользоваться байроновским Дон Жуаном лишь постольку, поскольку он помогал нам изобразить Дон Жуана не традиционным кавалером, не севильским обольстителем, опытным в любовных похождениях, а беспринципным ловеласом, сорвиголовой, блестящим юношей времен Людовика XIV, не знающим удержу в своих поступках, но отдающемуся со всем пылом ничем не контролируемого горячего темперамента. Такое толкование ничуть не противоречило Мольеру и между тем давало нам возможность слиться со стилем задуманной нами постановки.

Успеху спектакля весьма содействовал такой большой художник, как А. Я. Головин, создавший выдающееся художественное произведение.

Постановка, как известно, была очень импозантна и по-серьезному красива. И по этой канве, по выражению А. Я. Головина, я стал расшивать свою роль.

{186} Лучше всего, если я процитирую описание данного спектакля и всей обстановки самого А. Я. Головина. Кто же может более исчерпывающе и точнее это сделать, как не сам художник?

«Сцена представляла, — пишет А. Я. Головин, — храмину XVIII века, изысканно убранную и обставленную. Над авансценой были три люстры; сама авансцена освещена двумя огромными канделябрами; рампы не было вовсе, а горел полный свет в зрительном зале; стены были обрамлены кокардами на фоне шпалер и гобеленов. Занавес заднего плана, двигаясь, закрывал и открывал небольшие картины, обозначающие место действия. На полу был сплошной голубой ковер во всю сцену. Авансцена была вынесена до первого ряда; передний занавес был упразднен; в люстрах и канделябрах с красивым мерцанием горели восковые свечи. На сцене прислуживали так называемые “ливрейные арапчата”, которые, возясь, как котята, зажигали огни, звонили в серебряный колокольчик перед началом, курили духами, выкрикивали “антракт”, возвещали о событиях, вроде появления командора, подавали стулья и табуреты актерам и своей беготней очень содействовали общему оживлению.

Эта условность постановки давала режиссеру и художнику полную свободу действий; получилась очень забавная фантазия на тему XVIII века. Успеху постановки… немало способствовало распределение ролей. В отношении Юрьева и Варламова термин “распределение ролей” даже не подходит: тот и другой были как бы созданы для Дон Жуана и Сганареля. Но, помимо всего, было что-то новое для того времени в манере сценического изображения и игры.

Дон Жуан в исполнении Юрьева был очень молод и хорош собою; на нем был великолепный большой парик с локонами золотистого оттенка. Ленты, банты и кружева на нем трепетали и как бы вспыхивали. Костюм он носил с исключительным, можно сказать, необыкновенным совершенством и был обворожителен, жеманен в меру, слегка вычурен, — подлинный актер времен Людовиков. Как был забавен и хорош Варламов в этой роли!.. Сцена, когда их обоих вытащили из воды, вызывала каждый раз гомерический, долго несмолкавший хохот»[[237]](#endnote-234).

{187} Действительно, Варламов был прирожденным Сганарелем. Веселость, добродушие, юмор, наивность, но не без хитрецы, и народная мудрость — все это так смачно преподносилось им, что положительно трудно себе представить более идеальное исполнение роли Сганареля!

И вот что еще особенно примечательно, что Варламов, тот самый Варламов, который так бесподобно изображал всевозможных гордеев карпычей и тит титычей и как будто был создан чуть ли не исключительно для подобных ролей русского бытового репертуара, вдруг в роли Сганареля явился истым французом, ничуть не напоминавшим русского слугу. Он уловил (и, конечно, совершенно интуитивно, исключительно только чутьем своего огромного таланта!) дух мольеровских комедий.

Вот его первое появление в Сганареле, в сопровождении Гусмана — конюшего донны Эльвиры. Из глубины сцены в необычайно красочном, живописном и характерном полосатом костюме, украшенном лентами, прямо на публику, подходя вплотную к ней, к самому краю выдвинутого вперед просцениума, с открытым, добродушным, необыкновенно веселым лицом идет Варламов, еще не произнося ни одного слова, и только своим видом вносит такое оживление, что как будто настал праздник и все кругом осветилось ярким светом. Такова сила его таланта.

Тучная фигура Варламова отнюдь не производила впечатления неповоротливости, а напротив, была полна живости, несмотря на то, что движений было у него минимальное количество. Все дело во внутреннем его наполнении, отражавшемся в его глазах. Оно до конца пропитывало все его существо и придавало жизненность даже такой грузной, малоподвижной фигуре, какая была у него в то время. И все это доходило до зрителя через его глаза и общее выражение его лица. В нем было столько жизнерадостности, комизма, наивного добродушия, веселости и готовности живо и доверчиво воспринимать все совершающееся вокруг него и дышало такою необыкновенною непосредственностью, обаянием и вместе с тем юмором, свойственным французскому драматургу, что его лицо для публики при первом же появлении на сцене служило как бы визитной карточкой Сганареля и в то же время — визитной карточкой комедии Мольера.

{188} Всю роль он играл своим обычным приемом, сочно, широкими мазками, и первое время, вполне естественно, возникало опасение, что он никак не сольется со стилем всего антуража и всей установкой самого спектакля.

В сущности, я лично добивался обратного: я стремился, чтоб точно установленные, движения и весь мой тон речи тонко сочетались с фоном гобеленов, на котором развертывалось само событие. Акварельными красками или, лучше сказать, гравюрными штрихами я пытался рисовать образ Дон Жуана. Старался достигать изящества, мягкости как в движениях, так и в произношении отдельных монологов и в ведении диалога. Быстрая, стремительная речь, почти без повышения тона. Все внимание было устремлено на смены темпа и быстрое, смелое переключение с одного ритма на другой, на четкость дикции и разнообразие шрифта — то курсив, то петит, то нонпарель, и только в отдельных случаях более крупный шрифт, — окрашивая их то одной, то другой мягкой, нежной краской, добиваясь при этом предельного мастерства.

Ясно, что такая моя установка шла вразрез с варламовской, и я долго недоумевал: как же быть? Как слить воедино, как спеться с моим основным партнером? Как вести с ним многочисленные диалоги?!

И вот наконец на одной из репетиций я почувствовал, что на контрасте построенные наши диалоги, в силу различия характеров наших образов и происхождения каждого из них, могут даже выиграть — и с помощью известного такта нисколько не будут мешать общему ансамблю. Так оно в конце концов и вышло. Художественное чутье Константина Александровича Варламова подсказало ему, как спаивать наши реплики, а между ними Варламов оставался полным хозяином своего тона и давал простор своему стихийному дарованию и настолько талантливо это делал, что никакого разнобоя между нами не было.

Спектакль вызвал чрезвычайно много толков. Мнения разделились. Образовалось два лагеря, диаметрально противоположных. Иные отзывались восторженно, у других он вызывал ожесточенный протест, вплоть до скандала на премьере[[238]](#endnote-235).

Когда на шумные аплодисменты по окончании первого спектакля мы с Варламовым вышли к публике, с верхнего яруса вдруг раздался пронзительный свист; это послужило {189} сигналом и для других «протестантов». Один из них, довольно плотный мужчина лет пятидесяти, в смокинге (как мы потом узнали — князь Аргутинский), особенно рьяно свистал нам в лицо, не стесняясь предаваться этому занятию. Их возмущало, что Мольер был представлен не в традиционном виде, как они привыкли его видеть, а в условном, что никак не мирилось с их консервативными взглядами на театр и искусство.

Но так или иначе, шуму вокруг «Дон Жуана» было много, спектакль прозвучал громко и стал одним из лучших достижений Александринского театра предреволюционных лет (он трижды возобновлялся и после революции)[[239]](#endnote-236).

А вот, как ни странно, французские актеры Михайловской сцены, которые в силу своих консервативных традиций должны были бы отрицательно отнестись к нашему спектаклю, на самом деле восприняли его совсем иначе, проявили к нему большой интерес и восторженно отозвались о нем. В тот же сезон, когда шел у нас «Дон Жуан», в Михайловском театре гастролировали два известных артиста из парижского театра Комеди Франсез: Фероди[[240]](#endnote-237) и Сильвен. Они смотрели нашего «Дон Жуана» и, возвратись в Париж, дали восторженное интервью о постановке «Дон Жуана» в Александринском театре, а вслед затем выпустили отдельным изданием подробный разбор этого спектакля с очень лестным отзывом как об исполнителях, так и о постановке[[241]](#endnote-238).

### 2

1911 год — самый тяжелый, самый тягостный для меня год: скончалась моя матушка Анна Григорьевна. Нет слов выразить всю остроту боли, которую вызвала эта страшная для меня потеря…

Я всегда отгонял от себя мысль, что когда-либо постигнет меня этот удар. Мне казалось, что я не смогу жить без нее. Но вот свершилось неизбежное, я живу, раны зарубцевались, но ноющая, щемящая боль все же дает себя чувствовать и посейчас, тридцать с лишним лет спустя… Конечно, это мое личное, интимное, и не должно бы быть достоянием других. И если я и упоминаю об этом здесь, то {190} лишь потому, что у меня все от нее и через нее, что я по-прежнему все так же чту память моей матери: все мое существо нераздельно связано с ней. И вот теперь, когда я пытаюсь проследить всю линию моей жизни и все, что связано с моим прошлым, я хочу в этом моем труде остаться вместе с ней и не могу пройти мимо дорогого мне существа, всегда жившего моими интересами, не могу не воспользоваться возможностью преклониться перед ней, быть и остаться вместе с нею на страницах моих «Записок».

## **{****191}** «Маскарад»

### 1

Постановка лермонтовского «Маскарада» на сцене Александринского театра была задумана еще в 1911 году, но премьере этого спектакля суждено было осуществиться лишь 25 февраля 1917 года, на пороге Февральской революции, то есть, говоря другими словами, через шесть лет после того, как было решено приступить к работе над этим произведением.

Такой длительный срок был в диковину для того времени. И не мудрено, что это обстоятельство вызвало не только в театральных кругах, но и среди публики большую заинтересованность, или, будет точнее сказать, обостренное любопытство, которое, как всегда в таких случаях, давало отличный предлог повседневной прессе изощряться во всевозможных измышлениях.

Не проходило дня, чтобы в газетах по поводу нашей работы над «Маскарадом» не появилось какой-либо забавной заметки, — чаще всего не без зубоскальства. Надо сказать, что в былое время театральные критики, а тем паче театральные репортеры, в своем большинстве, отнюдь не стремились быть на страже искусства. Подобного рода пресса чаще всего была представлена людьми случайными, попавшими на эту стезю без всякой серьезной подготовки. Им казалось, что в области театральной критики они найдут широкое применение своему бойкому и остроумному перу, не приносящему, однако, никакой пользы театру и его деятелям. Так и в данном случае, Журналисты прошли мимо той серьезной задачи, какую взял на себя театр, {192} задумав со всею тщательностью поставить лермонтовское произведение, никогда не считавшееся репертуарной пьесой.

И в самом деле, до революции «Маскарад» редко появлялся на наших сценах. Искони установилось мнение, что пьеса малосценична и не совсем благодарна для исполнителей главных ролей, не исключая и роли Арбенина. Принято было трактовать Арбенина как лицо отрицательное, несколько сродни мелодраматическому злодею. А у актеров, как хорошо известно, нет особой тяги к ролям, не внушающим к себе симпатии зрителя. Они избегают играть подобные роли, предпочитая изображать положительные образы. А потому, вполне естественно, что «Маскарад» долгое время не причислялся к категории так называемых репертуарных пьес и ставился изредка, в исключительных случаях, и то чаще не целиком, а отдельными сценами, в сборных спектаклях по тому или иному поводу. Поэтому я с некоторым недоверием отнесся к предложению [В. Э. Мейерхольда и А. Я. Головина] сыграть Арбенина в «Маскараде». … Несколько раз перечтя пьесу, я незаметно для себя увлекся ею: образ Арбенина сразу заинтересовал меня обилием, значительностью и сложностью материала. Я все более осознавал, что это роль шекспировского «качества», в которой нужно совершенствоваться годами. Я принялся изучать творчество Лермонтова в связи с его биографией, что в дальнейшем и подсказало мне основное решение роли Арбенина.

И вот Александринскому театру пришла мысль сделать попытку реабилитировать в этом отношении одно из замечательнейших созданий лермонтовского творчества и покончить с досадным предрассудком о его несценичности. Вот почему, взяв на себя такую серьезную задачу, театр для решения столь сложной проблемы и выговорил себе не совсем обычные по тогдашнему времени условия.

Первое и, может быть, самое существенное, чего мы добились от тогдашнего директора императорских театров В. А. Теляковского, это то, что мы не связывали себя сроком постановки и не становились в зависимость от заранее назначенной календарной даты премьеры.

Нам была предоставлена полная свобода — репетировать до тех пор, пока спектакль не созреет. Разумеется, мы должны были считаться с текущей работой театра и не {193} мешать ему проводить намеченный сезонный план. Мы пользовались лишь свободным временем, не нарушая основной работы труппы. Поэтому наши репетиции шли нерегулярно и носили характер периодических. Нам приходилось на довольно продолжительные сроки прерывать свои занятия, уступая место очередным постановкам. Такие перерывы иногда бывали очень длительными — по три-четыре месяца. Из этого ясно, что нельзя утверждать, будто мы готовили «Маскарад» в течение шести лет, как принято это думать в настоящее время.

Помимо всего, надо еще принять во внимание и медлительную манеру работы художника А. Я. Головина, что также в значительной степени отдаляло срок премьеры. Необычайно требовательный к себе, А. Я. Головин отличался кропотливостью в работе и не умел работать быстро. Для тех, кто близко знал Головина как художника, нисколько не удивительно, что на одно только собирание необходимых ему материалов он затратил не менее двух лет, прежде чем создать шедевр, каким является его оформление «Маскарада».

Но как-никак шесть лет, затраченных на постановку одного спектакля, — срок необычайный в истории театра, и ничего нет мудреного, что он порождал всевозможные толки и пересуды. Благодарная тема для самых разнообразных шуточных заметок в театральном отделе периодической печати!

Вокруг нашей работы слагались целые легенды — и весьма недоброжелательного свойства. С каким-то озлоблением в газетных заметках утверждалось, что театр готовит «Маскарад» уже не шесть лет, а в течение целых девяти лет. При этом называли какие-то баснословные суммы, затраченные на декорации, костюмы и т. д.

Даже неожиданная для всех нас преждевременная смерть В. П. Далматова, прервавшая его работу над ролью Неизвестного, дала обильную пищу для газетного остроумия: «Одна жертва режиссерских ухищрений уже есть», — писали репортеры. «Но вот вопрос, доживут ли до премьеры остальные исполнители?» И тут же выражали опасение, что если мы и доживем, то окажемся в таком возрасте, что впору нам думать лишь о пенсии, а не об игре, и т. д.

{194} Несомненно, все это приводило к тому, что требования к нам росли с каждым днем. Всех интересовала «тайна» работы, и чем больше откладывалась премьера, тем больше возрастала ответственность участников спектакля. Все ждали от нас чего-то экстраординарного — не более и не менее как откровения, что невольно заставляло нас насторожиться и с удвоенной интенсивностью отдаваться работе. Особенного напряжения она достигла за два месяца перед премьерой, когда, в сущности, и началась планомерная работа, без прежних перебоев.

Режиссер, художник, композитор и мы все, исполнители главных ролей (Ю. М. Юрьев — Арбенин, Е. Н. Рощина-Инсарова — Нина, Е. И. Тиме[[242]](#endnote-239) — баронесса, Е. П. Студенцов[[243]](#endnote-240) — кн. Звездич, А. Н. Лаврентьев — Шприх, Б. А. Горин-Горяинов — Казарин и молодой актер Н. С. Барабанов[[244]](#endnote-241) — Неизвестный), отлично сознавали, на какой суд публики мы обречены, и, поистине, волнение наше было безгранично.

Мы были так поглощены работой, что чуть было не проглядели (и не вполне осознали) всю важность надвигавшихся событий, совершавшихся в нашей стране.

Дело в том, что когда наша работа уже подходила к концу и требовала особого напряжения, в столице начались первые рабочие выступления — предвестники Февральской революции.

Помню, как однажды была прервана репетиция при вести, что рабочие Путиловского завода идут мимо Александринского театра к Московскому вокзалу с требованием хлеба. Мы бросились к окнам и наблюдали, как молча, организованно двигалась по Невскому громадная толпа рабочих. И в этой сосредоточенности молчаливой массы чувствовалось нечто угрожающее, непреклонное и вместе с тем какая-то торжественность. Но никто из нас не предполагал, что это первые сигналы к началу новой эры нашей жизни и что всего лишь несколько дней разделяет нас от исторического переворота.

Прерванная репетиция возобновилась, но без должной стройности. Исполнители были выбиты из настроения, внимание их двоилось.

К вечеру город был полон слухами. Рассказывали о выстрелах у памятника Александру III. Насчитывались жертвы… Атмосфера вокруг этих событий сгущалась, но {195} тем не менее интерес к «Маскараду» у театральной публики не уменьшался.

Мое волнение как исполнителя главной роли усугублялось еще тем, что первое представление «Маскарада» приурочивалось ко дню моего двадцатипятилетнего юбилея.

По обычаю того времени, по распоряжению дирекции, билеты на такие юбилеи расписывались на дому у юбиляра, дабы дать ему возможность распределить места между теми зрителями, присутствие которых в день его праздника было ему наиболее желательно.

Задолго до премьеры все места были расписаны, но поступали все новые и новые требования. Несмотря на то что было сделано объявление, что билетов больше нет и запись прекращена, не было отбоя от звонков — продолжали обращаться с настоятельной просьбой хоть как-нибудь дать возможность попасть на этот спектакль… Тут наглядно можно было убедиться, что на постановку «Маскарада» смотрели как на театральное событие. Многие специально приезжали из Москвы на премьеру. И, как это ни странно, несмотря на развертывавшиеся в городе события, немало высокопоставленных лиц (в том числе и некоторые министры) обращались ко мне по телефону в самый последний момент с просьбой устроить им места на премьеру… В конце концов, и все запасные билеты иссякли.

Наконец настал и день первого спектакля «Маскарада» — 25 февраля 1917 года. Я — весь волнение; вплоть до спектакля сижу дома, стараясь сосредоточиться над ролью. Вдруг звонок по телефону. Звонит Владимир Аркадьевич Теляковский:

— В городе неспокойно… Не знаю, как быть со спектаклем… Может быть, придется отложить… Жду распоряжения министра двора Фредерикса… После чего позвоню вам…

Мое волнение удваивается. Жду звонка. Через час, не более, звонок…

— Министр против отмены, — говорит В. А. Теляковский. — Приезжайте играть!..

Часа за два до начала подают экипаж. Еду в театр. Я жил тогда в начале Каменноостровского, ныне Кировского, проспекта, в доме Лидваля… Подъезжаю к Троицкому мосту. Никого не пропускают. Экипаж останавливают. Спрашивают пропуск. Я объясняю подошедшему {196} офицеру, куда и зачем еду. Офицер меня узнает, пропускает. Улицы пусты… Еду по Садовой до Невского. Тут опять заграждение, и, несмотря на все мои доводы, пропустить не соглашаются. «Поезжайте по Екатерининской, там, вероятно, пропустят», — говорит офицер. Сворачиваю. На углу Екатерининской и Невского снова задерживают, но после долгих пререканий наконец получаю разрешение, пересекаю Невский и добираюсь до Александринского театра. «А как же публика? — недоумеваю я. — Ее ведь тоже не будут пропускать…»

В театре уже кое-кто из артистов. Делимся впечатлениями. Сообщают всевозможные эпизоды… Все это волнительно. Волнуюсь также и тому, что публики, по-видимому, будет мало, придется играть при полупустом зале… Гримируюсь, стараясь не думать ни о чем, кроме роли. Несколько раз приходят ко мне в уборную и радостно сообщают, что публика наполняет театр. И действительно, как ни странно, к началу спектакля, несмотря ни на что, зрительный зал оказался переполненным.

Но вот и звонок к началу. Приближается момент предстать перед публикой и передать на ее суд все, чем мы жили и болели в течение долгого времени и что нам стало таким близким и дорогим. Приглашают на сцену. Момент жуткий — знакомое ощущение актера перед премьерой!.. В последний раз подхожу к большому зеркалу, чтоб узнать в себе то лицо, которое я должен изображать. Все как будто в порядке. Хочу переступить порог уборной, но вдруг чувствую, что потерял собранность. Не могу от волнения подчинить роль своей воле. Надо овладеть волнением, сосредоточиться и получить артистический покой. Знаю по опыту: все зависит от первого момента. Удастся уловить в этот момент необходимое самочувствие на сцене — будешь хозяином положения, нет — вся роль расплывется, растает…

Прошу находящихся в уборной оставить меня на короткое время одного, чтобы взять себя в руки. Напрягаю все усилия, чтобы уловить покой, отбросив все привходящее, и уйти в образ Арбенина. Как будто ощущаю все, что искал в себе, и иду на сцену не торопясь, стараясь не «расплескать» по дороге добытое в себе. Иду, как бы чуждый ко всему окружающему. Кто-то здоровается, поздравляет с юбилеем — слышу и вижу все, как в полусне.

{197} Гонг к началу спектакля. Я стою рядом с Б. А. Горин-Горяиновым, играющим Казарина, и мы ждем реплики, чтобы выйти на сцену. Но вот и знакомые слова Шприха: «Не нужно ль денег, князь? я тотчас помогу. Проценты вздорные… а ждать сто лет могу…» Б. А. Горин-Горяинов распахивает массивную раззолоченную дверь портала — и, переступая порог, я произношу первую фразу…

При появлении — традиционная встреча юбиляру. В тот момент я совсем упустил из виду это обстоятельство, несмотря на то, что раньше и предполагал эту неизбежность. Длительные аплодисменты дали мне возможность лучше ориентироваться на сцене. На приветствия публики выхожу на полукруглый просцениум, выдвинутый вплоть до первого ряда партера. Передо мной ярко освещенный зрительный зал, переполненный нарядной публикой («Маскарад» игрался при освещенном зале). Все встают, аплодируют. Все места заняты, даже в царских ложах, к моему удивлению, — великие князья.

Наконец действие начинается.

### 2

Постараюсь, насколько это в пределах моих возможностей, восстановить хотя бы приблизительно этот спектакль, и в том именно составе исполнителей, в каком он шел на премьере.

При этом считаю необходимым остановиться и на фоне спектакля, созданном творчеством такого исключительного мастера, как А. Я. Головин, в декорациях которого была разыграна пьеса. Такой изысканной и вместе с тем художественной роскоши, полной блеска, такого строго выдержанного стиля взятой эпохи еще не видела наша сцена.

Обычный занавес Александринского театра был изъят. Когда публика входила в зрительный зал, перед ней уже красовался величественный, весь в золоте и зеркалах, портал с массивными двухстворчатыми дверями по сторонам, напоминавшими двери Екатерининского дворца в Царском Селе. Все детали этого великолепного портала, как бы обрамлявшего сцену, объединялись с архитектурой не менее великолепного зрительного зала Александринского театра и были как бы продолжением его.

{198} Перед порталом полукругом (но не во всю ширину сцены) выдвигался вплоть до первого ряда партера просцениум с двумя сходами, спускавшимися в оркестр, с изящными перильцами, служившими продолжением небольших балюстрадок, помещавшихся по обеим сторонам сцены, а за ними, за каждой из них, на мраморных колоннах — по большой лазуревой вазе.

За порталом — специально написанный занавес в стиле всей постановки, за которым, по ходу действия, менялись декоративные полотна отдельных интерьеров. К слову сказать, все интерьеры — небольших размеров, так как их назначение служить только фоном, указывающим место действия. Исполнители же нередко пользовались портальною частью сцены, занимавшей значительную долю ее, а в некоторых случаях, требующих наибольшего интима, пользовались и просцениумом.

Но вот за порталом взвился занавес. В неширокой арке портала — интерьер игорного дома. Посредине, почти во всю сцену, — круглый, для карточной игры, стол, освещенный сверху большой лампой с зеленым абажуром. В глубине, налево от зрителей, — другой стол с винами и прохладительными напитками; направо, с противоположной стороны, — диван. По сторонам, примыкая к порталу, — изящные, с пунцовой шелковой отделкой (любимый цвет Головина) ширмочки — неотъемлемая принадлежность почти каждого интерьера данной постановки (но, разумеется, для каждой картины — свои, специально согласованные со стилем комнаты).

При поднятии занавеса за карточным столом и вокруг него столпились в кучу все игроки, напряженно следящие за своими ставками. Клубы табачного дыма обволакивают группу игроков. Почти все, находясь в ажиотаже, курят, кто папиросы, а кто из трубок с длинными чубуками.

Князь Звездич волнуется больше всех — и проигрывает. В конце концов, он идет ва-банк, но и тут его ставка бита. Он в отчаянии и близок к самоубийству. Между игроками снует Шприх.

Со всеми он знаком, везде ему есть дело,
Все помнит, знает все, в заботе целый век,
Был бит не раз… —

{199} вот какую характеристику дает Шприху Казарин, когда Арбенин после продолжительного перерыва снова появляется в игорном доме и заинтересовывается новыми его посетителями.

Шприха на премьере играл А. Н. Лаврентьев — и играл первоклассно. «Взглянуть — не человек, — говорит про него Арбенин, — ас чертом не похож». Таким и изображал его А. Н. Лаврентьев: черт не черт, а взглянуть — не человек!.. Жгучий брюнет с длинными бакенбардами, проворными движениями — во всей повадке так и сквозили пронырливость, навязчивость, угодливость и вместе с тем апломб и наглость. Особенно памятна мне его походка: то, когда нужно, твердая, как на копытцах, то мягко скользящая по паркету, и необычайно характерные, быстрые, стремительные повороты на каблуках.

И в тот момент, когда Шприх предлагает проигравшемуся Звездичу деньги, входит Арбенин в сопровождении Казарина.

Арбенин, когда-то страстный игрок и завсегдатай игорного дома, где его мятущаяся душа пыталась забыться в острых и сильных ощущениях, после большого отсутствия снова появляется в атмосфере прошлого своего угара, из которого он вырвался, встретив на своем пути Нину. Приобретя в ней идеал чистоты и непорочности, Арбенин мечтал построить весь смысл своего существования на счастье семейной жизни. Но сознание, что его бурное прошлое, так чуждое Нине, может встать преградой к их взаимному пониманию, постоянно омрачало его самочувствие, и он, мучимый всевозможными сомнениями, не находя себе покоя и желая хоть сколько-нибудь отвлечься от разъедающих его тяжелых дум, опять попадает в среду, теперь уже давно чуждую ему.

Тут он встречается с князем Звездичем.

Князя Звездича играл Е. П. Студенцов, тогда еще совсем молодой актер с прекрасными внешними данными, как нельзя более совпадавшими с ролью Звездича. Он был приглашен в труппу Александринского театра главным образом для исполнения данной роли. И действительно, более подходящего актера на роль князя Звездича было трудно подыскать. Он был воплощением гвардейского офицера. Умение носить военный мундир, изящные {200} светские манеры и такой же стиль речи — все это помогало ему создавать подлинного князя Звездича.

При встрече с князем Арбенин сразу понимает отчаянное его положение и, на основании своего опыта, не жалея красок, чтобы нарисовать весь смрад знакомого ему мира игроков, предостерегает молодого, неопытного в жизни человека от дальнейших опрометчивых шагов, которых в свое время он сам не мог избежать.

Он так же, как и князь, «был неопытен когда-то и моложе», — говорит ему Арбенин, — как и он, заносчив, опрометчив тоже, и если б… кто-нибудь его остановил, то… И, не закончив своей мысли, Арбенин решает явиться для него именно тем человеком, которого он сам не встретил на своем жизненном пути.

Видя, что князь стоит на краю верной гибели, Арбенин, чтобы удержать его от дальнейшего отчаянного поступка, сам садится вместо него метать банк, дабы вернуть ему проигранную им сумму. В короткое время, исполнив взятую на себя миссию, Арбенин возвращает князю его проигрыш.

В этот момент занавес закрывает остальных игроков, оставляя Арбенина и князя на авансцене. Между ними идет небольшой диалог, во время которого они сговариваются ехать на маскарад. В ту пору в Петербурге особой популярностью пользовались маскарады, устраивавшиеся по большим праздникам предприимчивым Энгельгардтом, человеком так называемого высшего общества, сумевшим привлечь на свои маскарады самые разнообразные круги столицы.

После заключительных фраз первой картины, тотчас же, без всякого промедления за сценой раздаются звуки оркестра и хора — переход ко второй картине. К этому времени уже готова другая декорация, декорация самого маскарада.

Вторая картина.

Поднимается первый занавес и обнажает другой занавес, почти на том же плане, что и первый, — специально маскарадный, яркий, красочный, весь в прорезях, спускающийся широкими лентами, с бубенчиками по бортам.

Под музыку, специально написанную А. К. Глазуновым, в прорезях то здесь, то там показываются головы маскированных с веселыми лукавыми лицами, а затем и {201} сами они выходят на авансцену. От каждого их прикосновения к занавесу мягко, серебристо звучат бубенчики. Начинается пантомима маскарадного флирта.

Но вот раздаются звуки кадрили, и занавес, шелестя бубенчиками, идет кверху, и на сцене пестрая, в меру кричащая обстановка столичного маскарада, — все заполнено пестрой толпой в самых разнообразных костюмах. Тут снуют неотъемлемые в каждом маскараде Арлекин и Коломбина, тут и Пьеро, а вот важно выступает маркиз в голубом, шитом серебром кафтане в сопровождении маркизы, изящная продавщица цветов, вся разукрашенная мелкими розочками. А между ними немало и эксцентричных: большая, во весь рост, комическая голова, с длинными усами, густыми бровями и в белой турецкой чалме. Или мрачная фигура «смерти» с маской в виде черепа, с высокой косой в руках. Много домино всех цветов, много и в своем виде. Среди фраков мелькают военные мундиры, звенят шпоры…

Посреди сцены — громадный диван, обитый золотистым бархатом, подле него, по сторонам, — на высоких подставках массивные канделябры со множеством свечей и разноцветными абажурчиками. В глубине, для интимных парочек, — уютные уголки, тускло освещенные китайскими фонариками.

Многолюдно, пестро… В глубине сцены, за диваном, во всем разгаре кадриль, а действие сосредоточено на первом плане сцены, ближе к публике.

Здесь и скучающий среди чуждых ему людей Арбенин. Тут и неузнанная Арбениным замаскированная Нина. Ее окружило несколько маскированных, желая вовлечь ее во флирт. Она растерянно вырывается из рук одной из масок и, в страхе убегая, теряет на авансцене свой браслет.

Здесь и замаскированная, интригующая князя Звездича баронесса Штраль, случайно подымающая с пола оброненный Ниной браслет и передающая его на память князю Звездичу.

Тут и сцена с этим злополучным браслетом между князем и Арбениным, который поражен сходством этого браслета с браслетом Нины, — словом, здесь происходит завязка фабулы пьесы.

Наконец, появляется таинственная фигура Неизвестного в черном домино и белой, необычайно жуткой, итальянской маске. Он выходит из боковой двери портала, {202} слева от зрителей, и молча направляется полукругом по самой авансцене к противоположному выходу. Вслед за ним каким-то потоком, как бы повинуясь силе его гипноза, широкой и длинной лентой вливается на сцену целая группа маскированных, а когда Неизвестный, внезапно повернувшись в их сторону, останавливается и пристально смотрит на них сквозь таинственную маску, все, как один, замирают в оцепенении, прикованные к его взору.

Зловеще звучат и производят на Арбенина гнетущее впечатление обращенные к нему слова Неизвестного: «Несчастье с вами будет в эту ночь!»

Особенно сильно звучали эти слова, когда их произносил на репетициях В. П. Далматов. Что-то жуткое чувствовалось в его облике, и пронизывающим холодом веяло от его интонаций, насыщавших атмосферу какою-то жутью, от которой, как говорится, «мороз по коже». Молодому актеру Н. С. Барабанову, вступившему в эту роль после кончины В. П. Далматова[[245]](#endnote-242), было весьма невыгодно играть Неизвестного после такого исключительного исполнения. Невольно напрашивалось сравнение. Тем не менее, Н. С. Барабанов вышел с честью из этого трудного положения, и справедливость требует сказать, что он был одним из лучших исполнителей данной роли[[246]](#endnote-243) (которую, между прочим, впоследствии в другом плане блестяще играл также И. Н. Певцов)[[247]](#endnote-244).

Арбенин напрасно искал повсюду развлечения. «Пестреет и жужжит толпа» перед ним, но сердце его «холодно, и спит воображенье». Предпринятый им экскурс в свое прошлое более чем когда-либо убедил его в том, что ему давно они все чужды и что и он им всем чужой. С таким сознанием Арбенин покидает маскарад, возвращаясь к своему домашнему очагу, где все же не теряет надежды найти себе успокоение и счастье. В этот момент в бешеном галопе, уже при опущенном занавесе, по авансцене проносится толпа танцующих.

По окончании галопа тотчас же раздается гонг — сигнал к началу третьей картины.

Комната Арбенина.

Прямо перед зрителями — большое окно. Видно звездное небо, искусно написанное в одной плоскости занавеса интерьера, но дающее полную иллюзию перспективы. Посреди сцены — большой овальный стол, на нем несколько {203} книг в богатых переплетах, бронзовый настольный колокольчик. По бокам стола — два кресла с высокими спинками, слева у стены — шифоньерка с книгами. Чувствуется уют домашнего очага. Полная тишина. Некоторое время на сцене никого нет.

Наконец входит Арбенин. Дурной осадок от так непроизводительно проведенного вечера приводит его в мрачное состояние, которое еще более усиливается, когда он узнает, что Нины нет дома.

Переодевшись в шелковый халат (между прочим, необыкновенно стильный, совсем не банальный, сшитый по эскизу Головина, с продольными, широкими в красную и зеленую полосками, весьма оригинального покроя, напоминавшего покрой русской поддевки), Арбенин в ожидании Нины садится в кресло у стола и углубляется в свои мысли, анализируя пройденный им жизненный путь: ему не дает покоя, что его прошлое может стать преградой между ним и Ниной.

Но вот звонок — и появляется Нина. Арбенин радостно ее встречает, но тут же снова погружается в свои невеселые думы. Нина это видит и омрачается, чувствуется разлад между ними. Они, любя друг друга, никак не могут согласовать свои взаимоотношения, не могут найти общего языка.

Нину играла Е. Н. Рощина-Инсарова, артистка выдающегося таланта. Помимо эмоциональных свойств ее дарования, в ней всегда было велико стремление к яркому и точному воспроизведению стиля, который она необыкновенно схватывала. Какую бы роль она ни играла, отличительной чертой ее изображения было острое чувство стиля: будь это Катерина из «Грозы», весь ее облик — как бы нестеровского письма, и музыка ее речи — прямо из недр старообрядческого быта, или, если это героиня эпохи Возрождения, — она казалась сошедшей с портрета мастеров того времени.

Так и в роли Нины. Выйдя на сцену, Нина — Рощина-Инсарова вносила с собой атмосферу тридцатых годов: ее внешность, движения, манера говорить — все изобличало, из какой среды ее героиня и на какой почве возрос этот изнеженный цветок. Прибавьте еще к этому врожденную женственность, изящество и прекрасные выразительные {204} глаза, напоминавшие глаза Дузе, — и перед вами подлинная лермонтовская Нина.

При первом своем появлении на сцене в начале третьей картины Нина — Рощина-Инсарова входит заметно оживленной, как бы еще овеянной маскарадными впечатлениями, но и немного смущенной. Ведь у нее есть тайна: ей пришла несколько взбалмошная мысль отправиться, и притом без ведома мужа, на модный тогда энгельгардтовский маскарад…

Застав Арбенина мрачным, каким она за последнее время все чаще и чаще его наблюдала, и не находя объяснения тому, она искренне огорчается:

Скучаешь ты со мною розно,
А встретимся — ворчишь!

Недоумевая о причине такого его настроения, Нина хочет допытаться, что же именно заставляет его быть таким. Может быть, все дело в ней, в ее образе жизни? Может быть, ему не нравится, что она выезжает в свет, а потому ему может казаться, что она не живет всецело им и для него?..

Скажи мне это… я готова,
В деревне молодость свою я схороню,
Оставлю балы, пышность, моду
И эту скучную свободу.

Эти слова Нины звучат нежно, ласково, почти по-детски в устах Рощиной-Инсаровой, которая здесь старается нарисовать идиллию их взаимного счастья, созданную в ее воображении. Но и после ее слов, полных любви и порыва, черные думы Арбенина не рассеиваются и душевный разлад не покидает его. Тогда Нина в безнадежности бросает ему упрек в том, что он ее не любит. Острой болью отзывается на Арбенине такое ее предположение, и он, после некоторого раздумья, решается наконец посвятить Нину в душевную драму.

Наступает исповедь Арбенина. Интересно было следить во время этой исповеди за лицом талантливой артистки и видеть на нем, с какой чуткостью отзывалась Нина — Рощина-Инсарова на все перипетии сложнейших переживаний своего мужа.

{205} Когда Арбенин кончает, наступает долгое молчание. Нина — Рощина-Инсарова стоит подле Арбенина в глубокой задумчивости, вся под впечатлением только что услышанного. Затем, как бы оторвавшись от своих мыслей, ласково проводит рукой по волосам Арбенина. Под влиянием ее ласки он чувствует себя счастливым.

Теперь мне остается только упомянуть об эпизоде с злополучным браслетом.

Во время объяснения Арбенина с Ниной, где он, излив перед нею всю боль своей души, инстинктивно почувствовал, что такая откровенная его исповедь сблизила их и что теперь между ними ничего нет, что могло бы мешать их взаимному счастью, он как раз в тот момент, когда уже считал себя на вершине своего блаженства, замечает, что одного браслета на ее руке нет. Он в волнении вглядывается в парный ему браслет, надетый на другой руке, и с ужасом убеждается, что он точь‑в‑точь как тот, который только что показывал ему князь Звездич, хвастаясь успехом своей маскарадной интрижки.

Тогда еще, на маскараде, Арбенин был поражен сходством показанного ему князем Звездичем браслета с браслетом Нины, что на мгновение заронило в нем подозрение, но там он быстро подавил это в себе, не допуская даже мысли, что Нина может появиться на маскараде. Теперь же он не сомневается, что это было именно так и что он видел у князя браслет Нины. И на все заверения Нины он отвечает полным неверием.

После бурного объяснения он замыкается в себе — и конец его покою и счастью.

На этом заканчивается третья картина.

### 3

В антракте в мою уборную проникало немало публики (на сей раз, по случаю юбилея, более свободно пропускали за кулисы, чем во время обычных спектаклей). От посетителей нам было интересно узнать о настроении зрительного зала. Но даже по одному их виду можно было судить, какое острое впечатление производит на них этот спектакль, не говоря уже о том, что все наперебой восхищались роскошью постановки, небывалой еще на нашей {206} сцене. Вскоре последовал звонок к началу второго акта — антракты для цельности впечатления мы старались делать как можно короче (первые три картины относятся к первому акту, четыре последующие — ко второму, а три последние — к третьему акту).

Четвертая картина. Нарядный салон баронессы Штраль. В глубине, по всей завесе, ряд нарисованных больших окон, обрамленных красивыми драпировками, также рисованными. По стене расставлены золоченые стулья. Изящная меблировка заполняет всю комнату. Направо, ближе к зрителям, — уютный уголок из комбинации мягкой и легкой мебели. Налево — диван, а за ним желтого полированного дерева рояль. Чувствуется много воздуха, света. Среди этой обстановки как-то особенно выделяется блестящий, как зеркало, паркет, подобный паркету больших дворцов.

Необыкновенно угадан художником текст самой картины: он вполне сливается с созданным им окружением. Перед вами точно тончайшая красочная акварель большого художника, обязывающая и исполнителей к соблюдению данного стиля, полного изящества. Речь актеров, звучание лермонтовского стиха, движения — все должно объединиться в общую гармонию.

При поднятии занавеса — баронесса Штраль за роялем. Несутся звуки мелодичного вальса, написанного А. К. Глазуновым в стиле шопеновского ноктюрна.

Баронессу Штраль с первого же спектакля почти бессменно играла Е. И. Тиме.

Елизавета Ивановна Тиме — молодая артистка, тогда после ряда удач, особенно в комедийных ролях, только что занявшая первое положение. Эффектная внешность, умение владеть своей фигурой, музыкальный голос, прекрасная читка стиха, темперамент и общая выразительность исполнения помогали талантливой артистке создать подлинный образ лермонтовской баронессы Штраль.

Прервав игру на рояле, баронесса Штраль — Тиме задумалась, оставаясь некоторое время за роялем. Затем, все в той же задумчивости, захватив с собою книжку, лежавшую на рояле, медленно шла на авансцену и садилась на диван, углубляясь в чтение. Потом, отбросив книгу, произносила свой монолог, полный размышления по поводу {207} участи женщины, волею судеб зависящей от власти света:

Свет тут… он тайны знать не хочет! он по виду,
по платью встретит честность и порок —
Но не снесет приличиям обиду
И в наказаниях жесток!..

Из всего видно, что ее покой нарушен. Она никак не может простить себе, что, поддавшись порыву увлечения князем, рискнула, скрываясь под маскарадной маской, открыть свои чувства к нему. И теперь, зная, что в кругу таких людей, как князь, где из-за одной лишь прихоти своей честью женщины не так уж дорожат, она опасается быть узнанной и осужденной светом. Не находя себе места, опять берет книгу, но не может читать, снова садится за рояль и начинает играть.

В это время входит Нина. Она бледна и расстроена после вчерашнего объяснения с мужем. Вскоре, звеня шпорами, появляется князь Звездич. После галантных приветствий ему предлагают сесть. Они рассаживаются направо от зрителей, на расположенной полукругом золоченой мебели, образуя красивую группу.

Е. Н. Рощина-Инсарова, Е. И. Тиме и Е. П. Студенцов, так хорошо почувствовавшие стиль эпохи, отлично придавали своим движениям и линиям своего тела характерность внешнего быта высшего общества времен Александра I, сохранявшегося еще в первые годы царствования Николая I.

Князь только что видел Нину в ювелирном магазине и издали наблюдал, как она подбирала браслет, надеясь найти парный к своему, точь‑в‑точь к такому же, какой был передан ему вчера на маскараде.

Теперь князь Звездич уже не сомневается, от кого получил браслет, что придает ему смелость с места в карьер повести речь, полную недвусмысленных намеков. Баронесса резко его обрывает.

Входит молодой чиновник — поверенный по делам баронессы — и, раскланявшись со всеми, произнеся лишь несколько слов приветствия, по приглашению баронессы вместе с нею удаляется.

Этот незначительный эпизод был чрезвычайно удачно использован при постановке и служил прекрасным дополнением {208} к общей картине. На первом спектакле эту небольшую роль как нельзя лучше исполнял талантливый, тогда еще совсем молодой актер Н. В. Смолич[[248]](#endnote-245), впоследствии народный артист СССР. Скромно появляясь в глубине сцены, он элегантно и как будто порхая, но в то же время не теряя достоинства, раскланивался со всеми, ловко скользя по гладкому паркету. В этот момент он был полным олицетворением молодого чиновника той эпохи, делающего карьеру.

Помните слова Глумова из пьесы Островского, когда он иронически повествует якобы либеральному Городулину, как должен вести себя молодой человек, желающий дослужиться до чего-нибудь. «Когда начальник пошлет его зачем-либо, надо уметь производить легкое порханье, среднее между галопом, марш-маршем и обыкновенным шагом». Глядя на Смолича в этой сцене, невольно вспоминались эти слова Глумова. Из такой мизерной роли Н. В. Смолич сумел создать положительно шедевр, который необыкновенно как запоминался зрителем.

Уход баронессы со своим поверенным оставляет Нину наедине с князем. Воспользовавшись данным обстоятельством, князь решается действовать и объясниться ей в любви. Причем тут Е. П. Студенцов очень тонко, не переходя известных границ приличия светского человека, проявляет кастовое гвардейское юнкерское ухарство, пробует воздействовать «натиском» и чуть было не обнимает ее. Но Нина вовремя парализует этот порыв, напоминает ему, что слишком он забылся, и просит не говорить с ней больше никогда.

По возвращении баронессы Нина удаляется, оставив хозяйку дома озадаченной таким внезапным своим отъездом. Видя, что князь в задумчивости, баронесса догадывается, что между Ниной и им было какое-то объяснение, и вызывает его на откровенность. Тут Студенцов ярко подчеркивает раздосадованность Звездича от полученного им афронта. Горя желанием отомстить Нине, он сообщает баронессе Штраль, что встретил в маскараде Нину и в доказательство своих слов ссылается на имеющийся у него браслет, такой же точно, как и на руке Нины. Выслушав от озадаченной и смущенной этим сообщением баронессы ряд сентенций по поводу того, как надо «дорожить побольше {209} честью дам», князь, элегантно раскланявшись, ретируется.

Все эти сцены представляли собою ряд тонко, с подлинным блеском воспроизведенных эпизодов.

И что особенно нужно отнести к достоинству их изображения — это изящество музыки речи во время ведения этих типичных «салонных» диалогов, что так совпадало с изяществом их внешнего исполнения. Сдержанность, недоговоренность, намеки и полутона дополнялись многозначительными паузами и мимической игрой. И все это в пределах известного этикета и непременно в дозволенных приемах, принятых в их среде, несмотря на подчас скрывающуюся явную дерзость.

Вот хотя бы диалог князя с Ниной после того, как они, по уходе баронессы, остаются наедине.

Студенцов, некоторое время находясь еще на расстоянии от Нины, довольно бесцеремонно пристально устремляет на нее свой прищуренный взгляд, а потом, решительно подойдя вплотную к Нине и не спуская с нее глаз, быстро, как бы желая уличить ее на месте, бросает ей фразу: «Я в магазине нынче видел вас».

Рощина-Инсарова, еще не понимая, к чему ведут его слова, и несколько удивленная неожиданной манерой его поведения, оставаясь в неведении всех ситуаций с браслетом, дающих князю повод делать определенные выводы относительно якобы предпринятых ею шагов по отношению к нему, отвечает совершенно спокойно:

Браслет я прибирала
Вот к этому.

Студенцов берет из рук Нины браслет и с лукавой улыбкой, не торопясь рассматривает его:

— Премиленький браслет, — говорит он. И после некоторого молчания многозначительно, затаенно, задает ей вопрос тоном, рассчитанным на интимность. — Но где ж другой?..

Рощина-Инсарова, игнорируя странное и все еще непонятное ей поведение князя, совершенно искренне, непосредственно, с горечью отвечает: «Потерян».

— В самом деле? — вдруг с громким смехом, звучащим каким-то диссонансом, вырывается у Студенцова.

{210} Резкий смех, граничащий с дерзостью, и определенное недоверие к ее словам сильно шокируют Нину — Рощину-Инсарову, но, сдержав себя, она недоуменно произносит: «Что ж странного?»

Князь — Студенцов, почувствовав, что он, может быть, преждевременно, опрометчиво перешел некоторую границу, прибегает к тону участия, хотя и не оставляя главного своего намерения:

Я предложить хотел
Свои услуги вам… он может отыскаться.

Поверив его участию, Нина — Рощина-Инсарова хватается за эту мысль: «Пожалуйста… но где?»

Ободренный такою просьбою, князь, снова желая быстрей подвести ее к намеченной цели, переходит на двусмысленные вопросы и стремительно забрасывает ее ими: «А где ж потерян он?», или «Как-нибудь на бале?..», «Или кому-нибудь на память подарен?» И в конце концов идет на откровенность:

 а тот,
Который вам его найдет —
Получит ли от вас какое награжденье?..

затаенным полушепотом произносит князь и, окончательно осмелев, переходит в открытое объяснение в любви.

Нина, сначала оторопев от неожиданности, резко обрывает его и тоном большого достоинства ставит зарвавшегося самонадеянного князя на место.

Весь этот диалог отличался тонкой отделкой, как и многие другие сцены спектакля. И не мудрено, что были достигнуты такие результаты: на репетициях режиссура совместно с актерами настойчиво и кропотливо добивалась выявления всех тонкостей и малейших деталей в этих сценах, на первый взгляд, казалось бы, не представляющих большого труда для исполнителей, так или иначе по своим сценическим данным подходящих к своим ролям. Но это только на первый взгляд. Все зависит — каковы задания, как далеко идут требования, поставленные перед собой. И в самом деле, чем больше мы работали, тем тоньше и сложнее раскрывались психологические тайники человеческой души самых обыкновенных на первый взгляд людей. И то, что казалось большим достижением вчера, сегодня уже не удовлетворяло — хотелось большего, а иногда и иного решения.

{211} Хорошо осталось в памяти, какой четкости и законченности мы добивались, например, в четвертой картине в эпизоде, предшествующем уходу князя Звездича. Сам по себе этот эпизод казался очень простым и небольшим, но было задумано заключить его в такую оправу, которая требует ювелирной отделки: все должно быть тут пригнано с замечательной точностью и четкостью, одно должно цепляться за другое, отнюдь не «набегая» друг на друга. Исполнители должны выработать в себе большую выдержку: не закончив вполне одного переживания и не поставив, так сказать, точки над ним, не переходить к другому.

Вот, скажем, баронесса смущается, когда князь, якобы в доказательство того, что он получил на маскараде браслет от Нины, ссылается, что такой же точно браслет он видел у нее на руке. Здесь надо было сначала показать смущение баронессы, а затем, когда это будет выявлено рельефно, перейти к следующему внутреннему положению: к желанию скрыть такое свое состояние, а далее замаскировать его игрой на рояле.

Между этими тремя положениями требовалось, фигурально выражаясь, расставить точки. А затем уже, на минуту отрываясь от рояля, произнести:

Я завтра ж дам совет, полезный Нине:
Не доверяться болтунам… —

и снова продолжать играть.

После этого князь, выслушав обидное нравоучение, не торопясь, молча шел к роялю и с типичной для светского человека того времени ленивой повадкой брал оставленный там головной убор и перчатки и возвращался к продолжавшей играть баронессе. Остановившись подле нее, после небольшой паузы, во время которой на его лице появлялась саркастическая улыбка, князь задавал ей вопрос: «А мне совет какой?»

Баронесса, не отрываясь от рояля и не сразу: «Смелее продолжать с успехом начатое…» А потом, резко оборвав игру, не закончив музыкальной темы, откинувшись на спинку стула, жестко прибавляла: «И дорожить побольше честью дам». После чего брала еще несколько шумных аккордов.

{212} Князь воспринимал ее фразу как бы удар по лицу. Но сейчас же, овладев собой, принимался надевать перчатку и, натянув ее на левую руку, выдержав паузу, уже спокойно, галантно, как подобает светскому человеку, с легким наклоном головы и корпуса, произносил: «За два совета вам…» — после чего целовал руки и только тогда, по-военному выпрямившись, шикарно щелкнув шпорами, добавлял: «я благодарен вдвое». И не торопясь, как бы со скучающим видом, стараясь быть равнодушным, уходил со сцены.

Чтобы чисто выполнить такое задание с полным сохранением четкости и точности, нужна известная сценическая техника, не только внутренняя, но и внешняя — то артистическое мастерство, которое не достигается без известной тренировки. Именно к этому мы стремились во время наших репетиций.

По уходе князя портальный занавес опускается — под его прикрытием уже готовится установка следующей картины, тогда как баронесса недоумевает, каким образом ей довелось найти браслет Нины. Объяснить можно лишь одним: несомненно Нина была там. Иначе быть не могло!.. И, невольно ставя себя в ее положение, баронесса ужасается при мысли, что откройся она князю — и ей, как я Нине, не миновать бы огласки!..

И вот, чтоб избежать огласки, она, побуждаемая в то же время ревностью и досадой, решает спасти себя хотя бы за счет другой. Для этой цели, как самый логический вывод, она избирает Нину.

Как раз кстати приезжает Шприх. «Бес вечно тут как тут… со всеми он знаком, везде ему есть дело» — и «разносить горазд». Баронесса, воспользовавшись такими его качествами, прозрачно намекает ему на историю Нины с князем Звездичем. Уверенная в том, что больной ее вопрос в надежных руках Шприха, баронесса Штраль чувствует себя спасенной и, успокоенная, уходит.

После коротких размышлений Шприха по поводу только что данной ему баронессой миссии занавес опускается. Не более как через минуту он снова поднимается к началу пятой картины.

Пятая картина. Кабинет Арбенина. Посредине, у стены, — высокое бюро карельской березы с откидной крышкой. На нем часы и два бронзовых подсвечника с небольшими {213} экранчиками, с характерными на них силуэтами. На стене, с обеих сторон бюро, на фоне темно-коричневых в полоску обоев — два небольших портрета, своей окантовкой скорее напоминающих гравюры, чем портреты. По сторонам у бюро — с высокими спинками, массивные стулья, обитые кожей натурального цвета.

При поднятии занавеса, облокотясь на бюро, сидит в задумчивости Арбенин.

Входит слуга, докладывает, что ждет человек с письмом… «Принес он барыне записку»… Арбенин перехватывает письмо и с ним уходит.

Появляется Казарин с целью опять втянуть Арбенина в игру, дабы около искусного игрока и самому немного поживиться и тем поправить свои пошатнувшиеся дела. Немного спустя входит Шприх и, с места в карьер, в буквальном смысле этого слова, оставаясь верен себе и принятой на себя миссии, не жалея никаких прикрас, повествует Казарину обо всем, что произошло в семье Арбенина.

Этот диалог велся на банкетке, стоявшей на просцениуме против среднего прохода партера.

На ней в непринужденной позе располагался Казарин.

Шприх увивался вокруг него, и в исполнении А. Н. Лаврентьева больше, чем в предыдущих сценах, напоминал мелкого беса. Соваться не в свои дела, распространять злободневные новости, сплетни, всевозможные пикантные слухи, особенно когда это касается семейных тайн, — это его сфера, здесь Шприх чувствует себя как рыба в воде. Он, захлебываясь от удовольствия, смаковал подробности, цинично хихикал, когда касался семейной драмы Арбенина… То быстро вплотную подсаживался к Казарину и таинственно нашептывал ему, впиваясь как пиявка в его ухо, то внезапно вскакивал, вертелся на каблуках от испытываемого удовольствия и, изображая обманутого мужа, делал пальцами изображение рогов у своей головы.

Рассказанная Шприхом новость об Арбенине как раз на руку Казарину: тем легче будет вернуть Арбенина к тому, о чем он только что мечтал.

Казарина весьма типично играл Б. А. Горин-Горяинов. В его Казарине чувствовался человек, умудренный опытом жизни, прошедший, как говорится, через огонь, воду и {214} медные трубы. Это человек весьма незаурядного ума, отпущенного ему от природы. Но он не сумел или, лучше сказать, не захотел из-за отсутствия каких-либо моральных устоев дать правильное применение своим природным свойствам. А потому вполне естественно, что он к интересам трудовой и интеллектуальной жизни не пристал и, покатившись вниз по наклонной плоскости, в конце концов, попал в водоворот рассеянной и праздной жизни, к которой всегда имел склонность. Но делал это умно и скрытно.

Внешний вид его импонировал. Он умел держать себя в обществе и производил впечатление светского льва. Говорил с иными не без гордости, немного свысока, покровительственно, чем иной раз давал чувствовать свое превосходство перед другими. Был проницателен, остроумен, его «мо» пользовались популярностью. Вот каким рисовался Казарин, когда смотрели Б. А. Горин-Горяинова в этой роли.

Сцену Казарина со Шприхом прерывает выход Арбенина.

Медленно, в тяжелой задумчивости, с письмом в руках, идет Арбенин и останавливается у бюро, снова перечитывает письмо князя к Нине, не замечая ни Казарина, ни Шприха. Последний, воспользовавшись этим обстоятельством, боясь каких-либо непредвиденных осложнений — ведь рыльце-то у него в пушку как-никак, а он теперь один из участников этой интриги, — трусливо скрывается за дверь.

Арбенин, выходя вперед, замечает Казарина. Как раз в это время занавес скрывает декорацию пятой картины, и диалог между Казариным и Арбениным, из которого Арбенин узнает, что все, что случилось с ним, стало общим достоянием, ведется на самом просцениуме.

Под маской дружеского участия к Арбенину Казарин употребляет все свое красноречие, чтоб Арбенин, сбросив с себя весь груз семейных невзгод, вернулся к пламенным дням прошлой своей жизни. Арбенин не устоял перед искушением Казарина, и в заключительном монологе, который он произносит, сидя на банкетке, с левой стороны от зрителей, облокотясь на балюстраду, он прощается с покоем семейного счастья, о котором так долго мечтал, и решает вновь отдаться прежним своим страстям. После {215} чего Казарин, глядя вслед уходящему Арбенину, произносит: «Теперь он мой!..»

Картина шестая. Комната князя. Направо — большой письменный стол. Перед ним и по сторонам его кресла. Слева в глубине — ширмы. За ними предполагается диван со спящим князем. Перед ширмами еще одно кресло, на спинке его висит мундир князя. Во всем — беспорядок холостяка.

Денщик Иван прибирает в комнате, он смотрит на часы, собираясь успеть, прежде чем проснется князь, сходить в лавочку, но в это время слышит, что кто-то идет по лестнице. Он выбегает за дверь с намерением сказать, что хозяина нет дома. За сценой слышны пререкания, а затем Арбенин, грубо отстраняя оторопевшего денщика, преграждавшего ему дорогу, врывается в комнату.

В этой маленькой сценке роль денщика Ивана на первом спектакле играл Н. Д. Локтев[[249]](#endnote-246) — актер преимущественно на роли лакеев. Он исполнял их весьма небанально, стараясь по возможности придать каждой из них характерные черты. Такая способность его изображать слуг перешла к нему по наследству: его отец — старик Локтев[[250]](#endnote-247) также всю свою жизнь играл почти исключительно роли слуг.

В последних возобновлениях «Маскарада» роль денщика Ивана перешла к талантливому нашему артисту — бывшему моему ученику А. Ф. Борисову[[251]](#endnote-248), успевшему по праву занять первое положение в труппе Театра им. Пушкина. Он внес в нее много новых красок и осветил ее тонким юмором, отчего роль, несомненно, выиграла, стала много заметнее и хорошо запоминалась публикой, несмотря на скудность ее материала.

Проникнув в возбужденном состоянии в комнату князя с твердым намерением умертвить своего соперника, Арбенин застает его спящим. Вот удобный момент, чтоб задушить его… Удалив денщика, Арбенин крадется к князю за ширмы, чтобы совершить свое намерение, но быстро возвращается, чувствуя, что это свыше его сил и воли. Бичуя себя за проявленную им слабость, он хочет удалиться. Но тут внезапно приходит ему мысль о мести иного порядка. «Язык и золото… — говорит себе Арбенин, — вот наш кинжал и яд!..» Он садится за письменный {216} стол и пишет приглашение князю явиться сегодня же вечером в игорный дом.

Оставив записку на видном месте, Арбенин направляется к выходу и вдруг видит на пороге даму под густой вуалью. Она, не замечая его, осторожно, как бы таясь, пробирается к комнате князя. Заподозрив, что это Нина, Арбенин подкрадывается к ней и, внезапно схватив ее за руку, предварительно зажав ей рот, увлекает на другую сторону сцены и там, сорвав вуаль, убеждается в своей ошибке, увидя вместо Нины баронессу Штраль.

Все дальнейшее объяснение Арбенина с баронессой идет в притушенных тонах, с опаской, чтоб не проснулся князь. Продолжая находиться в возбужденном состоянии, Арбенин на все попытки баронессы, решившей даже ценой своей репутации убедить его, что он заблуждается, что всему виной не что иное, как стечение случайных обстоятельств, Арбенин, не давая ей до конца высказаться, остается глух к превратно понятым ее словам и уходит в сильном негодовании, с твердой уверенностью, что и она была посредницей сближения Нины с князем Звездичем.

Вся эта сцена строилась на необычайно стремительном темпе. Помню, как на репетициях мы настойчиво стремились, помимо внутреннего яркого горения, добиться тут путем архитектурного построения диалога и частой смены не только ритма, но и интонаций, выражаясь профессионально, смены шрифтов отдельных фраз и слов, окрашивая их то одной, то другой краской своего голоса.

При необычайно бурном натиске ведения этой сцены становилось понятно, почему баронессе не удалось успеть раскрыть глаза Арбенину на настоящее положение вещей и вывести его из рокового заблуждения, почему он не пожелал притом как следует вникнуть в ее слова — все это из-за своих тяжелых переживаний.

В следующем эпизоде баронесса, мучимая тем, что она, главным образом, является причиной создавшегося зла, во что бы то ни стало хочет загладить свою вину и распутать этот злосчастный узел. И то, что не удалось ей выполнить по отношению к Арбенину, находящемуся почти в невменяемом состоянии, ей удается сделать по отношению к князю. Она объявляет ему, что маска, принимаемая им за Нину, была она, что браслет, послуживший поводом для {217} всех этих бед, случайно был найден ею какой-то «чудною судьбой» и передан ему на маскараде.

Выполнив свою миссию, баронесса быстро удаляется, оставляя князя озадаченным от неожиданного сообщения.

По ее уходе князь замечает записку Арбенина и, прочтя ее, направляется вперед к рампе. Занавес за ним тотчас же опускается. Пройдясь в размышлении несколько раз по просцениуму, князь произносит заключительные слова этой сцены:

Ну, право, глаз особый нужен,
Чтоб в этом увидать картель.
Где слыхано, чтоб звать на ужин
Пред тем, чтоб вызвать на дуэль? —

после чего покидает сцену через портальную дверь.

К этому моменту за занавесом сцена уже обставлена для следующей картины — и раздается гонг к ее началу.

Седьмая картина. Декорация та же, что и для первой картины. Игроки за столом заняты игрой. Быстро входит Арбенин. Заметно его нервозное состояние. Хозяин игорного дома его приветствует. Радостно встречает его и Казарин, приписывая его посещение своему воздействию. Арбенин рассеянно слушает их, отыскивая меж игроками князя, но его еще нет. Наконец за сценой голос князя. Арбенин насторожился и ждет. При появлении князя, отойдя в сторону, вынимает деньги, приготовляясь к игре и мести. От волнения руки его дрожат.

На предложение, сделанное хозяином князю, принять участие в игре князь отвечает: «О! я смотреть готов…»

Услыхав его слова, Арбенин вздрагивает от мысли, что его план мести может сорваться, и с галантным поклоном светского человека спешит задать ему вопрос: «А вы играть с тех пор еще боитесь?» Князь, снимая саблю, отвечает с таким же галантным поклоном: «Нет, с вами, право, не боюсь». Ободренный таким ответом, Арбенин подходит к нему вплотную и недвусмысленно намекает, что он знает все, дерзко смотря ему прямо в глаза, говорит: «Я нынче был у вас» и т. д. Князь, поняв, к чему клонятся его слова, стараясь замаскировать некоторое смущение, как-то непроизвольно, без всякого повода к тому, начинает поправлять совершенно исправную шпору, {218} поставив ногу на табурет у портальной двери. И на все фразы Арбенина отвечает тоном агностика.

Все садятся играть. Арбенин мечет банк. Сосредоточив все внимание на князе, Арбенин во время игры рассказывает анекдот, полный прозрачных намеков на князя. Князь, понимая, что речь о нем, начинает нервничать и, теряя самообладание, играет рассеянно. Арбенин, замечая это, принимается язвить его еще более, и когда доходит до места в анекдоте, где говорится, что обманутый муж, придравшись к пустякам, дает пощечину соблазнителю жены, князь, многозначительно смотря на Арбенина, произносит: «А там стрелялись?» — желая своим тоном сказать, что он готов дать ему удовлетворение и ждет от него вызова. Арбенин, брезгливо оглядев его с ног до головы, отвечает твердо ему в упор: «Нет».

Князь, приняв это за личное оскорбление, почти в негодовании задает ему еще вопрос: «Так что же сделал муж?» Арбенин, пожав плечами, не торопясь, презрительно отвечает уничтожающим тоном:

Остался отомщен
И обольстителя с пощечиной оставил.

Князь не выдерживает и стремительно срывается с места, удерживаемый своим однополчанином.

Присутствовавшие насторожились, начиная понимать, куда клонится весь этот анекдот. Только один из них ничего не понимает. Ему показалась такой пикантной и забавной вся эта история, что он, не усидев на месте, разражается неудержимым хохотом, но, встретившись с глазами князя, понимает неуместность своего смеха и конфузливо ретируется на свое место.

Князь, с трудом овладев собою и как бы желая показать, что это все к нему никак не относится, с деланным смехом возвращается к своему месту со словами: «Да это вовсе против правил». На что следует фраза Арбенина:

В каком указе есть
Закон иль правило на ненависть и месть? —

после чего предлагает всем приступить к ставкам. Арбенин терпеливо выжидает, пока, как принято говорить среди игроков, не «сделают» все свою игру. И только после этого не торопясь берет приготовленную ему «талию» {219} и медленно начинает метать, изредка взглядывая на князя, выжидая наиболее выгодного момента для своего нападения на него.

Раздав карты игрокам, он кладет оставшиеся карты перед собой, а сидящие партнеры по очереди показывают свои карты для проверки… «Взяла», — говорит он первому, взглянув на его очки, и не торопясь принимается рассчитываться с ним. «Взяла», — говорит он и второму и также рассчитывается и с ним.

Доходит очередь до князя. Он демонстрирует свою выигравшую карту и, приподнявшись, протягивает руку, чтобы забрать со стола свой выигрыш, но в этот момент раздается резкий оклик Арбенина: «Постойте!..» Князь от неожиданности внезапно застывает… Томительная пауза…

Продержав некоторое время в напряжении окружающих, как бы наслаждаясь созданной им атмосферой, Арбенин медленно, как будто смакуя слова, тихо отчеканивает: «Карту эту, — и, не договорив, снова держит томительную паузу, а потом вдруг, сорвавшись со своего места, бешено выкрикивает по направлению князя, — вы подменили!»

Общее смятение.

Князь ошеломлен, но Арбенин не дает ему опомниться, продолжая клеймить его позорными эпитетами, называя его подлецом и шулером, и, в конце концов, бросает карты ему в лицо… Князь — как в оцепенении и не знает, что делать. Опомнившись, он в исступлении бросает Арбенину перчатку, желая кровью смыть такое оскорбление. Арбенин с презрением отвергает его вызов, гордо заявляя, что стреляться с заклейменным позором он не считает для себя возможным: «Стреляться? С вами?.. — Вы в заблужденье!» Князь окончательно растерян и не может понять, что делается с ним. Наконец, схватив со стола подсвечник, князь бросается на Арбенина с криком: «Я вас убью», но у него вырывают подсвечник из рук. Тогда, почти рыдая, со словами: «Честь, честь моя!..» — князь убегает со сцены. Вслед ему в каком-то торжествующем экстазе неистово несутся слова Арбенина, где он рисует ему весь ужас дальнейшего его существования с ничем не смываемым пятном его позора. И со словами: «Теперь прощай!.. желаю долго жить» скрывается за средний занавес.

{220} Конец акта.

Шумные аплодисменты.

И в этом антракте также появляется публика за кулисами. В общем восхищаются постановкой, но тем не менее все в один голос выражают протест против разделения (или, если угодно, выделения) эпизодов — и особенно монологов Арбенина — путем опускания занавеса посреди диалога. В это мгновение ведущие действующие лица данного эпизода, отделенные занавесом от самой сцены, как бы оказывались поданными «крупным планом» и переходили на просцениум, широко вынесенный в сторону зрительного зала.

— Это разбивает иллюзию… — Это отвлекает внимание, мешает сосредоточиться… — Это Лермонтовым не указано… — протестовали в публике.

Такая распланировка мизансцен явилась тогда новшеством и полной неожиданностью. Это была первая попытка разбить драматургическую ткань произведения на отдельные эпизоды во имя выделения главного из второстепенного и частного, во имя создания своего рода «крупных планов», как бы выпячивающих наиболее ответственные, наиболее существенные моменты драматического действия.

Самому мне, как исполнителю роли Арбенина, такое композиционное построение мизансцен было в высшей степени удобно. Скажу более, что я нахожу этот режиссерский прием органически неотъемлемым от нашей постановки «Маскарада», органически сочетающимся со всей планировкой декораций А. Я. Головина и помогающим вскрыть своеобразную «многоплановость» содержания лермонтовской драмы.

### 4

Начинается третий акт.

Восьмая картина — бал.

На сцене — большой мраморный зал с рядом малахитовых колонн, залитый светом.

Объединенный своей архитектурой со зрительным залом Александринского театра, также ярко освещенным, он представлял собою как бы одно целое с ним, казался как бы продолжением его. Меж колонн большие бронзовые {221} люстры со множеством горящих восковых свечей. По стенам изящные бра. В глубине, за колоннами, по обеим сторонам сцены — полубуфеты с серебряными вазами, наполненными фруктами, конфетами, и тут же прохладительные напитки. Ближе к зрителям, направо от них — рояль желтого полированного дерева. Немного поодаль от него, посреди сцены, полукругом расположен ряд белых стульев, обитых золотистым шелком с цветным рисунком. А у колонн того же стиля, что и стулья, — диван. При поднятии занавеса — полонез.

Из боковой двери портала, слева от зрителей, под звуки оркестра стройными парами дефилирует целая вереница танцующих. Сделав широкий тур, они живописными группами заполняют сцену. Туалеты дам, один роскошнее другого, чередуются с блестящими мундирами военных и фраками штатских. Тут и министры, и послы иностранных держав с лентами и звездами на груди, и генералы, и адмиралы со всевозможными знаками отличия. Тут и элегантная молодежь, среди которой совсем юные кадеты и гимназисты.

Когда все занимают свои места, хозяйка предлагает вниманию гостей приглашенного ею знаменитого пианиста и просит сыграть. Молодой артист с типичной длинной шевелюрой садится за рояль и играет «Reverie», чудесно написанное А. К. Глазуновым. Играл, разумеется, не актер, изображавший пианиста, задачей которого было создать иллюзию играющего на рояле, а за него исполнял за сценой (и не только на премьере, но и на повторных спектаклях) популярный тогда в Петербурге талантливый пианист Г. И. Романовский.

На фоне мелодичной музыки группа молодых людей, находясь с правой стороны у самого края просцениума, перебрасывается между собою короткими фразами по поводу недавнего скандального происшествия с князем, ставшего достоянием всего общества. Причем тут же делаются предположения, что после того, что случилось с ним в игорном доме, он не осмелится показаться здесь на балу.

Только что высказав такое предположение, они вдруг видят входящего князя Звездича. Он в парадной форме лейб-гвардии гусарского полка — на нем красный доломан, густо расшитый золотым жгутом, и темно-синие рейтузы (ментик на балах обыкновенно снимался). Никто {222} не отвечает на его поклон — все демонстративно отворачиваются.

Пережив неприятную минуту при встрече с молодежью, князь замечает Нину, сидящую в стороне у балюстрады, направляется к ней, и между ними идет небольшой интимный диалог, во время которого он возвращает потерянный ею браслет.

Арбенин издали зорко и ревниво следит за ними. И в тот момент, когда князь, кончив свой разговор с Ниной, раскланивается с нею и идет по авансцене, Арбенин выходит вперед и преграждает ему дорогу. Встретившись с ним глазами, князь невольно останавливается. Некоторое время они пристально смотрят друг на друга. Кажется, что вот‑вот сейчас у них произойдет что-либо недоброе…

Но, вовремя овладев собой, обменявшись холодными, официальными поклонами, князь проходит мимо Арбенина и идет к выходу. Арбенин, не спуская с него глаз, провожает его злобным и в то же время глубоко страдающим взором, после чего уходит со сцены.

Пианист заканчивает свое выступление. Ему аплодируют, после чего хозяйка приглашает всех в залу. Опять раздаются звуки полонеза, и все под музыку попарно направляются полонезом в смежные комнаты.

Когда на сцене не остается никого, в сильном волнении появляется Арбенин и на фоне звуков оркестра произносит свой монолог:

Я сомневался? я? а это всем известно;
Намеки колкие со всех сторон
Преследуют меня…

В этом монологе Арбенин приходит к убеждению, что жить вместе с Ниной или розно с ней он не может, и, в конце концов, решает, что ей должно умереть. Придя к такому решению, он обращается с молитвой к богу и просит, чтоб он простил и благословил ее… и в заключение произносит: «Но я не бог — и не прощаю».

Тут прерывает его вбегающая впопыхах юная пара: совсем молоденькая девушка, почти ребенок, а с ней подросток-гимназист, спешащие как можно скорее присоединиться к танцующим в анфиладе смежных комнат. Неожиданно натолкнувшись на Арбенина, они по-детски конфузятся {223} и, неловко раскланявшись с ним, направляются к своей цели, стараясь казаться как можно солиднее.

Пропустив мимо себя эту потешную пару, Арбенин после некоторой задумчивости вспоминает, что «среди волнений жизни трудной» он всегда хранил при себе на черный день порошок с ядом, и, вынимая его, с глубоким страданием произносит: «И этот день настал», после чего в подавленном состоянии удаляется.

Танцующие возвращаются в зал, и, когда при последних звуках полонеза все занимают места, раздается чей-то голос: «Настасья Павловна споет нам что-нибудь».

После обычных фраз, какие говорятся в этих случаях, Нина соглашается петь и садится за рояль.

Исполнительница Нины — Рощина-Инсарова (как, впрочем, и все последующие исполнительницы) не обладала голосом для пения и потому не пела сама. За нее, за сценой, этот изумительный по красоте романс, написанный А. К. Глазуновым, исполняла артистка Мариинского театра М. В. Коваленко[[252]](#endnote-249) (между прочим, одна из любимейших певиц знаменитого дирижера Э. Ф. Направника, ценившего ее не только за чудесный голос, но и за редкую музыкальность). По окончании пения все аплодируют… Причем надо заметить, что характер обстановки и весь стиль спектакля не допускал обычных аплодисментов, всегда немного шумных и резких. Здесь добивались полной гармонии во всем, а потому аплодисменты в данном случае были мягкие и скорее напоминали какой-то шелест.

Но вот раздаются звуки вальса. На этот раз Глазуновым введен вальс Глинки, знаменитый его вальс «Фантазия».

Молодые люди, как военные, так и штатские, при первых звуках оркестра быстро срываются с мест. Первым, как бы порхая, шикарно и легко скользя по паркету, выбегает вперед на просцениум распорядитель танцев, элегантный офицер, и на ходу поправляя перчатки, ловко поворачиваясь то вправо, то влево, не зная еще, на ком остановить свой выбор, и вот, наконец, увидав Нину, приглашает ее — и они открывают бал.

Некоторое время сцена полна танцующими. Вскоре после этого занавес медленно опускается, но звуки вальса продолжают нестись из глубины сцены.

{224} После небольшой паузы, в сопровождении хозяйки дома, с фразой: «Там жарко, отдохнуть я сяду в стороне», входит разгоряченная танцем Нина и садится на авансцене справа от зрителей.

По уходе хозяйки в портальной двери показывается Арбенин и долго смотрит на Нину издали. Нина его замечает и просит принести ей мороженое. Арбенина осеняет мысль, что вот подходящий случай для задуманного им отравления Нины. Идет за мороженым и, быстро возвращаясь с ним, незаметно подсыпает в него яд. С едва заметной борьбой над собой он передает ей блюдце с отравленным мороженым.

Мучительно наблюдая, как Нина, ничего не подозревая, отравляется на его глазах, Арбенин призывает все свои силы, чтоб стойко пережить ужас этого момента, — после чего торопливо увозит ее домой. Всю сцену отравления Нины издали наблюдает Неизвестный — и по уходе Арбениных заканчивает картину бала словами:

Нет, пусть свершается судьбы определенье,
А действовать потом настанет мой черед!..

Перед девятой картиной — музыкальное вступление. Действие переносится в спальню Нины.

Поднятый первый занавес обнаруживает за собой другой, кружевной, необычайно изысканный, сквозь который видны очертания голубой спальни. Под звуки все еще продолжающейся музыки, отражающей тревожное душевное состояние Нины, из левой портальной двери входит Нина и близ авансцены бессильно опускается на стул перед еще неподнятым ажурным занавесом. Он поднимается лишь при последних звуках музыкального вступления, и только тогда Нина входит к себе в комнату.

На сцене, в глубине ее, — кровать из карельской березы. Вся остальная мебель из того же дерева. Направо от зрителей, прилегая к небольшой ширмочке, — кушетка. Налево — туалет, а посреди сцены — большие мягкие кресла.

Нину встречает горничная Саша и помогает ей снять длинный бальный трен, изящно расшитый шелком, и головной убор из страусовых перьев.

Нине нездоровится… И муж ее пугает, отчего не знает… «Он молчит, и странен взгляд его»… Но она старается {225} отогнать свои мрачные мысли, полные дурных предчувствий. И, накинув на плечи шаль, садится на кушетку, погружается в задумчивость.

Эту небольшую сценку, целиком построенную режиссурой на паузах, на полутонах, на переходах из одного настроения в другое, с чрезвычайной тонкостью передавала Е. Н. Рощина-Инсарова, обладавшая каким-то секретом приковывать к себе внимание публики при какой угодно длительной паузе, пользуясь своей выразительной мимикой и умением сосредоточиться в себе. Так и тут она держала такую продолжительную паузу, которую могут позволить себе весьма немногие.

Подойдя к туалету и увидев в зеркале, что она «как смерть бледна», Нина — Рощина-Инсарова долго после этого стояла молча, опершись на туалет, и в это время лицо ее выражало беспокойное недоумение: чем объяснить такую бледность?.. Может быть, ей только так показалось, ведь она чувствует лишь легкое недомогание — не больше. В надежде, что это так, она порывисто берет с туалета ручное зеркало, чтоб ближе рассмотреть свое лицо. Но нет, она убеждается, что и на самом деле она бледна, как никогда. Это ее омрачает, и, поддаваясь такому своему самочувствию, она, совсем обессиленная, идет через сцену. Но вдруг, почувствовав головокружение, она пошатывается и при поддержке подоспевшей горничной едва-едва успевает удержаться за кресло, чтобы не упасть. И тут же, прильнув лбом к спинке кресла, некоторое время остается в таком положении. Наконец, взяв себя в руки, внезапно поднимается и видит перед собой встревоженную горничную Сашу, не знающую, как помочь ей. Овладев собой, Нина — Рощина-Инсарова, желая успокоить ее, широко улыбается ей и, слегка отстраняясь от ее поддержки, бодро, вполне самостоятельно направляется к кушетке. И чтобы не думать о своем недомогании, она просит подать ей книгу и углубляется в чтение. Отвлекаясь от него, она уходит в воспоминания об отдельных моментах только что так интересно проведенного вечера на балу. Но тяжелый осадок от всех недоразумений с мужем опять начинает тревожить ее, и, полная смутных предчувствий, она снова погружается в задумчивость. Этот небольшой эпизод, с которого начинается предпоследняя картина, в исполнении Рощиной-Инсаровой являлся как бы прологом к дальнейшему {226} развитию данной сцены, где совершается трагическая развязка судьбы героини пьесы.

Арбенин застает Нину в угнетенном состоянии. Помимо физического недомогания, она к тому же никак не может разобраться в том, что именно происходит между ними.

Она молода летами и душой. В огромной книге жизни ей удалось прочесть «один лишь заглавный лист». Безотчетно, с открытой душой, доверчиво она отдалась любви к Арбенину. Ни сердца своего и ни его не зная, она мечтала обрести себе счастье… Но вот все рушилось: муж изменился к ней, а почему — не знает. Радость жизни потеряна — и, может быть, навсегда… И теперь, как никогда, Нина чувствует себя глубоко несчастной и одинокой…

В таком состоянии застает ее появившийся в дверях Арбенин… Она обрадована его приходом, все еще не теряя надежды найти в нем проблеск какого-либо участия к себе. Но Арбенин холоден к ее жалобам и упрекам, глух ко всем ее попыткам вернуть его к прежнему и добиться ласки от него — и остается непреклонен.

Видя, что все ее усилия напрасны, что ничто не может сломить его упорства, она в отчаянии вскрикивает: «На что мне жизнь такая?!»

Воспользовавшись ее словами, Арбенин отвечает длинной тирадой рассуждений о жизни вообще, о ее суете, о «пустоте ее бездушной», стараясь убедить Нину, что такою жизнью дорожить не стоит, что «лучше в юных летах с ней проститься» и т. д. Не понимая, куда клонятся его слова, и все еще находясь в неведении о своем отравлении, но уже начиная чувствовать приступы боли, Нина в ответ на его слова возражает: «О, нет — я жить хочу!..»

Вся эта сцена велась Е. Н. Рощиной-Инсаровой необыкновенно мягко и трогательно. В это время столько было в ней чистоты и непорочности, что у каждого сжималось сердце при сознании ее обреченности. Вы никак не могли отделаться от мысли, что перед вами ни в чем не повинная и такая наивно-доверчивая жертва, обреченная на смерть. Чувство жалости и глубокого сострадания к ней все острее овладевает зрителем в продолжение всей этой сцены.

В дальнейшем действие вступает в другую фазу своего развития.

{227} Арбенин объявляет Нине, что он ей на балу подал яд и что умереть она должна «через несколько минут». Нина ошеломлена: она не верит, не допускает мысли, что он мог совершить такое злодеяние… После некоторого оцепенения, осознав наконец неизбежность своей судьбы, Нина в отчаянии бросается к его ногам и в слабой надежде, что он сказал неправду, начинает умолять его рассеять ее страх. Но, встретившись с его глазами, она читает в них свой приговор… Удар для нее настолько сильный, что всякое сопротивление ее организма сразу иссякает, и, после отдельных вспышек угасающей в ней жизни, она постепенно начинает увядать и в конце концов со словами: «Я умираю, но невинна… ты злодей» — замолкает навеки.

Эта сцена полна драматизма и дает большой простор для исполнения. Здесь, как говорится, есть где «развернуться» и выказать всю силу своего темперамента и дарования. Но вместе с тем именно в этом-то и кроется в ней некоторая опасность. В погоне за внешним успехом тут легко впасть в искушение, чтоб в угоду невзыскательной части публики, всегда в своем большинстве падкой до бурных сцен, изобразить смерть Нины со всеми воплями, предсмертными судорогами и тому подобными атрибутами, уместными скорее в произведениях таких авторов, как Сарду и Дюма, не говоря уже о мелодрамах, — там это допустимо, а иногда, пожалуй, даже и обязательно.

Но стиль лермонтовского «Маскарада», а в особенности сценический стиль, которого придерживались в данной постановке, казалось бы, исключает такую возможность. И тем не менее, к сожалению, не все исполнительницы Нины считались с этим обстоятельством, и некоторые из них давали свободу своему темпераменту, который уносил их за предел установленного нами принципа спектакля.

Но Рощина-Инсарова принадлежала к категории артисток иного порядка. Отличительная черта ее исполнения — чувство стиля и чувство меры при захватывающем темпераменте. «А мера-то и есть искусство», — как говорит Островский устами одного из персонажей «Талантов и поклонников».

Ясно теперь, что при наличии таких качеств артистки мне нет нужды доказывать, в каких тонах она исполняла и эту последнюю сцену. Разумеется, исполнение Рощиной-Инсаровой было выдержано в характере замысла всей {228} роли до конца, без единого компромисса. Ни одного резкого выкрика, все притушено, все на полутонах, но все на глубоком переживании. Тонкость исполнения Е. Н. Рощиной-Инсаровой усиливала впечатление, и зритель уходил из театра, оставаясь во власти игры талантливой артистки, остро испытывая сочувствие и жалость к героине драмы.

Когда я наблюдал игру Е. Н. Рощиной-Инсаровой в сцене смерти Нины, мне всегда невольно приходила в голову некоторая аналогия, может быть несколько субъективная, но все же я позволю себе упомянуть о ней. Помню, какое сильное впечатление произвела на меня сцена смерти Клерхен в постановке гетевского «Эгмонта» московским Малым театром. Клерхен умирала за сценой, оставляя перед тем зажженный светильник на окне, прямо перед зрителями. В комнате никого нет. Идет гениальная музыка Бетховена, иллюстрирующая смерть Клерхен. Светильник вначале горит ярко, то разгораясь, то несколько бледнея. Но по мере угасания жизни Клерхен начинает постепенно угасать и светильник… Чувствуется борьба жизни с смертью… Все слабее и слабее его огонек… Вот он уже начинает мигать, сначала с небольшими интервалами, а потом с большими — и в конце концов потухает… Смерть наступила, и с последними звуками музыки занавес медленно опускается. Что-то общее по настроению было у Рощиной-Инсаровой в сцене смерти Нины с описанием мною изображением смерти Клерхен. Подобно медленно гаснущему светильнику, она постепенно угасала, все еще пытаясь бороться со смертью…

Десятая картина шла без антракта.

Как только кончалась предыдущая сцена, начиналось мрачное музыкальное вступление, куда по временам вкрапливалась тема романса Нины, а вслед за тем раздавалось панихидное пение, после чего тотчас же поднимался занавес.

На сцене — большой зал. Траурным флером затянуты не только зеркала и портреты, как это обыкновенно бывает, когда в доме покойник, но местами задрапированы и стены. У средней двери, ведущей в смежную комнату, где предполагается гроб Нины и откуда несутся печальные панихидные напевы, стоит с зажженными восковыми свечами {229} довольно многочисленная группа, не успевшая, по многолюдству, пробраться ближе к праху покойной. Тут и штатские во фраках, и военные в парадных мундирах, и дамы в глубоком трауре. Тут же суетится кадетик, не без удовольствия раздающий и зажигающий восковые свечи вновь прибывшим.

Арбенин, едва держась на ногах, медленно входит из левой портальной двери и тяжело опускается на стул у самой авансцены. Он сидит одиноко, в стороне от всех. От прежнего гордого Арбенина, никогда и ни перед чем не преклонявшегося, осталось мало… Силы покидают его… Мысли путаются… Он близок к помешательству…

Во время его монолога, полного мучительных сомнений по поводу своего поступка, происходит ряд жанровых, эпизодических сцен.

То проходит монашенка — чтица у гроба — и на ходу, поровнявшись с Арбениным, отвешивает ему, сложив руки на груди, характерно монашеский поклон, какой можно наблюдать у послушниц, когда они прислуживают в церкви во время богослужения. Вот ведут под руки старушку-няню, всю в слезах, оплакивающую преждевременную кончину своей горячо любимой питомицы. Эти два эпизода — чисто пантомимно, без слов… Они не указаны Лермонтовым, а введены режиссурой для того, чтобы сильнее ощущалось присутствие покойника в доме.

Дальше, уже в порядке лермонтовского текста, идут эпизодические сцены. Эти тончайшие художественные миниатюрки, несмотря на свою лаконичность, удивительно как красноречиво дополняют характеристику нравов и обычаев того слоя общества, который имел в виду Лермонтов при создании своего произведения.

Вот, например, в первом эпизоде у дамы, приезжающей вместе с племянницей якобы почтить память дальней своей родственницы, у обеих общим счетом всего-навсего лишь десять строк. А между тем Лермонтов успевает здесь одним легким штрихом нарисовать яркую картину взаимоотношений выведенных им людей.

Чтобы соблюсти все конвенансы, установленные каноном приличий, рабами которых является большинство, дама с племянницей считает необходимым привезти с собой {230} цветы, чтоб возложить их на гроб, и тут же обращается к племяннице со словами:

Напомни мне заехать в магазин
Купить материи на траурное платье.
Хоть нынче нет доходов никаких,
А разоряюсь для родных.

И все ясно: не нужно никаких добавлений, чтобы получить полное понятие об искренности этих людей.

В следующем эпизоде у старика и того меньше слов — всего четыре строчки. Проходя через сцену после панихиды, он говорит домашнему доктору Арбенина:

При вас она скончалась?
Покров богат — парчу вы рассмотрели?
У брата моего прошедшею весной
На гробе был точь‑в‑точь такой.

И только… А ведь целая жанровая картина, вырванная из жизни…

По уходе старика — короткий диалог у Арбенина с доктором, из которого ясно, что Арбенин близок к сумасшествию.

Все постепенно начинают расходиться с панихиды, и когда никого не остается, Арбенин, держа перед собой свечу, идет в комнату, где лежит Нина, чтоб остаться наедине с усопшей. В это время входит Неизвестный, за ним — князь. Чувство мести приводит сюда обоих. Они останавливаются близ двери, в которую только что прошел Арбенин. С большим напряжением ждут его возвращения, прислушиваясь к малейшему шороху за дверью. Что-то зловещее звучит в их голосах, когда они полушепотом перекидываются между собою короткими фразами.

Но вот послышались шаги Арбенина. Неизвестный просит, чтоб князь на время их оставил с глазу на глаз.

Входит, почти галлюцинируя, Арбенин и, не замечая Неизвестного, хочет уверить себя, что он не ошибся в виновности Нины, и, в конце концов, говорит, что никто не осмелится разуверить его в этом… Но в ответ на это раздается голос Неизвестного: «Осмелюсь я!..»

Быстро, как бы рефлективно, повернувшись в его сторону, Арбенин видит перед собой спокойную фигуру Неизвестного с устремленным на него недобрым взглядом. {231} Арбенин не узнает его, требует, чтобы он сейчас же удалился.

Несмотря на грозный приказ, Неизвестный не повинуется — и приступает к своей цели. Поведав причину ненависти к нему и повод мести, он уличает Арбенина в убийстве Нины.

К этому моменту возвращается князь и злорадно, желая окончательно доконать его, приводит неоспоримые доказательства невинности его жертвы.

Сомнениям Арбенина — конец!.. Ему все ясно… Роковая ошибка: Нина не виновна! Мозг его не выдерживает такого потрясения — и он сходит с ума.

И этот гордый ум сегодня изнемог!

Похоронным звоном звучат слова Неизвестного над жалкими остатками когда-то сильного человека, лежащего сейчас на полу с безумно устремленными куда-то вдаль глазами… Под заключительные аккорды оркестра тихо опускается мрачный, темного тюля, траурный занавес, как бы с надгробным, посредине его, веночком. А немного погодя идет другой занавес, закрывая собой силуэт безумного Арбенина, вырисовывающегося сквозь тюль первой завесы.

И на этом — финал пьесы[[253]](#endnote-250).

### 5

После спектакля — традиционное чествование.

Волнительный момент для юбиляра. Не скажу, чтобы он был очень приятен для него. Правда, тут всегда подводится итог целого периода его сценической деятельности. Это далеко не лишне и имеет свое значение и известную долю пользы и для самого театра. Все же было бы хорошо, если б, — как бы это получше выразиться?.. — ну, скажем, если б побольше тут было искренности. Этим я совсем не хочу сказать, что все, что говорится и читается в приветствиях юбиляру, абсолютно неискренне — нет. Но почти всегда чувствуется некоторый перегиб, а главное — до крайности шаблонно…

Но правде сказать, мне хотелось избежать открытого чествования, и еще накануне я обращался к В. А. Теляковскому {232} с просьбой придать всему более интимный характер и, по крайней мере, не подымать занавеса. Но, получив ответ, что нельзя нарушать раз установленный обычай и было бы неудобно лишать публику участия в празднике, я должен был подвергнуться общей участи юбиляров.

Чтобы не задерживать публику, мне посоветовали не переодеваться, а остаться в костюме Арбенина, сняв только грим. Чествование решили делать в декорации восьмой картины «Маскарада» — пышная декорация парадного бального зала с малахитовыми колоннами как раз подходила для подобного торжества.

Когда все было приготовлено, пришли за мной Е. Н. Рощина-Инсарова, как премьерша труппы, и Ю. В. Корвин-Круковский, как старейший в то время из моих товарищей, и, взяв меня под руки, как это полагалось в таких случаях по ритуалу, повели на сцену.

— Идите, идите скорее, — говорит мне по дороге Е. Н. Рощина-Инсарова. — Не знаю, попадем ли сегодня домой…

— А что? — недоуменно спрашиваю я.

— Как что? Разве вы не слышите? Стреляют на улице…

Я прислушался… И точно, где-то глухо, в отдалении, раздавались выстрелы. Раньше до моего слуха они не долетали, вероятно, от весьма понятного волнения. Помимо юбилея, который так или иначе не мог не волновать меня, в тот же вечер решалась судьба спектакля, интересом которого мы жили столько времени, вкладывая в него много труда, энергии и любви. И не мудрено, что я был всецело поглощен им. А между тем в это самое время за стенами театра, на улицах и площадях столицы уже начался пролог к историческим событиям громадного значения.

Когда меня вывели на сцену, я оказался в блестящем окружении: собралась вся труппа Александринского театра, представители всех театров столицы, литераторы, художники, научные деятели и представители разных организаций. Большинство во фраках, а дамы в вечерних туалетах… На авансцене — корзины с цветами, лавровые венки, множество ценных подарков. При моем появлении публика встала и не садилась в продолжение всего чествования.

{233} Наконец главный режиссер Александринского театра Е П. Карпов выходит вперед и громко, отчетливо произносит:

— Заслуженному артисту императорских театров Юрию Михайловичу Юрьеву от его императорского величества государя императора, — и подает мне футляр с золотым портсигаром, украшенным бриллиантовым орлом.

Когда затем Е. П. Карпов дал знак публике, чтоб продолжать дальше, наступила тишина, — и в наступившей тишине где-то совсем недалеко от театра отчетливо раздался громкий выстрел. Когда я вспоминаю этот момент, он кажется мне особенно знаменательным: поднесение «высочайшего подарка» под аккомпанемент выстрелов — предвестников революции — своеобразная гримаса кануна свержения императорской власти…

Затем шли приветствия и подношения от очень большого числа театров нашей страны, в том числе и от московского Малого театра. Скажу откровенно, мне, как питомцу Малого театра, где зародилась моя любовь к сцене и где состоялся мой дебют, было особенно приятно, когда на белой бархатной подушке мне передали золоченый серебряный венок от труппы моего «отчего дома». Я с благоговением поцеловал его и храню как самый драгоценный дар.

### 6

По окончании так называемой торжественной части моя уборная и прилегающий коридор положительно были превращены в оранжерею: цветочные подношения в громадных корзинах, лавровые венки с яркими лентами. Тут же многочисленные адреса и ценные подношения. Надо было все это доставить домой. Но мои близкие и друзья, взявшие на себя эту миссию, оказались в большом затруднении, так как извозчики исчезли. Стали вызывать по телефону такси, но и они не соглашались. Всеми правдами и неправдами добыли две машины и одного извозчика. Всех вещей невозможно было захватить, более громоздкие пришлось оставить в уборной до завтрашнего дня.

На улицах электричество не горело. Только Невский освещался прожектором с Адмиралтейства. Было темно, пустынно, царила зловещая тишина. В непривычной, немного {234} жуткой обстановке мы все же без всяких препятствий добрались домой на Каменноостровский проспект.

По давно установившимся традициям, каждый бенефициант после спектакля устраивал у себя ужин для артистов и друзей. На этот раз решено было перенести этот ужин на 27 февраля, так как на следующий день предстояло повторение «Маскарада», и всем участникам спектакля, разумеется, было не до того (надо заметить, что «Маскарад» был объявлен на три дня подряд — 25, 26 и 27 февраля).

На следующее утро, 26 февраля, день как будто начался спокойно. На улицах обычное движение, только изредка появлялись конные патрули. Но во второй половине дня — телефонный звонок В. А. Теляковского. Опять, как и вчера, предупреждение, что спектакль может не состояться, что он ждет распоряжений свыше. Часов в пять В. А. Теляковский сообщает, что решено играть спектакль.

С трудом добираюсь до театра… Всюду войска, патрули… Разгоняют толпу, среди которой, по-видимому, больше любопытных. Около театра небольшая группа… Чем-то взволнованы… Оказывается, только что увезли труп студента, убитого шальной пулей при входе в театр. Показывают след пули, засевшей в одной из боковых дверей (против Толмазова переулка), близ которой и был убит студент. Очевидцы передают подробности происшествия…

Вхожу в театр. В артистическом фойе уже много собравшихся. Разбившись на группы, делятся впечатлениями дня. Рассказывают отдельные эпизоды, свидетелями которых некоторые были, а иные понаслышке передают о столкновениях рабочих с войсками. Настроение в высшей степени напряженное, совсем не для спектакля. Мысли заняты иным, трудно сосредоточиться…

Спектакль, несмотря на крепкую его слаженность, прошел без подъема: у исполнителей, по понятным причинам, не было сосредоточенности и внимания.

На следующий день, 27 числа, звонок В. А. Теляковского:

— Спектакль отменяется… По Литейной к Таврическому дворцу движутся толпы рабочих… Сводки департамента полиции неблагоприятны… Неминуемо кровавое столкновение… Не выходите из дому!..

{235} Таким образом, представление «Маскарада», назначенное на 27 февраля 1917 года, не состоялось.

На углу Каменноостровского и Кронверкского, где я жил, движение заметно усилилось. Народ собирался отдельными группами, стихийно возникали летучие митинги. Я спустился вниз, на улицу, в надежде узнать что-либо о том, что происходит в городе. Возбуждение достигало высшей степени. Одни обрушивались на рабочих, обвиняя их в том, что они подняли восстание во время войны, другие толковали о предательстве правительства, об измене генералов. Крики, переругивания, доходившие чуть ли не до рукопашной… Через Троицкий мост никого не пропускали. Издалека слышались выстрелы — по ту сторону Невы, где-то за Французской набережной, стрекотали пулеметы. Население, тогда еще не привыкшее к выстрелам, затихало, прислушиваясь к ним…

Но когда наступили сумерки, в городе с молниеносной быстротой распространились сведения о последних событиях. С шумом промчались грузовики с солдатами. Как пули, они неслись мимо толпы, что-то необычайно бурное было в бешеном ходе машин, с которых неслись неистовые возгласы. Слов разобрать было невозможно, чувствовалось только, что произошло что-то необычайное, вызвавшее неудержимый восторг и подъем. Спустя некоторое время промчались первые грузовики с экстренными листовками, которые разбрасывались толпе, жадно бросавшейся за ними…

Начались напряженные дни, которые запечатлелись в моей памяти, главным образом, из-за непрекращавшихся ни днем ни ночью обысков. Искали городовых, которые по распоряжению Протопопова были рассажены по чердакам зданий и обстреливали народ из пулеметов. А так как дом, где я жил, находился на перекрестке двух улиц и, следовательно, представлял собою выгодную позицию, то обыски в нашем доме следовали один за другим. Я жил на верхнем этаже, над моей квартирой — чердачные окна… А тут еще ночью ко мне явилась растерянная М. Ф. Кшесинская — она бежала из своего дворца, расположенного недалеко от моего дома, и теперь искала у меня убежища, опасаясь эксцессов, и не без оснований…

Прошло два‑три дня. То и дело пулеметы давали себя знать. На чердаках домов все время вылавливали полицейских {236} с пулеметами, но обнаружить всех не удавалось; полицейские делали последние попытки: они чувствовали свою агонию и были особенно активны.

Выстрелы, раздававшиеся по городу и наводившие на первых порах панический ужас, уже не казались такими страшными и не удерживали дома.

Хотя листовки разбрасывались периодически и важнейшие новости о революционных событиях мы узнавали из них, все же там, на улице, питались новыми и свежими вестями, правда, часто не всегда точными и верными, зачастую приукрашенными досужей фантазией.

Я вышел на улицу впервые за эти дни. Толпы народа двигались взад и вперед. Около нашего дома, у цирка «Модерн» и во многих других местах — митинги. В воздухе звенел характерный гул от общего говора, отдельных выкриков, шума автомобилей — нечто очень типичное для Петербурга этих дней…

Я отправился по направлению к Троицкому мосту. В воздухе уже чувствовалась весна, хотя еще лежал снег. В сброшенной с автомобиля листовке сообщалось, что к Таврическому дворцу безостановочно движутся все новые и новые воинские части, присоединяющиеся к народной армии.

Мне хотелось видеть эту картину, и я направился к Таврическому дворцу.

На Пантелеймоновской, у Цепного моста, около здания, где помещалось знаменитое III Отделение, — груды пепла и обгорелые листки бумаги: горел архив этого страшного учреждения. Черно-бурые от копоти, полуобгорелые листки, подхваченные ветром, носились вдоль заснеженной улицы, придавая ей какой-то беспокойный или, точнее, зловещий характер… Было над чем поразмыслить!

Чем ближе к Таврической, тем теснее на улицах. Посредине движутся войска, пешие и конные, с оркестрами, знаменами, по сторонам — любопытные и митингующие.

На углу Таврического сада и Потемкинской большая толпа слушает взобравшегося на тумбу оратора. Его прерывают едкими замечаниями. Но оратор невозмутим, он остается нечувствительным ко всем враждебным проявлениям. Ни один мускул на его лице не дрогнул, как будто все происходящее не произвело на него никакого впечатления.

{237} Сутулый, с впавшей грудью, он был одет в потертое пальто коричневого цвета, на голове — поношенная шляпа с широкой черной лентой.

Вид, точнее — общий облик его был так же необычен, как и слова, которые он говорил. Он говорил спокойно, методично, не обращая внимания на протесты, как будто они его совсем не касались. А говорил он нечто тогда для меня неожиданное, — что в Таврическом дворце засели буржуи, помещики, капиталисты, захватившие власть, чтобы эксплуатировать пролетариат. «Не верьте им, они обманывают народ, идите и вырвите у них власть!..» — призывал он.

Это был первый большевистский агитатор, которого я видел и слушал, первый в моей жизни — и облик его, его спокойная, уверенная речь крепко запомнились мне. Да, было над чем поразмыслить!..

## **{****238}** 1917 – 1918

### 1

Великие события революционных дней не могли пройти мимо театра, и он вскоре был подхвачен вихрем общественного революционного движения и тем самым выбит из обычной, привычной ему колеи.

При этом следует подчеркнуть, что к моменту революции театр мало был подготовлен к стремительно развивавшимся событиям, ибо в условиях царского строя его постоянно ограждали от каких-либо новых, а тем более прогрессивных течений, не уставая внушать, что искусство должно стоять вне политики, должно быть аполитичным. А потому вполне естественно, что бурное развитие революционных событий, для подавляющего большинства нашей актерской братии внезапно вспыхнувшее в феврале 1917 года, застало театр врасплох и ввергло многих из нас в состояние откровенной растерянности.

На первых порах все внимание было обращено на реорганизацию художественных учреждений, в частности бывших императорских театров, в смысле их административной принадлежности, их нового правового положения. И сразу началась полоса общих собраний, созывавшихся по всякому поводу, у нас же в театре — преимущественно по вопросу об его автономии и новом курсе творческой жизни.

С марта 1917 года в Александринском театре собрания происходили чуть ли не ежедневно. Нельзя сказать, что они были очень продуктивны и проходили гладко. Не привыкшие к общественной деятельности, будучи новичками в {239} новых своих ролях, многие упускали из поля зрения общественные интересы, принципиальную сторону дела, обращая свое внимание преимущественно на частности.

Трудно забыть первое наше собрание, созванное в начале марта: оно действительно было первым общим собранием в буквальном смысле слова, когда все работники театра, как артисты, так и сотрудники и рабочие технической части, встретились вместе на равных правах. Любопытно было наблюдать эту картину! Ощущалась какая-то натянутость, нарочитость. Многие работники театра трудно осваивались с новым своим положением и чувствовали себя на собраниях чужими, а рабочие монтировочной части, например, ни за что не хотели занять места вместе с актерами и застенчиво толпились где-то сбоку.

Актеры нашей труппы, способные занимать второстепенные и третьестепенные положения, на первых порах поняли переживаемый момент слишком односторонне и потребовали равноправия не только в своих гражданских правах, но и в художественных. При этом, под предлогом защиты революционных задач, нередко исходили из совершенно ошибочных, ложных, крайне упрощенных и примитивных точек зрения и критериев (если только попутно не сводили личные счеты).

Так, например, своеобразному остракизму подверглась постановка «Маскарада» как якобы и слишком пышная, и будто бы слишком сложная, а особенно враждебная по своей трактовке. В результате после пятнадцати-шестнадцати представлений в мае 1917 года было решено снять «Маскарад» с репертуара. Странно писать об этом теперь, после того что «Маскарад» (правда, с важными режиссерскими изменениями[[254]](#endnote-251)) прошел на сцене нашего театра после революции свыше пятисот раз, а в концертном плане был исполнен нами, основными его участниками, в Москве и Ленинграде не менее двухсот раз!.. Но тогда, не скрою, я болезненно воспринял такое решение. И, гастролируя в мае — июне 1917 года в драматическом театре Народного дома, я поспешил включить в гастрольный репертуар также и «Маскарад» (это облегчалось тем, что незадолго до того «Маскарад» был поставлен в Народном доме по случаю лермонтовского юбилея). Тем самым я стремился хоть несколько продолжить сценическую жизнь моего героя и заодно проверить на иной аудитории и в другом {240} окружении, насколько эта моя новая и все более любимая мною роль, как утверждали, будто бы связана с той пышной рамкой, с тем нарядным обрамлением, которое было придано «Маскараду» в Александринском театре. Результатами такой проверки я был совершенно удовлетворен, пожалуй, они даже превзошли мои предположения.

Вспоминая о событиях 1917 года, следует обязательно упомянуть о совещаниях, или, точнее, о собраниях-диспутах, происходивших в Петрограде весной, а особенно осенью 1917 года в помещении Академии художеств. Собрания эти были общедоступны, но, главным образом, там встречались представители всех отраслей искусства, в том числе и театрального. Тут можно было встретить и таких маститых художников, как Репин, и таких бунтарей, как Маяковский: допускалась самая свободная дискуссия, имевшая целью выявить различные точки зрения на место и задачи искусства в условиях революции. Лично я (да, вероятно, и не я один) многое вынес из этих собраний, которые помогли мне понять все многообразие формирующихся точек зрения и, пожалуй, определили мою личную линию в этих вопросах (хотя вначале, по правде говоря, я шел как бы на ощупь).

В преддверии Октябрьской революции, а особенно после ее осуществления большинство из нас уже понимало, что настал час и для переустройства театра, отныне призванного служить интересам нового хозяина — народа.

С большой остротой эта задача встала перед ведущими театрами, театрами с большим историческим прошлым, как Малый театр, Александринский и Московский Художественный, которые, так сказать, рука об руку создавали славную историю русской национальной сцены.

И вот теперь, когда время и обстоятельства обязывали заняться реорганизацией этих хранилищ подлинных ценностей сценического искусства, никто еще определенно не понимал, как приступить к столь сложному начинанию и каким принципом тут следует руководствоваться. На этой почве возникали острейшие разногласия. Выдвигались самые разнообразные, друг другу противоречащие требования, вызывавшие среди актерской братии немало недоумений, а подчас даже и всевозможных эксцессов.

Наиболее ретивые не хотели считаться с историческим происхождением крупнейших старых театров и всячески {241} настаивали на полном и резком отрыве от прежних их культур, как якобы архаичных, признавая все прошлые достижения устарелыми, не нужными новому, революцией рожденному обществу и предлагали, отбросив их, начать строительство сызнова, на основе новых требований.

Конечно, это было заманчивое, а быть может, и простейшее разрешение задачи. Для этого требовалось только пустить на слом старое, расчистить место, где стояло старое, и воздвигнуть совсем новое на началах, строго отвечающих требованиям сегодняшнего дня.

Но имели ли мы право при каких бы то ни было обстоятельствах игнорировать все ценное, что крупнейшие старые театры донесли до нашего времени?..

Разумеется, эволюция вполне законна и желательна. Без обновления каждому театру грозит застой. Не все в старом вечно, но при этом все же нельзя забывать, что сущность театра неизменна. Она всегда стара и вместе с тем всегда нова, и это старое часто и составляет вечные, не стареющие основы искусства вообще, и в частности — сценического искусства, каким бы оно изменениям ни подвергалось.

Вот именно такого взгляда и придерживались более умеренные. Они ратовали за сохранение ценных достижений, оставшихся в наследие от старого общества, чтобы уже потом, так сказать, на твердом фундаменте лучших творческих достижений прошлого начать строительство согласно запросам революционной эпохи.

Словом, рекомендовался процесс более сложный и длительный, но, конечно, менее популярный по тому времени.

Имели успех первые; вторые чаще терпели фиаско (в том числе — и ваш покорный слуга). Оно и понятно: таково было время, такова была общая атмосфера.

Вот в эти-то дни — осенью 1917 года, накануне Октябрьской революции и особенно в первые недели вслед за нею — наши встречи в Академии художеств, быть может, и ставшие менее многолюдными, отличались особой напряженностью, я сказал бы — борьбой страстей.

Осенние собрания в Академии происходили в весьма накаленной атмосфере. Всех волновало будущее искусства, тогда еще очень туманно рисовавшееся нам в своей перспективе. Горячо дебатировались самые крайние и полярные друг другу установки. Одни, к которым, в частности, {242} тогда примыкал Маяковский, резко разделяли искусство на старое и новое, буржуазное и пролетарское и утверждали, что искусство нынешнего дня никуда не годится и что пролетариат должен создать пролетарское искусство, и уже, конечно, оно должно быть противоположно искусству старого мира. А потому они призывали всех тех, которые дорожат созданием пролетарской культуры, отрешиться от почтительного, а тем более благоговейного отношения к памятникам прошлого и дать возможность молодым вместе с пролетариатом создавать новую художественную культуру. Некоторые ораторы развивали, поддерживали такие высказывания, иные страстно возражали против основных их положений. Дискуссии принимали несдержанный, а иногда и личный, притом довольно грубый и даже оскорбительный характер, что нередко вызывало ряд неприятных инцидентов.

Порыв и увлечение заняли доминирующее место, можно сказать, они играли тогда руководящую роль, и таким образом вековой культуре не только театра, но и культуре всех искусств грозила несомненная, очевидная опасность. Многие из нас именно так воспринимали развивавшиеся события, и именно подобное (пусть субъективное) восприятие проблем культуры и искусства диктовало нам те или иные, нередко ошибочные, поступки.

Умиротворению страстей немало способствовал А. В. Луначарский, только что назначенный Наркомом просвещения.

Анатолий Васильевич Луначарский, как известно, обладал всесторонней эрудицией. Не было, кажется, ни одной области обширного круга гуманитарных знаний, где бы он не являлся во всеоружии чуткого и тонкого специалиста. Беззаветно преданный искусству, он уделял много внимания и театру, особенно старому театру, совершенно еще не уяснившему себе, каким именно он должен стать после своего переустройства. С присущей А. В. Луначарскому прозорливостью он сразу уяснил, к сколь пагубным последствиям могут привести чрезмерная поспешность и не до конца продуманные шаги, продиктованные пылом увлечения, и со всей силой своего авторитета поспешил разъяснить, чем именно надо руководствоваться при реорганизации старого театра. Выступления, высказывания его достаточно известны, и я не стану их повторять. Отмечу {243} только, что для подавляющего большинства из нас, деятелей старого театра, именно А. В. Луначарский сыграл решающую роль в сложный и трудный период нашей гражданской и творческой жизни. Впоследствии нам стало известно, что, действуя в интересах охранения, бережного отношения к старой театральной культуре, А. В. Луначарский выполнял указания Владимира Ильича Ленина, осуществляя его точку зрения, его программу в этой области[[255]](#endnote-252).

Но все же в театрах все еще не могли толком договориться до чего-либо определенного, несмотря на все разъяснения А. В. Луначарского, которые хотя и удержали многих от явно крайних перегибов, тем не менее сами по себе не были в силах остановить продолжавшийся в нашей среде разброд и направить повседневную жизнь театра по должному пути.

Здесь следует заметить, что и старые театры подчас совершали грубые ошибки, не только препятствовавшие планомерному проведению той бережной, или, как тогда не совсем точно говорили, «охранительной» в отношении них политики, но в известном смысле компрометировали данную политику и, следовательно, укрепляли этим позиции противной стороны.

Так, в частности, на меня произвел тяжелое впечатление «автономный» устав Малого театра, принятый на одном из его общих собраний в начале 1918 года[[256]](#endnote-253). Я был глубоко огорчен, получив этот устав, — небольшую, в четыре или шесть печатных страничек, брошюру, пересланную театром также и мне, как его питомцу. Этот документ, как известно, содержал пункты, способные только подорвать изнутри ту здоровую линию на консолидацию творческих сил и средств лучшего из старейших наших театров, — линию, которую с такими для всех нас очевидными усилиями проводил в те памятные дни А. В. Луначарский.

Среди брожений, по-прежнему происходивших в театрах, которые должны были заботиться и о сохранении своих ценных традиций, трудно было одновременно решать практические задачи, выдвинутые сегодняшним днем. Слишком сложен и громоздок был сам аппарат каждого из старых театров, чтобы возможно было в короткий срок безошибочно направить его в русло новой жизни. Становилось {244} очевидным, что искомый процесс перерождения театра не может не быть длительным. Тогда не вполне еще ясно представлялось будущее театра, а потому вполне естественно, что никто и не мог точно определить художественного лица его, — оно и понятно, ибо сама жизнь в то время не получила еще четкого своего оформления.

А между тем время не ждало. Надо было отвечать на запросы приобщавшегося к театру нового для него зрителя, а потому со всею остротою и встал вопрос о создании совсем новых театров, продиктованных требованиями и духом времени.

Потребность в них ощущалась тем острее, что художественная деятельность ряда крупных дореволюционных театров — в том числе Александринского — в сильной мере поблекла. Спектакли шли по инерции, и все внимание было сосредоточено на собраниях-заседаниях, на которых дебатировались всевозможные мелочи, касавшиеся чаще всего внутреннего распорядка, а не принципиальных творческих вопросов.

Я, например, не мог понять, почему столь малое внимание вызывали в нашей среде вопросы репертуара, тогда как именно от их успешного решения в первую очередь зависела жизнеспособность Александринского театра. Классический репертуар, для успешной пропаганды которого, как я считал, настало самое подходящее время, по-прежнему не привлекал симпатий нашей труппы и ее руководства.

Правда, мне удалось добиться возобновления двух-трех такого рода спектаклей, ранее уже игранных, как «Ипполит», «Дон Жуан», «Скупой рыцарь», но торопливо, небрежно возобновленные в сезоне 1917/18 года[[257]](#endnote-254), они прошли незамеченными, не вызвав сколько-нибудь значительного интереса. В общем Александринский театр посещался в то время плохо, он утрачивал привычную ему прежнюю публику и слабо, медленно привлекал к себе того зрителя, от которого теперь зависела его судьба.

Между тем с первых месяцев революции, все чаще играя в различных районных театрах Петрограда, я убеждался, насколько горячо, отзывчиво реагирует зритель на классику, на романтический репертуар в частности.

После Октябрьской революции часть труппы Александринского театра параллельно с основной сценой и Михайловским {245} театром играла также в помещении «Аквариума» на Петроградской стороне (в нынешнем здании Кинофабрики; это был сравнительно небольшой, скромно отделанный театр, вход в который был со стороны примыкавшего к нему в то время рынка). Здесь по моему настоянию мы возобновили ряд спектаклей, еще до революции сошедших с репертуара нашего театра и признанных его руководством неинтересными, в частности «Коварство и любовь» Шиллера и «Уриель Акоста» Гуцкова[[258]](#endnote-255). И что же?.. Вопреки недоверию и скептицизму, именно эти романтические пьесы получили наибольший успех у неискушенной, свежей публики, особенно молодежной, переполнявшей в такие дни небольшое помещение театра и не устававшей вызывать нас, актеров, по окончании драмы.

Все это вместе взятое — и неудовлетворенность репертуаром Александринского театра, и принципиальные разногласия с его руководством, и незаинтересованность в той мелкой административной возне, которая разыгрывалась на бесконечных заседаниях-совещаниях, и глубокая вера в необходимость ответить на требования дня делом, в частности пропагандой героического репертуара, который более чем прежде казался мне в моих силах и средствах, — словом, все это, вместе взятое, побудило меня весной 1918 года покинуть Александринский театр с тем, чтобы целиком отдаться созданию театра классической трагедии и высокой романтической драмы.

### 2

Героический репертуар всегда был моей заветной мечтой, а теперь он как нельзя более подходил к переживаемому моменту. Подъем взволнованных дней революции требовал мощных, грандиозных зрелищ, соответствующих по силе и страстности окружающей действительности и отвечающих запросам пробуждающихся масс.

Задуманный мною театр, по моему убеждению, самим своим направлением, самим своим репертуаром как нельзя лучше соответствовал доминирующему тогда общему настроению, и я подал Наркому просвещения А. В. Луначарскому {246} докладную записку, в которой изложил столь долго лелеянную мною мечту о создании театра с репертуаром героического характера.

Анатолий Васильевич Луначарский, долго беседовавший со мной в Зимнем дворце, где он тогда принимал по вопросам только организовавшегося Комиссариата просвещения, с полным сочувствием отнесся к такой идее и обещал оказать моему начинанию всемерную поддержку. Тогда же он предупредил меня о некоторой неизбежной задержке поднятого мною вопроса, задержке, связанной с предстоящим переездом правительства из Петрограда в Москву и последующим переводом в новую столицу ряда правительственных учреждений, в частности Наркомпроса. По этой, сохранившейся в памяти детали, можно было бы установить, что моя беседа с А. В. Луначарским в Зимнем дворце относится к первым числам марта 1918 года.

Принципиальная поддержка А. В. Луначарского меня окрылила, и я, не теряя времени, решил приступить к организации такого сложного и ответственного предприятия. Дело нелегкое! Одному трудно с ним справиться, а в то время у меня еще мало было единомышленников, — предстояло их вербовать, дабы общими силами осуществить задуманное.

Тогда еще не существовало налаженного государственного театрального аппарата, вследствие чего предоставлялась возможность функционировать частным театрам и существовать им, как говорится, за собственный страх. На такой путь я и решил стать, так как мне было ясно, что, несмотря на поддержку и сочувствие Наркома просвещения, моему проекту в переживавшейся тогда напряженной обстановке предстояло пройти еще много инстанций, что несомненно надолго отодвинуло бы его осуществление. Между тем подобная перспектива плохо вязалась с тогдашними моими настроениями: желание мое было столь нетерпеливо, что я во что бы то ни стало решил без промедления приступить к реализации намеченной цели.

Многочисленные скептики все еще продолжали разубеждать меня, что идея пропагандировать классику среди масс, только что начавших посещать театр и никак не подготовленных к восприятию подобного репертуара, — наивна, {247} обречена на провал. Я упорно с ними не соглашался, находя, что для переживаемого момента нет более подходящего репертуара, как репертуар героики.

Страна наша была охвачена творческим огнем вдохновения, направленного на завоевание и создание новых условий жизни, и требовала героического усилия и непреклонной воли для завершения намеченных целей. Отсюда вполне логический вывод, что сама жизнь того времени определенно и ясно требовала репертуара мощного, созвучного с высокими переживаниями момента. Пафос великих произведений до того общедоступен, страдания героев и вся их судьба в этих произведениях до того вытекают из самой сущности человеческой природы, что любая публика, а тем более публика, только что пережившая ряд сильных потрясений и насыщенная революционным настроением, наиболее остро и непосредственно отдается переживаниям великого поэтического творчества. С таким твердым убеждением я и приступил к созданию своего театра.

Надо было изыскивать такие реальные возможности, которые с наименьшей затратой средств содействовали бы быстрейшему осуществлению задуманного. И тут обстоятельства как будто бы мне благоприятствовали.

Дело в том, что незадолго до революции в Петрограде, в помещении цирка Чинизелли, гастролировала труппа Макса Рейнгардта, известного немецкого режиссера, который показал свою постановку софокловской трагедии «Царь Эдип»[[259]](#endnote-256).

Я не сказал бы, что арена цирка была бы во всех отношениях идеальным местом для подобного рода представлений. Но как-никак цирковая арена давала для этой цели несравненно больший простор творческой фантазии режиссера, чем обычные подмостки театра. В то же время здание, самое помещение цирка — привычное, любимое в глазах широких народных масс, к которым был обращен наш будущий спектакль. Все это, вместе взятое, определило тогда мое решение: остановиться на «Царе Эдипе» и ставить его в цирке.

Величественный образ царя Эдипа давно уже привлекал меня, и роль эта была вполне разработана. Проходя отрывки из «Эдипа» с моими учениками, я самостоятельно {248} работал над ролью Эдипа еще в годы войны, незадолго до революции, и даже читал в концертах заключительный монолог царя Эдипа. И я с громадным увлечением всецело отдался работе над ролью и хлопотам по подготовке нашей премьеры, в то же время доигрывая последние, назначенные уже по репертуару спектакли в Александринском театре, из состава которого я вышел в первых числах мая 1918 года.

## **{****249}** «Царь Эдип»

### 1

В марте 1918 года я занялся подготовкой постановки «Царя Эдипа», наметив показать спектакль в средине мая.

К этому времени надо было заручиться помещением. Цирк Чинизелли по давней традиции заканчивал сезон в конце апреля или самом начале мая, но прошел слух, что после закрытия сезона в нем намечается чемпионат французской борьбы во главе с популярным борцом Лурихом — «любимцем публики», как писали тогда на цирковых афишах. Не перебил бы он нам дорогу и не сорвал бы наше начинание!.. Надо было спешить, чтобы вовремя, хотя бы на короткий срок, отвоевать помещение и для себя. И я направился для переговоров к Чипионе Чинизелли, директору и владельцу цирка.

Меня предупреждали, что будто бы у Чинизелли тяжелый характер, что — как и большинство итальянцев — он якобы отличается чрезмерной расчетливостью, или, попросту говоря, скупостью, и предсказывали, что он заломит с меня такую сумму, которую не сможет выдержать мой скромный бюджет.

Не без волнения поднимался я по узкой лестнице и шел по переходам, ведущим из зрительного зала цирка в его небольшую квартиру, помещавшуюся в прилегающей с тыловой стороны цирка пристройке. Меня провели в маленький, уютно обставленный кабинет. При моем появлении из-за письменного стола поднялась давно мне знакомая характерная фигура — это был Чинизелли.

{250} Несмотря на некоторую тучность и заметное прихрамывание из-за некогда сломанной ноги, на нем был налет несомненного изыска. Вся манера держаться и вообще весь его внешний облик изобличали в нем человека актерской профессии.

Завсегдатаям цирка того времени Чипионе Чинизелли хорошо памятен по своим выступлениям с группой дрессированных лошадей, без которых не обходилась ни одна новая цирковая программа. Каждый его выход, особенно на «субботниках», когда в цирк съезжалась фешенебельная публика, обставлялся елико возможно торжественно, с большой помпой. Как только перед его выходом раздавались первые такты музыки, тотчас же в проходе, ведущем в конюшню, в особо ярких, нарядных костюмах появлялись статные униформисты, выстраивавшиеся двумя шеренгами у самой арены. В это же время все боковые входы и выходы заполнялись билетерами, а также свободными по ходу программы артистами, на обязанности которых было встречать виновника таких приготовлений шумными аплодисментами. Эта организованная клака как электрический ток действовала на присутствующих в зале, и тогда вся публика вкупе вторила клаке.

Чипионе Чинизелли в шикарном фраке и с длинным бичом-шамбарьером в руках под гром аплодисментов выходил сквозь шеренгу униформистов, проходил на середину арены и, раскланявшись на все стороны, начинал свой номер, причем каждый отдельный его эпизод, завершавшийся тактично сделанным поклоном дрессировщика, покрывался аплодисментами всего зала. Таким образом, успех директора цирка был всегда обеспечен, и его выступление демонстрировалось чуть ли не как гвоздь программы (надо отдать справедливость: по кровности, внешнему виду — или, как говорят ценители, по экстерьеру — конюшня Чинизелли была подобрана отлично).

Все это живо предстало, возродилось в моей памяти, как только я увидел перед собою Чипионе Чинизелли, которого раньше наблюдал лишь издали, во время представления, — вблизи, в обыденной жизни, я встречался с ним впервые.

Проковыляв мне навстречу, он любезно усадил меня в глубокое мягкое кресло у письменного стола, против себя. Я изложил ему цель моего визита.

{251} Чипионе Чинизелли внимательно меня выслушал и, по-видимому, заинтересовался моей идеей. По крайней мере это можно было заключить по тем вопросам, которые он мне задавал: они касались не только практической стороны дела, но и художественной, что давало мне надежду на благоприятный результат переговоров. Но, увы, после любезных вступлений и всевозможных хороших слов по адресу проектируемого мною начинания Чинизелли, в конце концов, заявил, что, к глубокому сожалению, он лишен возможности быть мне полезным, так как помещение цирка уже законтрактовано Лурихом, и притом как раз на те сроки, на которые я претендую.

— Но вы ничего не будете иметь против, если мне удастся договориться с Лурихом? — обратился я к Чинизелли с вопросом. — Не найдет ли Лурих возможным без ущерба для себя уступить на несколько дней помещение для моих спектаклей?.. Мне ведь ненадолго — всего лишь на десять дней… Вы препятствовать не станете?..

— Разумеется, нет!.. Выступал же здесь Сандро Моисси[[260]](#endnote-257) — и с большим успехом… Реноме цирка от такого характера представлений нисколько не пострадало… Только, — добавил Чинизелли, — сомневаюсь, чтобы Лурих мог поступиться своими интересами… Впрочем, попытайтесь…

К счастью, Лурих оказался в цирке, и Чинизелли послал за ним.

Мне казалось, что у меня мало шансов на успех переговоров с Лурихом, но как же я был приятно изумлен, когда он не только не возразил против моего предложения, но, наоборот, с нескрываемой радостью ухватился за него. Оказалось, что мое предложение ему как раз на руку: дело в том, что некоторые борцы, на которых он рассчитывал, и притом наиболее популярные из них, не смогут прибыть к сроку и участвовать в традиционном параде-алле, так что ему волей-неволей придется оттягивать открытие. Таким образом, все складывалось к общему удовольствию, оставалось лишь договориться о деталях.

Я должен был принять все обязательства, взятые на себя Лурихом при заключении последним договора с Чинизелли. {252} Условия оказались нормальные, цирк был сдан на процентах. Разногласие возникло только из-за количества спектаклей. Я настаивал, чтобы цирк был предоставлен мне по крайней мере на десять спектаклей, с 20 мая по 1 июня. Лурих же во что бы то ни стало решил начать чемпионат в последних числах мая и ни на какие уступки не шел. Делать было нечего, и я скрепя сердце принужден был ограничиться шестью спектаклями с 21 по 26 мая включительно.

После того как деловая часть была закончена, Лурих, видевший «Царя Эдипа» у Рейнгардта, возымел желание предложить свою особу для участия в моей постановке, и, надо думать, с единственною целью демонстрировать свою действительно на редкость хорошо сложенную фигуру в роли обнаженного юного воина с мечом — одного из свиты Эдипа, неизменно сопровождавшего царя при его выходе и занимавшего видное место на ступенях лестницы (как то было в постановке Рейнгардта). Заманчиво было использовать в античной пьесе фигуру, воистину напоминавшую знаменитое Праксителево изваяние — Гермеса с ребенком. Но так как в мою задачу не входило намерение служить рекламой для его предстоящего чемпионата французской борьбы, то я под благовидным предлогом должен был отказаться от любезных услуг Луриха.

Оставалось урегулировать некоторые вопросы, связанные с организацией всего дела, точнее с его финансированием. В моем распоряжении было около пятнадцати тысяч, которые отчислялись от моего юбилейного спектакля — премьеры «Маскарада» в Александринском театре, и некоторые незначительные ценности, которые с такой целью и были выданы мне из банковского сейфа, к тому времени уже опечатанного. Эти скромные сбережения и были пущены мною на организацию постановки «Эдипа» в цирке — на взнос обусловленного гарантийного аванса и на различные работы, связанные с осуществлением спектакля, в том числе и на авансы его участникам в счет будущего гонорара.

Итак, жребий брошен!.. Отступать нельзя. Впереди — ответственнейшая принципиальная задача, и мне предстояло приложить всю энергию, чтобы достойно разрешить ее.

### **{****253}** 2

И вот все члены нашей семьи, все вкупе, как один человек, принялись за приготовления к спектаклю. Работа закипела. Всех воодушевило сознание, что надо поднимать — и притом в короткие сроки! — спектакль своими силами: по недостатку средств, не имея возможности обратиться к тем или иным специалистам, я решил, так сказать, в значительной мере подымать спектакль «домашним способом», «своими руками».

Вот почему многие функции по подготовке, организации спектакля были распределены между членами нашей семьи. Организационную, хозяйственную часть взял на себя муж моей племянницы В. Г. Недлер. Художника-декоратора решили не приглашать: большой надобности в нем не было, ибо, как сказано, в цирке сохранилась основная конструктивная установка к «Эдипу» (оставшаяся от гастролей Моисси), которой мы и решили воспользоваться. Недоставало лишь небольшого декорационного холста с изображением дворца Эдипа — этот «задник» надо было написать и водворить в конце, точнее в глубине, лестницы. Такую миссию взял на себя мой племянник вместе с одним из моих учеников, который хотя и не был художником-профессионалом, но кистью владел весьма недурно. На его же обязанности лежали художественные плакаты, эскизы больших афиш, а также листовок с анонсами о спектакле. Распространять их взялись мои племянники и племянницы, привлекшие к этому своих подруг и друзей, которые с большим усердием и в большом количестве раздавали их на улице, вручая чуть ли не каждому встречному, так что, в конце концов, они всем примелькались и, как мне передавали, сделались притчей во языцех…

Костюмов новых не шили: играли «на подборе». Исключение было сделано для роли Эдипа. По моей просьбе М. В. Добужинский дал эскиз костюма Эдипа в двух вариантах — одним из этих вариантов я и воспользовался.

Вся художественная сторона дела лежала на мне. К режиссуре я привлек Андрея Николаевича Лаврентьева, главного режиссера Александринского театра[[261]](#endnote-258), только что покинувшего его труппу. Эдипа играл я. Остальные {254} роли были распределены между артистами Александринского театра: Иокаста — Е. И. Тиме, Креон — Е. П. Студенцов, первая девушка царицы — Н. М. Железнова[[262]](#endnote-259), жрец — И. И. Борисов[[263]](#endnote-260), вестник — Н. С. Барабанов; роль Тирезия была поручена А. А. Мгеброву[[264]](#endnote-261), тогда еще не состоявшему в труппе Александринского театра.

Репетиции шли сначала у меня на дому, а в первых числах мая были перенесены в цирк, где уже была установлена лестница с жертвенником впереди нее. Тут и шли репетиции, а одновременно прилаживались декорационные детали, в чем помогало большинство артистического персонала. Работа шла необыкновенно дружно — все были объединены общим интересом, всем хотелось удачи, и каждый стремился внести свою лепту в общее дело, вложить в него свою долю труда, даже не по своей специальности.

По правде сказаться никак не ожидал, что встречу такое доброжелательство и такую поддержку со стороны всех, привлеченных к моей затее. Не знаю даже, чем это и объяснить… Пожалуй, общим романтическим увлечением, я сказал бы романтическим взлетом, столь характерным для этой ранней полосы строительства советского театра. Да и тоской по репертуару, к которому тяготели многие, стремившиеся «дышать горным воздухом трагедии», как выражался Александр Блок.

### 3

Слух о подготовляемом нами спектакле разнесся по Петрограду, вызвал большой интерес и оживленные толки. В газетах неоднократно публиковались заметки, ко мне часто приходили различные корреспонденты, интервьюеры.

Как-то заявился ко мне на дом ранее неизвестный мне сотрудник какой-то вечерней газеты, не то из редакции «Вечернего часа», не то из «Вечерних Биржевых ведомостей». Он подробно и с большим интересом принялся меня расспрашивать о ходе наших репетиций, о том, какова интерпретация трагедии, и о принципах ее постановки. Несомненная — и притом большая — его эрудиция в области театра бросалась в глаза, причем он не подчеркивал, {255} не выпячивал ее, а, так сказать, вполне естественно и плавно развивал, развертывал ее в ходе беседы. Было несомненно, что в театре он отнюдь не дилетант и что сценическое искусство было предметом его серьезного изучения. Как выяснилось, он совсем недавно приехал в Петроград из Берлина, где был одним из ассистентов Макса Рейнгардта и, в частности, участвовал у него в постановке «Эдипа» в качестве режиссера-лаборанта. Словом, этот явившийся ко мне на дом газетный корреспондент, интервьюер, меня заинтересовал, затем увлек. И, далеко отойдя от первоначальной темы нашей беседы, я к концу ее сделал ему предложение взять на себя роль консультанта нашего спектакля — консультанта по режиссуре массовых сцен. Он охотно согласился, и я пригласил его явиться на следующую репетицию.

Этот совершенно мне до того незнакомый человек — Алексей Михайлович Грановский[[265]](#endnote-262).

Я не ошибся в нем: польза от его присутствия на наших репетициях была несомненна.

Искушенный опытом постановок на цирковой арене, требующих своих особых (и, замечу, весьма специфичных) приемов, А. М. Грановский сумел оказать нам немалую помощь своими советами. К сожалению, однако же, пришлось столкнуться с самолюбием нашего основного режиссера, А. Н. Лаврентьева, который ревниво отнесся к привлечению А. М. Грановского и усмотрел в этом недоверие к себе, чуть ли не противопоставление молодого неопытного дебютанта ему, признанному в Петрограде режиссеру с большим стажем. Как часто бывает в жизни в подобных обстоятельствах, А. Н. Лаврентьев стал искать в приглашении А. М. Грановского какой-то особый умысел, чьи-то происки и т. д. Когда я совершенно откровенно рассказал ему о подлинных обстоятельствах нашей неожиданной встречи, А. Н. Лаврентьев разразился целой филиппикой:

— Ну вот, Юрий Михайлович, только вы способны увлечься показавшимся вам интересным, но все же решительно никому не известным начинающим молодым человеком!.. Вольно же вам выбирать себе режиссеров — на здоровье!.. — и т. д.

Хотя я уладил этот конфликт, тем не менее, несмотря на перемирие, А. Н. Лаврентьев под каким-то благовидным {256} предлогом все же уклонился от режиссуры, и А. М. Грановскому пришлось стать единоличным режиссером спектакля — трудная обязанность для дебютанта, вступившего в репетиции в подобных обстоятельствах.

Сознавая выпавшую на его плечи ответственность за постановку, А. М. Грановский с удвоенной энергией принялся за репетиции, и, надо отдать ему должное, делал все, чтобы оправдать мое доверие. По моим наблюдениям ему, как молодому, начинающему режиссеру, еще не хватало достаточного практического опыта. Тогда он был скорее теоретиком нежели практиком, но тут ему приходила на помощь большая его общая культура, а также и его эрудиция в области театра, в том числе и античного. К тому же он всегда приходил на репетицию со строго разработанным планом, в точности его придерживался, всегда знал — что и к чему, все у него было обосновано и логично. Кроме того, обладал настойчивостью и терпением и всегда упорно добивался своего. Вот почему, несмотря на известную его слабость в смысле работы с актером (чем вообще грешила режиссерская молодежь того времени), сотрудничество его было полезным, и работа наша при его содействии двигалась вполне успешно. Как известно, А. М. Грановский быстро развернулся в качестве режиссера, и, в частности, три-четыре месяца спустя сыграл активную роль в деле зарождения Государственной еврейской студии, возникшей в Петрограде в 1918 году и затем переведенной в Москву, где она образовала основное ядро Государственного еврейского театра[[266]](#endnote-263).

Можно сказать, что в известном смысле мы побивали рекорд: в каких-нибудь шесть-семь недель мы подготовили большой, серьезный спектакль. И к точно намеченному нами сроку, а именно к 21 мая, мы уже были готовы к премьере. А накануне премьеры была дана генеральная — все в точности как мы и планировали.

### 4

Генеральная репетиция прошла успешно, хотя и обнаружились кое-какие неполадки, главным образом по технической части. То не вовремя включались прожектора, то {257} они неожиданно начинали шипеть, заглушая голоса актеров, были и случаи запаздывания выходов (актеру драмы не всегда легко быстро и точно сообразоваться с непривычной архитектурой циркового амфитеатра и врезанной в него небольшой открытой сценической площадки).

Но в общем можно было констатировать удачу, и на присутствовавших репетиция произвела благоприятное впечатление. До поры до времени мы не хотели выносить спектакль на суд широкой публики, а потому на генеральную были допущены только близкие участвующих — «папы» и «мамы», как принято у нас говорить, да явилась группа актеров Александринского театра.

Александринцы отнеслись к нам благосклонно и предсказывали успех. Но «старики» скептически взглянули на нашу затею — особенно В. Н. Давыдов, Р. Б. Аполлонский и даже мой близкий друг А. А. Усачев. Они не сочувствовали моему уходу из Александринского театра, и начинание мое расценивали как беспочвенное фантазерство. Всячески иронизируя надо мной, они изощрялись в остроумии.

Роль первой скрипки играл В. Н. Давыдов. Он даже не пожелал прийти на генеральную репетицию, а заочно, не видя нашего спектакля, всемерно старался его дискредитировать. Странный человек!.. Не скажу, чтобы консерватизм был его сущностью, но тем не менее иногда, когда он вдруг почему-либо «закидывался», консерватизм проявлялся в нем с большой силой — и тут уж никто не мог на него подействовать: дух противоречия всецело овладевал им… Хотя мы и знали такую черту его характера, но, скажу откровенно, было все же горько встретить столь предвзятое отношение со стороны того, кого все мы привыкли чтить как крупнейшего художника нашей страны.

Признаюсь, это обстоятельство в некоторой степени нарушило наше равновесие, и в первую очередь, конечно, мое. Но то дело, за разрешение которого мы взялись, поднимая труднейшую трагедию Софокла, да еще в непривычных для нас условиях цирковой площадки, настолько нас поглотило, что мы всецело ушли в интерес предстоящего нам искуса и постарались философски отнестись к недоверию и скептицизму нашей старшей братии.

### **{****258}** 5

Итак, на следующий день — премьера[[267]](#endnote-264).

Лично для меня премьера — будь у меня ответственная роль или нет, безразлично — целое событие: день моей премьеры всецело принадлежит лишь ей одной. Для всех и для всего я в этот день «закрыт» и всячески стараюсь оградить себя от всего, что могло бы отвлечь меня от предстоящего исполнения роли.

Весь день 21 мая 1918 года я провел именно в таком состоянии: вопрос «быть или не быть» со всей остротой встал передо мной, — я с нетерпением, волнуясь, ждал наступления вечера.

Начало спектакля в 8 1/2 часов (было решено не менять времени начала, привычного для посетителей цирка). Но дома не сидится. День тянется ужасно как долго. И уже в шестом часу я на месте…

В вестибюле цирка толпится народ. У кассы анонс: «Билеты на сегодня все проданы», но касса открыта: распродавались билеты на последующие спектакли. А некоторые все еще не теряли надежды попасть на премьеру и, увидав меня проходящим через вестибюль, обратились с настоятельной просьбой, чтобы я каким-либо способом устроил их именно на сегодняшний спектакль-премьеру. При всем моем желании, я был лишен возможности пойти им навстречу и принужден был отказать в их просьбе.

Все, что происходило в вестибюле цирка, служило доказательством большого интереса к нашему спектаклю и, само собою разумеется, не могло не радовать меня, но вместе с тем тут же невольно возникало и чувство большой ответственности: надо было оправдать этот интерес, соответствовать ему, дабы не имело место разочарование. Не знаю, как у других, а у меня всегда так: чем больше ответственности, тем больше ощущаешь в себе и собранности, является необходимость дерзать. В таких случаях делаешься более чутким к восприятию внутреннего мира изображаемого образа, и тогда, как на самой чувствительной пластинке, легче отображаются все оттенки сложных переживаний действующего лица.

В приподнятом настроении я поднялся наверх в уборную и стал готовиться к началу. Хотелось заблаговременно быть готовым, облачиться в стильный костюм, приготовленный {259} по эскизу талантливого Добужинского, так помогавший рисовать внешний облик Эдипа, загримироваться и в таком виде иметь возможность некоторое время сосредоточиться над ролью, освоиться с нею и к началу, как говорится, быть вполне вооруженным. Все это я проделал еще до того, как стали собираться остальные участники спектакля.

Задолго до начала я был уже в полной готовности. Цирк пока пустовал, публику еще не впускали, и я, воспользовавшись отсутствием зрителей, вышел на середину арены, чтобы посмотреть, в порядке ли вся установка места действия.

Высокая лестница с широкими ступенями и тремя площадками на ней производила импозантное впечатление. Наверху — портик дворца Эдипа с массивными колоннами. На нижней площадке — жертвенник, вокруг которого главным образом и сосредоточивались мизансцены центральных эпизодов трагедии. Я поднялся на лестницу и повторил на ней все более или менее ответственные движения, намеченные мною по ходу роли.

Но время шло. Близилось начало. Я вернулся в помещение уборных. В костюмерной, где одевались участники толпы, А. М. Грановский осматривал каждого из них, проверял, так ли они были одеты и загримированы.

За полчаса до начала впустили публику. Цирк был сверху донизу переполнен, а в местах так называемых «парадиз», где в то время не было скамеек, а можно было только стоять, набилось народу, что называется, до отказу. Было очень шумно. Привычно для цирка и непривычно в стенах театра. Для нас такое явление было ново, мы его не предвидели. Гул от громкого говора доносился в наши уборные и смущал нас…

Начинать было рано, время еще не вышло, но публика преждевременно стала выражать нетерпение, аплодировала, стучала ногами и кричала: «Начинай, начинай, пора!» Словом, обычное в то время явление перед началом циркового представления — симптом не из приятных для исполнителей античной трагедии…

Чем ближе к началу, тем становилось шумней и шумней. Мы, сознаюсь, немного растерялись и недоумевали, как нам быть в дальнейшем: нельзя же начинать серьезную вещь в такой обстановке… Но, к довершению всех {260} бед, вдруг стали раздаваться отдельные выкрики, они нас окончательно повергли в уныние — совершенно ясно до нас доносились молодые голоса, отчетливо выкликавшие: «Луриха, Луриха!..» Очевидно, большинство посетителей галерки, состоявшее почти сплошь из подростков, ошиблось адресом: они полагали, что попадут на цирковое представление, да еще с участием своего фаворита Луриха, который анонсировался тут же при входе (его плакаты висели наряду с нашими афишами).

Положение наше оказалось двусмысленным. Растерянность была полная, и мы не знали, что делать, предполагали даже выпустить кого-либо перед началом спектакля для разъяснения такого недоразумения. Но, в конце концов, сочли за лучшее этого не делать, а идти, как говорится, напролом. Посмотрим, что будет…

Вот, пронизав общий гул толпы, раздались громкие фанфары, возвещавшие начало спектакля. Все прожекторы залили ярким светом дворец Эдипа и ведущую к нему высокую лестницу. На жертвеннике замигал огонек и закурился фимиам, испуская легкий дымок.

И удивительно, внезапно, как по сигналу, шум в публике пресекся: сразу все смолкло, наступила абсолютная, мертвая тишина. После хаотического шума такая тишина как-то особенно ощущалась, заставляла насторожиться.

Но вот снова резкие фанфары — и снова такое же молчание. Небольшая выдержка, после чего как бы издали стали доноситься едва уловимые слухом, притушенные звуки, похожие на стоп толпы. Этот стон проникал в зал из всех смежных помещений, расположенных вокруг циркового амфитеатра и, так сказать, обволакивал, окутывал зрителя со всех сторон. Стон как бы постепенно приближался, становился все громче, превращался в многоголосый вопль, и когда доходил до апогея, то вся толпа, изображавшая кадмеян, бурным потоком врывалась на арену, заполняла площадь перед дворцом Эдипа и, стеная, с поднятыми руками, тянувшимися в мольбе по направлению дворца Эдипа, падала ниц, взывая о помощи. И от массы поднятых рук, тянувшихся ввысь и вперед, невольно запечатлевались именно эти поднятые руки: руки, везде руки, масса обнаженных рук, которые являлись как бы символом мольбы и одновременно не только мольбы, но также и символом страшного бедствия, вызвавшего эту {261} мольбу. Такое начало сразу вовлекло зрителя в самую гущу, самое сердце трагедийного действия софокловского произведения…

Как бы в ответ на вопль исстрадавшихся кадмеян внезапно распахивались двери дворца, и в них, освещенный ярким светом, во всем своем величии появлялся Эдип с золотым венком на голове, с высоким жезлом в руках.

На мгновение Эдип останавливается в дверях, затем медленной поступью направляется вперед, его свита красивой скульптурной группой располагается возле него. Дойдя до края первой ступени, ведущей вниз, Эдип царственным жестом поднимает жезл, призывая всех к молчанию. Все замирает. Тишина. Не сразу он ее нарушает, но, обведя скорбным взглядом всех пришедших к его порогу, тихо, как бы боясь нарушить воцарившуюся тишину, таким же скорбным тоном, как и выражение его лица, начинает свое обращение к народу. Народ слушает его с затаенным дыханием, боясь проронить малейшее слово.

И вот что удивительно: все зрители, сидевшие сплошным кольцом вокруг толпы, изображавшей на арене жителей Кадма, зажили одной жизнью с нею и так же, как она, с затаенным дыханием слушали слова Эдипа и напряженно следили за всем, что происходило перед их глазами. Казалось бы, что общего между ними: между толпой, облаченной в греческие хитоны, толпой, созданной гением Софокла до рождества Христова, — и толпою наших дней, сидевшей в пиджаках, толстовках, френчах и кепках?.. А тем не менее, несмотря на то что более двух тысячелетий разделяют эти две эпохи, они смогли как-то слиться воедино и зажить общей жизнью. Только за несколько минут перед тем в цирке происходило что-то невообразимое, царил полный кавардак: шум, гам, требование Луриха, а тем не менее, стоило только прозвучать мажорно-призывным фанфарам, осветить ярким светом прожекторов величественную лестницу, ведущую к массивным колоннам дворца, и заслышать зловещий, все возрастающий гул приближающихся голосов, как публика оказалась во власти стихийного подъема ворвавшейся на арену толпы и переживала вместе с ней все перипетии, совершавшиеся в трагедии. Такова, оказывается, сила истинного искусства!

{262} Мощь, заложенная в трагедии, ее стихийная сила дали чувствовать себя с самого начала действия, — и не мудрено, что зритель сразу оказался во власти этой стихии, и эта стихия бурным потоком унесла всех за собой и закружила в водовороте совершавшихся в трагедии событий. Мощь не может не импонировать — сила, мощь всегда привлекательны и всегда властно подчиняют себе. Вот почему и в данном случае зритель, никак, казалось бы, не готовый к восприятию серьезной трагедии, вдруг преобразился. Он был так поражен величием и торжественностью, представшими перед ним, что когда на этом фоне началось само действие такой же величественной трагедии, как и самый фон ее, где все действующие лица, брошенные в водоворот страшных бедствий, с максимальной энергией боролись против рока, пытаясь преодолеть все преграды на своем пути, то нет ничего мудреного, что каждый из них, невольно подчиняясь стихийной силе, заложенной в трагедии, всем своим существом отдавался ей и всецело был поглощен развертывавшимся действием. Отрадно было сознавать, что публика сразу была захвачена силою драматургического гения Софокла, который с первого момента своей трагедии сумел заставить ее жить по своей воле до самого конца спектакля.

Начало для задуманного мною как будто бы не плохое!.. «А хорошее начало, — как гласит одно из изречений знаменитого итальянского трагика Томазо Сальвини, — половина успеха». Но мы пока еще не вполне осознавали со щитом мы или на щите. Трудно было себе это уяснить из-за весьма понятного волнения, которое тогда испытывали все участники, не исключая, разумеется, и меня, на долю коего выпала большая часть волнения, пережитого за весь этот памятный для меня день: ведь мне пришлось волноваться не только как актеру, выступавшему перед публикой в новой для себя роли, но и как актеру, едва ли не впервые испытывавшему свои силы на высоком трагическом амплуа, а от результата такого испытания зависела судьба моей заветной мечты. Тут ставилось на карту «быть или не быть» задуманному мною Театру трагедии… И тем не менее какое-то подсознательное чувство говорило мне, что как будто у нас удача… Уж такова человеческая слабость: всегда как-то хочется больше верить в приятное, чем в неприятное. И, поддаваясь такой человеческой {263} слабости, я тут же, едва закончив роль, едва сойдя с арены, мысленно твердо сказал себе, что не оставлю идею о создании Театра трагедии и не мешкая примусь за осуществление ее, разумеется, уже на более прочных основаниях и в более широких масштабах.

### 6

Последняя сцена требует большого внутреннего подъема и большой затраты сил от актера, играющего роль Эдипа, — это та сцена, где Эдип окончательно убеждается, что он-то и есть виновник всех бедствий народа.

После краткого раздумья, придя, по-видимому, к определенному решению, Эдип внезапно срывается с места и, полный отчаяния, стремительно ринувшись вверх по лестнице ко дворцу, как промелькнувший метеор, быстро скрывается за его вратами.

Наступает зловещая тишина, полная предчувствия чего-то недоброго. Длительное молчание. Спустя некоторое время из дворца раздается душу раздирающий вопль Эдипа… Все потрясены, застывают в оцепенении. Снова тот же вопль, еще сильнее… Врата быстро распахиваются. Выбегают девушки-прислужницы и в паническом ужасе сообщают, что царица умерла, а Эдип, дабы не видеть всех ужасов, невольно им содеянных, ослепил себя, вонзив два острых запястья в свои глаза.

Едва успевают они сообщить эту весть, как с тихим, жалобным стоном показывается Эдип, прикрывая лицо плащом, и замирает, прислонясь к близстоящей колонне. Снова наступает напряженное молчание, но ненадолго. Внезапный всплеск дикого крика от боли вырывается у Эдипа, и с фразой: «А!.. Как раны жгут незрячие глаза!», он резким рефлексивным движением отшатывается от колонны и, по инерции описав полукруг, попадает на ступени лестницы и с них, в силу своей слепоты, головокружительно летит вниз, как в бездну, но воин, стоящий несколькими ступенями ниже, ловит его на руки.

Рискованный момент — он всегда вызывал в публике рефлекс испуга. Говоря по правде, трудно было бы решиться на такой риск, если бы я не был уверен в ловкости своего партнера, изображавшего воина с мечом. На {264} эту-то роль воина с мечом, как значилась она в перечне действующих лиц, и зарился красавец Лурих, предлагая мне свои услуги для участия в нашей постановке. Но мне посчастливилось подыскать исполнителя, отнюдь не с меньшими данными: мой ученик Гордиевский всем своим видом как нельзя более соответствовал требованиям этой роли. Он был в буквальном смысле олицетворением античного изваяния: прекрасная фигура, полная благородства, подвижной, ловкий, к тому же еще и спортсмен! На него можно было понадеяться. Правда, первое время было немного жутко пускаться на этот риск, но на первых же репетициях я почувствовал, что нахожусь в надежных руках.

Тем не менее на премьере не обошлось без инцидента, который имел для меня неприятные последствия. Когда я бросился с лестницы вперед, рассчитывая быть подхваченным на лету, моя сандалия, очевидно, от того, что недостаточно плотно прилегала к ноге, зацепилась за ступеньку и на мгновение задержала движение; нога резко сорвалась и с такой силой ударилась об угол следующей ступени, что у меня потемнело в глазах и невольно вырвался крик от боли… Но ей некогда было предаваться — впереди мне предстояли еще две тяжелые сцены: прощанье с дочерьми и заключительная сцена — изгнание Эдипа из его страны, — они-то если не совсем поглощали физическую мою боль, то во всяком случае в достаточной степени отвлекали от нее.

Финал трагедии сопровождался симфонической музыкой. Слепому Эдипу вручали посох, и с помощью его он медленно, ощупью, спускался с лестницы, шел через всю арену к выходу и скрывался за драпировкой центрального входа.

Когда я скрылся за драпировкой, то совершенно неожиданно встретил поджидавших меня за ней моих близких. Они были в волнении и забросали меня вопросами: «Что случилось?», «Что с тобой?», «Откуда на тебе кровь?..».

— Кровь?.. — с недоумением спросил я.

— Как? Смотри! — и они указали на мою ногу. И действительно: тут только я заменил, что сандалия на левой ноге была залита кровью, обильно сочившейся сквозь трико. И вот что удивительно: боль, которую я {265} так остро ощутил при ударе, совершенно не чувствовалась во время последующего хода действия, а вот теперь, лишь только я взглянул на окровавленную ногу, ощущение боли снова немедленно вернулось ко мне с прежней силой. Любопытное явление!..

После неизбежных выходов на аплодисменты мне помогли подняться наверх в помещение, где находились артистические уборные: надо было скорей промыть и забинтовать рану. Послали за дежурным доктором, но его на месте не оказалось. Кинулись в вестибюль, надеясь среди еще не успевшей разойтись публики найти какого-нибудь доктора. Меня же тем временем усадили в кресло и принялись снимать с ноги сандалию, но при этом, по неосторожности, причинили мне такую боль, что на короткое время я потерял сознание.

Когда я пришел в себя, то уже лежал на каком-то большом сундуке, а около меня возился доктор, забинтовывая мою ногу. Вокруг меня уже не было той толчеи, — по-видимому, за это время постарались освободить помещение от любопытствующих сотрудников. Близ меня оставались только, кроме доктора и моих близких, несколько актеров — участников спектакля, да еще я заметил какого-то мне совершенно незнакомого молодого человека, в очках, в элегантном светло-сером костюме. Он стоял немного поодаль и, когда мы встретились глазами, подошел несколько ближе и с некоторым, как мне тогда показалось, смущением обратился ко мне, как-то вскользь назвав свою фамилию, которую я хорошо не расслышал.

Начал он с извинения за беспокойство и, главным образом, за то, что явился не вовремя, не предполагая попасть в столь неподходящий момент. И тут же выразил надежду, что этот досадный случай не будет иметь серьезных последствий, не помешает моим дальнейшим спектаклям. Сделав такое вступление, он сказал, что более не смеет беспокоить меня, но перед уходом желал бы заручиться разрешением снова явиться ко мне на одном из ближайших представлений «Эдипа», чтобы поделиться впечатлениями, а также некоторыми мыслями, навеянными спектаклем.

Я, конечно, охотно отозвался на такое предложение, поблагодарив его за внимание и любезность. При прощании {266} он добавил: «Большое вам спасибо за спектакль! Он дал мне очень многое… Поставив в наши дни такой спектакль, вы сделали большое, очень значительное дело! Не знаю, сознаете ли вы это сами… Во всяком случае, еще раз большое вам спасибо, а за что особенно хочется вас поблагодарить, так это за самую идею поставить софокловскую трагедию. На прощанье мне хочется вам сказать: продолжайте начатое!..» А потом, уходя, уже в дверях, слегка, как бы шутливым тоном, но не без значительности, весело кинул мне: «А правда, не зря мы делали революцию?!! Не правда ли, стоило?..» — и скрылся за дверью.

Мне было необычайно приятно услышать такой отклик на наше начинание: он был как бы лавровым венком, увенчавшим наш первый шаг к достижению намеченной цели.

Никто из нас не знал, кто этот экспансивный молодой человек, с такой отзывчивостью отнесшийся к нам. И только у подъезда, когда меня усаживали в экипаж, управляющий цирком Чинизелли, который был среди провожавших меня, вдруг сказал:

— А вы знаете, Юрий Михайлович, кто был у вас в уборной после спектакля? Этот молодой человек в очках?.. Нет?.. Не знаете?.. Да ведь это не кто иной, как Володарский, наш «пламенный агитатор»… Завтра он снова обещал быть в цирке!..

В приподнятом настроении вернулся я домой. Нервы долго не могли успокоиться, что в значительной степени отвлекало меня от боли, которая и без того после перевязки заметно затихла. По совету доктора, меня уложили в постель, порекомендовав остаться в ней вплоть до завтрашнего спектакля. Мне это было как раз на руку, как наилучший способ для отдыха и успокоения нервов. Такая роль, как роль Эдипа, несмотря на мою всеми признанную выносливость, все же брала у меня немало сил, и не мудрено, что, сыграв Эдипа, я чувствовал физическое утомление и большую затрату нервов. А ведь впереди мне еще предстояло выдержать не более и не менее, как пять рядовых спектаклей, в силу чего я охотно пошел на такое предложение и воспользовался им на период всей серии моих выступлений в «Эдипе».

### **{****267}** 7

Второй спектакль «Царя Эдипа» прошел с таким же подъемом, как и первый, причем на этот раз обошлось без всяких инцидентов, имевших место накануне: Луриха уже никто не кричал!..

Откровенно говоря, меня волновало, каково будет восприятие публики на дальнейших спектаклях «Эдипа»: не случайное ли это явление, что она была так непосредственна на первом представлении?.. Однако она приняла все так, как надо, что в достаточной степени меня успокаивало и давало надежду на благополучные результаты.

Интерес к нашей постановке в городе, по-видимому, был большой[[268]](#endnote-265), так как в антракте появилась кассирша и с гордостью заявила, что билеты на все спектакли распроданы и ей больше нечего делать. Тут же мне сообщили, что Володарский снова в цирке и справлялся о состоянии моего здоровья. Но в этот вечер он ко мне не заходил, а явился дня через два.

Как и в первый раз, зашел он ко мне в конце спектакля и, справившись, как я себя чувствую, не утомился ли, ежедневно выступая в такой роли, как Эдип, и идет ли на поправку моя нога, перешел затем прямо к главной цели своего посещения: оказывается, ему очень бы хотелось, чтобы по окончании объявленных спектаклей мы сыграли бы «Эдипа» еще один раз 27 мая, — этот спектакль он имел в виду весь целиком приобрести для рабочих какой-то организации, если память мне не изменяет, для наборщиков многочисленных петроградских типографий, с которыми Володарский был особенно тесно связан как комиссар печати, агитации и пропаганды. Я был польщен такой просьбой, но должен был указать Володарскому, что цирк мною законтрактован лишь до 26 мая включительно, а потому самое лучшее, если он лично обратится к Чинизелли за пролонгацией спектаклей на один день. Володарский так и поступил — и мы дали еще один, как говорится, внеплановый спектакль, сыграв «Эдипа» 27 мая по особо удешевленным ценам перед аудиторией, по инициативе Володарского наполненной исключительно рабочим зрителем. На этом спектакле Володарский был с самого начала до конца. Заходил ко мне и в антракте, и по окончании, остался доволен и самим спектаклем и тем, как его принимала {268} рабочая аудитория, к которой он обратился перед началом со вступительным словом о трагедии Софокла и об оценке античного искусства Марксом.

В сущности, нам так и не удалось урвать время, чтобы поговорить на интересующие нас темы, как мы намеревались это сделать, хотя редкий день, чтобы он не заглядывал к нам в цирк, но как-то накоротке и больше все урывками, ненадолго: не было досуга — посмотрит то одно отделение, то другое и этим ограничивался. Но когда после последнего спектакля он пришел ко мне проститься и поблагодарить за согласие сыграть по его просьбе сверх комплекта еще раз «Эдипа», то мы все-таки, пока я разгримировывался, успели перекинуться двумя-тремя мыслями. Его интересовало, думаю ли я и дальше культивировать трагедию и каковы на этот счет мои перспективы. Я изложил ему предполагаемый план моих дальнейших действий и поведал, что хотел бы после «Эдипа» в первую очередь приступить к постановке «Макбета», а затем, при удаче, буду думать о шекспировских «хрониках», о «Кориолане» в частности.

— А эсхиловского «Прометея» вы не думаете ставить? — спросил меня Володарский. Я ответил, что пока не думаю: эта гениальнейшая из всех гениальных трагедий трудно осуществима на сцене в наших условиях, и лучше от нее воздержаться: чувствуем себя еще малоподготовленными, да и к тому же при постановке встретятся большие затруднения с технической стороны[[269]](#endnote-266).

Пожалев об этом, Володарский с большим увлечением стал распространяться об отношении Маркса к искусству, в частности к античному, вспоминая, что Маркс особенно любил эсхиловского «Прометея», читал его в греческом подлиннике, знал всю трагедию чуть ли не наизусть. Что же касается произведений Шекспира, то в семье Маркса они были настольной книгой, и в его доме господствовал настоящий культ великого английского драматурга. И тут же он своими словами привел мне весьма примечательную цитату из писем Маркса к Энгельсу по поводу разгоревшейся полемики между довольно популярным тогда немецким драматургом Бенедиксом[[270]](#endnote-267) и крайним левым немецким писателем-литературоведом Руге[[271]](#endnote-268), где Бенедикс в своей книге «Шекспиромания» подробно доказывал, что Шекспир не мог равняться не только с нашими великими {269} поэтами, но даже с поэтами нового времени, в ответ на что Маркс раскритиковал Бенедикса, высказавшись в том смысле, что только недалекие, ограниченные обыватели-пошляки способны не понимать, насколько пролетариату необходим классический репертуар, не исключая и античных трагедии[[272]](#endnote-269).

Последнее сообщение мне особенно пришлось по сердцу, и на всякий случай я вкратце отметил его для памяти, решив, что оно, наверное, еще когда-нибудь да пригодится мне в деле обоснования и защиты классического репертуара.

Но время шло, долго засиживаться в цирке было нельзя, и Володарский стал прощаться, пожелав мне осуществить так удачно начатое мною. Мы с ним тепло расстались и, к сожалению, навсегда: простился я с ним 27 мая 1918 года, а не прошло и месяца, как он был предательски убит несколькими выстрелами за Невской заставой, в пути, направляясь с одного митинга на другой[[273]](#endnote-270).

## **{****270}** «Макбет»

### 1

Итак, испытание совершилось, Рубикон перейден: «Эдип» сыгран. И что же? Вопреки утверждению неверующих, предсказывавших моему начинанию полнейшее фиаско, спектакль «Царь Эдип», несмотря на самую сложную обстановку, в которой протекала премьера, блестяще выдержал свой искус и имел выдающийся успех. Путь к дальнейшему был расчищен: первый камень фундамента задуманного мною Театра трагедии был заложен, и в какое время заложен — в разгар революционных событий, охвативших страну!..

Надо было воспользоваться благоприятно сложившимися для нас обстоятельствами и ковать железо пока горячо. Необходимо было, не теряя времени, приниматься за организацию уже не отдельных представлений той или иной трагедии, а за организацию самого Театра трагедии как учреждения.

Дело сложное, трудное, в высшей степени ответственное. Одной личной инициативой тут не обойтись.

Надо было привлечь людей, сочувствующих такой идее, и в первую очередь, разумеется, людей от искусства, которые могли бы способствовать осуществлению задуманного мною.

Таких единомышленников нашлось немало. Это обстоятельство лишний раз подтверждало, что героический репертуар как нельзя более актуален, как нельзя лучше отвечает духу времени.

Первым, кто откликнулся на мой призыв, была Мария Федоровна Андреева[[274]](#endnote-271).

{271} Еще в первый сезон моего пребывания в Александринском театре, а именно в 1893 году, я не раз встречался с Марией Федоровной на интересных «субботниках» в доме ее отца Федора Александровича Федорова-Юрковского, тогда главного режиссера Александринского театра. Мария Федоровна, если не ошибаюсь, еще не была тогда профессиональной артисткой, а только пробовала свои силы в спектаклях Московского общества искусства и литературы[[275]](#endnote-272), своего рода Alma mater Константина Сергеевича Станиславского. Когда же организовался Московский Художественный театр, она вступила в его труппу и, обладая прекрасными сценическими данными и большой общей культурой, заняла там весьма видное положение. Но, увлеченная Алексеем Максимовичем Горьким, она покинула сцену и вместе с Горьким уехала за границу.

В продолжение всего этого периода мне не приходилось с нею встречаться, и только спустя много лет, весной 1918 года, я случайно повстречался с Марией Федоровной на Невском, близ Публичной библиотеки. Она только что была назначена комиссаром петроградских театров и очень озабочена предстоящей работой.

В беседе с М. Ф. Андреевой речь зашла и о нашем только что прошедшем в цирке «Царе Эдипе». И я тут же поведал ей о дальнейших моих планах создания Театра трагедии. М. Ф. Андреева в высшей степени заинтересовалась идеей проектировавшегося мною театра, и мы сами того не заметили, как, стоя среди снующей взад и вперед толпы, проговорили с ней на эту тему, пожалуй, никак не менее получаса.

Нельзя сказать, чтоб место нашего разговора было очень подходяще, и мы решили продолжить нашу беседу уже не на ходу, чтоб более подробно ознакомить М. Ф. Андрееву с тем, как я представляю себе в перспективе будущее театра и что я намерен предпринять для реализации его. Для этой цели М. Ф. Андреева пригласила меня к себе — было решено встретиться в ближайшие дни.

Я был очень рад воспользоваться ее приглашением, надеясь получить от нее ряд ценных советов. Затеяв такое большое предприятие, да еще в сложной обстановке первых месяцев революции, я чувствовал себя мало вооруженным практическим опытом, а также организаторскими способностями, без которых тут никак не обойтись. И вполне {272} естественно, что я нуждался если не в прямой помощи, то по крайней мере в советах, не только касающихся художественной стороны дела, но также не в меньшей степени и организационной.

Казалось бы, что в данном случае мне проще всего было бы обратиться к какому-нибудь опытному профессиональному театральному дельцу, что многие и советовали сделать. Но такой выход из положения мне мало улыбался, ибо я не смотрел на свой театр как на коммерческое предприятие, тогда как каждый такой театральный делец, несомненно, внес бы известный специфический привкус, этой профессии свойственный, что было бы совсем нежелательно.

При первой же встрече с М. Ф. Андреевой на Невском по нескольким заданным ею вопросам я понял, что она нащупывает реальную почву для задуманного мною театра, и почувствовал, что ей далеко не чужды организаторские способности, что вскоре же, будучи назначенной заведующей Петроградским театральным отделением Комиссариата просвещения, она блистательно и доказала, имея в своем ведении все театры Петрограда (за исключением трех академических, которыми в то время руководил И. В. Экскузович[[276]](#endnote-273)). И я с большой охотой ухватился за любезное приглашение М. Ф. Андреевой, надеясь получить от нее ряд полезных советов как художественного, так и организационного порядка.

В условленный день, к вечеру, я был у нее. Проживала она тогда вместе с Алексеем Максимовичем Горьким почти рядом со мной (моя тогдашняя квартира — по Каменноостровскому, ныне Кировскому проспекту № 1/3, а квартира Горького — по Кронверкскому, ныне Горьковскому проспекту, угол Каменноостровского).

Застал я Марию Федоровну в столовой в роли Гостеприимной хозяйки. Она сидела за самоваром и разливала чай сидящим за большим столом, во всю длину комнаты. За столом было не менее десяти-двенадцати человек, среди них и мне знакомы: Владимир Алексеевич Щуко[[277]](#endnote-274), Александр Иванович Таманов[[278]](#endnote-275), Мстислав Валерианович Добужинский, Василий Алексеевич Десницкий-Строев[[279]](#endnote-276), Валентина Михайловна Ходасевич[[280]](#endnote-277). Шел оживленный разговор. Всех волновали революционные события, вокруг которых и сосредоточивался общий интерес.

{273} Алексей Максимович отсутствовал: он был тогда нездоров. Но Мария Федоровна успела меня предупредить, что она ознакомила Алексея Максимовича с проектом создания Театра трагедии и что Алексей Максимович в высшей степени заинтересовался моей идеей и хочет поговорить со мной по данному вопросу, а потому просила меня несколько задержаться, чтобы потом, когда все разойдутся, пройти к Алексею Максимовичу.

Я был необыкновенно рад случаю познакомиться с Алексеем Максимовичем, а тем более поговорить с ним на тему, так захватившую меня. Все же должен сознаться, что мысль, что вот‑вот сейчас мне придется встретиться с человеком, который все время для меня был в каком-то ореоле, до некоторой степени волновала меня, но одновременно заставляла еще с большим нетерпением ожидать самой встречи.

Спустя некоторое время стали расходиться. Мария Федоровна, сказав, что она идет к Алексею Максимовичу предупредить его о моем приходе, скрылась за дверью.

Я остался один в комнате.

Обстановка столовой простая, но добротная. На стенах ничего лишнего. Только на левой стороне от входа, ближе к окну, висел большой портрет хозяина дома в натуральный рост в летнем светлом костюме, без пиджака, в одной рубахе с расстегнутым воротником. Портрет на фоне южного пейзажа кисти Бродского[[281]](#endnote-278).

Вскоре раздались шаги Марии Федоровны, — и она вошла, чтоб пригласить меня к Алексею Максимовичу.

Мы прошли в довольно большую смежную комнату. Подробности ее я теперь уже смутно представляю — запомнил лишь, что там было много книг. Даже посреди комнаты большой стол и тот весь, что называется, до отказа был завален книгами, журналами, художественными изданиями, альбомами. Мне особенно запомнился этот стол, так как впоследствии, когда я стал довольно часто бывать в доме Алексея Максимовича, я заметил, что Алексей Максимович необыкновенно как трогательно и, я бы сказал, любовно демонстрировал свои подчас редчайшие экземпляры различных изданий и старинных альбомов.

Не задерживаясь в этой комнате, мы прошли в следующую — спальню Алексея Максимовича.

{274} Обстановка в высшей степени скромная. Мебели немного. Несколько правее от входа по противоположной стене — металлическая кровать, на которой спал Алексей Максимович. При моем появлении он немного приподнялся и, протянув мне руку, пригласил сесть близ него, у постели. Мария Федоровна поместилась тут же, немного поодаль.

— Вы меня уж извините, что я в таком неподобающем виде, — заговорил он. — Ничего не поделаешь, хворость одолела.

Обменялись несколькими незначительными фразами, какие обычно бывают при первом знакомстве.

Мы не сразу подошли к теме, — разговор наш долго вращался вокруг совершавшихся тогда политических событий, интерес к которым невольно отвлекал нас от цели моего посещения.

Октябрьская революция вызвала в высшей степени сложную перестройку сознания известной части интеллигенции, тогда еще по существу малоискушенной в политических и общественных вопросах, никогда не поощрявшихся при прежнем режиме. В данном случае и я не являлся исключением: сочувственно, радостно приняв революцию, я, признаюсь, растерялся, когда началась переоценка культурных ценностей прошлого.

Вышел я из среды московской интеллигенции, принадлежавшей к литературному миру восьмидесятых — девяностых годов, где доминировало, главным образом, толстовское влияние, и ничего нет удивительного, что и я причислял себя к приверженцам Льва Николаевича Толстого.

Совершавшаяся революция сразу вплотную столкнула всех нас с запросами совершенно иного порядка и заставила интенсивно жить требованиями своего времени, большею частью не имевшими ничего общего с теми устоями, которые складывались и укреплялись в продолжение всей моей сознательной жизни. На первых порах трудно было ориентироваться в том, что происходит кругом, и я чувствовал себя совершенно неподготовленным к восприятию новых форм возникавшей революционной действительности.

Мне было ясно, что революция — явление исторически закономерное, но по какому пути будет развиваться ход {275} дальнейших событий и как в них найти свое место — это еще пока как для меня, так и для многих была «закрытая книга».

Я совершенно откровенно высказал все это Алексею Максимовичу.

Я несколько опасался за то впечатление, которое на него произведет такая моя откровенная исповедь, и, по правде говоря, для меня было до некоторой степени неожиданностью, когда вдруг я услышал от него такие приблизительно слова: события так необычайны, что трудно их сразу освоить и трудно предугадать, во что они выльются назавтра…

Далее Алексей Максимович развивал такую мысль, что для создания нового человека недостаточно организовать только мысль, необходимы организация воли, воспитание, развитие и углубление чувств. Мы должны озаботиться, чтоб рядом с политическим воспитанием народа непрерывно развивалось и его моральное, этическое воспитание. Только при этом условии наш народ будет совершенно освобожден, только этим путем он уйдет из плена старого быта, только при наличии новых чувств он поймет и сознательно поставит воле своей новые цели. Каждый из нас не может оставаться сторонним наблюдателем происходящего, а по мере своих возможностей должен пытаться принимать участие в общем движении и по своему разумению помогать росту в человеке человечности.

Мысль о «росте человечности в человеке», насколько я мог тогда понять, особенно занимала в те дни Алексея Максимовича. Необходимо научить людей любить, уважать истинно человеческое, — подчеркивал тогда Алексей Максимович. Надо чтобы они умели гордиться собой. Этому человеку необходимо показать другого, о котором он сам и все мы издавна мечтаем: человека-героя, страстно влюбленного в свою идею.

— Вот мне Мария Федоровна говорила, что вы задумали неплохое дело… Как раз, по моему разумению, нужное нам сейчас… — И Алексей Максимович как-то сразу переключил наш разговор на долгожданную тему о Театре трагедии.

Доказывать Алексею Максимовичу и Марии Федоровне необходимость в те дни такого театра, где доминировали бы мировые произведения как русской, так и западной {276} литературы, много не приходилось — это значило бы ломиться в открытую дверь.

И в самом деле, сама жизнь прежде всего подсказывала, диктовала нам эту необходимость.

Алексей Максимович говорил о том, что жизнь определенно и ясно требует создания такого театра, о котором я мечтаю, — театра мощного, театра героического подъема. На сцене современного театра необходим герой в широком, истинном значении этого понятия. Именно воля человека есть центральная сила, которая движет человечество и ведет к высокой цели его бытия. Будить, ободрять, укреплять, вдохновлять человека, напоминать ему, что он есть сила, творящая жизнь, — вот высокое нравственное призвание театра.

Я лично всегда придерживался той веры, что классические произведения (или, по крайней мере, большинство из них) становятся необходимой в жизни общества силой, изображая борьбу нравственно положительных актов воли с нравственно отрицательными. Они заставляют даже в самой гибели представителей первых чувствовать несокрушимую силу правды и сознавать окончательное торжество, как результат жизни человека. В нашу эпоху, требующую героизма, мы должны дать народу зрелище, которое воспитывало бы в нем умение чувствовать красоту героического подвига.

Алексей Максимович считал тогда, что трагедия наиболее глубоко возбуждает чувство, и пафос трагедии наиболее легко вырывает человека из сетей повседневности. Лицезрение трагического не может не поднять восприимчивого зрителя над хаосом будничного, обыденного. Подвиги героев трагедии являют собой зрелище исключительное, праздничное зрелище битв великих сил человека против его судьбы.

— Все это хорошо, — замечает Мария Федоровна. — Но уж не думаете ли вы обойтись одной романтикой?! Поговорим все же и о том, как вы представляете себе организацию этого совсем не простого предприятия?..

Действительно, увлекшись в нашей беседе лишь идейной стороной дела, мы еще ни разу не коснулись практической или, вернее сказать, организационной его стороны. Мария Федоровна напомнила нам именно о том, что более всего меня беспокоило и смущало.

{277} В сущности, я совсем не представлял себе, как надо приступить к организации такого сложного организма, каким является театр. Процесс создания его был мне абсолютно неясен. В этой области я чувствовал себя полнейшим профаном. До сих пор, осуществляя постановку «Эдипа», я действовал лишь по наитию, всецело руководствуясь нетерпеливым желанием как можно скорее испытать жизнеспособность подобного театра.

Мне посчастливилось. Те мои мизерные материальные ресурсы, которые были вложены в мое начинание, не только выполнили свою миссию, но несколько и приумножились, тем самым дав возможность строить планы осуществления Театра трагедии.

Спектакли «Эдипа» имели большой успех. От сборов отчислилось свыше десяти тысяч прибыли, — по тем временам довольно большая сумма. Эти десять тысяч и те пятнадцать тысяч, которые очистились от состоявшегося незадолго до того моего юбилейного спектакля — премьеры «Маскарада» в Александринском театре, — составляли материальную базу, на которой можно было приступить уже к созданию Театра трагедии.

Спектакли задуманного театра было решено открыть в том же цирке Чинизелли, помещение которого более соответствовало задачам народных зрелищ, спектаклей грандиозных масштабов, нежели обычная сцена-коробка, а затем уже строить свое собственное здание. Для начала я задумал ставить шекспировского «Макбета» и уже предпринял к тому некоторые шаги.

Чинизелли предоставил мне помещение цирка на конец августа и весь сентябрь 1918 года, причем не исключена была возможность и некоторой пролонгации этого срока. Далее предполагалось перекинуть спектакли в Москву в цирк Никитиных (у Триумфальных ворот, ныне площади Маяковского), о чем уже велись переговоры с владельцем помещения Н. А. Никитиным[[282]](#endnote-279).

Но, разумеется, для такой цели требовалась более твердая почва. Надо было все построить на иных началах, не так кустарно, как это было при постановке «Эдипа». На авось, на случайную удачу тут уже нельзя было рассчитывать!..

Режиссер, с помощью которого был только что поставлен «Эдип», — Алексей Михайлович Грановский — оказался {278} куда более меня искушенным в практических вопросах. И, прикинув приблизительную смету проектируемой постановки, он нашел, что сумма, очистившаяся от сборов «Эдипа», плюс небольшие мои личные денежные ресурсы, предназначавшиеся для «Эдипа», но оставшиеся нетронутыми после его постановки, дают мне возможность приступить к организации спектакля, который олицетворил бы стиль и характер задуманного и создаваемого театра.

При этом немалая надежда возлагалась и на тот несомненный интерес к моему предприятию, который определился с первых же наших спектаклей в цирке, что и дало мне возможность с нарастающим успехом закончить весь намеченный цикл спектаклей «Эдипа».

И действительно, повсюду я встречал не только интерес и сочувствие к моим дальнейшим планам, но и готовность оказать всяческую поддержку со стороны тех, кого я привлекал к непосредственному участию, а также со стороны организаций, когда мне приходилось обращаться к ним по вопросам создания своего театра (особенно памятна мне поддержка моего начинания «Петроградской правдой»)[[283]](#endnote-280).

Одним из первых, кто так охотно отозвался на мой призыв, был Мстислав Валерьянович Добужинский, — он в высшей степени заинтересовался моим проектом постановки «Макбета». Его увлекла перспектива оформить шекспировскую трагедию не в обычных условиях традиционной сцены, а в условиях необычных, дающих, по его мнению, большой простор творческому воображению художника.

Но так как для подобной постановки требовалось не только живописное, но и архитектурное оформление, то Добужинский рекомендовал мне привлечь к сотрудничеству также и архитектора, который мог бы заинтересоваться идеей создания такого спектакля.

Наш выбор остановился на академике Александре Ивановиче Таманове (Таманян), выдающемся, крупнейшем архитекторе, впоследствии много сделавшем для строительства Еревана как столицы Советской Армении.

Незадолго перед тем я не раз встречался с Александром Ивановичем Тамановым на собраниях, происходивших в помещении Академии художеств.

{279} А. И. Таманов, помимо своего выдающегося таланта, был на редкость обаятельным человеком и пользовался среди художественного мира не только большим престижем, но и исключительной любовью и доверием. Вот почему он и являлся бессменным председателем на наших собраниях в Академии художеств.

Мое знакомство с А. И. Тамановым как раз и произошло на одном из этих собраний — это было вскоре после премьеры «Эдипа». Помню, по окончании, когда все расходились, мы случайно встретились с ним в вестибюле, он подошел ко мне и с характерной приветливой, как всегда, мягкой улыбкой первый протянул мне руку и стал делиться впечатлением, полученным им от «Эдипа». Таманова особенно заинтересовал принцип массовых постановок, которые, как ему казалось, требуют новых форм, вплоть до нового архитектурного помещения, специально приспособленного для таких массовых представлений.

Эта первая моя встреча с А. И. Тамановым произвела на меня самое отрадное впечатление, и при дальнейших наших свиданиях мы обычно возвращались к интересовавшей нас обоих теме. Таким образом, он уже был в курсе, моих планов создания Театра трагедии, но тогда еще не было речи об участии его в наших постановках. Когда же Мстислав Валерьянович Добужинский, проектируя постановку «Макбета» на «аренной сцене», — так мы в то время выражались, — пришел к выводу, что без архитектора тут никак не обойтись, и назвал при этом имя Таманова, то это как нельзя более отвечало и моим желаниям привлечь такого замечательного художника к нашей работе.

Как и следовало ожидать, А. И. Таманов с необычайной готовностью отозвался на наше предложение и с присущим ему увлечением принялся совместно с Добужинским, Грановским и мною за разработку постановочного плана.

Как раз к этому времени и относится моя встреча с Марией Федоровной Андреевой и Алексеем Максимовичем Горьким; и на их вопрос, как я представляю себе всю организацию своего будущего театра, я ответил, что пока у меня имеются только три компонента — Добужинский, Таманов и Грановский, а также сделана некоторая наметка состава исполнителей.

{280} На это Алексей Максимович возразил, что если я имею в виду только постановку «Макбета», то для этой цели этих компонентов, пожалуй, было бы вполне достаточно, но для данного начинания в целом, для создания Театра трагедии этого слишком мало. Поднять Театр трагедии в наше время — дело нелегкое. Тут требуется четкий аппарат, и о нем-то в первую очередь и следует подумать.

И мы все втроем подробно стали обсуждать, как нам лучше построить такой аппарат, с помощью которого можно было бы поставить на твердые рельсы проектируемый театр.

Прежде всего решено было создать вокруг него общественное мнение. Для этой цели необходима поддержка людей передовой мысли — как людей искусства, так и представителей общественности. Из них должен быть создан художественный совет — как орган совещательный. А во главе художественного совета — орган управленческий, который мы тогда наименовали «Трудовым товариществом».

Наметили и кандидатов «Трудового товарищества»: от общественности — Алексея Максимовича Горького, от артистического мира — Марию Федоровну Андрееву, Федора Ивановича Шаляпина и меня, от художников — Мстислава Валерьяновича Добужинского и Александра Ивановича Таманова, сюда же сочли необходимым ввести и композиторов в лице Сергея Сергеевича Прокофьева[[284]](#endnote-281), а также Бориса Владимировича Асафьева[[285]](#endnote-282), от режиссуры — Алексея Михайловича Грановского; и для массовых постановок — балетмейстера Мариинского театра Бориса Георгиевича Романова[[286]](#endnote-283), в качестве администратора — Василия Германовича Недлера.

Таким образом, мой первый визит к Алексею Максимовичу и Марии Федоровне вылился в необыкновенно ценное деловое совещание, где был четко намечен весь созидательный путь Театра трагедии.

### 2

Времени для постановки «Макбета» у нас было немного: всего три месяца, так как мы были связаны сроками аренды помещения цирка Чинизелли. Надо было спешить. {281} Добужинский и Таманов вырабатывали эскизы декораций, а я занялся вербовкой намеченных кандидатов в «Трудовое товарищество». Все с большой охотой давали на то свое согласие и брали на себя обязательство принимать самое активное участие в создании театра, что несомненно говорило о большом интересе к нарождающемуся новому предприятию.

Не удалось мне только договориться с Ф. И. Шаляпиным, так как летом 1918 года он находился в Москве на гастролях, в так называемом Стеклянном театре сада «Эрмитаж», и я отложил эту свою миссию до Москвы, куда собирался для переговоров с Н. А. Никитиным относительно аренды помещения цирка для наших московских гастролей. Но еще до моей поездки в Москву, через наших общих знакомых, мне стало известно, что Ф. И. Шаляпин горячо заинтересовался созданием такого театра, причем даже выразил желание принимать в нем участие как актер.

В июне 1918 года у меня на дому начались заседания «Трудового товарищества».

Наметили исполнителей на все роли. Теперь уже, в начале сезона, нельзя было рассчитывать на актеров Александринского театра, как это было при постановке «Эдипа». Надо было выработать твердый состав. На главную роль была приглашена Мария Федоровна Андреева (леди Макбет), на роль Дункана — актер Д. М. Голубинский[[287]](#endnote-284), Малькольма — мой ученик Б. А. Болконский[[288]](#endnote-285). Роль Макбета должен был играть я. Остальные роли большей частью были распределены между бывшими моими учениками, незадолго перед тем окончившими Драматические курсы при Александринском театре, где я преподавал.

Состоялось также решение выпустить брошюру, освещающую задачи Театра трагедии, а для нее должны были дать свои статьи Горький, Шаляпин и я. К сожалению, этой брошюре не суждено было осуществиться в силу тогдашних трудностей с бумагой и печатью, — брошюра так и не увидела света.

Вскоре же у меня на дому начались репетиции под режиссерством А. М. Грановского и при моем содействии.

Роль Макбета у меня и ранее была почти готова, да и все остальные роли были у меня на слуху, так как я ставил {282} эту трагедию со своими учениками в Александринском театре для их выпускного спектакля. Тем самым моя задача значительно упрощалась, и мы, сговорившись с А. М. Грановским, общими силами быстро поставили на твердую почву дальнейший ход репетиций.

Следует сказать, что тогда темп работы значительно отличался от темпа, ныне принятого в наших театрах. Раньше актеры были как-то все начеку, более собраны, и каждый старался проявить свою личную инициативу, не дожидаясь диктовки режиссера, — действовал самостоятельней, а отсюда и более быстрое решение стоящих в процессе репетиций задач. Особенно так бывало, когда требовалась срочность постановки, как это было в данном случае.

И действительно, в короткий срок все было определено, условлено, все, так сказать, поставлено на свои места. Оставалось только, фигурально выражаясь, переписать начисто — добиться большей срепетовки.

Одновременно в таком же темпе шла работа постановочной части. М. В. Добужинский и А. И. Таманов уже продемонстрировали свои эскизы декораций, а для выполнения самих декораций привлекли талантливого художника-декоратора Мариинского театра — О. К. Аллегри[[289]](#endnote-286), прославившегося умением давать иллюзию объема в писаных декорациях. Решено было также пригласить профессора Горного института С. О. Майзеля для переоборудования системы освещения цирка, дабы достигнуть световых эффектов, необходимых в данном спектакле.

И вот, когда это все было налажено и более или менее организовано и уже можно было нам считать, что первый этап работы, так или иначе, пройден, я стал подумывать о некотором для себя отдыхе.

Ежедневно, в продолжение семи дней, спектакли «Эдипа», не считая генеральных репетиций и всего подготовительного к ним периода, в конце концов, все же отняли у меня немало сил, и не мудрено, что я стал чувствовать себя несколько утомленным.

Учитывая это обстоятельство, несмотря на выносливость, которой я всегда отличался, трудно было бы мне, не набравшись новых сил, поднимать такую трудную во всех отношениях роль, как роль Макбета, и всю тяжесть, сопряженную с постановкой столь сложного спектакля.

{283} И я вынужден был сделать для себя небольшую передышку.

Усадьба Поняки была сохранена за мной, предоставлена мне правительством для отдыха, и у себя в деревне я имел возможность спокойно отдохнуть и сосредоточиться над ролью Макбета. А тем временем в Петрограде под руководством А. М. Грановского продолжали готовиться к спектаклю.

На обратном пути из деревни я заезжал в Москву, где снял на два месяца — на октябрь и ноябрь — помещение цирка Никитиных на Садовой-Триумфальной.

В Москве видел Шаляпина, обедал у него в его особняке на Новинском бульваре. Много говорили о нашем будущем театре, которому, со свойственным ему увлечением, он придавал для переживаемого тогда момента большое значение. Обсуждали намечаемый репертуар.

Мысль о драме, о драматической сцене не покидала Шаляпина в эти годы. Он согласился сыграть Люцифера в байроновском «Каине», которого я хотел ставить в Театре трагедии, а когда у нас в Ленинградском Большом драматическом театре в 1919 году был поставлен «Дон Карлос» Шиллера, Шаляпин намеревался взять на себя роль короля Филиппа, и мы по его просьбе вместе стали подготовлять ее.

Когда он читал вполголоса — все было хорошо. Лучшего и желать было нельзя. Так проникновенно, выразительно и с такой ясностью выделялась вся внутренняя линия роли, что я думал: «Ах, как это будет замечательно!..» Но коль скоро он принимался читать ее в полный голос — все рушилось. Его привычка певца давать звук на диафрагме делала его речь неестественной, его голос резонировал в полости рта слишком сгущенно, и в результате получалось совершенно неприемлемое для драмы. Четкости и определенности фразы не получалось — все расплывалось, как на промокательной бумаге… Оказывается, принцип постановки звука для речи во многом расходится с принципом постановки для пения. Но это его не обескуражило. По-видимому, Шаляпин серьезно задумал застраховать себя на случай, если со временем голос ему изменит, чего он так боялся, и если он будет вынужден расстаться с карьерой оперного певца, чтобы в крайнем случае свое большое дарование применить в драме. И для {284} этой цели мы принялись за черную, подготовительную работу и стали тренироваться на гекзаметре. Занятия наши шли регулярно и успешно, и он уже был близок к цели, но тут помешал его отъезд за границу. По возвращении его из-за границы наши занятия возобновились, и последний урок постановки голоса для речи состоялся накануне его окончательного отъезда за границу, весной 1922 года.

Но возвращаюсь к «Макбету». Приехав из деревни в Петроград, я застал подготовку спектакля на полном ходу.

Все материалы уже были сосредоточены в цирке. На арене происходили плотницкие работы, в фойе цирка по всему полу был разложен холст, и я застал там необыкновенно трогательную картину: О. К. Аллегри разводил краски в каких-то чанах, а А. И. Таманов ползал по холсту на коленках, размечая и набрасывая контуры архитектурных деталей проектируемых замков, строившихся по сторонам арены по эскизам Добужинского.

По правде сказать, я был более чем тронут таким отношением Александра Ивановича Таманова, крупнейшего архитектора, не пренебрегавшего даже черной работой, которую с большим успехом могли бы поручить кому-либо другому, — но он предпочитал брать все лично на себя. Надо было видеть, с каким увлечением он все это делал!.. Забывая себя, он положительно целиком отдавался взятой на себя миссии. И в этом был весь Александр Иванович — и как художник и, главное, как человек.

Репетиции шли своим порядком и были в высшей степени интересны, — помимо всего, увлекала необычайность постановки.

Репетировали пока все еще у меня на дому, но надо уже было думать о репетициях на месте, в здании цирка, чтобы иметь возможность вводить и массовые сцены.

Желающих участвовать в них — хоть отбавляй…

Большинство пришло по проторенной дорожке — почти все старые знакомые «кадмеяне» из «Царя Эдипа». Все они большей частью — учащаяся молодежь, студенты университета, гимназисты.

Между ними были и фанатично преданные театру. Из них особенно хочется мне вспомянуть о двух юношах — тогда в гимназической форме. Они обратили на себя внимание еще на репетициях «Эдипа» и положительно выделялись среди других участников массовых Сцен.

{285} Один из них — Костя Державин, сын академика Николая Севастьяновича Державина, а впоследствии и сам крупный ученый — профессор Ленинградского университета Константин Николаевич Державин[[290]](#endnote-287). Одно время он посвятил себя искусствоведению и дал ряд очень ценных трудов по вопросам театра. Тогда при постановке «Макбета» я счел возможным поручить ему небольшую роль со словами — роль слуги. Так произошло мое знакомство с Константином Николаевичем Державиным, перешедшее впоследствии в дружеские отношения.

Другой — его товарищ Л. М. Жежеленко также принадлежит ныне к литературному миру.

Тогда же на какой-то репетиции в цирке подошел ко мне один из участников массовых сцен — небольшого роста студент — и обратился с просьбой прослушать его, дабы узнать мое мнение, может ли он иметь какие-либо шансы мечтать о сцене. Внимательно отнесясь к нему, каюсь, я тогда серьезно усомнился в его сценических возможностях. Его специфические внешние данные, да к тому же еще заметный в то время еврейский акцент, всегда весьма трудно устранимый, в чем я не раз убеждался в продолжение моей многолетней педагогической практики, являлись бы для него большой помехой на сцене русского театра, что я ему и высказал со всей откровенностью, необходимой в профессиональных вопросах.

Во время нашей краткой беседы я все же не мог не обратить внимание, что влечение к сцене этого молодого студента не носит характера случайного, поверхностного, с чем нам подчас приходится сталкиваться, а производило впечатление более глубокое и серьезное. Его культура и резко выраженный интеллект как-то сразу давали себя чувствовать при первой же встрече с ним. Вот это-то все вместе взятое и заставило меня внимательно отнестись к его стремлению…

Я вспомнил, что режиссер А. М. Грановский как-то мне говорил, что он мечтает о создании Еврейской национальной театральной студии, которая должна стать преддверием будущего Еврейского театра, — я и спросил Грановского, как у него обстоит дело с его проектом. Оказывается, все идет как нельзя быть лучше, и он уже надеется на скорое его осуществление. Такой ответ был как раз кстати. Находя, что театр Грановского — как раз тот путь, {286} который более чем какой-нибудь приемлем для обратившегося ко мне молодого студента, я ему посоветовал переговорить с Грановским. Студент с радостью ухватился за мой совет, тогда я их и познакомил. С тех пор я потерял его из виду и в течение нескольких лет ничего не слышал о его судьбе.

Как известно, А. М. Грановскому в конце 1918 года удалось организовать в Петрограде Студию еврейского театра (в помещении Малого театра А. С. Суворина на Фонтанке, где ныне Большой драматический театр), а вскоре с еще большим размахом развернуть деятельность этой студии в Москве, где из скромной вначале студии вырос Еврейский театр.

Не прошло много времени, как Еврейский театр под руководством Грановского с большим успехом гастролировал в Ленинграде.

Во время этих гастролей, после спектакля, я встретился в одном доме с А. М. Грановским и двумя-тремя актерами из его театра.

И вот во время товарищеского ужина с бокалом вина в руках ко мне подходит один из них и, чокаясь, обращается со словами:

— По-видимому, вы меня не узнаете, Юрий Михайлович?..

— Нет, как не узнать, — отвечаю ему. — Отлично узнаю, я ведь только что из вашего театра, — видел вас на сцене и восхищался вашей игрой.

— А все-таки я настаиваю, что вы меня не узнаете…

— Как так?.. Отлично узнаю…

— Нет, не узнаете!.. Припомните хорошенько… Ведь я тот невзрачный студент, который домогался, чтоб вы его прослушали, когда вы готовили «Макбета» в цирке…

— Как, неужели это вы?..

И действительно, это оказался тот самый студент, который участвовал в массовых сценах «Макбета». А теперь передо мной стоял не кто иной, как заслуженный актер, а впоследствии и народный артист Союза Соломон Михайлович Михоэлс[[291]](#endnote-288), за короткий срок успевший создать себе громкое имя, стать одним из крупнейших артистов нашей страны.

Табло!.. Да, бывают метаморфозы!..

### **{****287}** 3

В августе 1918 года наши репетиции были перенесены из моей квартиры на арену цирка, где постепенно воздвигались два средневековых замка — один Дунзинан, другой Инвернес.

Не за горами были и генеральные: дело близилось к премьере, назначенной на десятые числа сентября.

К этому времени из Москвы вернулся Федор Иванович Шаляпин и примкнул к нашей общей работе, активно участвуя в заседаниях «Трудового товарищества», происходивших у меня на дому.

На этих заседаниях состоялось официальное постановление о создании Театра трагедии, открытие которого, как предполагалось и раньше, должно состояться в помещении цирка Чинизелли. Но так как петроградский цирк в то время еще не подлежал национализации и временно сохранялся за старым владельцем, то нам надо было считаться с реальностью, ибо в первой половине октября Чипионе Чинизелли предполагал открыть сезон своего цирка.

Таким образом, для наших спектаклей предоставлялся только конец августа и сентябрь месяц весь целиком. После этого мы намеревались перекинуться в Москву на весьма ограниченный срок и играть в помещении цирка Никитиных. В дальнейшем же нам надо было озаботиться о постройке своего собственного здания, так как свободных помещений, подходящих для наших постановок, не было. К тому же некоторые находили, что цирковая арена, несмотря на многие преимущества, которые она имеет по сравнению с обычной сценой-коробкой, все же не такое уж идеальное место для массовых народных зрелищ.

А. И. Таманов вполне разделял такой взгляд и со свойственным ему увлечением занялся проектированием специального здания совсем особой архитектуры, отвечающего задачам нового типа театра, — театра грандиозных представлений (в чем ему помогал отличный знаток сценической техники, фанатично театру преданный режиссер А. Я. Алексеев-Яковлев)[[292]](#endnote-289).

Но, может быть, было утопично при наличии ограниченных материальных средств мечтать о сооружении собственного здания?

{288} Александр Иванович Таманов думал иначе. Он верил в успех нашего будущего театра, находил, что он как нельзя более ко времени, и был убежден, что его поддержит не только общественность, но и люди иного порядка, из числа так называемых дельцов, каковые тогда все еще не перевелись (особенно в кругах московского купечества).

В надежде заинтересовать последних и склонить их к субсидированию строительства специального нового здания для Театра трагедии, Александр Иванович Таманов летом 1918 года отправился в Москву, где у него, как оказалось, были большие связи. Я, по правде сказать, скептически отнесся к этой его поездке, не верил в благоприятный ее исход. Но, к удивлению моему, его миссия оказалась успешной: он вернулся обнадеженным, окрыленным — он обеспечил театр помещением, о котором только мечталось… Все это еще больше подняло наше настроение.

Затем, тут же на наших собраниях, был намечен последующий репертуар. Решено было после «Макбета» приступить к байроновскому «Каину». Добужинского, Таманова и Грановского прельщало поставить эту пьесу, по своей фабуле несколько феерического начала, дающей большой простор для фантазии художественного творчества, не на обычной, общепринятой сцене, а в условиях, совсем непривычных до сих пор, что освобождало их от традиционных приемов. Интерес к этой постановке усугублялся еще тем, что роль Люцифера взял на себя Шаляпин (роль Каина предназначалась мне). Далее предполагали ставить шекспировскую трагедию «Ричард II» с Шаляпиным в роли Болинброка и со мной в заглавной роли. И, наконец, «Король Лир» — давнишняя мечта Шаляпина; предполагалось, что Шаляпин и я будем играть Лира в очередь. Одновременно включили в репертуар «Бориса Годунова» Пушкина и байроновского «Сарданапала». Этими пьесами пока и ограничивался список предполагаемого репертуара нашего театра.

### 4

Параллельно с подготовкой нашего театра по инициативе Андрея Николаевича Лаврентьева, покинувшего Александринский театр, в помещении Литейного театра создавалось {289} еще новое предприятие — Театр романтической драмы[[293]](#endnote-290), где подготовляли пьесу Тирсо де Молина «Дон Хуан», а одновременно на Выборгской стороне в бывшем Артиллерийском училище готовились к открытию театра для рабочих, где для начала наметили поставить «Ткачей» Гауптмана.

Как-то Алексей Максимович Горький собрался посмотреть, что там делается, и пригласил меня с собой.

Мы застали там работу в полном разгаре. Сцена начерно была почти уже готова. Декораций еще не было. На вновь сооруженной сцене копошились рабочие, со всех сторон шел стук молотков. Вбивались, так сказать, последние гвозди…

При нас принесли занавес, специально заказанный для этого театра, развернули, и все с любопытством начали его рассматривать. На занавесе был изображен завод с покосившимися, — как тогда было принято художниками модного «левого» направления, — корпусами и трубами и клубы копоти, густо поднимающиеся из заводских труб.

Разочарование было полное…

— Нет, нам такого занавеса не нужно, — послышалось со всех сторон. — На что нам эта копоть!..

— Да и «Ткачей» нам совсем не надо, — сказал кто-то среди собравшихся.

— Вот мы недавно были в цирке и видели «Царя Эдипа», — раздался чей-то голос. — Красиво, сильно и захватывающе. Вот нам такие спектакли пусть покажут!..

Немало еще приятного неожиданно услышал я по поводу спектакля «Эдип» и необыкновенно меткого и верного суждения о нем и о значении таких спектаклей, — все это укрепляло мою уверенность в правильности взятой на себя миссии создания Театра трагедии.

Сначала я заподозрил, что меня узнали и просто хотели сказать в моем присутствии что-нибудь для меня приятное, но оказалось, что говорившие отнюдь и не подозревали, что я нахожусь среди них.

Алексею Максимовичу, насколько я мог заметить, понравился возникший по этому поводу разговор. Ему понравилась мудрость и верность высказанных суждений, и, достав свою записную книжку, он тут же, при мне, сделал в ней запись. Эта книжка, возможно, сохранилась в {290} архивах Алексея Максимовича. Вот почему я так нескромно и разрешил себе упомянуть столь приятный разговор рабочих о спектакле «Царя Эдипа».

### 5

Ну вот не за горами и открытие театра.

Подошли к обстановочным и генеральным репетициям. Выпущен был сначала плакат, возвещающий премьеру «Макбета», а затем по всему Петрограду были расклеены афиши, на которых на видном месте красовался знак Театра трагедии в виде большого круга-печати по рисунку Добужинского.

В программах, выпущенных к премьере «Макбета», было опубликовано специальное обращение Художественного совета, в котором между прочим говорилось:

«Театр трагедии делает опыт использования для театральных инсценировок здания цирка (учитывая известную компромиссность опыта, в виду необходимости применяться к данным архитектурным формам здания цирка). Театр хочет этим опытом показать величайшие преимущества арены и амфитеатра для театрального творчества, так как для игры, для декоративных и постановочных задач и для самой пьесы создаются бесконечно разнообразные возможности выявления, причем и зритель вводится в иную психологию восприятия. Актер освобождается от плена подмостков и рампы, отчуждающих его от зрителя, и становится в условия совершенно другие в смысле внешних пластических задач и внутренних переживаний. Для режиссера постановка в “театре арены” дает возможность наиболее рельефно выделить как внешнюю, так и внутреннюю сущность пьесы, пользуясь необычайным богатством планировочных мест и своеобразными акустическими особенностями здания. Декоратор, который в обычном театре обречен прибегать к специфической декорационной живописи, — уже не подчинен задачам условной иллюзорности и может искать декоративных воплощений путем архитектурных форм в широком смысле, органически связывая зрительный зал и место действия в единое целое. Вместе с тем в “аренном театре” возможно ставить совершенно иные проблемы освещения, полные неожиданной новизны {291} и открывающие самые широкие перспективы в этой области. Руководители считают, что в настоящее время только возможности “аренного театра” в состоянии создать нужные условия для выявления всей силы и величия монументальных драматических произведений».

Не ошибусь, если скажу, что объявленный спектакль вызвал поистине исключительный резонанс: в театральных кругах, в прессе он стал притчей во языцех.

Всех интриговала необычность постановки. Вот тут, как мне кажется, в известной доле и кроется причина, почему с таким большим интересом ожидалось открытие театра.

Но вот и последняя генеральная репетиция. Желающих проникнуть на нее явилось столько, что если б разрешить пропускать всех, то едва ли в цирке оказалось много свободных мест.

Но получили доступ только «папы» и «мамы» да заядлые театралы, постоянные завсегдатаи кулис. Они когда-то сами себя самочинно причислили к друзьям театра и актеров и, благодаря своему трогательному и бескорыстному отношению, прослыли среди них своими людьми. Они всегда были в курсе всего, что совершалось в театре или вокруг него, — мимо них не проходило ни одно театральное событие. Вот как пожарные собачки… Вам приходилось наблюдать таких?.. Теперь их более нет, а когда-то, — помню еще с детства, — в каждой пожарной части, в каждом пожарном депо непременно была такая собачка. Это, если хотите, стало даже какой-то традицией, по крайней мере в Москве.

Тогда у пожарных еще не было автомашин, а каждая часть имела свою конюшню, а при ней непременно состояла и пресловутая пожарная собачка. При первой тревоге она тут как тут, бывало, всегда увяжется за обозом бешено, со звоном колокольчиков под дугой (дар Валдая) несущихся троек и, бежит до места назначения. А там во время пожара снует между пожарными с таким видом, как будто бы без нее-то тут уж никак не обойтись.

Вот такою же трогательною преданностью отличались и некоторые, совсем особого, я бы сказал, специфического свойства, приверженцы театра, а таких когда-то бывало немало. Ну разве возможно было преградить им доступ на запретную генеральную репетицию?..

{292} Начало генеральной несколько затянулось: в таких случаях всегда чего-то не хватает, а в условиях того времени и подавно…

Наконец начинают впускать зрителей.

Цирк предстал перед публикой в неузнаваемом виде: он весь был декорирован, весь, так сказать, заново загримирован — от прежних внешних очертаний не осталось и следа.

Все сразу почувствовали себя в окружении средневековья.

Барьеры циркового амфитеатра сверху донизу были прикрыты декорацией, представляющей как бы серые гранитные камни. На месте бывшей царской ложи, а также напротив нее, где во время цирковых представлений обыкновенно помещался оркестр, были воздвигнуты чуть ли не в натуральную величину два мрачных средневековых замка с широкими перед ними площадками в виде террас. От них по бокам шли вниз на арену массивные лестницы. Это все предназначалось для хода действия трагедии и было делом рук А. И. Таманова.

Он, как архитектор, привыкший строить, как говорится, в натуре, а не создавать временные декоративные установки, и в данном случае подбирал материалы как будто бы для построения настоящих замков… Байдак так уж байдак!.. Толщине и ширине их мог бы позавидовать и каждый строитель любого большого здания, выстроенного где-либо на площади… Такого же свойства материалы приобретались по указанию А. И. Таманова и для остова построек. Вот почему все получилось так фундаментально и величественно и вместе с тем столь необыкновенно массивно.

На арене возвышался скалистый холм.

Сложная система освещения, разработанная профессором С. О. Майзелем, позволила достигнуть необычайных световых эффектов. Она дала возможность окутать всю декорационную установку в какой-то особый колорит, столь отвечающий общему мрачному настроению трагедии, отнюдь не лишая яркой выразительности освещения, без чего всегда неизбежна скука, — это самое страшное, что может быть в театре. Нет, тут не самый мрак, а художественный мрак, иллюзия мрака. Она-то, несомненно, еще {293} до начала спектакля подготовляла зрителя к должному восприятию.

Мы начали не сразу, а сперва дали время публике освоиться с окружающей обстановкой, освоиться с полученным от нее первым впечатлением, а затем, после некоторой выдержки, раздались фанфары, вслед за ними музыкальное вступление композитора Бориса Владимировича Асафьева.

Как только раздались звуки музыки, свет был выключен и весь цирк, за исключением центра арены, где высился скалистый холм, погрузился в абсолютную темноту.

Сначала, благодаря освещению, искусно найденному профессором Майзелем, трудно было разобрать, что происходит на этом холме, но потом, вглядевшись, вы замечали, что сквозь скользящие все время по холму как бы притушенные разноцветные лучи, напоминающие сочетание красок радуги, ползают извивающиеся, как змеи, какого-то отталкивающего вида чудовищные существа, — и вот постепенно до вас начинали доноситься звуки, сначала нечленораздельные, похожие на звуки копошащихся в болоте гадов, переходящие потом в явственную человеческую речь: это первые реплики трех вещих сестер — ведьм — начало трагедии «Макбет».

Так как Театр трагедии пока еще не имел постоянной базы для своих спектаклей и о ней мы только мечтали, надеясь заполучить ее в ближайшем будущем, то вполне естественно, что и постоянная труппа для нас была недоступна. И мы, к сожалению, вынуждены были ограничиться приглашением артистов лишь на периодические выступления.

Несмотря на такие неблагоприятные условия, нам все же удалось привлечь к участию в «Макбете» ряд интересных, подходящих по своим индивидуальным данным артистов.

Вот, скажем, начиная с ведьм: первую изображала М. А. Дмитриева[[294]](#endnote-291) — мать известного театрального художника Владимира Владимировича Дмитриева[[295]](#endnote-292), бывшая моя ученица, — необыкновенно сочного и яркого дарования (одно время она была артисткой Александринского театра). Вторую ведьму играла К. А. Каратыгина[[296]](#endnote-293) — артистка с большим именем, долгое время служившая в московском Малом театре, а также и в бывшем Александринском {294} и закончившая свои дни в Большом драматическом театре, где до конца занимала видное положение. И, наконец, третью ведьму изображала В. М. Козловская-Шмитова[[297]](#endnote-294) — типичный самородок русского театра. Исполнение ее всегда красочное, острое, полное искренности и темперамента. Лучших исполнителей для данных ролей и не выдумать. И кому из них отдать предпочтение — трудно сказать.

Они начали пьесу — это доброе предзнаменование: замечено, что хорошее начало ведет и к хорошему концу.

Сначала они все, распластавшись, прильнули телом к земле и, тесно прижавшись друг к другу, представляли собой как бы сплошную массу, едва заметно двигающуюся, напоминая собою комок спрута. Но мало-помалу начинали вырисовываться и отдельные очертания каждой из них. Вот сперва поднимается одна лишь обнаженная рука первой ведьмы. Скрюченная кисть ее руки с согнутыми пальцами, в виде щупальцев, как бы предвкушает свою жертву. Вслед за тем она выпрямляется во весь рост, и перед вами, в серых лохмотьях, высохшая безобразная старуха с длинными, в беспорядке торчащими во все стороны космами. И к довершению всего — борода.

Первая ведьма медленно поднимается под несмолкаемое стрекотание своих сестер. Наконец вы слышите, как сквозь это стрекотание начинают пробиваться отдельные слова… Прислушиваетесь… Да, это слова первой ведьмы. Она произносит их как-то странно, отрывисто и на каких-то гортанных сдавленных звуках, причем каждое слово вылетает внезапно, словно от вспышки какого-то взрывчатого вещества. Ими она вешает, что «когда кровавый стихнет бой», им предстоит встреча с Макбетом.

При этом сообщении остальные ведьмы, такие же жуткие, такие же отталкивающие, только что копошившиеся у ее ног, приподнимаются и, взявшись за руки, начинают все вместе кружиться в диком хороводе, под сильные раскаты грома и беспрерывные вспышки молнии.

После слов: «летим туда, где смрад, где мгла, где высь ненастна!..», свет полностью во всем цирке гаснет.

В это время издалека доносится шум битвы: трубы, дробь барабанов.

Несколько секунд темноты. Полный свет.

На холме ведьм уже нет.

{295} На середину арены выходят король Дункан, его сыновья Малькольм и Дональбейн, Ленокс и другие. Им навстречу — едва держащийся на ногах раненый солдат; двое его поддерживают. Раненого спрашивают, не может ли он рассказать, что происходит на поле битвы, на чьей стороне успех. Собрав слабеющие силы, раненый начинает свой рассказ, хотя и короткий, но до того красочный и выразительный, что часто в качестве богатого материала он рекомендуется ученикам, изучающим сценическое искусство.

У нас эту роль играл Иван Николаевич Морвиль[[298]](#endnote-295) — талантливый артист, пробывший на ролях героев на сцене петербургского Народного дома, а после Октябрьской революции до конца своих дней игравший в бывшем Александринском театре.

С большим подъемом, мастерски провел И. Н. Морвиль свою трудную сцену, из которой зритель узнает о геройских подвигах Макбета и его сподвижника Банко.

Вслед за ним появляется Росс (его изображал Всеволод Николаевич Всеволодский-Гернгросс, когда-то мой ученик, а ныне известный историк русского театра)[[299]](#endnote-296).

Росс приносит добавочные сведения о ходе военных событий и возвещает Дункану о победе и тут же сообщает об измене тана Кавдорского, взятого в плен Макбетом. Дункан приказывает казнить Кавдора, а Макбета велит поздравить как Кавдорского тана.

После этого свет на мгновение гаснет, а когда он снова зажигается — на арене те же ведьмы.

Гремит гром при ярком солнце.

После нескольких реплик ведьм слышны звуки барабана.

Ведьмы пляшут и поют:

Сестры рока, мы рука с рукой,
Властны над землей и над водой!..
Кругом здесь пойдем, все кругом,
Три тебе, вот три и мне,
Три еще, чтоб нам вполне,
Крепко взявшися друг с другом,
 До девяти
 Теперь дойти.
Стойте!.. Все уже полно:
Колдовство совершено…[[300]](#footnote-6)

{296} Из бокового прохода появляются упоенные только что одержанной победой, вооруженные с головы до пят, Макбет и Банко.

Макбета играл я, а в роли Банко выступал тогда еще совсем молодой, начинающий актер Геннадий Михайлович Мичурин[[301]](#endnote-297), рекомендованный мне моим учеником И. Д. Калугиным[[302]](#endnote-298), незадолго перед тем кончившим по моему классу Драматические курсы при Александринском театре и принятым на казенную сцену.

Г. М. Мичурин, обладая прекрасным голосом и статной фигурой, необыкновенно как подходил своими внешними данными к Банко, и я, несмотря на его молодость, решился доверить ему столь ответственную роль, и он вполне оправдал мое доверие.

Три ведьмы преграждают путь Макбету и Банко, и на вопрос пораженного их видом Макбета: «Кто вы, скажите?..» приветствуют его Кавдорским таном и королем в грядущем. Макбет глубоко изумлен: ведь еще жив Кавдорский тан, жив и король Дункан, и быть ему царем, как быть Кавдорским таном, «вне тех пределов вероятий»… Макбет погружается в размышление.

Тогда и Банко требует вещих предсказаний. Ведьмы предрекают ему быть родоначальником королей.

Озадаченные, оба начинают заклинать ведьм, требуя, чтобы они сказали им больше и открыли, откуда исходят их чудесные предсказания.

В ответ на их заклинания ведьмы исчезают; Макбет и Банко остаются одни.

Пророчество ведьм особенно подействовало на Макбета. С этой минуты в его мозг влилась отрава, и он теряет равновесие в жизни и свей покой, — его разъедают мрачные мысли о тщеславии. Но, овладев собою, они оба спешат в путь для встречи с королем.

По уходе их — минутное затемнение всего цирка.

Звучат торжественные звуки труб.

Внезапно возникает свет, ярко освещая арену цирка, и вы видите, как с одной стороны арены появляется Дункан Со свитой, с другой — Макбет с Банко и воинами. Они встречаются. Король радостно приветствует героев, только что одержавших победу, и привлекает их в свои объятия.

{297} Переживая радость по случаю умиротворения своей страны, Дункан, с целью укрепить в стране мир и покой, тут же, в присутствии всех собравшихся, объявляет сына своего Малькольма наследником престола. Эта весть, столь противоречащая предсказаниям ведьм, жалит Макбета прямо в сердце. Не замечая смущения Макбета, король, желая оказать ему особое внимание, сообщает о своем намерении посетить его в замке Инвернес. Чтобы скрыть обуревающие его чувства, Макбет с разрешения короля спешно удаляется под предлогом предупредить жену о приезде короля и достойно его встретить.

Снова цирк погружается в темноту. Затем лучи света пронизывают тьму, они падают только на замок Макбета — Инвернес, размещенный на месте бывшей царской ложи, прямо над главным входом в зрительный зал, а в то же время остальная часть цирка остается во тьме.

Не стану описывать внешний вид замка, скажу только, что он производил большое впечатление мощностью своих форм и средневековой суровостью.

Как только освещали замок ярким полным светом, то на фоне окружающей абсолютной темноты он особенно эффектно выделялся. Все детали, созданные двумя талантливыми художниками — Добужинским и Тамановым, — представали во всей своей художественной красоте. И каждый раз, когда из темноты вдруг возникал внезапно ярко освещенный замок, в этот момент всегда возникали дружные аплодисменты.

Когда аплодисменты смолкали, мы делали небольшую паузу, чтобы дать возможность публике освоиться с тем впечатлением, которое она только что получила, и лишь после этого из глубины замка появлялась леди Макбет — Мария Федоровна Андреева.

В руках леди Макбет — полученное от мужа письмо, которое она только что прочла. Она останавливалась на пороге с устремленным вперед взволнованным взглядом и оставалась в таком положении некоторое время, как бы фиксируя свое смятенное состояние, задерживаясь в раздумье на каждой ступеньке, медленно спускаясь по ним, и, достигнув первой площадки террасы, тут только снова начинала штудировать вслух послание мужа. Эта мимическая сцена у Марии Федоровны Андреевой была в высшей {298} степени красноречива, чему способствовали благодарные ее сценические данные.

Мария Федоровна Андреева, обладавшая исключительной для сцены внешностью, была ослепительно красива в роли леди Макбет. Большие выразительные ее глаза, отражавшие силу и волю, как нельзя более соответствовали характеру леди Макбет. Две большие черные косы лежали у нее на груди, дополняя эффектный костюм, сделанный по рисунку Добужинского.

М. Ф. Андреева читала письмо сначала вполголоса, как будто про себя, и только по движению губ и по выражению ее лица можно было заметить, что она читает, но потом, постепенно, голос ее приобретал все большую и большую силу, слова раздавались все яснее и яснее, а к концу, по мере воодушевления, голос ее приобретал все большую и большую твердость. Наиболее значительные фразы произносились так, как будто бы они были вычеканены из бронзы, что придавало ей величие и большой душевный подъем. Видно было по всему, что полученное ею известие, сулившее венец и славу в грядущем, не утолило жажду ее тщеславия, а породило затаенные замыслы, далеко опережающие естественный ход событий.

Как нарочно, как бы в ответ таким недобрым ее помыслам, приходит известие о приезде короля. Вбегает слуга и сообщает: «Король приедет на ночь к вам»…

Леди Макбет видит в том таинственное предзнаменование, что укрепляет ее решение осуществить свой преступный замысел.

Внизу у входа в замок появляется Макбет.

Завидя его, леди Макбет, спустившись на второй уступ террасы, еще издали, в то время как он поднимается по ступеням навстречу ей, бурно приветствует его:

Великий Гламис! Доблестный Кавдор!
И более, чем Гламис и Кавдор…

Дальше идет диалог между мною и М. Ф. Андреевой, диалог весьма краткий, но многозначительный и необыкновенно сложный для исполнителей. Тут в немногих фразах нужно показать все, что таится в их душах, все, что они не договаривают друг другу, а главным образом надо выявить то, что лежит под текстом и между текстом. Здесь созревает и дает свои ростки зерно будущих {299} преступных их деяний. Вся ответственность в данном случае ложится исключительно на интонации и мимику исполнителей, обязанных точно отразить подоплеку внутреннего состояния героев трагедии.

«Друг, Дункан приедет нынче…» — вдруг нерешительно и робко, как бы еще нащупывая почву, говорит Макбет. Но эти слова надо понимать не прямолинейно. Ими он ищет поддержку у жены своим затаенным мыслям — решения участи Дункана: жить ему или не жить?..

Так и воспринимает леди Макбет его слова и, желая убедиться в своем единомыслии с ним, не спуская с него пытливых глаз, задает вопрос: «А когда уедет?..» Макбет, хорошо поняв значение ее вопроса, не сразу отвечает: «Предполагает завтра», — и, встретившись с ее властными гипнотизирующими его глазами, нерешительно и в смущении, запинаясь, прибавляет: «Так он предполагал», — и этим полностью выдает себя.

Тогда, уяснив себе, что происходит в душе Макбета, и чувствуя его колебания, леди Макбет, желая воздействовать на него, решительно и властно восклицает:

— О, никогда
Такого завтра не увидит солнце!

Видя, что у Макбета еще не вполне созрела решимость, она берет всю инициативу на себя:

… Ты дело этой ночи,
Великое, одной мне предоставишь!..
Оно, и только лишь оно одно,
Дарует нашим дням, ночам грядущим
Величье, славу, царственную власть!..

Макбет как бы меж двух огней. В нем борются два начала: доброе и злое. По натуре он не злодей, но тщеславие обуревает его. Не будь возле него злого гения в лице его жены — леди Макбет, может быть, судьба повела бы его совсем по иному пути. Его пугает энергичный натиск его жены, и он, как страус перед грозящей ему опасностью, прячет свою голову и в ответ на ее слова произносит: «Об этом после будем говорить».

На этом кончается сцена. Наступает темнота. Слышна музыка, и как только опять включается свет — тот же замок Макбета, но уже с освещенной ареной.

{300} Трубы возвещают приближение Дункана.

Появляется свита короля, а вслед за ней сам король, его два сына — Малькольм и Дональбейн, а также Банко, Ленокс, Макдуф, Росс и Авгус. Навстречу им спешит леди Макбет и, обменявшись с королем изысканным приветствием и искусно играя роль гостеприимной хозяйки, поднимается с королем и со всей свитой по ступеням, ведущим к входу в замок.

Свет выключается.

Музыкальный антракт, иллюстрирующий пышный пир Макбета в честь короля Дункана, затягивающийся за полночь.

Когда свет возобновляется, то замок Макбета предстает уже при ночном освещении.

Повсюду пылают факелы; у входа, по стенам, на лестнице звучит музыка, иногда прерываемая возгласами гобоев и труб. Кравчие и слуги проходят по лестнице с золочеными кувшинами и блюдами всевозможных яств и напитков. Изнутри замка слышатся голоса и отдельные возгласы. Пир в разгаре.

Но вот появляется взволнованный Макбет. Он в смятении и никак не может решиться на отчаянный поступок. В нем происходит отчаянная борьба, и он произносит свой знаменитый монолог: «Удар, один удар». В нем взвешиваются все «за» и «против», — Макбет приходит к заключению, что он не в силах таким путем добыть себе престол. Но тут поспевает его злой гений: леди Макбет начинает всячески стыдить его за малодушие и трусость и, ставя в пример свою непреклонную волю и силу, произносит классические слова Шекспира:

Какой любовию младенца любишь,
Когда он грудь твою сосет; но если б
Я поклялась, как ты, — в минуту ту,
Когда он улыбался б в очи мне,
Из десн беззубых вырвала б сосок
И череп разможжила б так ему,
Чтоб разлетелся б мозг кругом!..

Поражаясь ее силе и твердости, Макбет говорит:

Рождай мне только сыновей!
Мужей одних лишь может создавать
Твоя бесстрашная природа!..

{301} И он окончательно подпадает под ее власть.

Конец первого действия. Антракт.

В первом акте «Макбета» семь картин, и все эти семь картин были сыграны нами почти без перерывов, если не считать коротких интервалов, не больше минуты, необходимых для переключения света, которыми обозначалась смена сцен.

На обычной сцене наших театров для этой цели потребовалась бы каждый раз полная перемена декораций, что вызвало бы довольно продолжительные антракты, всегда мешающие целостности впечатления, тогда как в наших условиях «аренной постановки» все декорации уже сначала спектакля были установлены по всему цирку на свои места, и по ходу действия после затемнения освещалась та или иная их часть. Это давало нам возможность точно придерживаться текста произведения и вести все сцены в последовательном порядке, как они написаны автором, и не прибегать к вынужденной перемонтировке их или даже к купированию целых сцен, с чем мы часто встречаемся на практике.

### 6

Действие второе.

Декорация та же, что и в предыдущей сцене.

Ночь.

После краткого музыкального вступления выходит Банко со своим сыном подростком Флиансом. Настроение у Банко мрачное, напряженное, полное дурных предчувствий. Он медленно и зорко оглядывает замок и, чуть заслышит звук приближающихся шагов, настороженно хватается за меч. Входит Макбет. Они перекидываются несколькими фразами, по их тону чувствуется, что они друг другу не доверяют, остерегаются друг друга. После вещих предсказаний каждый из них скрывает в себе затаенную мысль. Разговор не клеится. И вскоре Банко вместе с сыном удаляются в замок.

После их ухода Макбет берет у слуги зажженный факел и прикрепляет его к стене, слугу же отсылает.

Оставшись один, он сначала прислушивается к каждому шороху, несущемуся из замка, а потом медленно, осторожно {302} крадется вдоль стены и, дойдя до двери, вдруг порывисто возвращается и в изнеможении падает на каменную скамью, стоящую как раз близ факела, только что перед тем прикрепленного к стене. Затем, откинувшись назад и прислонив голову к стене, Макбет долго, как будто в оцепенении, смотрит перед собою, уставившись в одну точку.

Наконец глаза его начинают наполняться сначала недоумением, а потом ужасом, и он как будто под гипнозом, прикованный к одной точке, пристально вглядываясь в нее, медленно встает и со словами: «Что тут?.. Кинжал ли вижу пред собой…» — делает движение, как бы желая схватить его. Но в руках его ничего нет. Это только галлюцинация, мечта воображения… Но видение все еще перед его глазами и все настойчивей напоминает ему о его кровавом замысле и толкает на задуманный им путь.

Прозвучал колокол. В этом видит он свое предначертание. Он полон решимости… Снова удар колокола, и со словами:

О, будь же глух, Дункан! То звон зловещий,
Зовет он в небо или в ад тебя!..

Макбет крадется в глубину и скрывается за дверью.

Наступает продолжительная пауза и как будто бы абсолютная тишина, а прислушаешься — сквозь эту тишину прорываются какие-то таинственные звуки: то слышится как бы тяжелый чей-то вздох, похожий на стон спящего, то словно заглушённый жуткий хохот, то чей-то короткий выкрик, то филин прокричит издалека или порой вдруг донесутся порывы приближающейся бури. Словом, как будто под покровом тихой ночи разгуливаются неведомые нам силы.

Из замка появляется леди Макбет. Она, как тень, бесшумно проскальзывает в дверь, вся настороже. Вдруг крик совы.

Леди Макбет рефлексивно отшатывается в тень. Нервы ее напряжены… «А?.. Нет, то крикнула сова на кровле, зловещий это вестник смерти…» — невольно вырывается у нее из груди. Немного успокоившись и произнеся: «Он там теперь…», леди Макбет идет, вся слух, по направлению к двери.

{303} Не успевает она дойти, как доносится выкрик Макбета: «Кто тут… Что?..» Леди Макбет, в ужасе отпрянув назад, думает, что Макбета постигла неудача. В бессильной злобе исступления у нее вырывается приглушенный крик. Но как раз в этот момент, с окровавленным кинжалом в руках, пятясь, появляется Макбет. Быстро овладев собою, леди Макбет бесшумно подходит к мужу и кладет свою руку на его плечо. Макбет, невольно вскрикивая, молниеносно поворачивается к ней и на вопрос: «Ну, что?» — отвечает шепотом: «Окончено». Но в этом «окончено» звучат скорее ужас и растерянность, нежели торжество удачи.

Вслед за тем в большой тревоге Макбет спрашивает: «Не слышала ль ты шума?»

«Сова кричала, да пищал сверчок», — успокаивая, отвечает она. Но нервы его до того обнажены и натянуты и до того чувствительны, что всюду ему кажутся страхи и опасения, что вот‑вот каждую минуту его могут обнаружить.

Взглянув на свои окровавленные руки, Макбет окончательно теряет самообладание и, в беспомощной растерянности указывая на руки, произносит: «Какой печальный вид» и впадает в полное отчаяние, вспоминая подробно все только что пережитые им ужасы, доводящие его чуть ли не до сумасшествия.

Ему кажется что по сводам замка неумолимо носился вопль:

. Зарезал Гламис сон, зато
Не будет спать его убийца Кавдор,
Не будет спать его убийца Макбет.

Отчаяние так велико, что даже леди Макбет теряется при виде такого его потрясения, и ей остается только одно — увести его скорей отсюда, чтоб кто-либо не увидел его в таком состоянии.

Леди Макбет стыдит мужа за слабость духа.

Стук в ворота — оба насторожились:

У входа южного стучат!.. Скорей!..
Мы в комнату к себе уйдем. Воды
Немного, — и мы чисты в этом деле!

{304} Стук повторяется. Макбет бессильно падает на ступени лестницы. Леди Макбет помогает ему встать и уводит его в комнаты.

Чу!
Стучат сильнее. Да скорей наденем
Ночное платье. Позовут нас, верно…
Они подумать даже не должны,
Что мы еще не спали…

После этих слов Макбет, без всякого повода, в испуге ринулся в сторону. Ему послышались чьи-то шаги… Леди Макбет успокаивает мужа:

 … Да не стой
Таким несчастным, утонувшим в думах…

Опять стук в ворота, и они оба спешат укрыться за дверью.

На этом кончается труднейшая сцена трагедии.

Над ней мы, Мария Федоровна Андреева и я, потрудились порядком. Как она у нас вышла — судить не нам, но все, что было в наших силах, мы разработали детально, пытаясь как можно глубже и тоньше передать всю сложность этих переживаний. Скажу лишь, что именно эта сцена принималась публикой наиболее шумно.

Вслед за тем цирк погружается в абсолютную темноту.

Начинается музыка, иллюстрирующая разыгрывающуюся стихию бурной ночи. Все это музыкальное вступление идет на фоне сильнейших раскатов грома, блеска молнии и порывистого завывания ветра, переходящего иногда в унылый вопль, в дикий посвист. Временами раздается пронзительный вопль филина. Все эти звуки, в сочетании с музыкой, давали впечатление как бы внезапно открывшейся двери самой преисподней, содрогнувшейся от ужаса совершенного преступления.

Помню, как долго и мучительно мы добивались иллюзии всевозможных звуков, неудержимой вакханалии распоясавшейся стихии. Тут были и исступленные крики разных диких зверей и птиц и каких-то чудовищ, перекликающихся с раскатами грома и свистом ветра, и много разных других звуков из арсенала закулисной театральной кухни. Сначала все это получалось грубо и довольно-таки {305} кустарно. А. М. Грановский настойчиво и кропотливо стал добиваться художественности во всех этих звуках. К воспроизведению их была привлечена молодежь из студентов и гимназистов, с большой охотой участвовавшая в общих сценах. Среди них нашлись настоящие виртуозы звукоподражания. Все с увлечением работали над этой звуковой «поэмой». Трудность заключалась еще в сочетании всех этих звуков с исполняемой параллельно музыкой Б. В. Асафьева, — задача состояла в том, чтобы не только ей не мешать, но как-то ее дополнять, войдя с ней в сочетание.

Не могу не вспомнить с благодарностью всех этих безыменных энтузиастов, помогавших в нашей постановке. Они несомненно способствовали тому сильному впечатлению, которое в результате было достигнуто.

У Шекспира часто сцены ужасов сменяются сценами комедийного порядка. Вышеописанное музыкальное вступление кончалось вполне реальным, нетерпеливым и настойчивым стуком в ворота решетки замка.

Привратник, изрядно подвыпивший из остатков вчерашнего королевского пира, которого великолепно играл Александр Артемьевич Усачев, долго не появлялся на этот стук.

Наконец, шатаясь, со словами: «Вон, как стучат!.. Вот, если б быть привратником в аду — пришлось бы повертеть ключом!..», — невозмутимо подходит к решетке, становится возле нее и отправляет свои естественные надобности, продолжая рассуждать: «Стучи, стучи, стучи!.. Кто там, во имя Вельзевула?» и т. д. Наконец стук в ворота становится неистовым. Привратник отворяет двери: входят Макдуф и Ленокс.

Как уже упоминалось, роль привратника исполнял Александр Артемьевич Усачев. Это был, могу сказать, подлинный александринец: за свое долгое пребывание на сцене нашего театра он сумел впитать в себя все лучшие его традиции. Человек большого дарования, он каждый раз, даже в эпизодических ролях, лепил незабываемые образы, полные тонкого юмора, яркой жизненности и реализма в лучшем смысле этого слова. Ему был также свойствен гротеск — всегда стильный, большого вкуса, лишенный грубости и театральной ходульности.

{306} Роль Макдуфа на генеральной и на первых двух спектаклях играл скрывавшийся у нас на афишах под тремя звездочками тогда еще совсем молодой (ныне народный артист республики) Яков Осипович Малютин[[303]](#endnote-299), бывший мой ученик, года за три до этого принятый на сцену Александринского театра. Тогда артистам бывших императорских театров не разрешалось открыто участвовать под своей фамилией в других театрах, но если это не мешало текущему репертуару, то, в виде исключения, на такой секрет полишинеля обычно смотрели сквозь пальцы.

Но так как Якову Осиповичу Малютину приходилось довольно часто выступать на сцене Александринского театра, то мы должны были озаботиться подысканием ему дублера и, руководствуясь этим, передали его роль тогда начинающему артисту Г. В. Музалевскому[[304]](#endnote-300), впоследствии служившему в Большом драматическом театре. Он и играл роль Макдуфа в очередь с Я. О. Малютиным.

При входе Макдуфа и Ленокса между ними и привратником идет краткий, полный юмора диалог, который прерывается появлением Макбета.

Состояние его тревожно. Он знает, что вот‑вот сейчас узнают об убийстве короля Дункана. Надо собрать все хладнокровие, чтобы ни одним мускулом лица не навлечь на себя подозрение.

Оказывается, что король просил Макдуфа прийти к нему рано утром. Макбет предлагает ему пройти к королю вместе с ним, но Макдуф отклоняет эту любезность, говоря, что король велел явиться ему одному.

Макбет остается с Леноксом, который вспоминает об ужасах минувшей ночи:

… А эта ночь
Пребеспокойная была!.. Там, где
Мы спали, вихрь все трубы с кровель снес.
А говорят, что в воздухе кругом
Все слышались отчаянные вопли;
И стоны смерти страшные звучали,
Ужасные нам смуты предвещая,
События грозные, что на беду людей
Высиживает время. Птица мрака
Всю эту ночь, — ночь, длившуюся долю.
Как жизнь, — кричала дико. Говорят,
Сама земля, как будто в лихорадке,
Тряслася…

{307} Слова Ленокса об ужасах прошедшей ночи терзают Макбета: они как прикосновение к еще незажившей ране. С трудом он выдавливает из себя:

Да, ночь бурная была…

Но вот полный отчаяния и ужаса вбегает Макдуф со страшным известием об убийстве старика Дункана.

Поднимается тревога. Бьют в набат. Шум, паника. Зовут сыновей Дункана — Малькольма и Дональбейна. На шум выбегает и леди Макбет. Она мастерски играет роль слабой женщины, ничего не знающей о совершенном преступлении, и даже падает в притворном обмороке, как бы не выдержав такого потрясения.

Макбет также искусно притворяется пораженным убийством. Предусмотрительная леди Макбет, успевшая еще ночью, после убийства, окропить кровью лица и платья спящей после обильного пира пьяной свиты короля и измазать кровью их оружие, навлекает этим на них подозрение в убийстве.

Вдруг, неожиданно для всех, Макбет громко заявляет: «Я их убил».

Все ошеломлены. В недоумении смотрят на Макбета. Продолжительная пауза, после которой Макдуф, которому это поспешное убийство кажется подозрительным, спрашивает его: «Зачем же сделали вы это?»

Макбет, как пойманный зверь, при этом внезапно обрушившемся на него вопросе, заметался, не находясь сразу, что ответить… Но быстро овладев собою, страстно изливает свое негодование по адресу мнимых убийц.

В душу честного Банко прокрадывается подозрение на истинного виновника преступления:

Такой кровавый беспримерный случай
Мы постараемся разоблачить.
На сердце страх. Догадки нас тревожат…
Но знаю твердо я, —
Десница божия надо мной всегда.
И я клянусь: цареубийца подлый
Найдет во мне жестокого врага.

Макбет ему вторит: «Я тоже…» Присутствующие подхватывают: «Мы все! Мы все!..»

Все уходят. Остаются сыновья покойного короля Малькольм и Дональбейн. Чувствуя, что здесь кроется измена и угроза их жизни, они решаются бежать.

{308} На арену выводят лошадей, и, быстро вскочив в седла, они во весь опор, через всю арену цирка, несутся прочь от ужасов злополучного замка, пользуясь темнотой ночи.

Вслед за тем шла краткая сцена между Макдуфом и Россом, из которой зритель узнавал, что королем избран Макбет. Сценой этой завершается второй акт.

Третий акт.

Замок Форес, где начинался третий акт, представлял собой башню с приземистыми колоннами на верхней площадке, за которыми был подвешен прекрасно разрисованный геральдическим орнаментом занавес, собственноручно нарисованный Добужинским. Боковые лестницы от самой арены, прерванные двумя площадками, позволяли строить очень интересные мизансцены.

Когда включался свет к началу акта, то он падал на одинокую фигуру Банко, стоявшего на нижней площадке и произносившего свой краткий монолог, в котором он высказывал подозрения о виновности Макбета в убийстве Дункана, а также вспоминал и предсказания о том, что он, хоть сам и не будет королем, но зато станет родоначальником целой династии (Стюартов).

В конце этого монолога раздвигается занавес, и на верхней площадке появляются король Макбет, леди Макбет, Ленокс, Росс и вся свита короля.

Макбет льстиво обращается к Банко, приглашая его вечером на пир. Этому вероломству вторит его жена. Банко говорит, что он должен сейчас уехать, но обещает быть к вечеру.

Макбет, уже замысливший новое преступление — убийство Банко, спрашивает его, едет ли с ним и его сын Флианс.

Макбету надо было это знать, так как ему одинаково важно убить и сына, дабы не исполнилось предсказание вещих. Далее он изливает при всех свое притворное негодование по адресу убийц короля Дункана, подчеркивая, что он считает убийцами сыновей покойного короля, поспешное бегство которых якобы выдает их с головой. После этого Макбет отпускает свиту до вечера, желая остаться один, — ему нужно окончательно договориться с убийцами.

Все уходят.

Монолог Макбета.

В начале этого монолога Макбет характеризует Банко как самого опасного врага, стоящего на пути его честолюбивых {309} замыслов. Ведь пока жив Банко и его сын, преступление, которое он совершил, бесплодно: «На мою голову властителя венец ничтожный и бесплодный возложили — и в руку сунули такой же». Он осквернил свою душу убийством лишь для того, чтобы плоды его преступлений пожали потомки Банко, а не его:

Нет! Уж если так, ты лучше выходи,
Судьба, на бой со мной, — на жизнь и смерть!
Кто там?!

Входит слуга. Медленно входят угрюмые убийцы. Они из числа недавних повстанцев, жестоко подавленных войсками Макбета и Банко. В нерешительности становятся они на авансцене, спиной к публике, поодаль от Макбета. Тяжелая пауза. Макбет медленно приближается к ним. Он четко и безапелляционно, как бы гипнотизируя их, внушает им тихим, но твердым голосом, что они обязаны своим несчастьем и разорением не ему, а Банко. Искусно растравляя их злобу, он направляет ее в нужное ему русло ненависти к своему сопернику.

Медленно и настойчиво он внушает им:

Ну вот обоим вам вполне известно,
Что Банко враг ваш главный.

 Оба убийцы
Верно, лорд.

 Макбет
И мой
Враг этот здесь, со мной,
В таком смертельно близком расстоянии,
Что чувствую ежеминутно я:
Его удара острие — уж тут,
Близ места, где вся жизнь моя.

Далее, как бы раздумывая вслух:

Я бы мог
Без совести зазренья с глаз моих
Его смахнуть и после утвердить
Такое дело волею моей
Высокой, но так делать я не должен
По милости друзей обоих нас,
Его, а также и моих. — Мне их любви
Нельзя лишиться.

{310} И вырвав у убийц обещание покончить с Банко, Макбет отпускает их, но лишь только они спускаются на несколько ступенек, он останавливает их словами:

Я через час, не более, назначу,
Где вам засесть и сторожить его…

Убийцы делают еще несколько шагов вниз по ступенькам лестницы. Макбет вновь их останавливает уже на нижней площадке словами: «Покончить надо в эту ночь». Ударение делает на словах «в эту *ночь*».

И в несколько далеком расстояньи
От нашего дворца. — Не забывайте.
Я требую, чтоб тени подозренья
Не пало на меня!

Опять движение убийц вниз. Опять Макбет бросает им многозначительно, находясь все еще наверху: «Флианс едет с ним». Пауза. Убедившись, что его мысль дошла до них, Макбет добавляет внушительно:

Мне смерть его
Не менее существенно нужна!..

### 7

Далее — сцена убийства Банко.

В этой сцене, как и во многих других, режиссеру А. М. Грановскому и его сопостановщику балетмейстеру Б. Г. Романову, на ответственности которого лежали массовые сцены, очень помогало то обстоятельство, что они создавали спектакль на арене, а не на обыкновенной сцене театра. Это давало возможность весь этот очень краткий, но динамичный эпизод целиком построить на технике освещения, внезапно возникавшего из абсолютной темноты и снова мгновенно потухавшего. Этот остро задуманный замысел как нельзя лучше соответствовал напряженному моменту трагедии.

Сцена начиналась так: у скалистого холма, посреди арены стоят фигуры двух убийц и к ним подходит с зажженным факелом в руке третий убийца. Во время их краткого диалога слышно приближающееся цокание копыт.

 {311} 1‑й убийца
Как шпорит, чай, теперь
Коня ездок, порядком запоздалый,
Чтоб вовремя добраться до ночлега!
Уж близится и тот, кого мы ждем.

 3‑й убийца
Чу! топот слышится коней.

Убийцы поспешно исчезают в боковом проходе цирка. Темнота. Пауза, заставляющая зрительный зал насторожиться.

Издалека в темноте голос Банко:

Эй, вы!
Светите нам сюда!..

Лошади остановились, слышно, как всадники сходят с лошадей, которых уводят. Опять пауза. Убийцы в темноте:

 2‑й убийца
Конечно, он!
Другие же, кого ждут к королю.
Давно уж там.

 1‑й убийца
В объезд, я слышу, едут.

 3‑й убийца
Объезд почти на милю. Он, как все,
Пешком пойдет отсюда до дворца.

Убийцы притаились в темноте. Входят Банко и Флианс. Темнота. Вспышка молнии, освещающая на холме среди камней Банко и его сына. Снова темно.

 Банко
А ночью быть дождю…

Один из убийц подбегает к ним и своим факелом освещает их лица, чтоб убедиться, что это те, Которых они поджидают. В то же мгновение двое других убийц сзади замахиваются кинжалами на Банко. Кинжалы уже занесены над ними, но в это мгновение свет гаснет, так что факт самого убийства происходит уже не на глазах зрителя, {312} а в темноте. Только слышно, как вскрикивает Банко: «Предательство!..» После чего — зловещее молчание, а затем из темноты несется предсмертный голос Банко: «Беги, Флианс мой милый! Беги, беги — отмстить ты можешь!.. О!..» И с протяжным стоном: «О, изверг!» — Банко затихает навеки.

Темнота. Пауза, в которой чувствуется, что преступление совершилось. Затем из темноты доносятся притушенные реплики убийц, завершающие картину.

Успех этой сцены всецело зависит от четкости ее выполнения. Надо, чтобы все совпадало. Малейшее опоздание, малейшая несвоевременность подачи света или шума срывает весь постановочный замысел этой картины. Все это требует большого количества репетиций, и на генеральной, к сожалению, было то, что на нашем театральном языке обычно называется «накладкой».

После сцены убийства Банко полная темнота. Включается свет, который падает на верхнюю площадку замка, представляющую балкон с четырьмя колоннами, занавесы между ними раздернуты. Получается как бы внутреннее помещение замка с небольшой площадкой (авансценой).

Пиршественный стол накрыт. Он стоит по диагонали. На небольшой возвышенности, налево от публики, отдельно королевские места: два высоких кресла. Кругом стола — места для гостей.

Появляется Макбет. Он ведет леди Макбет. За ними придворные. Макбет радушно приглашает всех за стол. На место, предназначенное королеве, садится леди Макбет. Сам же он заявляет, что будет запросто сидеть среди гостей.

… Мы сами
Желаем вместе с вами сесть — и роль
Смиренного хозяина исполнить.

Снизу на ступенях появляется мрачная фигура убийцы. Макбет видит его, но продолжает расточать любезные фразы своим гостям. Сам он весь внутренне устремлен к пришедшему; наконец ему удается вплотную приблизиться к нему.

Макбет становится на авансцене так, чтобы загородить собою от пирующих вошедшего убийцу, который {313} стоит возле него на ступеньках. Свет, падавший на пирующих, выключается, остается лишь луч, освещающий Макбета и убийцу. Затаенным, полным тревоги шепотом ведут они свой краткий диалог. Макбет в отчаянии, что Флиансу удалось избежать уготовленной ему участи.

… Змей большой
Раздавлен, а червяк, что скрылся ловко,
Хотя со временем накопит яда,
Теперь еще без зуб…

И со словами: «Ступай, мы завтра опять послушаем тебя!..» Макбет отпускает убийцу и возвращается к пирующим. Макбет уже овладел собой: он опять радушный хозяин.

Ленокс приглашает Макбета сделать честь придворным и сесть за стол около них. Макбет, окинув взором всех сидящих, произносит: «Все заняты места». Ленокс, указывая на кресло, стоящее посреди сцены высокой спинкой к публике: «Но вот для вас оставлено здесь место!»

 Макбет
Где?

 Ленокс
Вот здесь, мой добрый лорд!..

Макбет направляется к указанному креслу. Не успевает он положить руку на спинку этого кресла, как прямо перед ним, из-за этой спинки, лицом к лицу, вырастает фигура духа Банко.

Мертвенно бледное, зловещее, окровавленное, с лихорадочно блестящими глазами, лицо Банко, подернутое мертвенно-фосфорическим светом (достижение такого мага-волшебника, как профессор С. О. Майзель), было необыкновенно впечатляюще. У меня у самого в этой сцене встречи бегали мурашки по спине.

Призрак приближал ко мне свое лицо вплотную. Я стоял перед ним в каком-то оцепенении. Длительная пауза, весь внутренне потрясенный, но на кажущемся внешнем покое, тихо, на одной ноте, с максимальной простотою я произносил, как бы вне своего сознания: «Кто из вас это сделал?..»

{314} Следует вопрос Ленокса: «Что, наш добрый лорд?..» Этот вопрос проходит как бы мимо меня, но рефлексивно переключает меня на сильнейшее исступление. Откидываясь в ужасе от призрака всем корпусом, кричу:

… Не можешь ты сказать,
Что это сделал я!.. Ты не кивай
Так на меня кровавой головой своей!..

Общее замешательство. Леди Макбет растерянная, но понимающая истинную причину душевного состояния своего мужа, пытается успокоить собравшихся, объясняя все болезнью, его припадками, преследующими его с детских лет.

Она подходит к Макбету, с презрением кидая ему:

Мужчина ль ты!..

Не спуская глаз с призрака, Макбет продолжает:

Да, и бесстрашный самый,
Когда смотреть дерзаю вон на то,
Чего б сам дьявол испугался! Да!..

Он может вынести все, любые опасности на земле, но бороться с потусторонними силами он не в состоянии. Он не может выносить взгляда призрака, и, только когда тот исчезает, Макбет приходит в себя. Он ослабел, как после тяжелой болезни. Он пытается оправдаться перед своей женой, которая сильнее его в такие страшные минуты. Макбета смущает, что все это произошло в присутствии посторонних, пытается рассеять создавшееся тяжелое общее настроение и, взвинчивая себя, нервно требует:

Вина давайте! Полнее наливай — мы пьем за всех…
Кто здесь пирует с нами — и за друга
Нам милого и дорогого Банко…

Когда я называл имя Банко, то оно как бы застревало у меня в горле и последующие слова произносились с некоторым опасением. А потом продолжал:

… Которого теперь мы лишены!..
За вас и за него мы жаждем пить,
За всех, за всех!..

С этими словами Макбет с высоко поднятым бокалом вина идет вдоль стола, направляясь к своему королевскому {315} месту, но не успевает дойти до него, как на его троне неожиданно возникает тень Банко. Исступление Макбета доходит до апогея. Со всею силою он пускает в него свой кубок и, ринувшись назад, падает на пол.

Решусь на все, на все.
На что решиться в силах человек;
Явись медведем он свирепым, русским,
Явися носорогом броненосным,
Явись гирканским тигром и чем хочет,
И нервы крепкие мои не дрогнут!
Иль оживи и вызови меня
На бой, смертельный бой, в пустыне дикой,
И если задрожу, — зови меня
Хоть куклою в руках девчонки жалкой!..
Тень страшная, исчезни. Призрак лживый,
Смеющийся над разумом моим,
Прочь, прочь!..

Призрак исчезает. Смущение присутствующих достигает предела. Все спешат разойтись. На сцене остаются лишь Макбет и его жена.

В последующем финале третьего акта, где Макбет решает опять идти к вещим ведьмам, чтобы еще раз узнать свое будущее, я считал кардинальными слова Макбета:

Я уж зашел в такую глубину
Потока крови, — бродом уж идти
Совсем нельзя, а воротиться вспять
Мне так же тяжко, как пройти опять
Чрез весь поток! — престранный, дивный зов
В моем мозгу!.. Он просится уж в дело,
Свершить его скорее надо, прежде,
Чем мысль его обдумать сможет!

### 8

Четвертый акт начинался на арене цирка сценой ведьм и Гекаты.

Гекату играла моя бывшая ученица Ксения Александровна Аленева[[305]](#endnote-301). Очень одаренная, обладавшая прекрасным голосом, она прекрасно справилась со своим монологом, который сопровождался музыкой, несмотря на то, что настоящая сфера Ксении Александровны — высокая комедия, где она проявляла себя блестящей артисткой.

{316} В разгаре общих сцен колдовства трех ведьм и Гекаты появлялся Макбет, — он твердо и решительно требует прорицания от ведьм. Он мучится от неизвестности, и ему все равно, что будет с ним впереди, лишь бы знать что!..

Ведьмы спрашивают Макбета, желает ли он услышать их прорицания или же он требует более сильных духов. Макбет отвечает: «Старших подавайте! Я старших ваших видеть сам хочу!»

Появляется первый призрак. Он предостерегает Макбета от грозящей ему опасности со стороны Макдуфа: «Ты тана Файфа берегись, Макдуфа берегись! Пусти! Довольно! Отступись! *(Исчезает.)*»

Появляется второй призрак:

Лей смело, дерзко кровь, всех ставя ни во что,
И смейся над врагом, как ни был бы силен!
Не может зла тебе нанесть никто
Из всех людей, кто женщиной рожден!..

Обрадованный Макбет восклицает: «Ну, так — живи, Макдуф! Чего бояться?..» Но тут же, как бы спохватившись:

Иль нет! Себя вдвойне я обеспечу;
Саму судьбу себе закабалю.
Хочу я страху бледному сказать:
«Ты лжешь!..» — и спать спокойно, как бы громы
Там ни гремели!.. Нет, не жить тебе, Макдуф!..

Удар грома. Появляется третий призрак, предсказывающий Макбету, что он будет непобедим до тех пор, —

Пока Бирнамский лес
Не двинется к вершинам Донзинанских гор
И не пойдет на замок Макбета — Форес!..

Макбет ликует от таких предсказаний, но одна мысль все же гложет его тщеславное сердце: это мысль о том, будут царствовать потомки Банко или нет. И Макбет требует дальнейших прорицаний.

В абсолютной темноте начинается шествие светящихся странным таинственным светом призраков. Восемь светящихся корон плывут по воздуху — это призраки восьми королей династии Банко, — это шествие заключает сам родоначальник династии.

{317} Зрелище получилось жуткое, и эта картина была одной из наиболее сильных по впечатлению. Нам удалось достичь больших сценических эффектов в этой и в других картинах, где действовали инфернальные силы, главным образом, благодаря изобретательности С. О. Майзеля, который тогда едва ли не впервые в практике театра применил свойства фосфоресцирования. Он придумал какие-то особые составы, которыми покрывались одежда, лица и регалии призраков. Получались настолько жуткие картины, что в публике бывали случаи истерик.

Следующую за этой сцену, в замке Макдуфа, мы пропускали, руководствуясь соображениями, высказанными еще Шиллером, который в своем переводе выпустил эту картину, считая ее слишком потрясающей. В ней, как известно, посланный Макбетом убийца умерщвляет жену Макдуфа и его детей. Думаю, что эту картину действительно можно не играть на сцене, не вредя интересам пьесы в целом. На нас ведь производит впечатление не столько самое преступление, сколько действие, оказываемое им на отца, а это действие производит на него рассказ о смерти его семьи, а не самый вид убийства. Присутствовали мы или нет при убийстве, мы понимаем взрыв отеческого горя, а только это и должно нас поражать.

Когда Макдуф произносит слова, которым Вилькс и Риан — современники Гаррика — придавали такое раздирающее значение: «Детей нет у него!.. И все, все милые мои малютки… Все… Макдуф бездетен!» Мы уже не помним того, что случилось раньше, мы всецело находимся под впечатлением этого горя, и нам более не нужно видеть кинжал убийцы, чтобы понять горе отца, горе Макдуфа.

Вслед за сценой с призраками действие переносилось в замок, находившийся на месте бывшей царской ложи (ныне ложа дирекции).

Малькольм, бежавший в Англию, принимает явившегося к нему Макдуфа, который уговаривает его возглавить движение недовольных против Макбета, низложить его и занять самому принадлежащий ему по праву рождения престол Шотландии.

Малькольм, думая, что Макдуф подослан к нему коварным Макбетом, всячески уклоняется, говоря Макдуфу, что он и слаб душой и полон всевозможных недостатков и пороков {318} для такого подвига. Но поняв, что перед ним непритворный враг Макбета, он открывает Макдуфу свое притворство и дает согласие на его предложение.

Б. А. Болконский и Я. О. Малютин играли эту трудную сцену искренне, сильно и стильно, и она смотрелась в их исполнении с неослабеваемым интересом. Горячий, полный благородных порывов и юного темперамента образ Малькольма получался у Б. А. Болконского очень убеждающим. Удача этой роли надолго укрепила его положение как актера на роли молодых героев. Впоследствии он играл много ролей такого плана в Большом драматическом театре (Антоний в «Юлии Цезаре», Рюи Блаз и другие). Твердый, честный и цельный характер Макдуфа как нельзя лучше лежал в данных Я. О. Малютина. Трудная, полная трагизма сцена, когда Макдуфу сообщают об убийстве его жены и детей, сцена, в которой Макдуф подобен раненому льву, великолепному в своем величественном горе, — проводилась Я. О. Малютиным весьма убедительно.

Этой потрясающей сценой кончалось четвертое действие трагедии.

Начало пятого действия снова переносило зрителя в королевский замок.

Краткая сцена доктора и придворной дамы предшествовала знаменитой сцене леди Макбет со светильником. Эта центральная сцена, как известно, является квинтэссенцией всей роли: по ней судят о силе исполнительских способностей актрисы, играющей леди Макбет. Надо сказать, что М. Ф. Андреева весьма тонко обдумала все психологические детали этого куска своей роли и произвела сильное впечатление.

В следующей сцене, в которой Малькольм, зная, что Макбет боится того, чтобы не случилось явление сверхъестественное, чтобы не двинулся на него Бирнамский лес, приказывает каждому воину срубить по дереву и нести его перед собой, создавая этим впечатление движущегося леса.

На арену выезжала кавалькада всадников, состоящая из Малькольма и его приверженцев. Штандарты со всевозможными геральдическими украшениями, флаги на пиках всадников и красивые лошади превосходной конюшни Чинизелли создавали весьма импозантное зрелище, которого никогда не создать на обыкновенной сцене-коробке.

{319} Вслед за этим действие опять переносилось в замок Макбета, шла его сцена сначала со слугой, затем с Сейтоном, доктором и вестником.

Эта сцена ставила передо мной задачу показать, как Макбет, которого постепенно покидают его приверженцы, теряя почву под ногами, по колено стоящий в пролитой им крови, — по наклонной плоскости неудержимо катится вниз. Как утопающий, который хватается за соломинку, он цепляется за предсказанное ему ведьмами — он может умереть только, если сама природа пойдет против него.

В отчаянии он восклицает:

Я биться буду до тех пор, пока
С костей моих все мясо не обрубят.
Подай доспехи мне!..
… Пока не подойдет
Бирнамский к Донзинану лес, не страшны
Ни гибель мне, ни смерть!..

Получив известие, что его единственный друг — жена скончалась, подавленный этим новым обрушившимся на него ударом судьбы, он в величайшем огорчении, в полном упадке сил поизносит: «Могла бы умереть и после».

И далее знаменитые слова Шекспира:

Жизнь — тень лишь мимолетная! — актер
Прежалкий на подмостках: час один
Урочный, величаясь, пошумит
Иль в гневе грозном покричит, а там
Пропал — его уже не слышно! — Сказка
Глупца, неистовств полная и грома,
А содержанья никакого!..

В конце этого рассуждения появляется вестник, — он в страхе лепечет, что, стоя на часах, видел, как тронулся с места Бирнамский лес.

Макбет со словами: «Лжешь, холоп!..» — кидается, как раненый зверь, на него и, не помня себя, бьет вестника. Эта сильнейшая по эмоциональному напряжению сцена завершается неистовым взрывом:

 К мечам,
К оружию, в поле! Если же увижу
Я то, что утверждает он, — нельзя
Бежать, нельзя и оставаться здесь!
Как стал надоедать мне солнца свет!
{320} Ах, если бы погиб весь этот мир!
На бой, в набат звоните! Вихрь, бушуй!
Несися, гибель, к нам! В оружьи с ног
До головы умрем с мечом в руках!..

Через секунду он уже на арене, где встречается с юным Сивардом.

Этого юношу играл бравший у меня частные уроки В. Я. Армфельт (Воронцов).

Горячий монолог львенка Сиварда и диалог, прерываемый ударами меча, шел в стремительном темпе. Юный Сивард повержен: его тело лежит распростертым на холме в центре арены цирка.

Стоя над ним, Макбет торжествует:

Ты женщиной рожден!..
Смеюсь мечам и с хохотом ругаюсь
Над всякого оружия угрозой
В руках того, кто женщиной рожден!..

И, наконец, последняя сцена Макбета — предсмертный бой.

В роли Макбета, как я писал, мне посчастливилось видеть одного из величайших трагиков — Эрнесто Росси, который особенно понравился в данной сцене, в эпизоде предсмертного боя Макбета с Макдуфом.

Играя эту сцену, я следовал интерпретации Росси, считая эту интерпретацию исчерпывающей, идеальной. Я отважился на этот шаг не с дерзкой мыслью точно воспроизвести исполнение Росси, — думаю, что у меня на это хватило бы в достаточной степени скромности. А для меня было тут важно не как, а что! Не к точному подражанию я стремился, а к преемственности — преемственность же мы не должны игнорировать в нашем деле.

В своем исполнении заключительной сцены Макбета с Макдуфом я пытался воспроизвести всю сложную гамму чувств, которыми наделил его Шекспир, заботясь главным образом не о том, как делал это Росси, а о том, что он хотел, что стремился выразить.

Финал трагедии начинался на арене сценой Малькольма, Сиварда-отца, Росса и других.

После полных благородства слов скорби отца, который, при известии о смерти сына — молодого Сиварда, спрашивает только об одном: «Умер ли его сын достойно, как {321} воин», — выходит торжествующий Макдуф, неся на своем копье окровавленную голову Макбета.

Общая радость.

Все поднимаются по лестнице в замок; на верхней площадке замка Малькольм провозглашается королем Шотландии.

Генеральная репетиция окончена, можно сказать, спектакль родился на свет: он уже сыгран перед зрителями.

### 9

Через день — 23 августа 1918 года — состоялась премьера «Макбета», прошедшая с очевидным, порадовавшим и всех нас обнадежившим успехом: народный зритель, преобладавший в цирке, заполнивший, как говорится, до отказа дешевые места верхних ярусов, внимательно, скажу даже, настороженно принял спектакль. Последующие представления «Макбета» хотя посещались несколько слабее, но все же вызывали несомненный интерес и очень страстную противоречивую критику[[306]](#endnote-302).

Несколько дней спустя, 30 августа 1918 года, в Петрограде был убит М. С. Урицкий, и в тот же день в Москве, у завода Михельсона, раздался предательский выстрел: был серьезно ранен Владимир Ильич Ленин. Становилось несомненным, что революция вступает в период ожесточенной борьбы, что начался суровый, грозный ее этап.

Представления «Макбета», которые по договоренности с Чинизелли (так же как и представления «Эдипа») должны были возобновиться в начале сентября, нам пришлось отменить в силу объявленного в эти дни временного запрета выхода на улицы после девяти часов вечера — такова была непосредственная, ближайшая причина прекращения наших спектаклей в цирке.

Но независимо от такого обстоятельства, становилось очевидным, что в создающихся, все более определяющихся, новых условиях невозможно думать о продолжении, развитии деятельности Театра трагедии как частного начинания. Дело, начатое на основе личной инициативы, на мой собственный счет и риск, выдержало испытания, вполне себя оправдало и, как меня убеждала М. Ф. Андреева, успешно сможет развиваться в рамках государственной организации, {322} при прямой, активной поддержке Советской власти.

Указанной цели призван был служить Большой драматический театр[[307]](#endnote-303), организованный в Петрограде в сентябре 1918 года, в труппу которого я и вступил, наряду с некоторыми участниками постановок «Эдипа» и «Макбета». Оба эти спектакля, кстати сказать, еще раз сослужили свою службу: в октябре и ноябре 1918 года «Эдип» был сыгран в Театре консерватории[[308]](#endnote-304), предоставленном тогда Большому драматическому театру, тогда как только что сформированная труппа его репетировала шиллеровского «Дон Карлоса» (которым должен был открыться новый театр)[[309]](#endnote-305). Что касается «Макбета», то он вошел в репертуар Большого драматического театра в качестве следующей, второй по счету его постановки[[310]](#endnote-306). Начало 1919 года мне запомнилось, крепко полюбилось: в феврале и марте я играл в Большом драматическом театре ежедневно, выступая сегодня в «Макбете», завтра — в «Дон Карлосе», по утрам репетируя «Много шума из ничего»[[311]](#endnote-307), а после его включения в репертуар — рекомендованную А. М. Горьким романтическую драму Арвида Иернсфельда «Тит Флавий, разрушитель Иерусалима»[[312]](#endnote-308), и в свои свободные вечера выступая в различнейших театрах города в любимой моей роли Фердинанда.

Оглядываясь назад, перебирая в памяти дела и дни тех отдаленных лет, могу сказать, что с того времени, с которым связаны постановки «Эдипа», «Макбета» и «Дон Карлоса», из далеко не всегда разбиравшегося в великих событиях, порой пассивного свидетеля Октябрьской революции я постепенно сделался ее участником — и так началось мое сознательное служение ее целям средствами искусства.

# **{****377}** Приложения(письма, беседы, доклады, статьи, заметки)

## **{****379}** Письма Е. М. Кузнецову[[313]](#endnote-309)

### 1

Ленинград, 20.III.39 г.

Необычайно обрадовало меня Ваше письмо, дорогой Евгений Михайлович. Оно меня сильно поддержало — и те мучения, которые я по-прежнему испытываю в процессе моего писания, даже перестали казаться мне такими уж тяжелыми…

Последние недели я все время прикован к письменному столу.

Начал — и, насколько понимаю, удачно — главу о Дальском, а когда кончу ее, заново возьму в работу все наброски о Марии Гавриловне Савиной.

Прикидываю конец второго тома, действительно, надо так подойти к «Маскараду», чтобы незаметно, по ходу рассказа, уже здесь внести атмосферу предреволюционных дней, однако же не привнося никаких переоценок или наслоений последующего времени.

Под впечатлением нашей последней беседы все чаще возвращаюсь к плану третьего тома. Беспокоит меня начало: оно должно представлять собою плавное, естественное продолжение конца второго тома, так сказать, явиться следующей его фразой в обстановке нарастающих событий общественной жизни.

Этот рубеж между дореволюционным и послереволюционным временем мне очень важен.

Здесь я во многом должен разобраться.

Не могу скрыть, что меня пугает перспектива литературной работы в том виде, как она определилась в последних наших беседах. Так еще много надо написать. Я спешу, боюсь, что в результате получится неряшливость, особенно в стилистическом отношении. Хотелось бы сделать так, чтобы я подбрасывал Вам все написанное по главам, и Вы ставили бы свою точку. Это ускорило бы процесс продвижения второго тома, а следовательно, и начало работы над третьим.

{380} Не полагаете ли в скором времени быть в Ленинграде? В апреле приеду по делам в Москву. Крепко Вас обнимаю

*Ваш Юр. Юрьев*.

### 2

Новосибирск, 25.II.43 г.

Дорогой Евгений Михайлович!

Только что собирался написать Вам, как получил Вашу весточку, которой очень обрадовался. Все же Вы неправы: последнее время почти не отрываюсь от рукописи. Доработал и, как мне кажется, закончил все недописанные главы второго тома, читанные Вам в последний раз. Начал описание «Свадьбы Кречинского», имея задачей сделать сильный акцент на Давыдове, который пока что действительно представлен недостаточно полно. Более или менее подробно разработал план третьей части. Теперь он как будто четко уложился в моей голове — по крайней мере поначалу, в своих первых главах.

Все сделанное привезу в Москву. Сейчас же спешу вкратце поделиться предварительными предположениями по третьему тому, — надо будет их обсудить и обо всем договориться при предстоящей встрече.

В качестве своего рода введения нужна небольшая глава о событиях 1917 – 1918 годов, точнее: о нашем восприятии революции, о нашем месте в ней, и притом так, как оно нами постепенно осознавалось. Затем «Эдип», которого Вы знаете по черновикам. За «Эдипом» — «Макбет». Этот мне памятный спектакль хочу описать акт за актом, попутно затронув интересные встречи и дав характеристику некоторых актеров, занятых в «Макбете».

Следующая глава — о Большом драматическом театре. Думаю ограничиться первыми его спектаклями, которые, в сущности, и определили тогда его лицо.

Полагаю начать рассказ с наших репетиций. Они интересны как репетиции вновь создававшегося театра, только что составленной труппы, большинство членов которой впервые встретилось на сцене, а между тем с первого абцуга хорошо сыграли такую пьесу, как «Дон Карлос». Далее — шесть-семь основных сцен из «Карлоса» (мои сцены с Максимовым[[314]](#endnote-310) и Монаховым[[315]](#endnote-311)) и наблюдения об отношении зрителя тех лет к Шиллеру. Здесь же полагаю остановиться на «Короле Лире»[[316]](#endnote-312) и на премьере «Отелло»[[317]](#endnote-313) (сравнительно подробно). По {381} ходу рассказа затрону и быт того времени, припомню и незабываемый эпизод с сообщением газет о мнимой моей смерти[[318]](#endnote-314), и о тех последствиях, какие такое сообщение имело в среде моих близких. Весьма необходимы мне отдельные номера «Жизни искусства»[[319]](#endnote-315) с материалами о Большом драматическом театре, вероятно, они сохранились у Вас, но можно ли их достать в настоящее время?

Следующая глава весьма сложна и ответственна: период моего руководства Александринским театром. Тут потребуется серьезная консультация.

В этой главе полагал бы коснуться и отдельных спектаклей, и, главным образом, принципиальных вопросов руководства Академическим театром, как они практически стояли и разрешались в то время.

Из игранных мною за эти годы спектаклей хотел бы коснуться только двух: постановки «Антония и Клеопатры»[[320]](#endnote-316) и возобновления «Коварства и любви»[[321]](#endnote-317).

В «Коварстве» я выступил в нашем театре впервые после более чем трехлетнего перерыва. Спектакль шел с интересным составом (Ведринская[[322]](#endnote-318), Мичурина, Корчагина, Давыдов, я, Лерский[[323]](#endnote-319), Ге[[324]](#endnote-320), Шаповаленко, Малютин) и имел серьезный успех у публики, хотя и не удостоился внимания критиков, поглощенных в то время лозунгом «Долой Шиллера!»

Что касается «Антония и Клеопатры», то, как Вы знаете, это одна из любимейших мною пьес в шекспировском репертуаре. Роль Антония трагикам «не задавалась» — считалось, что это пьеса с гастрольной женской ролью (Дузе, у нас — Федотова). Мне роль Антония, по общему признанию, «задалась» с первого раза (что редко у меня бывало), и я хотел бы подробно ее коснуться, в частности описать исполнение четвертого акта «Антония», одного из эмоционально наиболее сильных в трагедии.

Гораздо сложнее подойти к вопросам руководства театром Акдрамы во всем своеобразии переживавшегося тогда этапа, но тем будет интереснее, когда удастся этого добиться.

Не хотел бы ничего сглаживать. Желал бы отразить этот период во всей его полноте — и со всеми нашими ошибками, и со всеми нашими трудностями (включая и нигилистические атаки «левтерецев», и пресловутые демонстрации «трамовцев» у здания Акдрамы)[[325]](#endnote-321).

Не разрешая себе открытой полемики, я, по существу, принужден буду полемизировать со статьей Вл. Ник. Соловьева в сборнике к столетию Александринского театра[[326]](#endnote-322). Период моего руководства представлен Вл. Ник. Соловьевым искаженно, к тому же и фактически неточно.

{382} Хочу подробно разобрать, какую роль сыграла постановка первых советских пьес на нашей сцене — имею в виду «Пугачевщину»[[327]](#endnote-323), «Ивана Каляева»[[328]](#endnote-324), «Виринею»[[329]](#endnote-325), особенно «Конец Криворыльска»[[330]](#endnote-326), «Бронепоезд»[[331]](#endnote-327). Все эти постановки практически решали очень важный в те годы для нашего искусства вопрос о связях и соотношениях традиций с современностью.

Здесь я полагал бы подробно остановиться на Ек. Павл. Корчагиной и Ил. Ник. Певцове (хотя о Ек. Павл. Корчагиной хочется написать отдельную главу). Хотел бы захватить по пути Ал. Ос. Сокова, помогавшего мне по административной части, человека большого благородства и громадной преданности делу актера — Вы должны его помнить. Окончание этой главы еще недостаточно мне ясно, и надо будет подробно, обстоятельно обговорить все при встрече.

Считал бы нужным коснуться в отдельной главе такой трудной фигуры, как Вс. Эм. Мейерхольд. Кажется, я из числа немногих актеров, так или иначе связанных с ним более двадцати лет. В период моей работы над Кречинским в его театре он стал мне более прежнего понятен, что несомненно повлияло на известное охлаждение наших отношений[[332]](#endnote-328). Необходимо со всей ответственностью разобраться в этих вопросах, но отказываться от них не хотел бы.

Отдельно думаю затронуть роль Арбенина, мою работу над ней в послереволюционное время, мои выступления в Арбенине вне нашего театра (точнее: вне его своеобразной, и с годами связывавшей меня, постановки).

Заключительные главы еще недостаточно ясны. Хотел бы написать о дорогом мне Вас. Ив. Качалове. Думаю написать о среднем актерском поколении, а также о начинающей молодежи, затронуть разные вопросы, с этим связанные (кстати, и вопросы театральной критики). Все это надо подробно обсудить при встрече, дабы составить вполне точный план, которому и следовать.

Выеду из Новосибирска в средине марта, во всяком случае в последних числах марта наверняка буду в Москве. О дне выезда сообщу. Но поезда нынче опаздывают, и Вы непременно созвонитесь с вокзалом, прежде чем выезжать к поезду.

Шлю Вам свой сердечный привет и крепко обнимаю.

*Ваш Юр. Юрьев*

## **{****383}** Беседы актера[[333]](#endnote-329)

### 1

Каждый молодой актер обязан задать себе вопрос: какие требования он должен поставить перед собой, чтобы заслужить право на почетное звание подлинного артиста?

Первое и самое необходимое условие — это, поняв и определив задачи театра, ни на минуту не забывать всей огромной значимости роли искусства. А став его служителем, раз и навсегда осознать всю *ответственность* перед обществом и перед искусством вообще и, в частности, перед театром. Раз навсегда осознать свою позицию и начать культурную борьбу за торжество подлинного искусства, дабы, побеждая уродливое, мелкое, ничтожное, поднимать его до степени прекрасного, серьезного и ведущего вперед. Истинное назначение театра — давать обществу такие устои, на основе которых могли бы вырасти лучшие его стремления.

Какое почетное и благородное задание актеру! Но какой это ответственный пост и с какой серьезностью, вниманием, осторожностью и чуткостью нужно отнестись к своим задачам тому, кто взял на себя ответственность быть воспитателем художественного вкуса зрителя.

Ведь ничего не может быть легче, чем, воспользовавшись своим могучим влиянием, употребить его во вред, и как пагубно будет это влияние, если во имя личных интересов актер разрешит себе потворствовать вкусам невзыскательной части публики. Тогда театр утратит свое значение и как носитель культуры станет величиною ничтожною, в то время как истинная задача его — быть впереди общества, вести его за собой.

Много надо силы воли и приверженности к самому искусству, чтобы удержаться от заманчивой перспективы «нравиться публике», от которой часто зависит личное благополучие актера.

{384} И мы сплошь да рядом видим, как актеры, зачастую гоняясь за легким успехом, уже не довольствуются одною правдою в художественно-реальном ее воплощении, а, к сожалению, все более и более опускаются до приемов, угодных публике, приемов, не имеющих ничего общего с задачами театра, а тем более нашего советского театра, требующего определенного стиля исполнения в духе гоголевских заветов.

Упражняясь постоянно и почти исключительно в приемах, недопустимых в нашем театре, такие актеры становятся рабами вкусов толпы, которую обязаны забавлять…

Что требуется от подобных актеров, гоняющихся за легким, внешним успехом? Ни труда, ни ума, ни знания не нужно, достаточно небольшой дозы жара чувства для ролей драматических или некоторой способности смешить для ролей комических. И такой человек может вообразить, что он уже рожден сценическим актером.

Ставка на легкий успех приучает исполнителя к обедненному заданию. Он не воспитывается на серьезных задачах, не стремится являться на сцене воплощением поэтической идеи, становиться истолкователем, вдохновителем ее, поднимать нравственное сознание народа, расширять его кругозор, облагораживать чувства — и, таким образом, теряет сознание великого значения артиста, что, казалось бы, должно являться неотъемлемым качеством каждого, работающего в театре.

Необходима забота о воспитании художественного вкуса у тех, у кого его недостаточно. Надо поднимать театральную и общую культуру и покончить раз и навсегда с либеральным отношением ко всякому поползновению потворствовать вкусам невзыскательной части публики.

Что нужно прежде всего требовать от молодого актера и на что прежде всего необходимо обратить его внимание?

Актеру важнее всего воспитать в себе особое отношение к своему делу, к сцене, к искусству, укрепить то ощущение, с которым он должен прийти в театр. Он должен знать, что такое искусство и чему он, актер, должен служить. Он может на первых порах испытывать только неосознанное влечение к сцене, не давая себе ясного отчета в том, что ему предстоит делать на ней, но он должен всем своим существом любить театр, должен гореть желанием работать в нем. Его отношение к искусству, к театру, к сцене, к ее служителям должно быть каким-то особенным, необыденным, овеянным романтической дымкой. Если этого нет, лучше на сцену не идти.

Я вспоминаю свое детство: я любил театр и даже запах газа, которым он тогда освещался; будучи гимназистом, я старался как {385} можно чаще бывать у актерского подъезда Малого театра, чтобы видеть актеров вблизи. Они мне казались необыкновенными людьми, были божествами моего Олимпа, к ним я испытывал чувство благоговения.

Нужно трепетать, благоговеть перед театром, как трепетала Ермолова, когда девочкой, сидя в суфлерской будке рядом со своим отцом, наблюдала, как играют великие мастера Малого театра. Театр нужно любить так, как любил его герой знаменитого водевиля Ленского — старый актер Лев Гурыч Синичкин. Помните его слова: «Театр — отец, театр мне мать! Театр мое предназначение»?[[334]](#endnote-330)

Недостаточно осознавать значение сценического искусства, нужно относиться к нему любовно и благоговейно.

С начинающим актером нужно говорить об этике, об отношении к делу, его нужно приучать относиться к сцене с большим трепетом, нужно воспитывать в нем чувство особого отношения к деятелям театра, как представителям художественной культуры. Это особое отношение помогает творчеству.

«Актера нельзя воспитать и обучить, — говорит М. Н. Ермолова, — если не воспитать в нем человека». Мне кажется, что эти слова всегда должны быть в нашей памяти Ведь сумел же К. С. Станиславский воспитать не одно поколение актеров своего театра. Пусть же изречение гениальной артистки Ермоловой, подтвержденное практикой Станиславского, войдет в традицию каждого театра.

И именно о традициях мне хочется напомнить. Одно время в театре слово «традиция» было одиозным, оно совершенно ошибочно уподоблялось чему-то заскорузлому, застойному. Иногда не без основания, ибо надо прямо сказать, что некоторые театры с наибольшим накоплением всех и всяческих традиций настолько некритически начинали опираться на них, гордиться ими и считать себя безупречными, что приходили к полной успокоенности и почивали, как говорится, на лаврах.

А при успокоенности, разумеется, теряется свежесть восприятия, без которой даже лучшие традиции превращаются в реакционное цепляние за навыки, и все сводится к механическому повторению прошлого, следовательно, к шаблону, к трафарету, а отсюда и к застою. В таком состоянии легче впасть в путаницу и принять за подлинные традиции простые, а иной раз и дурные свои навыки. Нельзя забывать, что традиции не есть что-то мертвое, раз навсегда застывшее. Они — одновременно продукт живого творчества и требуют {386} дальнейшего прогрессивного развития, как и всякое культурное наследие в любой области, будь то искусство, наука, техника или что-либо иное.

Обратимся к нашему бывшему Александринскому театру, создавшему рука об руку с московским Малым историю русского театра. Александринскому театру, более чем московскому Малому, пришлось пережить все перипетии, сопряженные с его положением казенного театра. Сколько тут было навязанных ему компромиссов! (Стоит только вспомнить период так называемой «крыловщины»[[335]](#endnote-331) с ее ставкой на «веселительный» театр, отвечающий вкусам публики обывательского типа.)

А между тем, несмотря ни на что, с помощью прогрессивной мысли театр сумел в своем главном сохранить все ценное, что нес в себе по существу, и остаться на высоте своего призвания, выполняя культурные функции, возложенные на него.

Я говорю «в своем главном». Этим я хочу сказать, что наш театр, несмотря на постоянную борьбу с враждебными ему элементами, далеко еще не освобожден от постепенно наслаивавшегося сора, занесенного влиянием кругов, мало считающихся с задачами искусства.

Для того чтобы разобраться в том, что тут ценно, а что является случайным и вредным, необходимо, как мне кажется, проследить весь исторический ход развития нашего театра и посмотреть, чтó именно помогало ему подняться на ту высоту, на которой он держался многие годы, и чтó являлось сором и тормозом для роста.

Источник этого роста — творчество, опирающееся на заветы наших великих учителей, стоявших на страже интересов искусства и, в частности, театра.

Эти заветы вытекают из личного их опыта, пронизанного глубоким пониманием задач искусства и театра, их беззаветной преданности и благоговейного отношения к театру. Вытекают они и из умения вскрывать сущность внутреннего мира изображаемого ими лица и обращаться с этим миром бережно, деликатно, как бы боясь излишним прикосновением или бесцеремонным вторжением оскорбить святая святых человека.

Такие заветы мы и называем традициями. Мы часто забываем о них, а потому часто и блуждаем вокруг и около по тропинкам, далеко уводящим нас от большой дороги театра.

Преемственность, отнюдь не в смысле слепого подражания, всегда играет огромную роль в прогрессивном развитии человечества.

Хотелось бы, чтобы и в области нашего искусства почаще прибегали к воспоминаниям о богатом нашем прошлом. В нем, несомненно, {387} найдется много ценного, что даст пищу для правильного развития дальнейшего творчества нашего театра, сохранит цельность и вместе с тем, быть может, удержит многих от некоторых ошибок.

Нельзя быть актером в высоком значении этого слова, не испытывая беззаветного влечения к сцене. Счастлив тот, у кого это влечение врожденное, как это бывало у многих великих мастеров театра.

Большинство корифеев нашей дореволюционной сцены, как московского Малого театра, так и Александринского, как раз принадлежит к подобной категории сценических деятелей. Это они накопляли и, в свою очередь, создавали традиции, на которых укреплялись твердые основы русского театра. Это они несли в себе сущность его, воспринятую от своих великих учителей, и были как бы продолжателями их в деле строительства своего театра, свято храня и развивая наследие Михаила Семеновича Щепкина и Павла Степановича Мочалова. К ним примыкает драматург А. Н. Островский с Провом Садовским в Москве и Мартыновым в Петербурге.

Они сообща формируют эти традиции, помогающие строить театр, живое творчество которого всегда отвечает духу своего времени.

Нам важно уяснить, чтó, помимо их замечательных талантов, способствовало созданию таких театров, как московский Малый и петербургский Александринский. Каковы их слагаемые, на каких заветах, на каких традициях рос и креп каждый из них?

Говоря о традициях Александринского театра, я не буду касаться их в отрыве от московского Малого. Оба театра почти ровесники. Разница в их возрасте всего лишь несколько лет, и они тесно всегда были связаны друг с другом, жили одними и теми же интересами. В то время было меньше школ и направлений. Всех объединяла общая вера, одна традиция, основанная на щепкинском понимании задач актерского искусства.

Суть вся, на мой взгляд, не в единой школе, не в манере и не в методе исполнения, а в единой вере, в едином устремлении, в глубоком уяснении задач сценического искусства, в способности знать, во имя чего ты служишь искусству и во имя чего посвящаешь ему свою жизнь.

Возьмем для примера прошлое московского Малого театра и бывшего Александринского. Откуда там было ждать актеров единой школы, когда большая часть труппы того и другого театра почти сплошь состояла из приглашенных со стороны? Ленский. Южин, чета Садовских, Рыбаков, Правдин, Макшеев, Лешковская, Савина, {388} Стрепетова, Стрельская, Комиссаржевская, Давыдов, Варламов, Далматов, Дальский и многие другие — все они пришли на сцену столичных театров готовыми, вполне сложившимися актерами из разных провинциальных и частных столичных театров. Каждый из них приносил с собой на казенную сцену нечто новое, самобытное, индивидуальное. Общее было у них только одно: помимо того, что они были людьми яркого дарования, они знали — какому, как говорится, божеству поклоняются, у них был один общий алтарь, они знали цель и значение своего служения искусству. Отсюда и присущая им общность художественного вкуса и чутья, дававшая возможность понимать друг друга и создавать такой ансамбль, о котором можно только мечтать.

Разве творчество Ермоловой и Федотовой или, скажем, Варламова и Давыдова было хоть сколько-нибудь схожим? Казалось бы, они — полная противоположность. А между тем, несмотря на то, что каждый из них был человеком яркой индивидуальности, когда они сходились на сцене и вели диалог, у них не ощущалось разноголосия, а напротив, налицо была полная гармония. Они как бы сливались в одно целое, дополняя друг друга. Стоит только вспомнить Ермолову и Федотову в сцене «двух королев» из «Марии Стюарт» Шиллера, а Давыдова и Варламова в сцене Варравина и Муромского из «Дела» Сухово-Кобылина или в пьесе того же автора «Свадьба Кречинского» — диалог из третьего акта между Муромским и Расплюевым. Слушать их было одно наслаждение.

Как видим, не всегда суть только в том, чтобы все были объединены какой-либо одной школой. Дело в единстве традиций.

Я разделил бы традиции на две главные категории. К первой отнес бы такие, которые непосредственно касаются самого творчества. К второй же — те, которые так или иначе способствуют созданию наиболее подходящих условий для проявления творчества.

Ермолова, Федотова, Медведева, Лешковская, Ленский, Южин, Рыбаков в Москве, Давыдов, Далматов, Сазонов, Писарев, Савина, Комиссаржевская, Жулева в Петербурге — все они были живыми носителями благоговейного отношения к театру, строгими и требовательными к себе, строгими и требовательными к другим. Они были истинными жрецами своего театра и, в полном смысле этого слова, без всякого преувеличения, священнодействовали, когда находились на сцене. Когда же они сходились на репетиции, то чувствовалось, что люди высшего порядка собрались для очень серьезной совместной {389} работы, и рождалось строго деловое настроение, где нет места сторонним интересам.

Такая атмосфера, создававшаяся вокруг их работы, подчиняла себе и все остальные проявления закулисной жизни и способствовала правильной ее организации. Вполне естественно, что при том состоянии, в каком находились творческие силы театра, дисциплина возникала сама собою, ибо каждый член труппы нес ее в себе.

Искони на сцене обеих столиц была отменная дисциплина. Я не помню, чтобы когда-нибудь репетиция начиналась с опозданием. Ровно в одиннадцать часов появлялся на авансцене режиссер и звонил в настольный колокольчик. К этому времени все уже были на своих местах. Никто никогда не опаздывал. Это была одна из основных традиций как Малого, так и Александринского театров. М. Г. Савина всегда еще за четверть часа до начала репетиции, как правило, находилась в своей уборной в ожидании выхода на сцену. Опоздание считалось преступлением, а если когда-либо и случалось, то подобные редкие случаи передавались из уст в уста, из поколения в поколение как из ряда вон выходящие факты. Приведу два довольно популярных эпизода из прошлого театров обеих столиц.

П. С. Федоров — заведующий труппой Александринского театра[[336]](#endnote-332), отличавшийся всегда педантичной аккуратностью и являвшийся блюстителем порядка в театре, однажды ухитрился, опоздать. Он был в отчаянии. Расшумелся, раскричался по своему же адресу, досадуя на свою оплошность, и, в конце концов… сам себя оштрафовал, предварительно написав рапорт в дирекцию.

А вот другой пример: в молодые свои годы А. И. Южин дебютировал на сцене московского Малого театра в роли Чацкого[[337]](#endnote-333) среди таких корифеев, как Медведева в роли Хлестовой, Самарин в роли Фамусова, Ермолова — Софья и другие. На одну из репетиций, задержавшись где-то по делу, он на пять минут опоздал. Входит на сцену, а на авансцене, как иконостас, в ожидании дебютанта сидят в ряд именитые участники репетиции: Самарин, Решимов, Садовский, Правдин, Макшеев, Медведева, Акимова, Ермолова, Садовская, Никулин[[338]](#endnote-334).

Не успев извиниться, он смущенно сделал общий поклон. Ему в ответ — холодный кивок и молчание. Наконец главный режиссер Черневский обратился ко всем присутствующим: «Вы, надеюсь, извините молодого человека. Надо думать, что он еще не успел усвоить порядков Малого театра, не знал, что у нас не принято опаздывать и заставлять почтенных людей ожидать себя. А теперь не будем терять времени — приступим к репетиции». «Я был пристыжен, я {390} просто не знал, что с собой делать, — рассказывав Южин, вспоминая этот инцидент. — Лучше бы, кажется, если бы на меня накричали, оштрафовали, лишили роли. Я уж не знаю что, только бы не быть в таком положении, в каком я очутился. Но это был мне хороший урок на всю жизнь. С тех пор я никогда не опаздывал за всю мою долголетнюю службу в Малом театре».

При таком отношении к делу вполне естественно, что когда на сцене шла репетиция, воцарялась абсолютная тишина. Малейший шум, отдаленный стук молотка, раздававшийся из мастерских, помещавшихся над потолком зрительного зала, моментально прекращался при первом окрике режиссера, какая бы там спешная работа ни шла. Никто не позволял себе за кулисами громко разговаривать или даже производить шум при ходьбе. По этому поводу в преданиях Малого театра сохранилась память об одном случае: как-то раз у А. М. Кондратьева, впоследствии главного режиссера Малого театра, а тогда еще помощника режиссера или, вернее, сценариуса, неимоверно скрипели сапоги, что мешало репетиционной работе, в которой участвовали Шумский, Самарин, Медведева и другие. Это действовало им на нервы и выбивало из настроения. Самарин не выдержал и крикнул в сторону Кондратьева: «Снять!» А. М. моментально повиновался и остался в одних носках.

Этот эпизод не очень приятен, в нем чувствуется явственный перегиб, но тем не менее он достаточно характеризует атмосферу, в которой происходила напряженная творческая работа артистов.

Я еще застал такое время и в московском Малом театре, и в Александринском Театре, когда дисциплина была образцовая и вытекала совсем не из инструкции свыше, а из другого: из сознания, что иначе быть не может и не должно. Отсюда возникал и характер взаимоотношений внутри труппы. Амикошонство и обывательщина, расцветшие махровым цветом впоследствии, всячески преследовались и встречали резкий отпор.

Помню, как в один из приездов в Москву из Петербурга я, по обыкновению, был у М. Н. Ермоловой. Тогда она еще была в полной силе как артистка и несла на себе весь основной репертуар Малого театра.

После обеда она пригласила меня пить кофе в свою излюбленную комнату, называемую почему-то «классной», — необыкновенно уютно обставленную. Долгое время мы мирно беседовали на разные темы, но когда речь зашла о театре, Мария Николаевна вдруг заволновалась и, как всегда в таких случаях, быстро заходила взад и вперед по комнате своей энергичной стремительной походкой, с характерным для нее небольшим наклоном головы в правую сторону.

{391} «Нет, нет, — горячо заговорила Мария Николаевна, — мне надо уходить со сцены. Я не понимаю, что сейчас происходит в театре… Должно быть, я старозаветная актриса и мне не понять, что делается вокруг… Ворвались какие-то молодые люди с поднятыми воротниками своих пиджаков… Они громко разговаривают там, где мы говорили шепотом, громко стучат каблуками там, где мы старались ходить неслышно… Чуть ли не плюют на подмостки, по которым ступали Щепкин, Садовские, Шумский, Самарин. Я смотрю на них и недоумеваю, — настолько для меня все это непонятно и чуждо, и чувствую себя чужой в своем театре. А главное, видя то, что происходит, я уже не актриса. Не могу играть, когда все тянет меня вниз, на землю, и я начинаю чувствовать, что подо мною не подмостки, которые всегда поднимали меня над буднями, вдохновляли, а просто дерево, доски, и я не могу уже творить… И я не актриса!»

Вот какую трагедию порождало в душе гениальной артистки ненормальное отношение к театру со стороны тех, кто недооценивал и прошел мимо существенных заветов и традиций, доставшихся им от замечательных предшественников.

Мы, явившиеся на смену могиканам русской сцены, не должны ни на одну минуту забывать той колоссальной ответственности, которая ложится на нас.

Разве мы имеем право приходить в театр пустыми, не насыщенными творческим состоянием? Разве имеем право быть обывателями, тем более в нашу эпоху, когда перед нами столько сложнейших проблем, требующих разрешения?

Я позволю себе здесь сказать словами моего незабвенного учителя Александра Павловича Ленского:

«Похожи ли мы на людей, собравшихся для какой-то очень серьезной совместной работы? Заметно ли в нас деловитое настроение? Нет. Мы имеем вид людей, собравшихся для того, чтобы поболтать, рассказать и выслушать несколько анекдотов, поиграть в шахматы, перемыть косточки друг другу, посквернословить по адресу начальства, а между прочим и порепетировать»[[339]](#endnote-335).

Особенно огорчительно это наблюдать среди молодежи. Ведь, в конце концов, будущее-то театра в их руках! Но всецело ли повинна тут сама молодежь? Думаю, что нет.

Соответствующую творческую атмосферу должно создать, несомненно, руководство театра На нем лежит эта обязанность. Ссылаюсь и тут на Станиславского, который может служить тому красноречивым примером.

{392} И в первую очередь мы должны обращать свои требования к тем, кто руководит этой молодежью до прихода ее в театр, в период подготовки к сценической деятельности.

Разве не их была забота воспитать молодежь, указать ей правильный путь служения высокой цели искусства и объяснить, что нужно для того, чтоб стать, я уже не говорю, достойными, но хотя бы только полезными служителями искусства?

А. П. Ленский стремился окружить нас, своих учеников, должной атмосферой, старался привить горячую любовь и фанатичное отношение к сцене. Он тщательно охранял нас от всего привходящего, чужого, сорного, что могло нарушить ход художественного воспитания. Он ждал от каждого из нас серьезного, внимательного, а вместе с тем радостного, праздничного отношения к профессии актера. Анекдот, сомнительный каламбур преследовались им как атрибуты дурного толка, недостойные серьезных артистов.

Флирт, ухаживание за ученицами в стенах школы, амикошонство, богема искренне его огорчали.

Так воспитывал нас, будущих артистов, Ленский и внедрял в нас глубокую любовь и уважение к делу, которому мы посвящали всю свою жизнь.

«Актера нельзя воспитать и обучить, если не воспитать в нем человека», — с особым удовольствием снова повторяю мудрые слова М. Н. Ермоловой.

Казалось бы, это аксиома. Почему же эта аксиома забывалась в наших школах, студиях, техникумах, и на воспитание молодежи, готовящейся на сцену, долгое время не обращали должного внимания. Более того, некоторые руководители имели даже пагубное влияние на воспитание актерской смены, рекомендуя перечеркнуть прежнюю театральную культуру, которую театр донес до наших дней, забыть старые образцы и начать строить театр на своих «новых» началах, весьма проблематичных…

Плоды такого, с позволения сказать, воспитания иной раз сказываются и в наши дни, тормозя работу театра. У новых молодых актеров подчас нет благоговейного отношения к театру. Я считаю себя необыкновенно счастливым, что застал еще таких преподавателей, как Ленский, Южин, Невский, которые в основу своего преподавания брали именно актерскую этику. А затем в дальнейшем, уже в период актерской деятельности, и старейшее наше поколение в лице мастеров Ермоловой, Федотовой, Медведевой, Жулевой, Савиной, Комиссаржевской, Далматова, Давыдова, Писарева всемерно стремилось привить подрастающему поколению молодых артистов образцовое {393} отношение к своим обязанностям личным своим примером служения сцене.

Они требовали от каждого сценического деятеля принципиальности. Они добивались идейности не только от театра в целом, но и от актера. Ни на минуту актера не должно покидать сознание, во имя чего он служит своему любимому делу, какую цель он преследует и как велико значение искусства в жизни человека.

Вот что писал А. И. Южин молодому Остужеву, еще только мечтавшему в то время о поступлении на сцену.

«Объяснюсь коротко, но вдумайтесь в каждое мое слово, взвесьте его и решите.

Сцена требует, кроме таланта, от актера всех его сил, всего труда, сознательного и серьезного, на который он способен. Если вы думаете, что достаточно обладать голосом, внешностью и известным огнем, чтобы больше уже ни о чем не заботиться, пожинать легкие лавры и легко зарабатывать, — не идите на сцену. Если вы готовы отдать ей всю душу и все силы, не ожидая скорого и легкого успеха, работать всю жизнь, не покладая рук, и искать возможного совершенства в своей работе — идите»[[340]](#endnote-336).

Наши великие учителя завещали нам не думать о славе и всю жизнь с беззаветной любовью совершенствоваться в родном искусстве.

Г. Н. Федотова когда-то, по моей просьбе, написала на большом своем портрете, предназначенном для классной комнаты, в которой я занимался со своими учениками в бытность мою преподавателем на Драматических курсах при Александринском театре: «Наши великие учителя завещали нам меньше всего заботиться о своей славе, а всю свою жизнь посвятить преодолению трудностей нашего искусства и усовершенствованию своих способностей для блага нашего театра».

Вот очень простые слова, но полные глубокого содержания и большого значения. Не трудно их расшифровать: легко впасть в искушение иметь успех, стоит лишь разрешить себе пойти по линии наименьшего сопротивления и служить посредственным вкусам невзыскательного зрителя. Успех создает популярность, а в погоне за популярностью уже трудно считаться с серьезными задачами искусства.

Талантливая артистка призывает молодежь к честному и бескорыстному служению искусству: любить в нем прежде всего не самих {394} себя, не свой успех, а само искусство. И в этом она видит залог роста актера, его преуспевания.

Большинство наших выдающихся артистов руководствовалось таким принципом и никогда, уважая себя, не гонялось за дешевым успехом. Они всегда говорили, что само удовлетворение своей игрой, которое, правда, очень редко бывает, — единственная награда актеру, а какие бы то ни было шумные аплодисменты, когда сам чувствуешь, что ты был не на высоте, радовать не могут.

Погоня за внешним успехом чаще всего наблюдается, как известно, среди комиков. Так искони было заведено. «Пусть они не говорят, чего не написано в роли. Чтобы заставить смеяться толпу глупцов, они проделывают свои штучки иногда в то время, когда зрителю надо сосредоточиться над важным моментом пьесы; это стыдно и доказывает жалкое честолюбие шута».

Здесь я цитирую… как вы думаете, чьи слова? Не более и не менее, как слова Гамлета.

Эта часть наставления Шекспира вполне подойдет ко многим исполнителям наших дней, которые, на лучший конец, ничего не прибавляют к тексту, но зато в мимических сценах дают полный простор своей фантазии.

Нужны ли примеры? Нет, мне кажется, не нужны: их может привести сколько угодно каждый из нас, в особенности тот, кто сам не раз испытывал на себе такую бестактность.

А такая бестактность есть явное нарушение традиций нашего театра, воспринятых еще со времен Щепкина.

Вот чем руководствовались наши театры при своих постановках:

«Больше всего надобно опасаться, чтобы не впасть в карикатуру. Ничего не должно быть преувеличенного или тривиального… Напротив, нужно особенно стараться актеру быть скромней, проще и как бы благородней. Чем меньше будет думать актер о том, чтобы смешить и быть смешным, тем более обнаружится смешное взятой им роли. Смешное обнаружится само собою именно в той сурьезности, с какою занято своим делом каждое из лиц, выводимых в комедии», — так писал Гоголь[[341]](#endnote-337). Замечательные слова! Они долгое время были традицией истинных александринцев. Необходимо вспомнить этот завет Гоголя, воскресить и держать его в своей памяти, чтоб снова вернуться к утраченному ныне стилю исполнения и не изменять ему ни при каких условиях, если мы хотим быть истинными артистами.

Напомню, что писал Грибоедов Катенину о своей комедии «Гере от ума»:

{395} «Карикатуру ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь»[[342]](#endnote-338).

А что мы видим при ее постановке? На сцене любого нашего театра в третьем акте что ни выход, то карикатура, не говоря уже об исполнении роли Скалозуба в целом. Отчего же это так? Неужели надо непременно идти наперекор желанию и замыслу автора, чтобы придать постановке своеобразную оригинальность?

Почему Расплюев, например, «рассудку вопреки, наперекор стихиям» является на сцену, как будто он пришел не из клуба, а с Хитрого рынка, в костюме, напоминающем скорее костюм циркового клоуна, весь измазанный и с меловым отпечатком пятерни на спине?

Подобный внешний облик неверен.

И трудно предположить, что с таким типом, каким его выводят на сцене, мог бы знакомить семью своей невесты Кречинский, тот самый Кречинский, который изображает из себя чуть ли не английского денди. И все это терпит наш театр.

Сказанное относится и к тексту. Правильное соблюдение текста когда-то являлось определенной традицией театра. В настоящее время она попирается на каждом шагу. Это одна из самых слабых сторон современного театра. И я позволю сказать, что неприлично нашим театрам смотреть сквозь пальцы на постоянное искажение текста.

Не так давно я попросил суфлерский экземпляр пьесы «Свадьба Кречинского», стал читать и ужаснулся. Мало того, что он был переписан со множеством совершенно произвольных купюр, но и самый текст настолько был неточен, что порой производил впечатление простого пересказа пьесы своими словами. И я недоумевал, куда же девались замечательные обороты фраз исключительного стилиста Сухово-Кобылина, где перестановка даже отдельного слова ведет к искажению стиля, нарушая характер музыки речи каждого действующего лица.

Вероятно, тут приходилось иметь дело с исправлениями и переделками исполнителей последнего времени. Допустимо ли такое явление в нашем театре?

Ленский рассказывал, что ему пришлось как-то репетировать на сцене Малого театра вместе со знаменитым Шумским в какой-то переводной пьесе. Шумский заметил, что Ленский произносит одно слово не по тексту. Он прервал репетицию и спросил, случайно это у него или нет? Ленский сказал, что не случайно, что он умышленно заменил одно слово другим, ибо ему так удобнее и легче выразить внутреннее содержание данного момента. — «Нет, молодой человек, — последовал ответ Шумского, — это недопустимо. Если вам почему-либо не удобно, повторите дома сто, двести раз это слово, добейтесь, {396} чтоб вам было удобно его произносить, а от текста никогда не отступайте».

Этой традиции, как правило, придерживались почти все артисты обеих столиц, передавая ее из поколения в поколение. Тот же Ленский, спустя много лет после того, как выслушал наставление Шумского, писал, что ни актер, ни режиссер не имеют никакого права на текст автора и ни на какие перестановки в нем. Пусть публика судит о том, говорил Ленский, хорош или плох драматург, пусть критики его хулят, как хотят, но не дело актера или режиссера, поскольку к нему не обращался драматург, направлять его или переделывать.

Бережное отношение к тексту внушали нам и наши учителя, следя за малейшим нарушением его. Даже приставка «с», встречающаяся так часто у Островского, всегда должна была стоять на определенном месте, указанном автором. И тут же доказывали, что произвольное перемещение ее изменяет не только характерную музыку речи, но и самый характер действующего лица. Привычка, скажем, лавочника за прилавком прибавлять к тому или иному слову «с» — это одно, и та же приставка «с», исходящая от лица иного социального положения, ничего общего не имеет с первой, ибо исходит совсем из других побуждений.

В Александринском театре всегда на страже текста стояли Савина, Жулева, Далматов, Давыдов и Писарев, особенно если это касалось какого-либо классического произведения: Грибоедова, Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина.

Помню, во время репетиций «Горя от ума» они делали замечания некоторым артистам, которые не совсем точно придерживались расстановок знаков препинания или путали логические ударения, а тем более если прибавляли лишние слоги. Например, там, где в тексте два раза «ха‑ха», каждое лишнее «ха» преследовалось как нарушение стиха. Надо было уложить смех в определенное количество слогов, указанных автором.

Когда один из позднейших исполнителей Репетилова позволил себе обременить свою роль множеством ненужных и вычурных деталей, сопровождая чуть ли не каждую фразу комическими жестами, или делить произвольно фразы ненужными паузами (например: «Танцовщицу держал» — пауза — «да не одну» — пауза — «двух» — снова большая пауза, и потом уже, после продолжительной мимической игры, добавлял: «разом»), то со стороны главных исполнителей такая вольность вызвала большой ропот.

У того же исполнителя была привычка повторять одну и ту же фразу по нескольку раз. Не считаясь с грибоедовским стихом, он в {397} конце монолога перед уходом Репетилова, произнося его последние слова:

Куда теперь направить путь?
А дело уж идет к рассвету.
Поди, сажай меня в карету.
Вези куда-нибудь! —

вдруг, ничтоже сумняшеся, к общему изумлению, начал много раз повторять почему-то им облюбованную фразу: «куда-нибудь, куда-нибудь, куда-нибудь». В. Н. Давыдов, игравший Фамусова, настолько был шокирован этим, что после спектакля подал заявление об отказе играть Фамусова с таким Репетиловым. Дирекции надо было приложить много усилий, чтобы уладить инцидент.

В данном случае речь идет о стихах, да еще стихах Грибоедова. Здесь не так уже трудно бороться с подобным злом и доказать недопустимость бесцеремонного обращения с текстом. Гораздо труднее искоренить такие явления, когда дело касается прозы. Вставлять в прозе целые фразы от себя и не замечать, насколько это нарушает стиль автора и ритмическое построение диалога — обычное явление на нашей сцене. Я уже не говорю, как это пагубно отзывается на партнере, когда за ожидаемой им репликой следуют еще какие-то совсем непредвиденные добавления, и добавления эти, к его досаде, прерывают планомерность и логический ход его переживаний, выбивают актера из настроения.

Точность реплик всегда была законом для каждого артиста, и нарушение их в прежнее время никогда не допускалось. Пора вернуться к этой ныне забытой традиции.

Мне кажется, что я говорю о таких аксиомах, о которых и напоминать-то, казалось бы, не только не нужно, но даже, пожалуй, и неделикатно. Но тем не менее приходится: практика наших актеров заставляет меня касаться таких вопросов, которые должны были бы всегда лежать в сознании каждого сценического деятеля.

Напомнив некоторые основные заветы наших замечательных предшественников, помогавшие главным образом росту самого театра, хотелось бы теперь коснуться нескольких заветов, относящихся и к росту отдельных актеров.

### 2

«Труд, труд и труд!» — «Работать, работать и работать!» — со всех сторон слышали мы от наших старших товарищей по сцене, «Laboremus, laboremus, laboremus» — писали нам на своих фотопортретах {398} знаменитые иностранные гастролеры. «Труд — наполовину гений» — написал на своем портрете гениальный Томмазо Сальвини.

«Laboremus», то есть «будем работать» — твердили за ними и мы друг другу, и это стало второй нашей жизнью. Иначе мы и не представляли себе перспективы нашей сценической деятельности.

Но возникал вопрос: над чем же работать, раз мы не получаем в театре достаточно интересного материала для этого? Работайте для себя и над собой. Чтобы быть виртуозом своего дела — ежедневные упражнения обязательны, как и для всякого виртуоза на любом музыкальном инструменте. У каждого, посвятившего себя сцене, если это его подлинное призвание, непременно есть свои излюбленные роли, над которыми ему приятно работать. Роли, так сказать, для души. Вот и углубляйтесь в них. Польза от этого несомненна, а, может быть, когда-либо вам и удастся осуществить вашу мечту и вы сыграете их. Такие роли создаются не сразу, а годами. Ленский говорил: «Какие бы роли мне ни давали, я всегда наряду с ними работал еще над другими — для души, и главное внимание было обращено не на роли, которые я должен был играть на сцене, а на те любимые образы, которые я носил в своей душе».

Сейчас я часто спрашиваю молодых актеров:

— Вы дома работаете? И мне отвечают:

— Зачем я буду работать над ролями, которые, может быть, не буду играть.

Такой постановки вопроса я не понимаю. Когда мне сказали, что я играю Чацкого, у меня роль была готова. Сказали, что играю Дон Карлоса, — и эта роль уже была готова, Лаэрта — то же самое. Нужно обязательно работать над тем, чего душа просит. И те, кто не работает дома для души, меньше любят творчество, сцену, искусство, чем самих себя, — настоящих актеров из них не получится.

Шумский всю жизнь мечтал сыграть мольеровского Скапена. Готовил эту трехактную пьесу не более и не менее, как семь лет, — и сыграл. Ермолова готовила несколько лет Жанну д’Арк. Сначала ей удалось сыграть только один пролог, а спустя некоторое время, так сказать, испытав себя в прологе, сыграла и всю роль[[343]](#endnote-339).

Ленский также всю жизнь мечтал сыграть байроновского Сарданапала, а сыграть ему его не удалось. «Но сколько отрадных минут я пережил, — говорил Александр Павлович, — когда я находился в общении с гениальным творчеством Байрона».

Я лично не могу пожаловаться на то, что меня обходили ролями. В первый же мой сезон в Александринском театре я сыграл десять {399} ролей, но тем не менее у меня всегда находилось время для изучения ролей для души, нужды нет, что я не надеялся их сыграть в ближайшее время. Чацкий, Дон Карлос, Ромео и Гамлет были постоянными спутниками моей жизни, я им отдавал все свободное время. Дон Карлоса и Гамлета так мне и не удалось сыграть, хотя я был к ним, в меру моих сил и способностей, вполне подготовлен.

В тот период, когда мы в молодом своем порыве рвались сыграть какую-нибудь из излюбленных ролей, нам говорили:

— Работайте над нею, а играть подождите. Не торопитесь, у ваг все еще впереди. Незрелое и скороспелое — только во вред. Может быть, роль, которую вы стремитесь играть, и ваша, и вы когда-нибудь ее и сыграете, но сначала для этой цели подготовьте себя. Перед вами сложная задача, для того чтобы ее разрешить надо, фигурально выражаясь, знать, по крайней мере, таблицу умножения, а пока она у вас еще хромает. В лучшем случае вы можете взлететь как мыльный пузырь, но без должной сценической эрудиции он тут же и лопнет.

Позволю себе рассказать по этому поводу один эпизод из моей жизни. Он был для меня хорошим уроком и научил относиться как должно к нашему делу.

Главный режиссер Александринского театра Ф. А. Федоров-Юровский весной, в конце первого моего сезона в Александринском театре, вдруг, совершенно неожиданно для меня, предложил сыграть Чацкого. Я был безумно обрадован этим предложением. Роль у меня, как я уже упоминал выше, была выучена давно, весь текст был в памяти, постоянно в свободное время от других ролей я занимался ролью, совсем не с целью играть ее в ближайшее время, а просто так, для души, как одну из любимых. Я сейчас же поспешил поделиться своей радостью с М. Н. Ермоловой, с которой переписывался. Предполагал, что и она порадуется вместе со мной. Но каково же было мое удивление, когда я получил от нее следующий ответ:

«Как, Вы хотите играть Чацкого? С ума сошли там, что ли, у вас в Петербурге! И какому дураку могла прийти в голову такая мысль? Что бы сказали наши великие учителя Самарин, Шумский и другие, если бы узнали, что мальчишка, молокосос, у которого еще и молоко на губах не обсохло, помышляет играть Чацкого, роль одну из труднейших в репертуаре… Они, наверно, перевернулись бы в гробу! Вам для этой роли надо еще много пожить, пережить, перестрадать, чтобы почувствовать Чацкого. Это роль Ваша, и Вы, конечно, будете ее играть, но не теперь, а в будущем. В настоящее же время Вы ее испортите, а исправлять роль гораздо труднее, чем создавать новую. Добивайтесь роли, где можно взять молодостью — {400} Незнамова, например, или даже Ромео, а Чацкого одной молодостью не возьмешь Откажитесь!»

Я был страшно афрапирован посланием Ермоловой. Но как ни горько, как ни трудно было возвращать роль, у меня хватило характера и мужества последовать мудрому совету Марии Николаевны, за что теперь чувствую большую признательность к ней. Она спасла мне роль, которая впоследствии считалась одной из удачных в моем репертуаре.

Вот какой высокой требовательности к себе учили нас выдающиеся актеры старшего поколения.

При подобном серьезном отношении к своему делу актер никогда не перестает работать над ролью, как бы сделана она у него ни была. И чем больше он будет ее играть, тем большие и большие красоты и глубины он в ней откроет. Когда Мунэ-Сюлли играл Отелло, я пошел за кулисы, чтобы выразить ему свое восхищение. Он ответил на мои комплименты: «Это пока еще не моя роль, я сыграл ее не более ста раз».

Это верно. Мы, русские актеры, только теперь, в условиях советского театра, начинаем понимать, что значит сыграть роль сто, двести раз. Вот почему образы Шекспира, Шиллера мы не доводили до такой законченности исполнения, как западные гастролеры, которые всю жизнь переезжали из города в город. Это позволяло им играть очень ограниченный репертуар, но зато исполнять его с исключительным мастерством. Одну и ту же роль они играли пятьсот-шестьсот раз. А у нас пьесы ставились на один сезон и редко повторялись больше десяти-двадцати раз.

«Маскарад» я сыграл в общем более восьмисот раз, а теперь, если бы я сыграл его так, как играл на четырехсотом спектакле, я был бы глубоко неудовлетворен своим исполнением. Все новое и новое открывается мне в каждом спектакле, и каждое открытие делает меня счастливым. Меня часто спрашивают: «Как вы можете играть одну и ту же роль много лет подряд? Неужели не надоедает?» — Нет, не надоедает, а, напротив, доставляет наслаждение. Сегодня я достигаю одного, завтра — другого. Разве я сыграю теперь Арбенина так, как играл три года тому назад?

Ошибка многих — стремиться преждевременно сыграть роли, требующие от исполнителя большого накопления не только сценического мастерства, но и сложного жизненного опыта и углубления своего внутреннего мира, словом, всего, чего в силу своей молодости актер еще не успел приобрести.

Надо раз навсегда уяснить себе, что над серьезными, сложными ролями приходится работать не месяцами, а годами, параллельно {401} подготовляя для них свои актерский аппарат, пропитывая создаваемый образ житейской мудростью. И только тогда, когда почувствуется, что роль вполне созрела, можно уже думать о воплощении ее на сцене.

Незрелое исполнение никому не нужно. Им можно лишь ввести в заблуждение зрителя, испортить его художественный вкус и понизить требования к искусству.

Подлинное творчество требует отрешения от будничных интересов. И для этой цели надо подняться очень высоко, чтобы найти себя и преодолеть многие трудности. Большой исполнитель должен быть и большим техником.

Где-то я вычитал, что великий пианист Бузони в свое время сказал: «Желая стать виртуозом, надо сначала стать им», то есть, другими словами, этот замечательный афоризм надо расшифровать так: без виртуозности в своем искусстве никогда не раскрыть всех глубин исполняемого произведения, как бы к ним ни стремился сам исполнитель, не обладающий должным профессиональным мастерством.

«Я принадлежу к актерам, которые повинуются голосу чувства, — говорит в своей книге Н. Н. Ходотов, — главная работа [над Гамлетом] была устремлена на раскрытие внутреннего мира… но этого мало было для Гамлета… актеру необходима виртуозность, как орудие для самого существенного, то есть для обрисовки живого человека… Мне недоставало внешнего мастерства… Гамлет мне не удался».

Вот замечательное и поучительное признание. Как бы я хотел, чтобы над этим признанием призадумались и прониклись им многие из нашей театральной молодежи, и именно той категории молодежи, которая повинуется больше голосу чувства, не придавая должного значения профессиональному мастерству.

Чего очень часто не хватает нашей театральной молодежи, это умения владеть своим «инструментом»: они не знают законов сценической речи и сценического движения.

Прежде чем играть на каком-либо инструменте, надо этот инструмент настроить. Если даже виртуоз станет играть на разбитом рояле, получится какофония.

В свое время наши старшие мастера и наши учителя постоянно напоминали нам о необходимости регулярной тренировки.

Ежедневные упражнения над голосом, пластикой считались для нас обязательными. По моим наблюдениям, в настоящее время никто из нашей молодежи этим не занимается и не считает это для себя {402} необходимым, тогда как большинство крупнейших артистов не прекращали экзерсисов и в период своей славы. Они отлично понимали, что ежедневные упражнения им так же необходимы, как певцам, балетным актерам или виртуозам на любом музыкальном инструменте. Ермолова, например, постоянно работала над тем, чтобы достигнуть большей гибкости своего голоса. Южин занимался пластикой, фехтованием. Образцом в этом отношении может служить Эрнст Поссарт, который до старости каждое утро, по его признанию, посвящал не менее двадцати минут техническим упражнениям, что дало ему возможность достигнуть совершенства во владении голосом, дыханием, а свое тело он довел до такой гибкости и повиновения себе, что мог ваять из него, как скульптор из воска, придавая ему нужную характерность.

Необходимо вспомнить об этом забытом наставлении больших актеров и внедрить в свое сознание каждому, кто стремится быть серьезным сценическим деятелем: без постоянных и регулярных занятий над своими сценическими данными не может быть больших, полноценных художественных достижений.

Театральная молодежь, часто не зная таблицы умножения, пытается разрешить очень сложные математические задачи. Поэтому у молодых актеров появляются «белые» звуки, они не умеют порой держать ни темпа, ни тона. Их голоса либо звучат крикливо, либо резко переходят в невыразительный шепот. Сценическая речь их не направлена, дикция неясна, и это страшно мешает работе. Часто замечаешь, что актер как бы ноет. Это происходит от незнания простого закона сценической речи, от того, что долгие слоги им повышаются или растягиваются, тогда как художественная речь должна, как правило, быть ударной на долгих слогах. Таким образом достигается четкость, а принцип четкости речи должен лежать в основе постановки звука. Нужно помнить, что хорошая дикция есть вежливость актера.

Вспоминаю случай из своей практики. Я работал над гекзаметром, и долго у меня не выходила строка:

Гектор, Патрокла убил ты и думал живым оставаться…

Это нужно сказать с силой. Но что я ни делал, ничего не выходило — получалась фраза бессильного человека, который просто кричит. Мощности я достиг только тогда, когда вспомнил правило о том, что на всех долгих слогах нужно делать ударение и в конце строки — удар вниз.

Ленский сам не занимался со своими учениками постановкой голоса, а поручил это актеру Малого театра А. М. Невскому. Первое, {403} на что Невский обращал внимание, было дыхание. Мы приучались следить за тем, чтобы в легких всегда было достаточное количество воздуха. Без этого не может быть правильного звука и нельзя владеть голосом, не утомляясь. А для того чтобы в легких всегда был запас воздуха, нужно выработать в себе правильное дыхание, то есть на определенных местах речи уметь делать придыхания. В конце каждой фразы, как бы ни был велик или мал период, нужно снова брать воздух. Невский очень настаивал на том, чтобы на каждом знаке препинания, требующем известней паузы, воздух был взят полностью. Если этого не сделать, то фразы будут сливаться и не получится должного оттенка.

В каждом периоде, в каждой фразе, заключенной между знаками препинания, заложены известная мысль, известное положение. Следующий период, следующая фраза заключает в себе другую мысль и другое положение. Главная мысль может быть той же самой, но в каждом придаточном или вводном предложении заключена какая-то ее разновидность, которая должна чувствоваться и оттеняться в художественной речи. Следовательно, после каждого знака препинания нужно дать другую краску, и если ее не дать, то сольется не только фраза, но и мысль. Для этого необходимо делать паузу.

Паузы необходимы актеру и для того, чтобы остыть от предыдущего настроения, чтобы заразиться другим настроением, пережить его и, как результат, дать в новой фразе новую жизнь и интонацию.

Одновременно, хотя это может показаться на первый взгляд странным, благородство тона и стиля получается только тогда, когда каждый отдельный период имеет свою определенную основную ноту. Нельзя произвольно делать повышения и понижения среди периода. В то же время необходимо, однако, менять тональность в определенных местах, именно при знаках препинания: повышать на запятых и понижать на всех других знаках. Тогда удастся избежать впечатления однотонности и достичь полного благородства речи. При несоблюдении этого основного правила получается вульгаризация художественной речи. Попробуйте, например, прочитать гекзаметр, чередуя частые понижения и повышения среди периода, и вы получите вульгаризацию тона, тривиальную речь.

Эта однотонность речи с яркими понижениями и повышениями только на знаках препинания очень трудная вещь, но, когда ею овладеешь, она становится органическим свойством, ее не замечаешь, о ней не думаешь, как мы не думаем о положении ног при ходьбе, тогда как внимание ребенка, впервые ставшего на пол, целиком поглощено тем, чтобы удержать равновесие.

{404} Есть еще один закон сценической речи, который знают не все наши молодые актеры На сцене мы всегда должны утверждать, так как задача актера — доказывать, внушать свои мысли зрителю. Речь убежденного человека всегда определенна и сильна, что достигается ударением на долгих слогах. Вспомним, что при утверждении и жест наш зачастую бывает направлен вниз. Если же слова растягивать, получается напевность, которая лишает речь силы, уверенности. Когда мы на долгих слогах вместо понижения тона повышаем его, получается безвольная, кисельная речь, допустимая лишь в тех случаях, когда играешь безвольного человека, скажем, царя Федора Иоанновича. Когда Федор обращается к Борису: «Я царь или не царь?» — то исполнителем тон должен не понижаться, а повышаться. В душе Федор чувствует, что он не царь, в его словах нет утверждения. По-иному произнес бы эти слова человек, убежденный в своей силе.

Подлинное художественное произведение построено по своим законам и правилам; каждый диалог имеет свое архитектурное построение. Архитектурные детали диалога влияют на стиль целого, и эту массу деталей нужно услышать так, как мы слышим темы в музыке.

Для того чтобы владеть диалогом, надо усвоить, услышать музыкальным ухом, как этот диалог строится автором, где начало, где развитие, где насыщение его темы содержанием.

Каким образом этого можно достигнуть? Тут нужно призвать на помощь свое музыкальное ухо и умение чувствовать партнера. Дома диалог разучивать нельзя, надо непременно слышать своего партнера. Надо почувствовать и установить с ним внутреннюю связь. Вы смотрите ему в лицо и наблюдаете за его глазами. В зрачках партнера вы ловите его мысли и начинаете реагировать на них, — они вас зажигают. Движение глаз, мускулов лица, движение руки, кисти рук, пальцев — все это вы не только видите, но и чувствуете. У вас пульс начинает биться в зависимости от напряжения вашего партнера. От биения пульса зависит и темп речи. Г. Н. Федотова говорила, что в жизни мы, сами того не замечая, — композиторы, мы музыкальны от природы, мы невольно впадаем в тот темп и ритм, который диктует нам окружающее.

Диалог надо вести необычайно четко, в диалоге нельзя, выражаясь фигурально, писать пером нечистым, с соринкой. Диалог нельзя писать на промокательной бумаге — ничего не получится, кроме мазни. Нужно все время менять шрифт речи; в диалоге чаще всего фигурирует так называемый курсив. Переменяя темп и ритм, надо переходить с крупного шрифта на мелкий, надо приучить себя правильно артикулировать, правильно произносить звуки в скороговорке, {405} которая бывает иногда необходима. Каждую букву нужно подавать так четко и сильно, как это вы делаете, например, упражняясь над фразой «от топота копыт пыль по полю несется».

Человек, решившийся посвятить свою жизнь сценическому искусству, этому бесконечно трудному делу, должен тщательно организовать себя. Он должен упорядочить весь свой организм, достигнуть того, чтобы все подчинялось его воле. Это требует громадной тренировки. Каждое утро нужно находить время на развитие дыхания, гимнастику голоса, постановку звука и на физические упражнения легкой атлетикой и пластикой. Этим нужно заниматься каждый день, как это делают певцы, танцоры, боксеры или борцы, независимо от того, в настроении вы или нет. Борцу не нужно каждый день поднимать пудовики, ему достаточно потренироваться с пяти- десятифунтовыми гирями, чтобы сохранить свою форму. И актеру не следует чрезмерно увлекаться этой тренировкой и утомлять себя.

Я тренируюсь всю свою жизнь, употребляя на эти занятия не более десяти-пятнадцати минут каждое утро, и даже теперь продолжаю эти занятия. Я был немного сутуловат, очень худ и высок, стеснялся своего роста и несколько горбился. Мне стоило больших трудов приобрести привычку держаться прямо и добиться иной посадки головы.

Наряду с работой над речью много внимания я уделял вопросам пластики. У нас был прекрасный преподаватель — В. Ф. Гельцер. Особенно ценил он среди нас тех, кто хорошо танцевал менуэт, считая, что этот танец всесторонне развивает пластику и гибкость корпуса.

Но я не ограничивался только теми уроками, которые давались в школе, я каждый день упражнялся по его указаниям дома и шел еще дальше. Как сказано, я готовил себя к исполнению ролей классического репертуара и понимал, что мне недостаточно держатся так, чтобы локти не были прижаты к туловищу, а надо выработать красивые, плавные жесты, способные сочетаться с костюмами различных эпох. Для этой цели я знакомился с бытом разных времен и народов, с костюмами, какие носили в ту или иную эпоху, брал иностранные иллюстрированные журналы и долго всматривался в них, изучая движения, к которым обязывал костюм, которые помогали носить его должным образом. Я ходил в музеи, рассматривал скульптуру, а дома перед зеркалом старался имитировать позы виденных мной античных статуй. Праксителевы движения, позы, изгибы тела очень мне пригодились, когда пришлось работать над Ипполитом — это была моя первая роль в античном репертуаре. Много помогла мне также статуя {406} «Умирающего галла», от образа и позы которого я отталкивался, работая над пластическим разрешением сцены смерти Ипполита. Но и кроме такого прямого следования образцам скульптуры для сцены, я из этой работы над собой почерпнул многое в смысле общего развития пластики, умения владеть своим телом.

Как правило, наши актеры плохо носят костюм. В «костюмных» ролях больше чем где бы то ни было применяются штампованные движения. Между тем костюм каждой эпохи требует особой повадки. Костюм греческий, римский, в особенности рыцарский средневековый, костюм итальянский, венецианский — все они весьма различны, так как создавались в зависимости от национальных свойств, социально-бытовых условий, климата и т. д. Костюм и его эпоху надо хорошо знать и хорошо чувствовать. Недостаточно надеть костюм, ходить размеренными шагами по сцене и делать определенные движения, — костюм есть часть образа, и забывать об этом нельзя.

Благодаря общей тренировке мне было легко впоследствии работать над ролями. Голос и тело меня слушались, я хорошо знал свои возможности и все время расширял их. Получая роли классического репертуара, я был освобожден от необходимости каждый раз изучать эпоху — моя фантазия была подготовлена теми впечатлениями, которые хранились в моей памяти. Предварительная тренировка, работа над техникой, которая на первый взгляд может показаться формальной и противоречащей духу реалистического театра, на самом деле в дальнейшем позволила мне совершенно освободиться от забот о внешней форме и все свое внимание сосредоточить на внутреннем содержании роли, которую мне предстояло играть. Внешняя форма приходила сама собой, она складывалась из моих личных данных, из суммы технических средств, которыми я располагал, и из моего представления о данном образе.

Технические правила, как я уже говорил, помогают найти правильное настроение, а когда актер вооружен техникой, он при изучении роли может не думать о ней и уходить в глубь, в сердцевину образа, отыскивать в нем новые и новые грани.

Но нельзя техникой подменять творческую работу над ролью. Сначала следует отдаться роли, а если не выходит, вспомнить о технических приемах, которые выведут на правильную дорогу, помогут корректировать работу. Техника должна приходить на помощь творческой работе над ролью, а не довлеть, она должна только спасать положение. Но именно поэтому нужно, чтобы она всегда была в вашем распоряжении.

Занятия над собой являлись также традицией или, вернее, необходимостью для каждого выдающегося художника, далеко не всеми {407} осознанной, а потому, к сожалению, и не вошедшей в повседневный обиход современного сценического деятеля, забывающего, что в идеале наша техника должна быть доведена до такого же совершенства, как, скажем, техника циркового актера, где малейшее нарушение ее грозит зачастую гибелью самому артисту.

Универсальность актера когда-то считалась идеалом. Сейчас как будто эта мода прошла, и, мне думается, пора вернуться к старой традиции и составлять труппу по сетке намеченных амплуа. Не может актер с одинаковым совершенством играть все роли, часто не свойственные его индивидуальным данным.

В прежнее время, считаясь с этим обстоятельством, так и составлялась труппа. Был в ней первый герой-любовник и второй герой-любовник; первый салонный любовник, он же и фат и второй салонный любовник; первый так называемый рубашечный любовник и второй рубашечный любовник; первый резонер, второй резонер; первый комик и второй комик; первая героиня, первая инженю-комик, а за ними вторые героини и вторые инженю и т. д. Можно пополнять и изменять наименования. Здесь чувствуется известная логика, опирающаяся на действующих лиц, выведенных автором. В результате, труппа каждого театра имела исполнителей, соответствующих по своим сценическим данным той или иной роли, а также каждый член труппы имел свое определенное место и свои права при распределении ролей.

Труппа должна быть компактной, а отнюдь не расплывчатой. Молодых актеров также должно принимать в труппу по аналогичному признаку, имея в виду вести их по линии определенных ролей, видя в них заместителей уже установившихся актеров.

Прежде ставилось в каждом сезоне большое количество пьес, а потому и легче было продвигать начинающих актеров. При современной же практике театра, когда ставится не больше пяти-шести новых постановок, это трудно. Но надо искать какой-нибудь выход, без которого театру трудно обновляться. И вот, чтобы удовлетворить художественный голод молодежи, чтобы избежать ее застоя и дать возможность развиваться и крепнуть ей, я бы рекомендовал вернуться к прежнему обычаю ставить одноактные пьесы, не исключая водевиля, без которых раньше не обходился ни один спектакль. Право, это принесло бы большую пользу как самой молодежи, так и театру. Это дало бы возможность растить и воспитывать молодые кадры.

Хороший старинный водевиль — совсем неплохая вещь, и работа в этом трудном, требующем мастерства жанре развивала бы молодые таланты. Среди одноактных вещиц найдется и много художественно ценного. Я уже не говорю о чеховских маленьких пьесах, но немало крупных произведений можно найти и в западной драматургии. Вот, {408} например, пьеса Банвиля, переделанная для русской сцены Аверкиевым, «Король и поэт». Пьеса и в наши дни достаточно актуальна. В роли Гренгуара всегда гастролировал Коклен-старший, любил играть эту роль и А. П. Ленский. В том же «Короле и поэте» — ряд прекрасных ролей, как Людовик XI, блестяще сыгранный Степаном Кузнецовым, и еще несколько интересных характерных ролей.

Мольеровские одноактные пьесы, например, его «Жеманницы» — прекрасная тренировка для будущего Хлестакова, у того же автора «Хоть тресни, а женись» — клад для характерных актеров и комиков. Назову еще поэтичную сказочку «Дочь короля Рене»[[344]](#endnote-340), иначе «Иоланта» — богатый материал для инженю-драматик, и ряд одноактных пьес Альфреда де Мюссе, например, «Подсвечник» или «Не надо биться об заклад».

Очень бы хотелось, чтобы руководство наших театров серьезно призадумалось над возможностью внедрения в спектакль одноактных пьес. Открылась бы возможность растить нашу молодежь. В свою середь и молодые наши режиссеры, которых у нас немало, нашли бы здесь для себя интересную практику.

Отсутствие техники, мастерства — болезнь современного актера. И вполне естественно, что в таком случае ему остается опираться только на свое внутреннее чувство или, как принято говорить, на свое «нутро».

Такое явление оказывает довольно пагубное влияние даже на весьма одаренных людей, особенно на тех, которые с первых же шагов своей сценической деятельности внушили себе, что принадлежат к категории актеров, которые повинуются, главным образом, голосу чувства. Не признавая, и совершенно справедливо, актерской автоматичности и марионеточности, они ударяются в другую крайность и приходят к отрицанию актерской техники, виртуозности, мастерства. Им кажется, что главное их внимание устремлено на раскрытие внутреннего мира человека, но при этом они не замечают, что для достижения данной цели им недостает не только внешнего мастерства, формы, но и мастерства вообще, на которое нужно потратить по крайней мере четверть своей театральной жизни.

Чтобы выявлять внутренний мир человека, самому актеру нужно, помимо богатства внутреннего мира, обладать большой сценической эрудицией.

При отсутствии сценической эрудиции все клонится к тому, чтобы донельзя распускать свои нервы и играть с надрывом. Вместо того чтобы углублять свои чувства до внутренней правдивости, актеры {409} всемерно стремятся к нажимам не только в сильных местах роли, но и там, где требуется спокойное состояние, причем почти никогда не принимается во внимание характер роли и стиль произведения.

Скорбные нотки, надрывный мускульный темперамент — вот обычные приемы подобных исполнителей.

Даже тогда, когда им приходится изображать здоровую сильную натуру, скажем, кого-либо из шекспировских героев, как Макбета, или, беря более близких к нашей эпохе, например, такого кряжистого, прямо от чернозема, как степной помещик Рабачев из пьесы Островского и Соловьева «Светит, да не греет», или Андрея Белугина, то в их исполнении они оказываются все теми же полюбившимися им неврастениками. Они говорят себе: «Надо жить, чувствовать, а отнюдь не играть». — Прекрасно!.. Все это так. Надо жить и чувствовать. Кто же будет возражать против этой истины? Но как преломлять эту жизнь и чувства, изображая тот или иной образ на сцене? Вот в чем вопрос.

Нельзя изображать одинаково всех, как это делают такие актеры, отталкиваясь только от себя, забывая, что одни и те же чувства, присущие всем людям, у каждого в отдельности проявляются совершенно различно, в зависимости от характера, воспитания, среды, социального положения, эпохи и, наконец, от стиля самого произведения.

Гамлет, Макбет, Ромео, Арман Дюваль, Белугин, Никита из «Власти тьмы», Андрей Колгуев из «Нового дела» Немировича-Данченко — все они могут быть объяты одним и тем же чувством, но каждый станет выражать и проявлять себя по-своему, так как ни один из них не похож на другого.

В данном случае это касается отдельных ролей, отдельных образов, но сказанное можно применить и к целому произведению. Плохо, когда не принимаются во внимание стиль его, эпоха, взятая автором и, наконец, стиль творчества самого автора.

Когда мы имеем дело с художественным произведением, раньше всего необходимо определить, что кроется за каждым отдельным положением автора. Мы должны стать на точку зрения автора, дать себе ответ, зачем он это произведение создал, что он хотел им сказать, что хотел показать и какие причины побудили его сказать именно это, что предшествовало созданию его пьесы, какова почва, на которой она появилась. Для этого мы должны ознакомиться с тем, в каких условиях жил автор, кем он был, какими источниками пользовался для своей работы, какова была реальная обстановка, в которой создавалось его произведение. Словом, для правильного понимания {410} роли очень важно гореть тем же огнем, каким в минуты творчества горел сам автор — творец данного произведения.

Для того чтобы выполнить все это, нужно дотянуться хотя бы до половины тех знаний, которыми располагал автор. Когда передо мной встала ответственнейшая задача сыграть Фауста, я начал готовиться к этому за несколько лет. При этом моя работа протекала не столько над «Фаустом», сколько над Гете. Мне понадобилось не только изучить всего Гете, но и заняться, по мере возможности, кругом интересовавших его вопросов. Познать то, что познал в свое время Гете, было невозможно, но я должен был прочитать ряд философских трудов, чтобы хоть сколько-нибудь понять отправные точки его мышления при создании «Фауста». Разумеется, не всегда роль принуждает прибегать к такому масштабу предварительной работы, бывают роли не столь глубокие. Но и тогда необходима хотя бы некоторая часть той работы, о которой я говорил.

Я сказал, что нужно гореть тем огнем, которым горел сам автор в минуты творчества. Но мало осознать или почувствовать мысли и чувства автора, — нужно уметь передать их со сцены.

Возьмем, к примеру, сегодняшнее отношение исполнителей к стилю произведения, хотя бы «Свадьбы Кречинского».

Первая сцена между Атуевой и Тишкой сама по себе небольшая, и на первый взгляд может показаться, что она не имеет большого значения, а является просто забавным эпизодом, приноровленным к началу пьесы, и только. Ее теперь большей частью так и играют. На самом же деле она очень важная и показательная сцена, так как сразу подводит к тому фону, на котором будет развиваться все дальнейшее действие пьесы, и окунает нас в атмосферу действующих лиц, принадлежащих к определенной эпохе, дает ключ к разгадке их обычаев и нравов.

Так ее и понимали прежние исполнители — Стрельская и Усачев.

Автор сумел с первого же абцуга в этой коротенькой сценке сразу взять, так сказать, «быка за рога» и с присущей ему красочностью, а главное, правдивостью и без всякого зубоскальства показать уклад и характер помещичьего обихода времен крепостничества с не меньшей яркостью, чем в «Пошехонской старине» Щедрина, создав блестящие возможности для образов, воплощенных упомянутыми выше артистами.

В их интонациях, движениях и во всем их поведении так и чувствовалось дыхание крепостного права. Без этого все дальнейшее развитие действия оказалось бы без подлинных корней и на чужой почве, {411} а само произведение превратилось бы не в комедию нравов, как это есть на самом деле, а в комедию авантюрной фабулы, что, конечно, не соответствует богатому содержанию пьесы, полной жизненной правды.

К сожалению, приходится констатировать, что в последних наших постановках исполнение замечательной комедии Сухово-Кобылина, являющейся гордостью русского театра, все чаще и чаще опускается до уровня представления «веселительного» театра.

«Кречинского» часто стали играть как пьесу забавных приключений, превращая некоторых действующих лиц, попадающих иной раз по ходу развития фабулы в забавное положение, в персонажи театральных масок, предназначенных исключительно для того, чтобы смешить, изобретая для этой цели всевозможные изощренные буффонадные трюки, и в результате на сцене появляются не живые лица, взятые прямо из жизни, а грубые намалеванные карикатуры, не имеющие ничего общего с действительностью. Отсюда отсутствие стиля исполнения и утрата присущего данной эпохе языка, с таким совершенством усвоенного автором.

В данном случае, мне кажется, и не мешает вспомнить таких артистов, как Стрельская и Усачев, игравших в духе традиций своего театра. Они играли эту сцену как в высшей степени серьезную, с полным проникновением в эпоху, правдиво рисуя нравы и уклад ее жизни. Каждое произносимое ими слово способствовало обрисовке типа, взятого прямо с натуры. В их игре не заметно было ни малейшего усилия смешить, ни одного кунштюка, ни малейшего шаржа, а между тем зритель смеялся до слез.

Говоря о традициях наших театров, я, разумеется, далеко не мог исчерпать всего богатства, накопленного театром в предшествующие периоды. Но я надеюсь, что если мы почаще будем вспоминать о достижениях крупных наших мастеров, то найдем в их прошлом немало ценного, что даст пищу для правильного развития нашего творчества и, может быть, удержит многих от ошибок, неизбежных особенно в тех случаях, когда ходом времени стирается точное представление о бытовых подробностях, отошедших в прошлое.

### 3

Русские актеры, в отличие от иностранных, всегда были характерны многогранностью и способностью перевоплощения. Французский актер всегда останется французом, к какой бы национальности ни принадлежал изображаемый им образ, немецкий актер останется {412} немцем, а русский каким-то чутьем умеет отрешаться на сцене от своей национальности и производит впечатление иностранца.

Например, Варламов, тот самый Варламов, который так бесподобно изображал всевозможных гордеев карпычей и тит титычей, вдруг в роли Сганареля оказывался истым французом, ничуть не напоминая русского слугу. Он уловил, и, конечно, совершенно интуитивно, исключительно только чутьем своего огромного дарования, дух мольеровских комедий.

Варламов — не исключение. Давно еще была замечена способность некоторых русских актеров настолько перевоплощаться в ролях мольеровского репертуара, что по стилю своего исполнения они нисколько не отличались от исполнителей французской школы.

Такая метаморфоза с русскими актерами, как мне передавали мои старшие товарищи по сцене, неоднократно приводила в изумление самих французов, когда им доводилось смотреть, например, Щепкина или П. М. Медведева в комедиях французских классиков.

Сейчас стиль французской комедии заметно исчезает на русской сцене. Приходится наблюдать, что даже во многих прославленных наших театрах многие, исполняя, ну, скажем, одну из пьес мольеровского репертуара, производят впечатление, будто они нарочно все делают для того, чтобы ни на один момент не напоминать, что они изображают французов.

Еще более неблагополучно обстоит дело с классикой, и особенно с французской романтикой.

В свое время при наличии таких актеров, как Ермолова, Федотова, Южин, Горев, был в большем ходу романтическо-классический репертуар, и потому нет ничего мудреного, что они хорошо усвоили должный стиль исполнения мировых произведений. Стиль, школа и творчество их были сродни творчеству и школе западных гастролеров; таких, например, как Барнай, Поссарт, Росси, Мунэ-Сюлли, Маджи, Сальвини и другие, часто навещавших Россию. Спустя некоторое время, как известно, наступила полоса увлечения бытом, с явным креном в сторону бытовизма, что мало вязалось со стилем классических и романтических произведений. Особенно это заметилось после возникновения Московского Художественного театра, часто превратно и вульгарно воспринимаемого его эпигонами.

Развитие мастерства русского актера прошло через несколько этапов. Театр XVIII века культивировал главным образом высокопарные трагические пьесы, которые требовали своего стиля исполнения. Актеры в них декламировали, двигались по определенным канонам, играли очень условно, но все же не грешили против истины. Они последовательно воплощали на сцене то, что было создано драматургами {413} и чего требовала от них эпоха. Позднее появился Щепкин и реформировал актерскую игру, утвердив принципы сценического реализма. Потом пришел Островский со своими бытовыми пьесами. Этот быт не сразу был принят Щепкиным. Одно время щепкинский реализм даже противопоставлялся реализму Островского, но впоследствии оба эти течения слились. Однако люди, мало разбирающиеся в вопросах театра и мало культурные, все же отошли от реалистических основ щепкинской школы: чрезмерное увлечение бытом привело к бытовизму, к воспроизведению на сцене суррогата этого быта, к его вульгаризации. Увлечение бытовизмом в конце восьмидесятых — девяностых годов прошлого столетия было очень сильно, и большинство моих сверстников оказалось во власти этого бытовизма, хотя некоторые, в том числе и я, энергично боролись против него. Режиссеры той поры говорили нам: «Чувствуй как в жизни, и больше ничего. Скопируй из жизни, и больше ничего». Отрицание всякой техники привело к ряду всевозможных штампов, в том числе и бытовых, и многие ошибки того времени не преодолены и в настоящее время. Очень много у нас говорят о сценической правде и, стремясь к правде, клевещут на эту правду, ибо снижают ее.

Я боюсь на сцене слова «правда», так как зачастую его трактуют совершенно произвольно, называя правдой дословно воспроизведенные разговоры, точную фотографию быта. А на сцене нужно добиваться истины, правды идеи, а не только правды частного факта. Нужно, чтобы мысль была истинной, чтобы все пропорции были соблюдены, начиная от соотношения драматургического материала со стилем игры актера.

У нас же с некоторых пор утвердилась погоня за обыденщиной, которую стали почему-то считать правдой. На сцене тускло, серо, неинтересно, а люди считают, что они воплощают правду, да еще якобы по методу Московского Художественного театра.

У К. С. Станиславского есть одна фраза, которую каждый актер — а тем паче молодой — должен был бы написать золотыми буквами и повесить у себя над столом:

«Я до конца понял, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно, что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене; что уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы»[[345]](#endnote-341).

Бытовизм, отрицавший всякую технику, всякие законы, привел к тому, что пошлая житейская тривиальная простота стала считаться сценической правдой.

На сцене должна воспроизводиться истина, а не подобная «правда». Между тем, такая «правда» — типичная ошибка, даже трагедия {414} большинства наших актеров, думающих, что они играют реалистическими приемами. Играть Островского таким «тончиком» житейской обыденщины нельзя. Островский — такой же поэт, как и Шекспир: они различны по методу и материалу, но оба они творчески преображают действительность. В этом — основное отличие Островского от его эпигонов, бывших первопричиной тех ошибок, за которые мы расплачиваемся до сих пор.

Русский актер глубоко убежден, что естественность и простота — главное украшение каждого исполнителя, и он всячески стремится всегда внедрить свою веру даже в произведения, которые в силу особенностей своего стиля требуют, кроме естественности и простоты, иного подхода и иной манеры подачи. С подобными убеждениями нечего делать в таких, например, пьесах, как пьесы В. Гюго или его эпигонов, вроде Сарду[[346]](#endnote-342), Дюма и др.

Романтическую пьесу никогда нельзя играть со взглядом, устремленным вниз. Шиллер весь направлен к облакам, за исключением, пожалуй, образов Филиппа, Вурма, Франца Моора. Его основное настроение — устремление ввысь, и это в равной степени относится как к сущности его драматургии, так и к приемам, которыми его нужно играть, — к позам, к жесту, к посадке головы.

Французская романтика особая, как и сама нация французов.

Вам приходилось когда-нибудь беседовать с французом? Пока вы беседуете о делах будничной жизни, вы еще можете говорить с ним в одном тоне, но попробуйте отклониться в сторону и заставить его произнести несколько простых слов, вроде «la gloire, la patrie, la mère»[[347]](#footnote-7) — вы непременно почувствуете громадную разницу между вашей психикой и истинно французской. На ваших глазах человек, за минуту перед тем бывший самым простым смертным, вдруг вырастет в оратора, трибуна. Он сумеет встать в позу, изобразить необыкновенно сильным жестом чувство, обуревающее его, и прозаические фразы ухитрится произносить музыкально, выспренно, почти как александрийские стихи.

Я помню, как выступал Анри Барбюс с приветственной речью на юбилее А. М. Горького в московском Большом театре[[348]](#endnote-343). Казалось, он очень простой человек, только что перед тем разговаривавший так же, как и мы грешные. Но стоило ему подняться на кафедру, и тотчас же, ради торжественности, он встал в театральную, живописную позу, ни дать ни взять, как Мунэ-Сюлли в трагедиях, и с первой же фразы: «Mon camarade» понеслись раскаты аффектированной французской речи, живо напоминая при этом прославленного трагика.

{415} Такова нация, и вполне естественно, что такова и ее драматургия. Во французском романтизме пышным цветом и даже, можно сказать, махрово расцветает это национальное его свойство.

Надо усвоить дух национальной драмы, прежде чем играть ее, и тогда вам станет ясно, почему вместе с идеей и содержанием должно придавать такое большое значение ее форме. Психологии, скажем, у Сарду не очень много. Высказываемые идеи прекрасны, форма речи — последнее слово стилистической красоты, но все это принадлежит поэту, а не герою; и артисту, играющему такую роль, приходится просто декламировать из Гюго или Сарду, или Дюма, а не воплощать известный психологический художественный облик. Здесь скорее проникновение формой страстей, а не сами страсти, здесь миражи страстей, костюмы страстей, здесь приходится увлекать блестящим внешним нарядом этих страстей, поражать героическими энергическими тирадами, выходить из себя, метать гром и молнию или шептать нежные, но непременно красивые и эффектные речи. Словом, гореть, кипеть, изредка вздыхать — вот что должен уметь исполнитель пьес подобного жанра. Тщетно тут искать психологию, как это делают многие русские актеры, и мало проявит художественного чутья и вкуса тот, кто в погоне за так называемой правдой и простотой захочет лишить своего героя пышного, эффектного театрального костюма и заменить его современным пиджаком. Аполлона Бельведерского, право, не стоит одевать в современный костюм, надевать на него цилиндр и давать ему в руки тросточку.

### 4

В мое время школ и направлений было меньше, не было так много исканий, в которых блуждает молодежь. На нашем пути стоял определенный маяк, к которому мы шли. Мы ставили одну веху за другой. Каждый раз казалось, что когда достигнешь вехи, путь будет закончен. Но, достигнув ее, видишь впереди себя другую веху, мечтаешь дойти до нее. И когда дойдешь, опять нет удовлетворения. Поступательное движение возможно только тогда, когда ты недоволен тем, что сделал, и ставишь вехи дальше. Но вехи ставились в определенном направлении, потому что маяк светился один, мы все время Шли по одной и той же дороге — щепкинского реализма и мочаловского романтизма Маяками были Малый и Александринский театры и великие западные актеры, приезжавшие к нам, творчество которых совпадало в своих устремлениях с тем, к чему стремилась русская реалистическая школа.

{416} В начале же нашего века появилось такое множество театральных течений, что молодому актеру разобраться в них было почти невозможно. Даже мне, вступившему в театр в последнее десятилетие XIX века, пришлось преодолевать чуждое мне художественное влияние — тот бытовизм, о котором я говорил. Но все же я всегда шел в определенном направлении — к мировому классическому репертуару. Маяк у меня был один. А наша молодежь такого маяка не имела. Режиссеры различных школ и направлений тянули ее в разные стороны, направляли по противоположным путям, дезориентировали и тем самым тормозили ее развитие.

Я всегда возражал против долгого сидения за столом и когда говорил это режиссерам, то наталкивался на иронию или возмущение. Мне говорили: «Ах, какой вы отсталый человек, ничего не понимаете. Работать надо, главным образом, за столом; когда за столом будет все сделано, достаточно нескольких репетиций на сцене, чтобы все было готово».

Я считал и считаю, что за столом надо заниматься только для ознакомления с пьесой, с характером ее трактовки режиссером, для общих заметок и для сговора между режиссером и актерами, чтобы все привести к одному знаменателю. Но долгое сидение за столом мешает живому творчеству актера.

Какова же была моя радость, когда несколько лет тому назад я узнал, что К. С. Станиславский, который, по существу, и ввел систему репетиций за столом, высказался против затягивания этою периода работы, стал утверждать то же самое, о чем я говорил всю свою жизнь.

Повторяю: работа за столом необходима, но на самое короткое время, — конечно, при том условии, что каждый актер работает дома, много думает над своей ролью. А потом нужно переходить на сцену репетировать, когда что-то будет уже сделано, снова проверить за столом, сделать нужные поправки и так периодически возвращаться к столу несколько раз, но на короткое время, чтобы не засушить работы.

Говорят, актер прежде всего должен передать мысль автора. Да, конечно, мысль необходима, но в нашем творчестве она еще не все. Мы должны *действовать* на сцене, а не только *мыслить*, и так же, как действие не может быть без мысли, нельзя на сцене мыслить без действия. Если вы действуете на сцене с известной мыслью, действие и мысль подскажут вам нужные ощущения и чувства. Если вы все определите за столом и будете думать только о том, каким тоном, с какой интонацией должны быть произнесены те или иные слова, то, выйдя на сцену, вы почувствуете себя совершенно иначе, {417} чем чувствовали за столом. Все найденное в многочисленных беседах будет опрокинуто, как только вы начнете не только говорить, но и двигаться. Важно, на каком расстоянии вы находитесь от партнера, каково его и ваше положение, как он ведет себя. Если вы сделаете несколько шагов от него, у вас будет другое ощущение, чем если вы будете говорить с ним, стоя бок о бок. На расстоянии вы будете иначе воспринимать его слова и произносить свои, расстояние опрокинет те настроения, которые у вас родились за столом.

Мало того, мне важно ощущение зрительного зала, мне важно, на каком расстоянии от меня сидит зритель. Если я подойду близко к рампе, у меня будут другие интонации, другие ощущения, я буду иначе переживать, чем в тех случаях, когда нужно будет играть в глубине сцены. Поворот партнера даст новое, и откинется то, что было добыто за столом. А как часто бывает, что это найденное мешает живому творчеству, которое проявляется на ходу, во время шагов и поворотов на сцене. Работу тогда приходится начинать сызнова, преодолевая вдобавок уже сложившиеся представления. Нельзя одним продумыванием создать роль от начала до конца — целый ряд основных вещей будет найден только тогда, когда актер прочувствует их.

Материал для творчества — не только мысль, но и ваши движения и движения ваших партнеров. Какая-то случайность, возглас или поворот интонации партнера на репетиции подскажут то, что нужно сделать и до чего никогда, работая в комнате, сам не додумаешься. А интонация партнера или глаза его, движение и поворот их или, в конце концов, мои движения раскроют целую гамму ощущений и целую гамму выражений — проводников моей мысли в зрительный зал.

Помню, как, работая над Отелло, я бился за столом у себя дома над сценой встречи Отелло с Дездемоной на Кипре. Добивался сидя — ничего не выходило. Чувствую, что нужно что-то сделать. Встал. Несколько раз повторил это место и вдруг захохотал — в тексте этого нет — и дико захлопал себя по коленям. Это сумбурное движение послужило ключом всей сцены, подсказало мне состояние. Я его зафиксировал, и впоследствии критика отметила его как одну из удачнейших находок спектакля. За столом я никогда не додумался бы до этого жеста, он родился у меня от движения.

Напрасно думают, что процесс творчества легок и приятен. Для меня муки творчества ужасающе тяжелы. Когда я получаю новую роль, я делаюсь несчастным человеком. Мне кажется, что я никогда {418} с нею не справлюсь, как бы легка она ни была. Я не могу подойти к ней сразу, и мне кажется, что не подойду никогда. И для того чтобы я что-нибудь сделал, мне необходима не то что помощь, но поощрение. Если я вижу недружелюбный глаз, я «сворачиваюсь», как растение «не тронь меня», и мне трудно бывает выдавить из себя что бы то ни было.

Я всю жизнь считаю, что режиссер совершает грубейшую ошибку, если требует чего-то от актера на первых же репетициях. В это время к актеру нужно подходить очень осторожно и деликатно. Ему нужно поощрение. Если режиссер услышит верную нотку, пусть он скажет: «ты на верном пути». Пусть даже не скажет, а крикнет: «хорошо!» — и актер начнет ощущать под собой первые камешки на зыбкой почве неоформленных замыслов.

Каждый актер ждет помощи от режиссера. Но и режиссер, который хочет создать большой спектакль, ждет творческой инициативы от актеров, от всего коллектива исполнителей. Он должен угадать особенности каждого актера, его манеру творить, систему его работы, которую, может быть, сам актер не может определить точно. Чуткий режиссер в процессе работы подметит, как нужно обходиться с той или другой индивидуальностью. Один актер принесет на первую же репетицию глыбы какого-то материала, этот материал будет беспорядочным, хаотическим. А другой не принесет ничего, он пойдет к образу неуверенно, как бы ступая по тонкому льду, начнет робко очерчивать контуры будущей роли, осторожно и внимательно следя за внутренним процессом рождения образа, станет намечать его бледными линиями, которые могут потом изменяться, которые легко исправить. Он будет постепенно накладывать новые штрихи все резче, все определеннее, заполнять контуры и лишь на последнем этапе начинает работать мазками. Плох тот режиссер, который будет приводить всех к одному знаменателю и требовать от всех одного и того же метода. И если режиссер не обладает тактом и чутьем, насилие над творчеством испортит образ актера.

Кроме того, режиссер должен ждать, чтобы актер тем или иным способом выявил свои возможности, дал понять, к чему он идет, по какой дороге, к какому образу, что он хочет делать. Режиссер должен узнать материал, понять каждого исполнителя, сговорившись предварительно с ним об основном, и тогда только может требовать от актера выполнения замысла постановщика, объединив и уточнив сделанное актером. Плох тот режиссер, который заранее, не считаясь с данными актера, его возможностями и его творческими устремлениями, начинает навязывать свои мысли и мотивировки поведения, подавляя инициативу актера. Такой режиссер никогда не поставит {419} полноценного спектакля. На его работах всегда будет лежать отпечаток формализма, и актер, в которого внедрено что-то чужое, может показать только одно сухое ремесло.

Очень часто на первых репетициях актеры, а иногда и посторонние, садятся на авансцену и следят за теми, кто репетирует. Конечно, это им интересно, а для молодого актера с педагогической точки зрения и полезно. Я сам, поступив в Александринский театр, на всех репетициях, даже тех спектаклей, в которых не был занят, всегда сидел в первой кулисе, слева от сцены, и следил, как творят актеры, как у каждого из них постепенно складывается образ. Эти репетиции были для меня второй школой, и я считаю, что они принесли мне большую пользу. Такую любознательность молодых актеров надо приветствовать, но вместе с тем нельзя ею злоупотреблять. На авансцене нельзя сидеть, это очень навязчиво. Нельзя мешать актеру, когда он еще ищет: он может ошибиться, многое может у него выйти плохо, и ему будет неловко.

Нужно помнить, что творчество стыдливо, и многие актеры на первых репетициях, когда роль только нащупывается, не хотят, чтобы кто-нибудь следил за ними. Когда я дома начинаю читать свою роль вслух, я не люблю, если кто-нибудь слышит меня, даже мои близкие, я затворяю все двери и стараюсь, чтобы меня никто не слышал. Момент, когда хочется, чтобы тебя прослушали, сказали свое мнение и помогли, наступает лишь после того, как что-то уже начинает определяться и какой-то силуэт образа начинает вырисовываться.

Но странное и необъяснимое дело: когда сидят на авансцене, это мешает. И в то же время бывает очень приятно видеть даже на первых репетициях какие-то глаза, следящие за тобою из-за кулис. Актеру очень помогает сознание, что он репетирует не изолированно, что кто-то интересуется им, следит за его игрой. Он начинает, как рысак на ипподроме, чувствовать зрителя и настораживается. Актер предвкушает зрителя, репетирует и нет‑нет, да и посмотрит на него. Но стоит только этому человеку выйти из-за кулис и встать на авансцене — репетировать невозможно. С этим нужно считаться. Иногда актер может раньше времени «пустить» себя и испортить всю роль. Неверно переплеснется какой-то момент — и дорога будет испорчена, нужно «чинить», а это потребует времени.

Мне кажется, что наши режиссеры, увлекаясь собственными замыслами, забывают об одной из основных своих обязанностей — обеспечить актеру такие условия, в которых его творчество могло бы развернуться во всю ширь. Это в равной степени относится как к организации рабочей обстановки, так и к непосредственным взаимоотношениям актера и режиссера. Если режиссер видит, что актер {420} делает ошибку, он должен уметь очень чутко направить его в другую сторону. И напротив: давать свободу, если почувствует, что тот идет по правильному пути.

Плохо, если актер и режиссер дошли до всего только головой, мыслью. На практике не все может получаться так, как они задумали.

Когда же режиссер начинает навязывать и требовать: «Вы это в прошлый раз сделали так-то, извольте на этой репетиции повторить то же самое» и не слушает возражений актера: «Но ведь я этого не чувствую, я не согласен», — хороших результатов не достигнуть. Актер должен быть свободен в своей трактовке роли, конечно, если эта трактовка не противоречит целому.

Из сказанного ясно, какой должна быть роль режиссера на репетициях.

Режиссер должен не показывать, а подсказывать актеру, направлять его на верный путь, угадать, что в данный момент может помочь актеру, намекнуть на какой-то возглас, интонацию, которая сразу откроет ему глаза, подскажет ему, в каком направлении нужно искать. Этот намек может быть сделан одним словом, отдельным поворотом головы, простым движением корпуса или даже выражением глаз.

Бывает, что какая-то сцена не удается, какие-то трудности лежат перед исполнителем и никак не найдешь сердцевины, за которую можно было бы ухватиться, чтобы идти в работе дальше. Помню, как я работал над монологом Арбенина в конце пятой картины «Маскарада»:

О! кто мне возвратит вас, буйные надежды,
Вас, нестерпимые, но пламенные дни?

Я мучился, не знал, как подойти к этому месту. Этот монолог легко было бы прочесть мелодраматически, в духе ложной театральности, но я искал выхода более тонкого и сложного, более совпадающего с творчеством Лермонтова.

Тогда режиссер[[349]](#endnote-344) стал наводить меня стороной, путем аналогий. Он говорил: «Представь себе Лермонтова в Пятигорске. Вот он в компании людей, которые, в сущности, ему неприятны. Но других нет, в силу необходимости он должен общаться с ними. Он как-то коротает время, но это общество его не удовлетворяет; он живет своей жизнью, мучится какими-то мыслями. Окружающие играют в карты, на гитаре, на фортепьяно, а он раскрыл окно, смотрит печальными глазами на Машук, тихие слезы текут по его лицу, и он тихо произносит: “Тучки небесные, вечные странники”»…

{421} После этих слов ключ к монологу оказался в моих руках, я знал, что делать, я свободно пустил свои внутренние ощущения, чувства, настроения по этим рельсам, — словом, я нашел то, чего мне не хватало.

Аналогия со своими переживаниями или с воображаемой действительностью, или с переживаниями другого человека заставляет воображение работать и приводит к нужным результатам. Я считал, что это — лучший метод работы режиссера с актером, и ни подробный показ, ни отвлеченное философствование, ни требование непременно предъявить такие-то результаты не в состоянии дать актеру возможность так органично, так правильно и глубоко почувствовать, что ему нужно делать. Режиссеру нужно быть большим психологом, следует считаться с индивидуальностью актеров, — только таким образом он сможет собрать воедино коллективное творчество участников спектакля, которые, не будучи стеснены, в конечном счете выполнят его задания.

Я хочу еще раз сказать нашей молодежи: надо любить театр и со всей серьезностью и требовательностью относиться к своей работе в нем.

Надо обладать настроенным инструментом, уметь распоряжаться всеми средствами, которыми располагает актер, чтобы иметь возможность с предельной убедительностью и ясностью выражать мысли и чувства, составляющие сущность играемого образа.

Для того чтобы актер мог всесторонне развернуть свои способности, ему надо создать такую обстановку, которая оградит его творчество от грубого вмешательства, позволит ему идти путями, наиболее ему близкими, позволит развиваться органически и непринужденно.

Я буду бесконечно рад, если эти пожелания помогут творческому росту советской театральной молодежи. Прекрасен и радостен ее путь. Она не знает отрицательных сторон старого театра. Она получила все возможности для вдохновенного творческого труда.

Но много и упорно должна работать театральная молодежь для того, чтобы полнокровно воплотить образы людей нашей великой эпохи и раскрыть все глубины культурного наследия прошлого. Закончу поэтому тем, что когда-то написал мне на своем портрете Томмазо Сальвини: «Труд — наполовину гений».

## **{****422}** Доклады

### Из доклада Ю. М. Юрьева о работе театра[[350]](#endnote-345)

В трудное время мне пришлось принять управление театром Акдрамы[[351]](#endnote-346). Стоит только взглянуть на репертуар предшествующих сезонов, чтобы уяснить себе весь консерватизм его направления, который распространялся не только на характер репертуара театра, но и на методы его исполнения и постановок. Кроме того, после революционных потрясений театр не успел еще урегулировать своей жизни, и в силу своей материальной необеспеченности большинство работников сцены принуждено было поддерживать свое существование на стороне, вследствие чего так называемая «халтура» была в то время обычным явлением, подрывая в корне правильный ход работы.

В первую очередь надо было озаботиться о создании подходящей атмосферы и поднятии дисциплины, без чего нельзя было мечтать о культивировании новых веяний и требований, которые выдвигала сама жизнь. Революционные события не могли не увлечь за собой и театр, как таковой. С максимальной энергией он стал гнаться за жизнью, вырвавшейся из своих старых устоев для создания новых начал общественности. Мне было ясно, что театр, уже по своей природе, не может быть «в хвосте» современности. Русский театр всегда был в *своем главном* впереди культурной жизни нашей страны, отнюдь не отставая от передовой мысли ее.

Начало революции застает театр, привыкший к планомерному эволюционному ходу своего поступательного движения, несколько растерявшимся при виде вырвавшейся вперед жизни, и театр инстинктивно сознавал, что и для него наступила пора более жестких и энергичных реформ, дабы биться одним пульсом со всеми, кому он призван служить.

{423} Эта пора дает немало дельных новых идей, новых течений, новых чаяний. Но, как это всегда бывает в период революции, наряду с положительным, часто предлагается совершенно неприемлемое, весьма сбивчивое, друг другу противоречащее и основанное лишь на раздражении личного вкуса и увлечений. Отсюда и борьба за театральные течения, за театральную политику. Выдвигается бесчисленное множество самых разнообразных требований, враждебных между собою, часто страдающих отсутствием терпимости и не отличающихся широтою взгляда.

Твердых, устойчивых форм еще не найдено, театр переживает эпоху исканий и мучительно бьется за создание новых путей и возможностей сценического искусства, отвечающих духу времени.

Новой революционной драматургии в то время еще почти не было, да и не могло быть, так как для создания ее требуется время, а если и были кое-какие пьесы, то они по своему удельному весу абсолютно не отвечали самым минимальным требованиям. Таким образом, приходилось черпать материал с Запада, подбирая вещи, наиболее актуальные для наших дней.

И только спустя некоторое время постепенно стали появляться и новые драматические произведения, дававшие возможность до некоторой степени нащупывать те концы, за которые можно было бы ухватиться в надежде выбраться на торную дорогу.

В такой момент я застал театр, когда мне пришлось взять на свою ответственность его художественную жизнь.

Его историческое прошлое — несомненно, подлинная история русского театра. Все, что он донес до наших дней ценного, необходимо было сохранить, но вместе с тем с мудростью врача заняться и вливанием молодой крови в вены уже пожившего организма. К этой операции надо было подходить весьма осторожно и бережно, дабы не разрушить в основе такой тонкий и сложный механизм, созданный вековой культурой.

Я понимал, что недостаточно одного сезона, а нужен целый ряд сезонов, чтоб достигнуть желанной цели.

С этим расчетом я и приступил к своей работе (сезон 1922/23 г.).

Надо еще прибавить, что бытовые условия, в которых находились тогда ленинградские театры, необычайно затрудняли идейную работу театра: Ленинград опустел, и публики театру не хватало. Нельзя было рассчитывать на много представлений одной и той же пьесы, и мы были принуждены давать по возможности большое количество новинок, что, несомненно, снижало продукцию. Приходилось, к сожалению, прибегать к компромиссу и при выборе пьес, ставя так называемые «массовые» пьесы, дабы иметь возможность осуществлять {424} плановые постановки. Но надо заметить, что с каждым сезоном постепенно это явление изживалось.

Для открытия первого моего сезона (1922/23 г.) я поставил пьесу Ал. Толстого «Посадник»[[352]](#endnote-347) как наиболее актуальную для того времени из русского репертуара, после которой к Октябрьским торжествам была поставлена «Ночь» Мартинэ (по Мейерхольду «Земля дыбом»)[[353]](#endnote-348). В первый раз на сцене Акдрамы был тут применен способ условной постановки…

Вслед за этим — трагедия Шекспира «Антоний и Клеопатра». Я задался целью поставить эту классическую пьесу не в реставрационном виде, как это раньше практиковалось, а по возможности применяя уже некоторые достижения современного театра Таким образом, «Антоний и Клеопатра» был первый конструктивный спектакль на нашей сцене. Для этой постановки я привлек нового для нас режиссера В. Р. Раппапорта[[354]](#endnote-349). Кроме режиссера Раппапорта, я в тот же сезон пригласил в качестве режиссера и художника А. Бенуа[[355]](#endnote-350), поставившего мольеровского «Мещанина во дворянстве»[[356]](#endnote-351).

При наличии этих постановок с приглашением новых сил как будто свежие струи уже стали проникать в театр Акдрамы и оживлять нашу работу.

Далее были поставлены «Ткачи» Гауптмана[[357]](#endnote-352) и «Идеальный муж»[[358]](#endnote-353) Уайльда. Я не считаю здесь еще несколько спектаклей непланового порядка.

Итак, в первый же сезон, сделав попытку пробить некоторую брешь в вековых стенах нашего театра и постепенно осваиваясь в своей работе, приступил к следующему сезону с твердым намерением дальнейшего продвижения намеченного мною плана. Для этой цели я счел за необходимое пригласить, кроме Е. П. Карпова и Н. В. Петрова[[359]](#endnote-354), тогда работающих в театре, еще несколько режиссеров, которые своей работой внесли бы еще большее оживление в театр и общими силами наметили бы основную художественную линию Акдрамы.

Таким образом, с сезона 1923/24 г. вступают в нашу труппу С. Э. Радлов[[360]](#endnote-355) и К. П. Хохлов[[361]](#endnote-356). Впоследствии для постановки «Пугачевщины» был приглашен и Терентьев[[362]](#endnote-357). Надо было открыть доступ в наш театр и молодым художникам. Дмитриев[[363]](#endnote-358), Акимов[[364]](#endnote-359), Левин[[365]](#endnote-360), Эрбштейн[[366]](#endnote-361), Рабинович[[367]](#endnote-362) и посейчас участники художественной жизни театра. А так как молодые режиссеры и художники постепенно внедряли и новые методы постановок и исполнения, то встал вопрос о воспитании нового актера.

Необходимость учебной студии при театре стала очевидной, и в тот же год я занялся организацией школы-студии, а при нем и Театра-студии[[368]](#endnote-363), которая в настоящее время получила общее признание. {425} Наряду с этим, до результатов Студии, надо было озаботиться приглашением в труппу молодых сил (Вольф-Израэль[[369]](#endnote-364), Симонов[[370]](#endnote-365), Карякина[[371]](#endnote-366), Вольский[[372]](#endnote-367), Жуковский[[373]](#endnote-368) и др.).

Второй сезон начался пьесой Б. Шоу «Цезарь и Клеопатра»[[374]](#endnote-369), с Вольф-Израэль, продебютировавшей в главной роли. Затем — «Канцлер и слесарь»[[375]](#endnote-370) Луначарского и «Эуген Несчастный»[[376]](#endnote-371) Толлера в постановке Радлова и молодого художника Дмитриева. Эта постановка вызвала оживленные толки в силу своей левизны и имела громадный успех.

Пьеса Островского под режиссерством Е. П. Карпова «Свои люди — сочтемся!»[[377]](#endnote-372) была поставлена «по старинке» и ясно говорила, несмотря на отличное исполнение, что возврата к прежнему быть не может. И, наконец, «Сарданапал» Байрона[[378]](#endnote-373) — к столетней дате великого поэта.

Из этого репертуара явствует, что современный репертуар был тогда беден и удельный вес его был таков, что при всем желании видеть на нашей сцене пьесу современности, мы, кроме «Канцлера и слесаря», ни на одной не могли остановиться.

Но уже на третий сезон нам удалось внедрить несколько и революционных пьес: 1. «Изгнание блудного беса» А. Толстого[[379]](#endnote-374), 2. «Когда спящий проснется» Загорского[[380]](#endnote-375), 3. «Иван Козырь» Смолина[[381]](#endnote-376), 4. «Мандат» Эрдмана[[382]](#endnote-377). Три классические: 1. «Царь Эдип» Софокла[[383]](#endnote-378), 2. «Лизистрата» Аристофана[[384]](#endnote-379), 3. «Смерть Пазухина» Щедрина[[385]](#endnote-380) и др.

Хотя эти пьесы современного репертуара и нельзя причислить к пьесам большого художественного качества, все же они были первыми ласточками, дававшими нам надежду на какие-то возможности.

И действительно, с четвертого сезона 1925/26 г. Замятин нам дал «Общество почетных звонарей»[[386]](#endnote-381), Тренев — «Пугачевщину», Луначарский — «Яд»[[387]](#endnote-382), и др.

На сезон же пятый — 1926/27 г. нам представлялась уже возможность делать выбор из целого ряда произведений начинающей созревать современной драматургии.

Мы поставили «Виринею» Сейфуллиной, «Конец Криворыльска» Ромашова, «Штиль» Билль-Белоцерковского[[388]](#endnote-383).

В тот же год из классиков — «Отелло» Шекспира[[389]](#endnote-384), «Ревизора» Гоголя[[390]](#endnote-385) в ансамбле молодого нашего Театра-студии и «Ода Набунаго»[[391]](#endnote-386) — японская трагедия, а также «Волки и овцы» Островского[[392]](#endnote-387).

И, наконец, мы подошли к текущему сезону, где уже мы видим, что современный революционный репертуар стал нащупывать твердую почву, и с уверенностью можно сказать, что недалеко то время, когда мы обретем не одну пьесу истинного художественного значения. «Бронепоезд» {426} Иванова и «Рельсы гудят» Киршона[[393]](#endnote-388), поставленные нами в этом году, могут служить до некоторой степени подтверждением моих слов. Я не хочу сказать, что обе пьесы отвечают вполне своему назначению, в каждой из них есть свои недостатки, и немалые, но вместе с тем заключают в себе и настоящие элементы драматургии.

Из классиков мы взяли для совершенно новой проработки с новым распределением ролей «Горе от ума»[[394]](#endnote-389) под режиссерством К. П. Хохлова, декоративное оформление московского художника Рабиновича, постановка осуществится в конце текущего сезона. В начале же сезона нами была поставлена пьеса Островского «Доходное место»[[395]](#endnote-390), кроме того «Павел I» Мережковского[[396]](#endnote-391) и «Плоды просвещения» Л. Толстого[[397]](#endnote-392), поставленные в дни юбилеев Певцова и Мичуриной Самойловой.

Были намечены еще две пьесы: «Мятеж» Фурманова[[398]](#endnote-393) и «Закат» Бабеля[[399]](#endnote-394). Но, к сожалению, по техническим условиям, мы не поспеваем осуществить наши намерения.

Из вышеприведенного ясно видно стремление нашего театра (Академического) создать репертуар из двух основных слагаемых: современные пьесы и пьесы классические.

Не всегда театру удавалось равномерно осуществлять свое намерение, так как современно-революционный репертуар находился еще в самой первой стадии своего развития и потому выбор из него был в высшей степени ограничен.

При составлении производственного плана будущего, 1928 – 1929 гг., сезона мы находимся в более благоприятных условиях в этом отношении и нам уже легче проводить в жизнь основную задачу Акдрамы — иметь в репертуаре две определенные и одинаково равноценные для нас линии как современного репертуара, так и классического…

### О репертуаре[[400]](#endnote-395)

Прежде чем приступить к разработке репертуара, хотелось бы сказать несколько слов о самом театре, о его задачах и, сговорившись по существу, определить главный курс направления, которого мы должны придерживаться при составлении репертуара, принимая во внимание только что создавшиеся новые формы нашей жизни.

Я далек от мысли, что народный театр должен быть создан преднамеренно с нравоучительной целью. Такая преднамеренность уничтожила бы в самом корне его художественность. Нет, нравственная {427} идея, составляющая душу драмы, обнаружится, помимо воли поэта, и отложится в сознании зрителя нравственным идеалом, как собственным его выводом. Но к таким выводам, скажут, способен не всякий, для того требуется известная степень образования, а мы предполагаем аудиторию далеко еще не зрелую.

Там, где затронуты вековые, общечеловеческие вопросы, игра страстей освещена гуманною и грустною философиею поэта, там всегда будут понятны и близки идеалы поэта всему человечеству и во все времена.

Художественное исполнение великих поэтических произведений на сцене поднимает нравственное сознание народа, расширяет его разум и облагораживает его чувства, и дело это получает в глазах всех значение высокого дела.

Театр, обладающий такою сценой, будучи великою воспитательною силой для народа, необходимо процветает, ибо все великое и прекрасное неотразимо влечет к себе и привлекает душу человека.

… Сцена опошляет сознание, обкрадывает его сокровища, когда истину, которая должна царить на сцене, подменивают пошлою бессмысленной фотографией только внешней стороны жизни, выдавая частное за главное, за самую ее действительность. В таких фотографиях нечего искать раскрытия внутренних сил, строящих жизнь, ее целей и высоких идеалов; а кроме того, к ним приучается зритель и начинает довольствоваться бессмысленным смехом при какой-нибудь карикатурной выходке актера, и таким образом опошляется вкус, убивается его способность понимать истинное, то, что действительно от искусства, и замолкает разум.

Репертуар, составленный преимущественно из таких пьес, был годен только для наполнения праздной пустоты времени посетителей театра недалекого нашего прошлого, когда жажда зрелища, потребность занять себя *чем-нибудь* доставляли театру зрителей неизмеримо больше, чем потребность в художественном мышлении. Такою благодарною для себя почвою не преминули воспользоваться для своих эксплуататорских целей грубые предприниматели, в зависимость которых и попал театр за все последние годы, и буржуазная идея о «веселительном» театре глубоко проникла в сердце зрителя.

Но в настоящее время театр переживает новый этап: создались иные условия, в аудиторию театра ворвалась новая волна свежей публики, еще не тронутой прошлым театра, полным компромиссов, увлечений и ошибок… И мы теперь всячески должны стараться оберечь эту новую публику от всех болезней театра и, умудренные уже {428} известным опытом прошлых вольных и невольных ошибок и компромиссов, ввести ее в очищенную атмосферу для здоровых восприятий и дать возможность народу осознать, что театр есть учреждение высшего порядка, где он получает отдохновение, но не бессодержательностью развлечений, а где освежаются его силы и укрепляется его воля на энергичное дело, где происходит служение высокому делу, святому, ибо поэзия и искусство — святое в жизни народа.

Какой громадный, ответственный пост и с какой серьезностью, вниманием, осторожностью и чуткостью нужно отнестись к своим задачам тем, кто принял на себя ответственность быть руководителем эстетическим чувством толпы.

… Мне думается, что задача воспитания народа, а она почти всецело в руках искусства, — одна из главнейших задач наших дней.

… Я не думаю, чтобы для народа нужно придумывать какой-либо свой специфический репертуар. Народу нужен просто хороший театр с хорошими пьесами (пробуждающими хорошие инстинкты зрителя). Но из целого ряда произведений великих мастеров драматической литературы (получивших уже патент на свое существование в мировой литературе) надо выбрать такие пьесы, которые более других отвечали бы запросам духа нашего времени.

… Мы живем в эпоху героизма и мы должны дать народу зрелище, которое воспитывало бы в нем умение чувствовать красоту героизма. Трагедия наиболее глубоко возбуждает чувство, пафос трагедии наиболее легко вырывает человека из грязных сетей быта, наконец, трагедия гуманизирует. Лицезрение трагического не может не поднять восприимчивого зрителя над хаосом будничного, обычного. Подвиги героев трагедий являют собою зрелище исключительное, праздничное, зрелище игры или битв великих сил человека против его судьбы.

Несомненно, трагедия должна занять одно из первых мест в театре сегодняшнего дня. Античная трагедия, Шекспир, Шиллер, Гете, Байрон и другие. А вслед за трагедией — героическая и романтическая драма, как французских авторов, так и других, и особенно испанская драма и трагедия (Лопе де Вега, Кальдерон и пр.), где долг, честь и независимость совести — превыше всего.

… Теперь особенно модна идея воскрешения мелодрам. Не знаю, есть ли в этом необходимость. Наивно-сентиментальная, грубо-примитивная с прямолинейными злодеями и до приторности добродетельными героями мелодрама могла иметь место в прошлом, когда литература еще не обогатила нас более тонкими художественными произведениями. Когда переводы трудов великих мастеров драматической литературы Запада были редкостью, когда еще Шекспир был {429} нам чужой и был доступен лишь избранным. Но уже и тогда Гоголь обрушивается на этот род произведений и ратует за освобождение высшего театра от мишурно-великолепных представлений мелодрам. Прежде очистите театр от хлама, его загромоздившего, и потом уже разбирайте и судите, что такое театр, — говорит он.

… Теперь об оперетте. Оперетта в том виде, в каком она до сих пор, абсолютно, на мой взгляд, неприемлема вообще, а особенно для тех задач, которые в наши дни должны встать во главу угла театра.

В опереттах, кроме талантливой музыки, да и то в редких случаях, ничего нет от искусства по существу… Я бы сказал, что они даже противоположны ему: часто грубы, вульгарны, низменны. О литературности или идейности говорить не приходится, и всегда она на грани сомнительной пристойности. Даже старые прославленные оперетты грешат этим, я уже не стану говорить о новых, которые почти всегда в паре с фарсом новейшей формации. Такой проституции искусства нет места в культурно-просветительных учреждениях. Талантливую же музыку всегда можно утилизировать, написав новые либретто. Но вот если бы возможно в корне реорганизовать этот род искусства и на развалинах старой оперетты создать нечто новое, совсем особый жанр представлений, сохранив только внешние формы оперетты, то, я полагаю, в результате может народиться весьма интересный новый род сценического искусства. Надо только заинтересовать, и привлечь к этому новому делу настоящих литераторов и настоящих музыкантов, и они создадут нам произведения, где диалог чередовался бы с музыкой и пением. Будет ли это веселая грациозная комедия, а может быть, и сатира или музыкальная драма — безразлично. Лишь бы она отвечала основным законам и целям, присущим настоящему искусству, а в частности, сценическому. И название театру само напрашивается — Музыкальная драма.

## **{****430}** Статьи

### РАБОТА НАД ОБРАЗОМ АРБЕНИНА[[401]](#endnote-396)

#### 1

Как проходила моя работа над образом Арбенина?

Скажу откровенно, — трудно ответить на этот вопрос… Каждая роль слагается из многочисленных, самых разнообразных элементов. Тут и главное, и второстепенное, и даже, если хотите, чисто случайное, неожиданное для вас, причем иногда это случайное играет в творчестве актера немаловажную роль, даже может давать ключ к главному.

При создании роли, по моему убеждению, прежде всего надо иметь в виду самого автора, и не только характер его творчества, но и его личный духовный склад — источник каждого его произведения. При этом яснее усваивается цель, идея и, если можно так выразиться, корни замыслов автора, все, что он в данном случае хочет сказать.

Помимо того литературного материала, которым вы оперируете, далеко не второстепенную роль играет и окружение актера, в котором происходит рождение роли. Каждый из нас — актеров — прекрасно знает, какое влияние тут оказывают партнеры, в какой зависимости мы находимся от них, от их переживаний, интонаций, движений, от общего характера мизансцен и многого другого. Все это также является материалом для актера, так сказать, живым, действенным материалом, который он собирает в период своего творчества.

Из этого видно, через какие многочисленные этапы проходит роль, прежде чем она становится достоянием зрителей.

Вот почему трудно проследить весь ход прохождения работы над ролью. Не все уже так четко запоминается, а потому не всегда возможно планомерно и логично проследить всю линию работы над ролью. Но тем не менее попытаюсь это сделать, хотя далеко и не исчерпывающе.

{431} Роль Арбенина — одна из труднейших ролей в мировом репертуаре.

На первый взгляд она полна всевозможных противоречий. Надо найти корни этих противоречий, найти им оправдание, чтоб кажущиеся противоречия вытекали вполне логично и естественно из внутреннего мира той сложнейшей бунтарской натуры, какой, по моему мнению, является Арбенин, постоянно протестующий против нравов своей среды и уклада окружающей его жизни. «Все презирать: закон людей, закон природы», — говорит он в своем нравоучении князю Звездичу. В этот момент он как бы приоткрывает завесу, обнаруживающую на мгновение боль души человека, изверившегося в людях, утратившего смысл жизни.

Задача исполнителя такой сложнейшей роли — огромна и ответственна: недаром ее пугались даже самые выдающиеся артисты и избегали включать ее в свой репертуар как неблагодарную, малосценичную.

Обычно Арбенин трактовался как сугубо отрицательный тип и причислялся к разряду так называемых — по театральной терминологии — мелодраматических злодеев. При такой интерпретации трудно привлечь симпатии зрителей к переживаниям героя пьесы, а потому артисты и не любили ее играть. Как мне кажется, здесь и кроется причина того обстоятельства, что одно из замечательнейших созданий русской романтической классики долгое время оставалось под спудом и только изредка видало свет рампы.

Мне часто задают вопрос: какой системы вы придерживались, создавая роль Арбенина?

Вот коварный вопрос, на который я всегда затрудняюсь ответить. Да и не знаю, сможет ли кто-либо ответить на него вполне определенно…

Мне кажется, что если кто из актеров захочет быть искренним, то на вопрос: «А какова ваша система?..» — должен ответить: «Я точно не знаю».

Для меня одно ясно, что в работе над каждой новой ролью являешься новичком — каждая роль требует своего подхода, своей, ну, если хотите, своей системы… Тут много субъективного, индивидуального, что не укладывается в рамки единой и раз навсегда принятой системы, определенного канона. Тут прежде всего нужен грамотный актер с большой сценической эрудицией. Боюсь, что раз навсегда установленная система будет стеснять, подавлять творчество актера и может привести к застывшим навыкам, к трафарету.

Насколько субъективный характер может иметь подход к своему творчеству, видно хотя бы из следующего простого примера.

{432} К. С. Станиславский не рекомендует заучивать текст заранее. Текст, по его убеждению, должен усваиваться во время работы, на репетиции, по мере вживания в роль: он должен сам собою усваиваться и становиться органичным. А вот М. Н. Ермолова не могла иначе работать, как не усвоив текста еще до первой репетиции, и только тогда могла свободно оперировать всем материалом, лежащим под текстом, когда знала весь текст, как говорится, назубок. Как видите, здесь налицо две совершенно противоположные установки, идущие всецело от индивидуальности. Тут должна быть, по моему мнению, полная свобода и не может быть места какому-либо насилию. Каждое творчество прихотливо, и в известный период оно уподобляется цветку «не тронь меня».

Надо заметить, что роли сложные, роли классического репертуара, такие, как, например, Гамлет, Макбет, Отелло, Дон Карлос, Чацкий, Арбенин и им подобные создаются не сразу. Надо, много раз их проиграть, чтобы освоиться с ними, сжиться. Мы редко бываем удовлетворены своим исполнением, мы не останавливаемся на своих достижениях, мы видим свою роль, так сказать, дальше того этапа, на котором она застает нас. Нам всегда хочется идти дальше и проникать глубже и глубже. В особенности это относится к ролям в произведениях мирового порядка. Такие произведения — кладезь, неисчерпаемый источник, тут всего не обнимешь сразу, а потому на каждом спектакле всегда ищешь нового. Вот почему работа над сделанной уже ролью продолжается и на последующих спектаклях, несмотря на то, что партитура роли уже создана.

Я часто слышу вопрос: «Вот вы сыграли Арбенина чуть ли не восемьсот-девятьсот раз. Неужели вам не надоело, неужели не скучно играть?»

Конечно, нет! Каждый раз стремишься обновлять, освежать партитуру роли, всегда чувствуешь такую сокровищницу, такое богатство, до которого еще не докопался… И вдруг какая-нибудь случайность, какая-либо неожиданная интонация, подсказанная внутренним ощущением, открывает совсем иное, новое течение, которому невольно и отдаешься. Такие моменты актер считает счастливейшими в своей жизни.

Мы все, разве только за малым исключением, ужасно волнуемся перед выходом на сцену. Меня лично больше всего волнует самое начало, даже, точнее, первая фраза. От нее часто зависит и вся роль в спектакле. Как себя «пустишь», — вот как волчок, пущенный привычной рукой… Если пустишь правильно — волчок завертится и зазвучит, а если почему-либо сорвется — пойдет боком и упадет. Так и у нас. Как зазвучат первые слова, верно или неверно, в соответствии {433} с тем настроением, на которое все время настраиваешь себя перед выходом. Попадешь ли на верные рельсы или промахнешься?! Если да, — то роль потечет по верному руслу, и ты станешь хозяином положения, а если по какой-либо причине промахнулся, попал мимо, то беда, тогда надо много усилий и самообладания, чтобы взять себя в руки и поправить дело.

Мне могут сказать: «Как же так? Если у вас роль сделана, если она проработана по всем направлениям, как же это может случиться, чтобы промахнулись?» А тем не менее это так бывает даже при условии точно выточенной роли.

Я лично не из таких актеров, которые действуют на сцене на авось. Я всегда знаю наперед, что буду делать. У меня всегда готовая партитура, и обычно я ею руководствуюсь в ее главном, в ее основном. Однако это не исключает возможности во время хода действия каждого спектакля обновлять ее новыми деталями, оттенками свежих красок, ведущими к углублению роли. Такие вариации, такие отступления легко и отрадно делать, когда чувствуешь себя хозяином роли, когда вполне сжился с внутренним миром изображаемого лица.

Но человек не машина, не всегда одинаково функционирует его организм, не всегда одинаково подчиняется твоей воле, какой бы ты ни владел техникой. Бывает так, например: ты сегодня играешь, как принято говорить у нас в театре, «в ударе» и чувствуешь, что чего-то достиг, продвинул вперед свою роль. «Вот, думаешь, в этом направлении нужно идти и дальше!» После спектакля возвращаешься довольный, взволнованный, — хочется быть на людях, с кем-то поделиться… А назавтра тот же спектакль. Выходишь на сцену с намерением не только закрепить то, что было добыто накануне, а идти и дальше по пути новых достижений, и вдруг неизвестно почему ощущаешь, что ты замкнут для всякого восприятия, покрыт какой-то непроницаемой броней, недоступен живому творчеству. С ужасом сознаешь, что все, что ты приобрел вчера, — ушло.

В результате возвращаешься к своему далекому прошлому, повторяешь «зады» и идешь, как говорится, «по технике», то есть, другими словами, становишься не художником, а ремесленником. Почему это так случается, никто из нас определенно сказать не может Такие минуты — ужасные минуты для актера. Теряется вера в себя.

К счастью, это не надолго. На одном из последующих спектаклей снова обретаешь себя. Вот эти-то перипетии — неизбежные спутники каждого взыскательного к себе актера — и являются главной пружиной нашего волнения, о котором только что шла речь, и, если хотите, основными этапами работы над той или иной ролью.

#### **{****434}** 2

Теперь несколько слов об эволюции роли Арбенина в моем исполнении.

Была ли она на самом деле и в каком направлении она совершалась?

Прежде всего, как понимать эту эволюцию? В смысле перестройки самого образа или в смысле постепенного углубления внутреннего мира героя, проникновения в сложнейшую психологию, в тончайшие оттенки его души и его переживаний в смысле более четкой установки его позиции и его взаимоотношений с окружающей средой?

Скажу, что перестройки образа, его характера по существу не было. Арбенин предстал передо мною в первый же период моей работы и четко определился. Каким он рисовался мне в моем представлении о нем, я и пытался, или, вернее, пытаюсь его взять, вплоть до настоящего времени.

Эволюция была, и очень значительная, но шла она по другой линии — по линии углубления внутреннего мира Арбенина.

Каково же содержание процесса моей работы над ролью Арбенина?

Прежде чем приступить к работе над ролью, я счел необходимым, помимо самой пьесы, досконально изучить все творчество создателя «Маскарада». «Маскарад» нельзя рассматривать в отрыве от всех других произведений Лермонтова. Все, что им написано, имеет один знаменатель, — и знаменателем этим является сам автор. «Актер, — по справедливым словам Гете, — должен гореть тем огнем, каким горел в минуты своего творчества сам автор». А для того чтобы выполнить такую миссию, актеру необходимо как можно ближе ознакомиться с автором, усвоить его миропонимание, его сущность.

Переходя после этого непосредственно к работе над образом героя драмы, мне прежде всего хотелось познакомиться с Арбениным не с момента появления его в пьесе, а раньше, то есть, другими словами, познакомиться с его биографией, представить себе среду, из которой он вышел, понять, под влиянием каких обстоятельств складывался его характер, его образ.

Вот тот путь, который я прошел в первый период изучения роли Арбенина. Этот путь дал мне возможность найти объяснение кажущимся на первых порах противоречиям в действиях Арбенина и логически их обосновать.

Каков же в моем понимании Арбенин?

Арбенин — чрезвычайно сильная, богато одаренная натура, с пытливым умом: «Сначала все хотел, — говорит он о себе, — потом {435} все презирал я». Он «все видел, все перечувствовал, все понял, все узнал». Он перерос свою среду, он не мирится с ней, он рвется из обыденщины и протестует против нее, не находя себе покоя. Везде он видел зло и, «гордый, перед ним нигде не преклонился…» Презирая все: «закон людей, закон природы», он холодно закрыл «объятия для чувств и счастия земли». В результате, он признается Нине, что «более всего страдал».

Потеряв вкус к жизни, веру в человека, Арбенин ищет для себя какой-либо отдушины и пытается забыться в острых, сильных ощущениях. Он становится игроком. Но и такое времяпрепровождение ему кажется пресным, и Арбенин пускается в нечестную игру лишь для того, чтоб «кровь привесть в волнение». Разумеется, для Арбенина это не жизнь, а не что иное, как нагар его мятущейся души.

И вот, живя в таком угаре и постоянно ища исхода, какого-либо пристанища, он встречает Нину и чувствует, что черствая кора с души его слетела, мир прекрасный ему «открылся не напрасно» и он «воскрес для жизни и добра».

Нина для него — якорь спасения, тот оазис, где он мечтает обресть себе счастье, душевный покой, смысл и цель жизни. Но, к сожалению, это счастье для него непродолжительно. Оно нарушается боязнью утратить его. Он так дрожит над ним, что одна мысль потерять его отравляет его существование. Его пугает их несоответствие, пугает, что он сердцем слишком стар, а она слишком молода, что она «в огромной книге жизни прочла один заглавный лист», тогда как он… «все видел, все перечувствовал, все понял, все узнал».

Чаши весов не уравновешены. Под грузом тяжких дум он стал молчалив, суров, угрюм. Он прекрасно сознавал, что тут-то и кроется опасность, что такое его душевное состояние не есть залог их благополучия, что оно может отпугнуть Нину. Но совладать с собою был не в силах. И мы видим, что они хотя и любят друг друга, но общего языка между собою не находят.

Скучаешь ты со мною розно,
А встретимся — ворчишь! —

так характеризует Нина их взаимоотношения.

В таком состоянии мы застаем чету Арбениных до начала пьесы.

#### 3

Первые две картины — игорный дом и маскарад — своего рода экскурс в прошлое Арбенина. Тут мы знакомимся с пройденным им путем, с тем лабиринтом, в котором он блуждал до встречи с Ниной. {436} Третья же картина — настоящее со всею сложностью переживаний, являющихся следствием всех перипетий Арбенина, испытанных им в прошлом. Таким образом, все первое действие в целом дает нам исчерпывающее понятие об Арбенине. Во всех последующих актах вся личная драма Арбенина развертывается вполне закономерно, так как она подготовлена первым актом.

Пьеса начинается с появления Арбенина в игорном доме. Не находя полного удовлетворения в своей семейной жизни, измученный «борьбой с самим собой», желая хотя немного отвлечься от «груза тяжких дум», он идет туда, где он нередко

Смотрел с волнением немым,
Как колесо вертелось счастья.

Он попадает в давно изведанный и наскучивший ему круг людей, которых видит насквозь. Едва ли Арбенин рассчитывал найти там какое-либо развлечение. Он хорошо знал цену всей этой компании «обществом отверженных людей». Один лишь Казарин в какой-то мере мог занимать его: он в прошлом еще как-то был связан с ним.

В этом «мире обществом отверженных людей» Арбенин и встречает Казарина, старого своего соратника по зеленому полю и былым кутежам, игрока по профессии, человека, хотя и аморального, но весьма одаренного по натуре.

Свое понимание жизни Казарин характеризует так:

Что ни толкуй Вольтер или Декарт,
Мир для меня — колода карт,
Жизнь — банк: рок мечет, я играю,
И правила игры я к людям применяю.

Миропонимание Арбенина и Казарина, разумеется, различно. У Арбенина все глубже и гораздо сложнее, чем у Казарина. У него все от протеста, он никак не мирится с общепризнанными канонами, он их ломает, но во внешнем проявлении к окружающему их миру можно найти некоторые общие точки.

И Казарин был вправе сказать Арбенину:

 … Я вспоминаю
Про прежнее… когда с тобой
Кутили мы, в чью голову — не знаю,
Хоть оба мы ребята с головой…

Казарин, несомненно, с головой, блестящ, его «мо» замечательны, у него, как у Арбенина, презрительно ироническое отношение к людям.

{437} И вот при первой же встрече после некоторого перерыва у Арбенина с Казариным находится общий язык. Их диалог не что иное, как соревнование в остроумии, поединок, где пускаются блестяще заостренные стрелы по адресу тех, против которых они, каждый по-своему, протестуют.

Вся первая картина — и отчасти вторая — построена автором так, что дает полную возможность исполнителю роли Арбенина предъявить как бы визитную карточку своего героя и дать его таким, каким он характеризует себя в третьей картине.

Я странствовал, играл, был ветрен и трудился,
Постиг друзей, коварную любовь,
Чинов я не хотел, а славы не добился.
Богат и без гроша — был скукою томим.
Везде я видел зло и, гордый, перед ним
Нигде не преклонился.

И дальше:

 … я рожден
 С душой кипучею, как лава:
Покуда не растопится, тверда
Она, как камень… но плоха забава
С ее потоком встретиться! Тогда —
 Тогда не ожидай прощенья, —
Закона я на месть свою не призову,
Но сам без слез и сожаленья
Две наши жизни разорву!

В этом весь Арбенин. Вот каким он в лице исполнителя должен предстать перед публикой в живом воспроизведении исполнителя данной роли, вот чем он должен быть наполнен, что должен нести в себе, переступая порог сцены, при первом своем появлении на ней.

Его внешний вид: выражение лица, манера держать себя, говорить с окружающими, отзываться на те или иные фразы отдельных лиц — все это должно быть выражением его сущности, должно раскрывать его сложный душевный мир, скрываемый им от действующих лиц, но вполне ясный для зрителей.

Сцена с князем Звездичем дает много возможностей для такого раскрытия. Вот, например, его слова к князю, уже цитированные мною:

Я здесь давно знаком и часто здесь, бывало,
 Смотрел с волнением немым,
 Как колесо вертелось счастья.
Один был вознесен, другой раздавлен им,
Я не завидовал, но и не знал участья.

{438} Или:

Все презирать: закон людей, закон природы.
День думать, ночь играть, от мук не знать свободы
И чтоб никто не понял ваших мук!

Бесспорно, что здесь Арбенин говорит о самом себе. Эти слова не что иное, как вырвавшийся крик его собственной души…

Не говорю уже о финале данной сцены, особенно ярко рисующем его душевное состояние.

 … Погодите!
Я сяду вместо вас. Вы молоды — я был
Неопытен когда-то и моложе.
Как вы — заносчив, опрометчив тоже,
И если б… кто-нибудь меня остановил
То…

*(Смотрит на него пристально; переменив тон.)*

Дайте мне на счастье руку смело,
А остальное уж не ваше дело!

Вся первая сцена прослоена подобными небольшими кусками, которыми необходимо воспользоваться исполнителю, чтобы по возможности показать, что кроется под оболочкой этого в себе замкнутого и по виду холодного «светского льва».

После того, как Арбенин, рискуя честью, спас от верной гибели человека, ему чужого, не зная почти, кто он таков (между прочим, это очень важная черта в характере Арбенина), Арбенин предлагает Звездичу отправиться с ним на маскарад к Энгельгардту. «В толпе я отдохну», говорит Арбенин задумчиво, и по лицу его снова пробежало облако тяжелых дум.

Как и надо было ожидать, маскарад не мог дать отдохновения. Арбенин окончательно понял, что возврата к прошлому нет, что весь этот пестрый сброд чужд ему и он им всем чужой.

Картина маскарада служит автору главным образом для экспозиции. Тут разыгрывается эпизод с браслетом, являющийся пружиной фабулы драмы, и тут же встреча Арбенина с Неизвестным.

Но прежде чем перейти к третьей картине, самой важной, сложной, всеопределяющей, а потому и самой трудной для актера, коснусь своего исполнения этих двух картин и, по возможности, прослежу эволюционный ход моей работы над ними.

Первые две картины — игорный дом и маскарад — я понимаю как увертюру, как пролог к пьесе. В них хотелось затронуть все основные темы, развивающиеся во всю ширь в последующих актах.

{439} Вс. Мейерхольд, ставивший данную пьесу, находил, что этого делать не стоит, что Арбенин весь раскроется дальше и не нужно здесь останавливаться на деталях, боялся перегрузки, задержки и видел в этом тормоз в развитии фабулы. Он доказывал, что важнее показать в первых двух картинах лишь путь, по которому прошел Арбенин. Весь калейдоскоп его бурной жизни уже сам по себе даст нам понятие о нем. Будет видна его профессия и его окружение Он настаивал сосредоточить все внимание на интимной третьей картине, раскрыть в ней весь внутренний мир Арбенина, поэтому режиссер добивался вихревого темпа. Меня это необычайно сковывало тогда, не давало мне возможности показать живого человека. При такой интерпретации вся сущность Арбенина покрывалась какой-то броней, и налицо оставался только его пресловутый демонизм. Кроме того, трудно было без логической последовательности подойти и ко всем сложным переживаниям Арбенина в дальнейших сценах.

Должен сказать, что меня это очень тяготило и мешало играть всю роль в целом так, как мне хотелось.

С течением времени, играя Арбенина на протяжении двадцати пяти лет, я постепенно стал возвращаться к моему первоначальному замыслу и чувствовал, что именно благодаря этому с каждым спектаклем роль все более и более оживала, «очеловечивалась», и мне становилось играть все легче и приятнее.

#### 4

Перехожу к третьей картине.

Арбенин возвращается из игорного дома и маскарада раздраженным. Напрасно он искал повсюду развлечения — пестрела и жужжала толпа перед ним, но сердце его было холодно, воображение его спало…

Несмотря на поздний час, Нины нет дома… Это еще более омрачает его. Он знает, что Нина сейчас вернется, но томится… Он хочет видеть ее всегда, везде… Мучительно переживает он минуты ожидания. Это психологическое состояние Арбенина чрезвычайно тонко и, я бы сказал, человечно передано Лермонтовым.

Вслед за этой сценой идет монолог Арбенина, где он анализирует свое прошлое и говорит о настоящем. Мне хотелось произнести его так, чтобы он не производил впечатления монолога, как такового, а чтобы зритель, по возможности, забыл или, лучше сказать, не замечал, что какие-то слова произносятся в данный момент, а ощутил бы только углубленные думы Арбенина и следил бы за тем, что происходит в его душе.

{440} Прерывает его думы звонок.

У нас эта сцена поставлена так: Арбенин инстинктивно чувствует, что это звонок Нины… Он насторожился… Ждет… Второй звонок… Арбенин срывается с кресла… но остается некоторое время в напряженном ожидании… Потом не выдерживает и стремительно направляется навстречу Нине.

Голоса за сценой… Сначала радостно: «Ах, здравствуй, Нина». А затем раздраженно, тоном упрека… Арбенин входит один, потом появляется Нина и доверчиво направляется к нему с намерением его обнять, но его мрачный вид останавливает ее. «Ах, мой творец!» — восклицает она:

Да ты всегда не в духе, смотришь грозно,
И на тебя ничем не угодишь.
 Скучаешь ты со мною розно,
 А встретимся — ворчишь!

Она не понимает, что с ним происходит. Может быть, он не доволен ею? Она готова изменить свой образ жизни, готова бросить свет и оставить балы, пышность, моду и эту скучную свободу.

На ее слова Арбенин не отвечает. По обыкновению, он весь ушел в себя. Он «молчалив, суров, угрюм» — его опять «какой-то дух враждебный уносит в бурю прежних дней». Арбенин молчит, так как боится, чтоб ее «не испугал ни стон, ни звук, извергнутый мученьем», но Нина объясняет все по-своему и приходит к заключению, что он ее не любит.

Такой упрек — для Арбенина как острый нож… Наконец, после некоторого колебания, он решается сказать ей все, обнажить перед ней всю душу. И вот начинается исповедь глубоко страдающего, одинокого человека.

В этой исповеди исполнитель найдет для себя самое ценное, самую сердцевину роли Арбенина. Я имею в виду место исповеди, где Арбенин говорит:

Но я люблю иначе, я все видел,
Все перечувствовал, все понял, все узнал,
Любил я часто, чаще ненавидел,
 И более всего страдал!
Сначала все хотел, потом все презирал я,
 То сам себя не понимал я,
 То мир меня не понимал.
На жизни я своей узнал печать проклятья
 И холодно закрыл объятья
 Для чувств и счастия земли…

{441} Вот ключ всех переживаний Арбенина, тут лежат истоки его мятущейся души.

Раскрыв себя Нине, он почувствовал облегчение, вся тяжесть с него слетела, и он ощутил такой прилив нежности и такую жажду счастья, что невольно стал верить в полное свое перерождение.

Этот момент мне хотелось подчеркнуть как можно ярче.

Не легко мне это давалось. Я произносил раньше всю эту тираду очень горячо, темпераментно, как бы в порыве и ощущал постоянно, что это путь наименьшего сопротивления, малоинтересный, шаблонный.

Долго я блуждал в поисках иного, более глубокого выявления.

И вот только недавно, как мне кажется, обрел то, к чему стремился.

На одном из спектаклей после фразы Нины: «Опять ты недоволен… Боже мой!», я вдруг почувствовал, что мне не нужно сразу покрывать реплику, как я это делал раньше; наоборот, у меня явилась потребность сделать большую паузу, чтоб уложить в себе предыдущее настроение, отойти от него и зажить другим. И ни в коем случае не торопиться произносить слова, а мягко, нежно привлечь Нину к себе и замереть на мгновение. И только после этого сказать: «О, нет…» — Опять пауза и снова замереть, а дальше тихо-тихо, чуть слышно — и опять же на паузах: «Я счастлив, счастлив», прижимая ее голову к своей. Потом, опять-таки после паузы, чуть ли не по-детски заглядывая в ее глаза, произнести:

Оставим прежнее! Забвенье
Тяжелой, черной старине!

Казалось бы, что Арбенин на вершине счастья… И вдруг — браслет!.. Здесь — перелом пьесы.

С этого момента драма Лермонтова переходит в другую плоскость. От сложных, тончайших и, я бы сказал, интеллектуальных переживаний этого свободолюбивого, гордого, взыскательного, мятущегося человека драма переходит в область человеческого инстинкта и вся отдается во власть ревности и мщения.

Тут все ясно и просто. И если актер сыграет первые три картины более или менее сносно, то остальное для него, если он обладает необходимыми сценическими данными, не представит такой уже трудности. Я, например, когда кончается третья картина первого акта, чувствую, что самое трудное, самое сложное — позади!

{442} Под чертой первого акта — ревность и месть. Вот на чем зиждется остальная часть лермонтовской драмы. Тут уже все зависит от степени дарования актера и его мастерства.

#### 5

Теперь я коснусь тех кусков роли, где я встречаю трудности для себя.

Сначала относительно сцены отравления Нины.

Здесь, как мне кажется, — не без влияния шекспировского Отелло. Ведь Отелло совершает свой страшный акт не в состоянии аффекта, вполне сознательно, с твердым решением, созревшим в нем после пережитых неимоверных потрясений: из них он сделал свои выводы и умозаключения. Буря пронеслась, опрокинуты все его надежды, весь смысл жизни. Поругана его любовь, его идеал чистоты и непорочности, вера в человека.

Не то же ли мы видим у Арбенина? Арбенин подает яд Нине с созревшим уже решением принести жертву во имя поруганного идеала.

… я прежней твердой воле
Не изменю! Ей, видно, суждено
Во цвете лет погибнуть, быть любимой
Таким, как я, злодеем и любить
Другого… это ясно!.. Как же можно жить
Ей после этого!..

Поднося отравленное мороженое, я стараюсь быть елико возможно твердым… Но тем не менее, когда Нина берет мороженое из моих рук, у меня едва уловимое движение остановить ее. Считаю, даже при данной ситуации, этот жест вполне естественным и человечным. Арбенин, так же как и Отелло, до конца продолжает ее любить.

Справедливость требует сказать, что у Шекспира вся эта линия, как я называю, жертвы определеннее и яснее, чем у Лермонтова, и Отелло больше внушает к себе сострадания, чем лермонтовский Арбенин.

В последнем акте мы уже не видим Арбенина таким, каким он был на протяжении всех предыдущих сцен, — он весь как бы опустошенный, ослабленный, разбитый.

Ум его помрачился, а если и есть еще какие-то проблески сознания, то все уже предвещает близость полного помешательства.

Все эти монологи — предвестники сумасшествия Арбенина — весьма трудны для исполнителя, все они на грани мелодрамы. Мне {443} приходилось наблюдать игру некоторых весьма сильных актеров, и я видел, как многие из них невольно впадали в мелодраматический тон, предаваясь бурному сумасшествию.

Мне хотелось избежать этого, и я пытаюсь перевести переживания Арбенина на тихие тона, чтоб за ними чувствовался измученный, смертельно уставший, вконец подкошенный жизнью человек.

Особенно мне это хочется подчеркнуть в заключительном монологе, когда Арбенин становится на колени перед Неизвестным и князем и, при последнем всплеске сознания, умоляет их признать виновность Нины.

Все эти переключения от прояснения к полному затмению его ума я пытаюсь вести в полутонах, на паузах. И замечаю, что такой способ передачи сумасшествия Арбенина более доходчив до зрителя и не только больше впечатляет, но и действует примиряюще, внушая сочувствие и сострадание к гибели столь незаурядного человека, как Арбенин.

#### 6

Не раз я задавал себе вопрос: «А как же сам Лермонтов относится к своему Арбенину? Любит он его или не любит?»

Мне кажется, да! Симпатии Лермонтова к Арбенину несомненны, несмотря на то, что он наделил его рядом крупных пороков.

Мне ль, мне ль, который испытал
Все сладости порока и злодейства…

Добро и зло — это очень относительные понятия. Не только каждая эпоха, но и отдельные индивидуумы имеют различные представления о них. То, что для одних — зло, для других, в силу известных обстоятельств или принципов, не является злом. Месть, убийство, разумеется, — зло. У Отелло и у Арбенина это тоже зло. Но как это рассматривать? Выражает ли это понятие сущность таких натур, как Отелло и Арбенин?

У Арбенина зло не только в том, что он отравляет Нину, но и во всех его действиях, в его протесте против пошлости окружающей его действительности. И в этом смысле зло, с точки зрения Арбенина, имеет какую-то силу, а добродетель — никуда не годная вещь, ничего не вносящая, зло же оказывается активной силой.

Добро и зло тут приходят в соприкосновение, в особенности у человека, живущего так бурно и кипяще, как Арбенин.

Лермонтов и не мог относиться к Арбенину вполне отрицательно. У него самого вся сознательная жизнь прошла под знаком {444} протеста. Он бунтарь по натуре, как и герой его драмы. Арбенина он облюбовал, чтоб внедрить в него свое личное и сделать его рупором собственного миропонимания и ощущения. В Арбенине мы часто узнаем автобиографические черты самого Лермонтова.

Нечто общее с Арбениным мы встречаем и во многих других произведениях Лермонтова, что является доказательством органической связи образа Арбенина с тем, что в жизни исповедовал сам автор. Арбенин в своем главном автобиографичен, не взирая на всю сгущенность красок, которую Лермонтов придал своему герою.

Позволю себе привести несколько характерных отрывков, в которых наиболее глубоко ощущается сам автор и в которых даны мотивы, родственные переживаниям Арбенина.

Вот, например, из «Корсара»:

Всегда любя уединенье,
Возненавидя шумный свет,
Узнав неверной жизни цену,
В сердцах людей нашел измену.
Утратив жизни лучший свет,
Ожесточился я — угрюмый,
Душа моя смутилась думой;
Не могши более страдать,
Я вдруг решился убежать…

Разве эти слова не могут быть эпиграфом к образу Арбенина?

А вот другое стихотворение — «Портрет». Ему предшествуют такие слова: «Этот портрет был доставлен одной девушкой. Она в нем думала узнать меня».

Холодный ум, средь мрачных дум
Не тронут слезы красоты.
Везде один, природы сын,
Не знал он друга меж людей:
Так бури ток сухой листок
Мчит жертвой посреди степей!

Или:

И сам себе я в тягость, как другим.
Тоска блуждает на моем челе,
Я холоден и горд, я даже злым
Толпе кажуся…

А также очень характерно для Арбенина:

Лишь в человеке встретиться могло
Священное с порочным. Все его
Мученья происходят от того.

{445} И в заключение:

Я предузнал мой жребий, мой конец.
И грусти ранняя на мне печать;
И как я мучусь, знает лишь творец,
Но равнодушный мир не должен знать.

Все приведенные здесь строки могли бы исходить и из уст Арбенина и служить дополнением к его характеристике.

А то, что Лермонтов так часто возвращается к своей, по-видимому, любимой теме, которую мы видим и в Арбенине и в только что цитируемых отрывках, ясно говорит о том, что здесь мы встречаем наиболее яркое отражение его сущности.

#### 7

Я репетировал роль Арбенина, пользуясь дружеской помощью и поддержкой Всеволода Эмильевича Мейерхольда, очень чутко и тонко чувствующего актера, умеющего направлять и наводить его в тот момент, когда актер вдруг сбивается с правильной линии и встает на ложный путь.

Иногда одним словом, одним метким замечанием Мейерхольд умеет направить актера в нужную колею, никогда не навязывая ему частностей и не насилуя его воли. При работе над ролью Арбенина Мейерхольд помогал мне найти общую мысль, общую идею образа или отдельного куска роли, но никогда не приковывая моего внимания к той или иной фразе, не вскрывал ее подоплеки в отдельности, что неизбежно делает актера рабом частностей. Приведу один пример, ярко иллюстрирующий нашу совместную работу с Мейерхольдом над образом Арбенина. У меня «не шел» монолог в конце четвертой картины:

О! кто мне возвратит вас, буйные надежды.
Вас, нестерпимые, но пламенные дни?..

Я мучился, не зная, как подойти к этому месту. Этот монолог легко было бы прочесть мелодраматически, в духе ложной театральности, но я искал выхода более тонкого и сложного, более совпадающего со всем очень глубоким творчеством Лермонтова.

Тогда Мейерхольд стал наводить меня стороной, путем аналогий. Он говорил: «Представь себе Лермонтова в Пятигорске. Вот он в компании людей, в сущности ему неприятных. Но других нет, в силу необходимости он должен общаться с ними. Он как-то коротает {446} время, но это общество его не удовлетворяет; он живет своей жизнью, мучится какими-то мыслями.

Окружающие играют в карты, на гитаре, на фортепьяно, а он раскрыл окно, смотрит печальными глазами на Машук, тихие слезы текут по его лицу, и он тихо произносит: “Тучки небесные, вечные странники”…»

После этих его слов ключ к монологу оказался в моих руках, я знал, что делать, я свободно пустил свои внутренние ощущения, чувства, настроения по этим рельсам, — словом, я нашел то, чего мне не хватало.

Как следует читать лермонтовские стихи?

— Заметь, — сказал мне как-то В. Э. Мейерхольд, — заметь, что во всей поэзии Лермонтова сидит какой-то джигит. Смелость, стремительность и четкость — вот характер его поэзии…

Это замечание направило меня по верному пути, мне стал ясен темп, ритм и чеканка в передаче лермонтовского стиха. Я поставил себе целью — «взять» стих быстрой и резкой рукой, подавать стих stocatto, как сказали бы музыканты.

Таковым же представлялся мне и рисунок движений — быстрых, резких, собранных.

И так мы репетировали любовно, долго, целиком отдавшись этому делу.

И, в сущности говоря, «Маскарад», увидевший свет рампы в нашем театре буквально накануне крушения монархии, получил свою настоящую сценическую жизнь уже после Октября, в условиях и в обстановке советского театра.

Четыре раза возобновлялся этот спектакль (из них дважды его возобновлял лично В. Э. Мейерхольд).

### Вновь прочитанный текст[[402]](#endnote-397)

Шестнадцать лет уже я исполняю на сцене Гос. театра драмы труднейшую в русском классическом репертуаре роль Арбенина в «Маскараде» и от спектакля к спектаклю, от возобновления этой пьесы к возобновлению, нахожу в ней новые и новые оттенки психологических состояний и внешнего рисунка. Работа над ролью Арбенина — это одно из немногих счастливых для актера испытаний.

Чеканный лермонтовский стих, острота его рифм, его прихотливый и напряженный ритм — все это ставит перед исполнителем роли Арбенина громадные трудности технического порядка. Их помогают {447} преодолевать тот замечательный замысел спектакля и та блестящая режиссерская работа, которыми наша сцена в данном случае обязана Вс. Э. Мейерхольду.

Арбенин для меня был всегда героем романтической драмы страстей и воли. Я помню, что шестнадцать лет тому назад мы называли уничтожающую его борьбу стихийных романтических чувств «демонизмом». В дальнейшем патетическая романтика лермонтовского текста и лермонтовская психология гордой, но терзаемой своей отчужденностью личности, личности индивидуально-мятежной, личности, презревшей «свет» и его обманы, выступила на первый план и подчинила себе всю мою работу над Арбениным.

За последние годы я обратил особое внимание на проблему безумия Арбенина. Сейчас в новом режиссерском варианте постановки это безумие становится одной из ведущих сторон психики Арбенина во второй половине пьесы. Предпосылки его выявляются уже в сцене карточной игры и ссоры со Звездичем. Мне кажется, что это правильный ключ к дальнейшему раскрытию образа.

Повторяю — играть Арбенина трудно. Еще труднее, однако, «доиграть» его. Арбенин — одна из редких ролей, всегда остающаяся несколько загадочной для ее исполнителя, В этом ее своеобразное очарование, в этом неисчерпаемость ее театральных возможностей.

### Мой путь к Шекспиру[[403]](#endnote-398)

… Моей большой шекспировской ролью был Отелло, сыгранный мною с двух спектаклей: в Большом драматическом театре в 1920 году и в б. Александринском в 1927 году. Мне кажется, что Отелло — моя лучшая работа в шекспировском репертуаре.

Должен сказать, что, сколько я ни видел на сцене Отелло, — а я видел Отелло много раз, видел в исполнении замечательнейших артистов, начиная с Сальвини-отца и Росси[[404]](#endnote-399), не говоря уже о Маджи, Эммануэле, Цакони или Сальвини-сыне[[405]](#endnote-400), а также многих русских исполнителей, — мне всегда казалось, что почти все они — один в большей, а другой в меньшей степени — подчеркивали главным образом расовый темперамент Отелло и даже строили на этом всю роль.

Путь, который они избрали, на мой взгляд, едва ли правильный. Это путь наименьшего сопротивления, и ведет он к одностороннему освещению роли, обедняя внутренний мир венецианского мавра.

{448} … В своей работе над «Отелло» я ставил перед собой задачу преодолеть, условно говоря, «расовые» традиции исполнения этой роли, раскрыть все стороны этого сложного, многогранного характера, согреть образ очень непосредственным, но глубоким чувством. Поэтому большую радость доставила мне оценка А. И. Южина, написавшего по поводу этого спектакля следующее: «Юрьев индивидуализирует каждое лицо. Его Макбет по тонам, по жестам, по всему облику является гораздо более отличным от его Отелло, чем, — horribile dictu[[406]](#footnote-8), — например, Эдип и тот же Отелло — Мунэ-Сюлли. Великий французский трагик в сущности являлся всегда только трагическим актером одного и того же образца… Передавая с колоссальной силой внутреннее содержание и психологию каждого из своих трагических героев, Мунэ-Сюлли держится системы выражать их в определенных, строго установленных пластических жестах и, если можно так выразиться, тоже “пластических” тонах.

… Русский актер не то. Крупные русские актеры, работавшие над этим репертуаром, все же исходят из индивидуальности каждого отдельного человека и не покрывают его лица общей, хотя бы и строго трагической, маской В каждой своей интерпретации Юрьев всегда исходит из каких-нибудь основных черт того живого человека, который ему рисуется в образе того или другого героя. Если он нашел какие-либо общие черты, он все же найдет непременно и какие-то особенности каждого и сумеет ими придать каждому живую жизнь, сблизить его с человеческой восприимчивостью зрителя… В Отелло Юрьева очень ярко отражается большая жизненность и, так сказать, родственность ревнивой природы мавра с ревностью каждого из обыкновенных людей, и от этого у него Отелло гораздо более индивидуально прост и несложен, чем у многих исполнителей этой роли…»[[407]](#endnote-401)

Если бы я играл Отелло теперь, я играл бы его иначе: более углубленно и более просто. Я иногда читаю отдельные сцены, отдельные монологи и вижу, что в прежнем своем исполнении допускал серьезные ошибки. Я нажимал педали, мне казалось, что чувства, обуревающие Отелло, нужно выражать бурно. Теперь я вижу, что бурное должно выявляться не в громкости, а в масштабе, буря в груди, а не внешняя. Когда я играл, я боялся не донести эту внутреннюю силу. Мой темперамент вырывался наружу, и от этого образ снижался, делался разжиженным и несколько суетливым. Его надо играть проще, величественнее, монументальнее.

{449} В том же 1920 году я сыграл короля Лира. Еще в юности я много думал над этой трагедией, хорошо знал ее, прочел несколько комментариев к ней, но некоторые моменты, — особенно это касается экспозиции действия, так сказать «зерна», из которого оно развивается, — казались мне не совсем правдоподобными.

Трудно, в самом деле, допустить, чтобы человек, находясь в здравом уме и твердой памяти, мог бы проклясть и оттолкнуть от себя горячо любимую дочь, не имея, казалось бы, на то достаточно серьезного повода.

… Я трактовал эту сцену так: Лир устроил у себя великий праздник, в конце своих дней ему хочется насладиться самым дорогим для него торжеством, всем показать, как счастлив семейной любовью, а затем отойти на покой. Он выходит, окруженный, поддерживаемый приближенными, выходит полный затаенной радости. Он хочет предстать перед двором во всем величии бодрого короля, в последний раз самому взойти на трон, и потому, стоя на возвышении, он жестом отстраняет помогающих ему взойти. Лир обращается к дочерям, хочет заставить их сильнее выразить любовь к нему. Он внутренне боится, чтобы дочери не высказались коротко и сухо, он так хочет, чтобы задуманный им праздник удался.

Зная характер Корделии, опасаясь особенно с ее стороны умаления своего наслаждения минутой, он особенно хочет завлечь Корделию, расположить ее к себе. При ответе Корделии Лир одновременно озадачен и испуган своей неудачей, со смесью изумления и жалости обиженного обращается глазами ко всем окружающим, как бы спрашивая: «Что же это значит?», и в то же время, как бы стесняясь, считает свою святыню поруганной в присутствии всех. После этого — пронзительный взгляд на Корделию, быстрый порыв вперед; фраза: «От сердца речь твоя?» и судорожно сдавленный крик завершают сцену первого акта.

Эта сцена была исходной точкой. Она убедительна для меня вполне и естественно выбрасывала Лира на арену тех страданий, которые описывались на протяжении всей пьесы. Остальное мне играть было уже легко. Дальнейшее развитие образа вытекало из предпосылок, данных в первом акте.

Последняя моя шекспировская роль была в «Антонии и Клеопатре», который ставился в бывш. Александринском театре в 1923 году.

Образ Антония исключительно труден.

Его никогда не любили играть гастролеры, и мне самому казалось, что огромную сцену отчаяния, все время идущую кресчендо, играть невозможно, что на нее не хватит никаких человеческих сил. {450} Она начинается с исступления, которое разрастается в ненависть к виновнице всех несчастий — Клеопатре и завершается порывом стихийной радости. Как это сделать, как это играть?

Эта роль — бурление такого темперамента, чередования таких эффектов, каких не знает почти ни один образ, созданный Шекспиром.

Страстная любовь чередуется с лирикой, на смену которой идет ненависть, гнев, исступление, снова и снова перемежаемые противоположными чувствами. И смена настроений происходит настолько быстро, что, кажется, нет никакой возможности правдиво и убедительно воспроизвести на сцене эту роль, ураганная темпераментность которой сверкает всеми цветами радуги.

Но материал увлек меня. Особенно я полюбил сцену второго акта, где Антоний встречается с Цезарем и Лепидом. Она не эффектна, но так скомпонована автором, так переведена С. А. Юрьевым, что звучит, как музыка.

Я не стал много рассуждать о роли Антония, а отдался ее бурливому течению. Роль понесла меня, подхватила, и я понесся туда, куда нес, куда бросал меня автор. Я отдался ей целиком, и это помогло преодолеть мне то, что казалось непреодолимым. Внутреннее мое состояние так укладывалось в форму, что даже труднейшую сцену отчаяния я проводил легко, без физического напряжения, и почти не уставал от нее. Эта сцена заканчивалась тем, что я, увидав перед собой лицо Клеопатры (ее играли поочередно Е. И. Тиме и В. Л. Юренева[[408]](#endnote-402)) бил ее, брал на руки, вертел в воздухе и нес по лестнице наверх. Я не уверен, хватило ли бы моих сил на то, чтобы сделать все это в спокойном состоянии. Но на спектакле этот труднейший технический момент мне удавался без особенного напряжения.

Отдавшись роли, которая вся состоит из одних обнаженных нервов и эмоций, я наслаждался ею, купался в ней. Выработанная с годами техника настолько вошла мне в плоть и кровь, что я мог не думать о ней, хотя она органически сказывалась на результатах работы и дала мне возможность так распланировать куски, что даже самые трудные сцены не требовали натуги. В этом спектакле, в связи с частыми переходами от одного состояния к другому, мне особенно пригодились уроки А. П. Ленского, который обладал исключительной способностью переключаться из одного эффекта в другой.

Как изумительно играл он в «Каменном госте» сцену у Лауры, когда Дон-Гуан, убив в яростном поединке своего соперника, мгновенно обращается к Лауре со словами нежной любви. Возможно, я не достиг такого совершенства, какое было у Александра Павловича, {451} но воспоминание о нем, заветы этого большого мастера помогли мне в этой работе, как и во многих других.

После спектакля мне многие говорили, что Антоний — лучшая из моих ролей. На премьере ко мне вместе с другими подошел А. Р. Кугель и извинялся за то, что до сих пор не сумел увидеть во мне и признать трагического актера; он сказал, что после этого спектакля мнение, сложившееся обо мне как о холодном, рассудочном актере, опровергнуто[[409]](#endnote-403).

Мне бы хотелось, чтобы это было так.

Сейчас, после пятнадцатилетнего перерыва, я снова возвращаюсь к Шекспиру. У меня предстоит большая работа над Макбетом, которого я вижу совсем по-новому[[410]](#endnote-404).

Но самая большая моя мечта — сыграть Гамлета. Я много думаю о нем, много работаю с В. Э. Мейерхольдом, который собирается его ставить. Но я не хочу и не могу сейчас говорить о нем: я считаю, что, пока роль не сделана, к ней нельзя прикасаться грубо, нельзя выносить на свет то, что существует только в замыслах, во многом несовершенных и незаконченных.

### К сценической истории «Горя от ума»[[411]](#endnote-405)

… В дальнейшем в московском Малом театре установилась интересная традиция, имеющая, как мне кажется, свой смысл, а именно: к актеру, игравшему в свои молодые годы Чацкого, переходит по наследству роль Фамусова. И так до наших дней. Щепкина в свое время заменил Самарин; Самарина — Ленский, игравший Чацкого при Самарине — Фамусове; Южин — Чацкий при Ленском и Фамусов после Ленского. И, наконец, в наши дни бывший Чацкий при Южине Пров Михайлович Садовский[[412]](#endnote-406) ныне играет Фамусова[[413]](#endnote-407).

Такая преемственность дает возможность накоплять и постепенно развивать лучшие традиции, созданные выдающимися исполнителями этих ролей. Каждый из перечисленных артистов играл роли по-своему, согласно своим данным и своей индивидуальности, но при этом все лучшие достижения предыдущих исполнителей принимал во внимание, и они входили отдельными элементами в основу творчества, раз они не противоречили его личной интерпретации.

В этом отношении очень интересно письмо Кропоткина к Южину, написанное в 1919 году: «Я видел Щепкина в “Горе от ума”, когда я был еще очень молодым, — пишет Кропоткин, — и его игра произвела на меня такое глубокое впечатление, что до сих пор *вижу* его {452} и *слышу*. Позвольте вам сказать, что ваша игра в Фамусове перенесла меня именно к этим временам»[[414]](#endnote-408).

А надо заметить, что индивидуальность Южина совсем не напоминала индивидуальности Щепкина, и, по дошедшим до нас данным, интерпретация роли Фамусова у Южина многим отличается от щепкинской. Щепкина я не застал. Самарина же видел во многих ролях, но, к сожалению, в Фамусове мне не довелось его видеть. Таким образом, на моей памяти из прежних исполнителей Фамусова на московской Малой сцене — только Ленский и Южин.

Но в Петербурге, на сцене Александринского театра, я играл сначала Молчалина, а потом не малое количество лет подряд — Чацкого со многими Фамусовыми, начиная с Нильского[[415]](#endnote-409), Медведева и чаще, чем с кем-либо, с В. Н. Давыдовым. Играл и с Кондратом Яковлевым, Лерским, Бороздиным[[416]](#endnote-410) и два раза даже с К. С. Станиславским во время его гастролей на нашей сцене.

Фамусов — Станиславский — одно из серьезнейших достижений талантливого артиста. Не знаю, какое впечатление он производил в этой роли из зрительного зала (я не видел постановки Художественного театра), но мне, как партнер, он доставлял истинное художественное удовлетворение. Чуткость и такт большого художника все время давали себя чувствовать, и мне легко было вести с ним диалоги грибоедовской комедии[[417]](#endnote-411).

Я не имею возможности остановиться подробно на каждом исполнителе данной роли.

Разрешу себе вкратце сказать несколько слов о Ленском, Южине и Давыдове. Эти три талантливых артиста исповедовали одну и ту же веру и были последователями щепкинской школы, но индивидуальность каждого из них резко отличала их друга от друга, и потому выявление этой общей школы и трактовка самой роли в результате давали образы, не похожие между собой. Особенно это было заметно у Южина.

Начну с Фамусова петербургской сцены — В. Н. Давыдова. Он принадлежал к разряду тех сценических деятелей, которые сознавали, что актеру в его творчестве необходима предварительная работа, требующая спокойной головы. Я отнюдь не хочу сказать — холодной мысли. Нет, но вместе с тем каждое инстинктивно возбужденное чувство, несмотря ни на какую интенсивность последнего, в тот же момент является достоянием сознательной критической мысли актера, и он оценивает каждый звук своего голоса, чувствует и мысленно видит каждый свой жест, словом, он обладал той способностью, в силу которой он, живя на сцене полнотой жизни изображаемого характера, созерцает его и мыслит о нем как об отдельном от себя объекте. Вот {453} почему каждая его роль всегда была хорошо обдумана, отделана, и каждая деталь отшлифована и как бы покрыта лаком. Таким путем и создан был его Фамусов. Стих Грибоедова подавался им образцово.

Но был ли при этом созданный им образ Фамусова совершенным?

Давнишняя критика, да и сам знаменитый Щепкин основным признаком личности Фамусова считали барственность. Щепкин все свое исполнение признавал неудовлетворительным именно потому, что был не в состоянии показать в своей игре барина[[418]](#endnote-412). Этим недостатком страдало и исполнение Давыдова.

Я не думаю, однако, что это у него случайно. Случайного у такого вдумчивого артиста не могло быть. Тут, как мне кажется, Давыдов, хорошо учитывая свои наличные данные, сознательно игнорировал барство Фамусова. Все же сцены, где Фамусов является только в роли чиновника, удавались артисту превосходно[[419]](#endnote-413).

Московский Фамусов — А. П. Ленский был актером многогранным. Кроме героического репертуара, где у него ряд крупнейших достижений, он был и блестящим комедийным артистом. Редко кто умел с такою легкостью, без всякого нажима, бросать фразы и окрашивать их самыми разнообразными оттенками. Способность при его темпераменте быстро зажигаться и моментально переключаться из одного настроения в другое давала ему возможность владеть быстрой сменой ритма и создавать интонационные шрифты, искусно комбинируя. А если мы еще примем во внимание ему присущий тонкий юмор, отнюдь не назойливый и едва заметный, дающий только чувствовать отношение творца-художника к изображаемому им образу, то для нас будет ясен облик Фамусова в его интерпретации[[420]](#endnote-414).

Фамусов Южина — иного порядка. Он дает ключ к новому истолкованию всей комедии и зовет к тому, чтобы мы в наши дни отнеслись к ней с нашей современной точки зрения, а не с точки зрения той эпохи, когда создалось это произведение (чем, как мне кажется, значимость этой бессмертной комедии будет еще бесспорней).

«В эпоху Грибоедова Фамусов, — пишет Южин, — объект сатиры гениального автора (таков он в талантливом изображении Ленского, прибавлю я от себя). В нашу эпоху — это историческая фигура, типизирующая весь склад русской жизни той полосы…

Фамусов — не только представитель, он — творец, один из творцов того мира, который его окружает и создает “Горе уму”. Но он и умен, умен по-своему, но очень умен…»[[421]](#endnote-415)

И вот в итоге у Южина и получился Фамусов — «не только комическая фигура, не только бытовой образ московского барина и члена Английского клуба, — как замечает В. Филиппов, — но раскрыт {454} и заклеймен был типичный выразитель фамусовщины, страшный своим могуществом, страшный влиянием на окружающих»[[422]](#endnote-416).

Но Южин тут же спешит оговориться: «Этим я вовсе не хочу сказать, что весь и всегда Фамусов на всем протяжении комедии лишен своих комических сторон. Если б я это думал, я напомнил бы тех актеров, которые воображают, что герои не спят, не едят, а только совершают подвиги; злодеи злодействуют, нотариусы составляют акты и ничего больше не делают»[[423]](#endnote-417).

Желательно, чтоб такое истолкование роли Фамусова Южиным привлекло внимание сценических деятелей наших дней, и было бы, на мой взгляд, очень своевременным, если бы принципиальная южинская установка была применена не только к роли Фамусова, но и ко всей пьесе, ко всем действующим лицам, чтоб фамусовщина с ее присными подавалась не только в целях дешевого обличения («Карикатуру ненавижу, в моей картине ни одной не найдешь», — писал Грибоедов в письме Катенину), а в целях художественной школы правды и правильного освещения фигур прошлого[[424]](#endnote-418).

## **{****455}** Заметки

### К. Н. Яковлев[[425]](#endnote-419)

Хочется сказать несколько слов еще о Кондрате Николаевиче Яковлеве, этом исключительно ярком актере на характерные роли. Он был приглашен на Александринскую сцену в 1906 году из Суворинского театра после сыгранной им с громадным успехом роли Порфирия Петровича в инсценировке романа «Преступление и наказание» Ф. М. Достоевского. Кондрат Николаевич происходил из семьи старообрядцев — черниговских мещан. Отец его занимался извозом. Не получив почти никакого образования, но чувствуя в себе могучее влечение к сцене, Кондрат Николаевич, вопреки желанию родителей, после целого ряда приключений, поступает в Драматическую школу Филармонии в Москве по классу А. И. Южина. Впервые я его увидел, когда он, кончая училище[[426]](#endnote-420), играл в выпускных экзаменационных спектаклях, происходивших на сцене московского Малого театра, роли Белугина и Недыхляева в «Кручине» Шпажинского. Необычайная яркость и непосредственная простота его исполнения так меня, тогда еще ученика А. П. Ленского, поразили, что я не удержался зайти к нему в его уборную, чтобы с ним познакомиться и поздравить с успехом. Далее он, кажется, некоторое время служил в Киеве[[427]](#endnote-421), а с 1890 до 1895 года состоял в труппе Корша, в то время очень сильной, играя, впрочем, второстепенные роли. В 1896 г. я с ним встретился в Казани на Волге, куда приехал по приглашению Бородая сыграть Чацкого и Хлестакова в его антрепризе[[428]](#endnote-422). Тут наше старое знакомство возобновилось, а когда он затем появился в Петербурге, играя сначала в Озерках, а потом в Суворинском театре, это знакомство превратилось в искреннейшую дружбу, которая не омрачилась ничем до самой его кончины в 1928 году.

После его громадного успеха в роли следователя Порфирия Петровича, заставившего говорить тогда весь Петербург, он был приглашен {456} в Александринский театр[[429]](#endnote-423), где и занял сразу же положение первого плана.

Невозможно забыть тех предельно ярких по убедительности образов, которые были созданы им в течение его почти двадцатипятилетнего пребывания на Александринской сцене. Прежде всего, эти образы поражали своим необычайным разнообразием и какой-то, казалось бы, несовместимостью одного с другим, оставаясь в то же время каждый в отдельности чрезвычайно органичным. Вот, например, два профессора: Телеменов в «Профессоре Сторицыне» Л. Андреева и Юст в «Старом Гейдельберге» Мейер-Форстера. Первый — преданный, многолетний старый друг семьи Сторицына, медлительный в движениях, солидный и вместе с тем очень-очень добрый статский генерал. Молча с глубокой болью переживает он весь ужас, творящийся в семье его друга Сторицына, но из громадной деликатности не может открыть ему глаза на предосудительные поступки членов его семьи. Громадной силой своего таланта Кондрат Николаевич эту в сущности второстепенную фигуру в пьесе выделяет на первый план, оставляя незабываемое впечатление у зрителей этого прекрасного спектакля, где многие исполнители, и в первую голову сам Сторицын — Р. Б. Аполлонский, играют превосходно, выше всякой похвалы[[430]](#endnote-424). А вот профессор Юст — воспитатель наследного принца одного из мелких немецких княжеств периода до первой мировой войны. Комичная фигура по внешности, в плохо сидящем сюртуке и в цилиндре, фигура пожилого, но сохранившего в своем характере обаятельные черты юного студента с его, порой, легкомысленностью, желанием иногда кутнуть, компанейски весело провести время в среде непосредственных, простых, товарищеских отношений, фигура достаточно смешная своей крайней неприспособленностью к чопорному, ревниво соблюдаемому во всех мелочах придворному этикету, он вместе с тем, как бы контрабандой, прививает своему горячо им любимому воспитаннику черты человечности, любви и простоты к людям, к прелести юных, горячих увлечений молодости. Получалась очень органичная фигура огромного обаяния. В этом спектакле, спектакле больших актерских достижений, вклад К. Н. Яковлева был очень ярок и впечатляющ[[431]](#endnote-425). Знаменит Порфирий Петрович — следователь из «Преступления и наказания». Смотря его сцену с Раскольниковым, становилось буквально жутко не только от самой сценической ситуации — следовательского допроса, но главным образом от сознания могущества подлинного искусства актера. Это был предел реалистической манеры игры, нигде не впадавшей в натурализм. Невозможно забыть эти какие-то округлые манеры в движениях, эти ласковые, такие, казалось, обыденные, житейские интонации в вопросах, задаваемых им {457} Раскольникову, и эта вдруг проскальзывающая в едва уловимом намеке жестокость почти колючих вопросов опытного следователя. Вся сцена велась им, как виртуозная игра кошки с мышкой. По-моему, это было вообще одно из самых больших актерских достижений в характерном плане, когда-либо мною виденных[[432]](#endnote-426). Сам собой напрашивается вопрос: чем же достигал Яковлев этих вершин актерского творчества? Мне кажется, что он достигал их главным образом тем, что он всегда играл с огромной, по-детски непосредственной глубокой и сильной верой в то, что он делал на сцене. На нем оправдался умный парадокс Оскара Уайльда, который он высказал в своем романе «Портрет Дориана Грея», характеризуя игру одного из персонажей романа — актрису Сибиллу Вэн. Она потрясала своей игрой лишь до тех пор, пока она с детской простотой и убежденностью верила во всамделишность сценических ситуаций, в которые она попадала, а потеряв эту веру, оказывалась вдруг актерски совершенно беспомощной. Теперь это называется — «действовать в предлагаемых обстоятельствах» и знаменитые «а если…» К. Н. Яковлев — человек малообразованный — постигал это, очевидно, чисто интуитивно, благодаря своему огромному актерскому таланту. Помню его еще в «Пугачевщине» К. А. Тренева. Он играл роль старика Марея, уже много лет разбитого параличом и лежащего все время на печке. Но вот этот старик вдруг узнает, что народ восстал, завоевал свободу, право на жизнь. Почувствовав внезапный прилив сил, он вдруг слезает с печки и… идет! Никакими словами невозможно передать эту его походку в валенках, эти его отрывочные слова. Эти междометия, которые артист произносил, играя эту сцену «чуда».

Еще мне очень ярко запомнился его суетливый всеобщий «утешитель» — Лука в пьесе А. М. Горького «На дне»[[433]](#endnote-427), его князь Тугоуховский в «Горе от ума». Как великолепна была сцена двух глухих в третьем акте — с графиней-бабушкой, которую так замечательно играла Е. П. Корчагина-Александровская. И, наконец, Журден в «Мещанине во дворянстве» Мольера. С каким великолепным тактом он избежал буффонады и шаржа в этой труднейшей роли. Как он был тонко комичен и убедительно наивен, узнав, что, оказывается, он всю жизнь говорит «прозой»[[434]](#endnote-428). Когда Кондрата Николаевича за два года до смерти разбил паралич, то пришлось снять с репертуара этот спектакль, несмотря на наличие в то время в труппе многих выдающихся актеров его плана.

Я был его близким другом, был близок с его семьей, искренне и глубоко любил его как благородного человека и товарища, никогда не участвовавшего ни в каких закулисных перипетиях театральной жизни, наконец, я был горячим поклонником его громадного таланта.

{458} С сжатым сердцем, помню, подходил я к подъезду театра, зная, что чуть оживший после первого удара, разбившего его параличом, Кондрат Николаевич, наверно, уже успел с трудом приковылять к подъезду театра и сидит возле него на скамейке, как символ любви к своему благородному делу, как верный страж великих традиций этого замечательного театра, традиций, хранителем которых он был всю свою жизнь.

### Памяти Е. К. Лешковской[[435]](#endnote-429)

Московская публика узнала Елену Константиновну Лешковскую еще совсем молодой, начинающей артисткой.

Она дебютировала на московской Малой сцене, если не ошибаюсь, в одноактной пьесе «Дочь короля Ренэ», после чего и была зачислена в труппу «Щепкинского дома».

До поступления своего в Малый театр Е. К. прослужила сезон в Киеве, куда была приглашена по окончании Драматических курсов при московском Филармоническом обществе по классу О. А. Правдина[[436]](#endnote-430).

Несмотря на то что начало ее карьеры на московской сцене совпало с ярким расцветом таких выдающихся талантов, как Ермолова и Федотова, молодая артистка сразу обратила на себя внимание всей театральной Москвы и быстро заняла определенное положение в первых рядах артистов образцовой сцены. Завоеванное положение она сохранила до конца своих дней, создав целый ряд крупных, незабываемых образов.

Е. К. Лешковская, помимо своего действительно редкого таланта, обладала еще одним чудным даром, не часто встречающимся на сцене, — даром обаяния. Е. К. умела придать своим героиням обаятельную грацию женственности и приковать к себе внимание зрителя в течение всего спектакля. В ее игре было много неподдельного изящества и тонкого кокетства.

Лешковская исполняла свои роли с исключительной виртуозностью. Редко кто умел владеть диалогом, как она. Диалог Лешковской — это тончайшее кружево, ювелирное произведение большого мастера. При этом каждому штриху роли она умела придать и жизненность и грацию.

Первый раз я увидел Е. К. в роли гимназистки («Цепи» Сумбатова-Южина). Хорошо помню ее первое появление. Она выбежала на сцену в гимназическом платьице, в черном фартучке, и первой же фразой внесла на сцену какое-то своеобразное оживление.

{459} С течением времени из скромной гимназисточки на московской Малой сцене Лешковская выросла в героиню и блестящую львицу, и в этих ролях у нее не стало соперниц.

С неослабевающим вниманием московская публика следила за развитием молодого таланта, угадывая в ней при первом же выходе будущую премьершу и свою любимицу.

В руках Лешковской был почти весь современный репертуар. Лучшая ее роль — роль Глафиры в «Волках и овцах»[[437]](#endnote-431).

Попробовала она свои силы и в классическом репертуаре, но он, по-видимому, был чужд ее дарованию, ее сфера — современная драма и комедия.

Мне редко приходилось за последние годы бывать в Москве, но доходили слухи, что здоровье и силы начали покидать талантливую артистку, и вот после большого перерыва я снова увидел Лешковскую, но уже не в прежних ее ролях обольстительниц и блестящих героинь, — Лешковская перешла на характерных и старух.

Непривычно было видеть блестящую Лешковскую в роли скромной, бедной родственницы с подвязанной щекой, с вечным флюсом, живущей на хлебах из милости. Трудно было на первых порах угадать прежнюю Лешковскую в той Лешковской, которая предстала перед зрительным залом в пьесе Персияниновой «Слабые и сильные»[[438]](#endnote-432). Но исполнение было высокохудожественное и характер персонажа выдержан до конца.

Последнее мое впечатление — исполнение ею роли старой княжны в пьесе Гнедича «Холопы»[[439]](#endnote-433). Лешковская и здесь нашла себя и в новых для нее ролях осталась все той же Лешковской — крупнейшей артисткой русской сцены.

Такой она будет жить в нашей памяти.

### Из воспоминаний о А. Я. Закушняке[[440]](#endnote-434)

С А. Я. Закушняком[[441]](#endnote-435) я познакомился в 1924 году. Но еще задолго до нашего знакомства имя Закушняка было мне хорошо известно. Слухи и отзывы о нем, как об исключительном мастере слова, не могли не доходить и до Ленинграда. Вполне естественно, что я был крайне заинтересован его деятельностью и ждал случая, чтоб ознакомиться с ней.

И вот А. Я. Закушняк обратился ко мне как к художественному руководителю б. Александринского театра за содействием по устройству его первых выступлений в Ленинграде. В то время не легко {460} было это сделать: во-первых, трудно было найти подходящее помещение, а во-вторых, имя Закушняка было тогда недостаточно популярно в новом для него городе. Но нам все-таки удалось организовать эти вечера.

Почин, как и следовало ожидать, оказался весьма удачным. Закушняк сразу завоевал публику не только своим редким в наши дни мастерством, но и той серьезностью, которой отличалось его творчество. С тех пор ежегодные его приезды сопровождались неизменным успехом. О нем заговорили, как о создателе особого, своего жанра. Строгий подбор репертуара, виртуозность исполнения, полного благородства, вкуса и стиля, — все это, вместе взятое, придавало творчеству Закушняка несомненную значимость и вместе с тем возбуждало большой художественный интерес.

Чаще всего Александр Яковлевич выступал перед рабочей аудиторией и перед молодежью, где он приобрел себе большую популярность и любовь. Закушняк являлся как бы пропагандистом мастерства художественного слова.

И с этой стороны его деятельность была как нельзя более своевременна: она совпадала с тем периодом, когда культуре слова уделялось очень небольшое внимание.

Еще К. С. Станиславский писал в своей книге «Моя жизнь в искусстве»: «Я понял до конца, что мы не только на сцене, но и в жизни говорим пошло и безграмотно, что наша житейская тривиальная простота речи недопустима на сцене. Уметь просто и красиво говорить — целая наука, у которой должны быть свои законы». Бытовизм, отрицавший всякую технику, всяческие законы, привел к тому, что пошлая, житейская, тривиальная простота стала считаться сценической правдой.

На сцене должна воспроизводиться истина, а не подобная «правда». Между тем, такая «правда» — типичная ошибка, даже трагедия большинства наших актеров, думающих, что они играют реалистическими приемами.

Среди сценических деятелей замечалось понижение требований к своей речи и особенно среди молодого поколения актеров. Это объяснялось еще тем, что под влиянием новых течений и требований сценического искусства появились тогда и новые дисциплины, правда, может быть, и необходимые для современного актера, как-то: биомеханика, ритмическая гимнастика, физкультура и т. п., которые, как наиболее модные тогда, и оттеснили (надо полагать временно) дисциплину художественного слова, едва ли меньшего значения, чем все остальные.

{461} Закушняк напомнил молодежи о слове и воочию указал, какую важную роль играет в сценической передаче художественная речь. И в этом его большая заслуга.

Его первый приезд в Ленинград совпал как раз с тем временем, когда я только что организовал студию при нашем театре, и мне было важно показать нашей молодежи крупного мастера именно этой области, дабы молодежь имела возможность уяснить себе, какое громадное значение имеет искусство владеть художественным словом.

При встрече с Александром Яковлевичем я высказал ему свои мысли по этому поводу, коснувшись больной темы игнорирования мастерства слова на сцене, и он сам предложил свои услуги, изъявив желание безвозмездно выступить перед нашей молодежью.

На вечер Закушняка пришли все ученики студии и почти вся труппа нашего театра. Тут же присутствовали члены дирекции театров, во главе с директором ленинградских театров И. В. Экскузовичем, а также многие оперные артисты б. Мариинского театра.

Закушняк вышел в черной паре с открытым жилетом, но только вместо традиционного фрака на нем было некое подобие широкой блузы, застегнутой на все пуговицы. Оригинальность и простота костюма не нарушали характера праздничности. Черный жилет иногда сменялся цветным, в зависимости от автора или стиля исполнявшегося произведения. Так, например, помню, когда Александр Яковлевич читал «Тараса Бульбу» Гоголя, на нем был оранжевый жилет с изображением цветов подсолнухов, — так сказать, географическое напоминание о месте действия.

В данный же вечер он исполнял Чехова, Мопассана и Анатоля Франса. Молодежь нашей студии получила в этот вечер урок замечательнейшего учителя слова и долго еще была под впечатлением его изумительного творчества и старалась разобраться в деталях его. Цель была достигнута.

Теперь я разрешу себе слегка коснуться и самого мастерства Закушняка, указать на те главные элементы технических приемов, на основах которых и зиждилось все его искусство быть хозяином в области живого художественного слова.

Помимо художественной стороны передачи, отличительной чертой которой были, не говоря уже о его таланте, вкус, чувство меры, такт, благородство и артистический покой, — словом, то, что мы обычно называем «культурным исполнением», — было и еще нечто весьма ценное и, к сожалению, весьма редкое в наши дни — это изощренная техника. Продукт громадного труда, настойчивости и силы воли.

Его техника речи, можно сказать, была совершенной. Весь его организм был настолько тренирован, что все подчинялось его воле, {462} его мысли. Необыкновенная способность быстро зажигаться и моментально переключаться из одного настроения в другое давала ему возможность владеть быстрой сменой ритма. Редко кто умел с такой легкостью, без всякого нажима, бросать фразы и окрашивать их самыми разнообразными оттенками. Все эти качества создавали краски его богатой палитры, причем все это преподносилось с такой законченностью, с такой чистотой и четкостью, которые мы можем наблюдать только… ну, скажем, у эквилибристов. Тут почти математический расчет.

Чтобы достичь таких результатов, надо пройти через тяжелый, упорный труд, путь многих дисциплин, чтобы, в конце концов, результаты от них слить воедино и подчинить их своей воле.

Из каких же слагаемых состояло все его мастерство? Прежде всего, настроенный инструмент, то есть его голосовой аппарат, которым он управлял в совершенстве, благодаря умению владеть дыханием.

Придыхание он делал только лишь на знаках препинания, причем обязательное, как бы велик или мал период ни был, — все равно остановка и придыхание, а отсюда и акцентировка начала каждой фразы, дающая рельеф новой мысли. Его речь всегда покоилась на одной основной ноте среднего регистра. Эта нота красной нитью проходила через всю его речь, что придавало ей стильность и благородство тона.

Он понимал, что частые комбинации повышений и понижений тона среди периода фразы, то есть частые переходы от одной ноты к другой, вульгаризируют речь, делают ее тривиальной.

Но для избежания однотонности им применялся один секрет, очень простой прием, а именно: перед каждым знаком препинания делалось яркое повышение или понижение тона, глядя по знаку. На запятых — непременное повышение на последнем слоге перед запятой, переход от основной ноты, по возможности, к самой высокой, а на всех остальных знаках — наоборот, переход от основной ноты, по возможности, к самой низкой; особенно перед точкой, когда надо дать почувствовать, что данная мысль закончена Такой прием и придавал красочность, поглощая окончательно ту однотонность, которой, казалось бы, можно было опасаться, придерживаясь одной основной ноты среди периодов.

Основная нота его была кристальной чистоты; свободная от всякого сора и произвольных, случайных интонаций, не отвечающих данному положению, она, кроме того, отличалась энергией звука.

С тою же энергией он произносил последний слог слова, с какой произносил и первый. Таким образом, энергия звука распределялась {463} совершенно равномерно по всей фразе, а потому никогда не замечалось падения, понижения тона. А всякое понижение тона ведет к скуке, понижая интерес зрителя.

Масштаб каждого слога, слова, а стало быть, и всей фразы был, по возможности, широкий, что давало больше времени и места для выявления той или иной мысли или того или иного настроения.

Скороговорка, к которой часто прибегал Александр Яковлевич, в сущности, ничего общего не имела со скороговоркой, применяемой нами в жизни. Иллюзия же скороговорки достигалась переменой темпа. Применялся, если так можно выразиться, иной шрифт. Произносилась, так сказать, фраза курсивом. Масштаб же фразы мог оставаться неизменным, только иной шрифт, иная манера произносить. Ко всему этому — необычайное умение владеть ритмом при общем, почти всегда стремительном темпе.

Долгий слог слова у него всегда был ударным, никогда не на растяжке, а тем паче не на повышении, что придавало речи силу и убедительность. Отсюда — тон доказательный, утверждающий, импонирующий. Он всегда как бы безапелляционно отвечал на вопрос и внушал зрителю то, что хотел ему передать. Вот чем объясняется его сила и умение заставить слушателя быть внимательным в продолжение всего вечера.

Не углубляясь в дальнейшие детали богатой эрудиции Закушняка, — вот, мне кажется, главные элементы его искусства, с помощью которых ему удавалось создавать те или иные проводники между ним и публикой, согревая все эти формы содержанием уже внутреннего порядка, что являлось достоянием его незаурядного таланта.

Закушняк, если не ошибаюсь, не успел оставить после себя никакого материала по вопросам путей своих достижений… Если это в точности так, то необходимо, на мой взгляд, хотя бы по памяти, пока она еще свежа в нас, разобраться в богатой эрудиции его по данному вопросу и, изложив основное, издать для дальнейшего продвижения в жизнь. Это будет лучшим памятником крупнейшему художнику живого слова, а молодому поколению актеров — руководство для тренировки, для творческой работы.

# **{****486}** Роли Ю. М. Юрьева

### Публичные спектакли в филармонии(класс А. И. Южина)

#### 1889

*Осень*. «Баловень» В. Крылова. Прутиков.

#### 1890

*Осень*. «Которая из двух» Н. Куликова. Смеловский. — «Воздушные замки» Н. Хмельницкого. Альнаскаров.

#### 1891

«В старые годы» И. Шпажинского. Рахманов. — «Молчание» В. Билибина. Муж.

### МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТР

#### 1892

*14 января*[[442]](#footnote-9). «Северные богатыри» Г. Ибсена. Торольф.

*16 октября*. «Граф де Ризоор» В. Сарду. Баккерцель.

### ПУБЛИЧНЫЕ ВЫПУСКНЫЕ СПЕКТАКЛИМОСКОВСКОГО ТЕАТРАЛЬНОГО УЧИЛИЩА

#### 1893

*Весна*. «Бойкая барыня» С. Турбина. Синицын. — «Беда от нежного сердца» В. Соллогуба. Александр. — «Новобрачные» Б. Бьёрнсона. Аксель. — «Общество поощрения скуки» В. Крылова. Борис. — «Веер» К. Гольдони. Эваристо. — «На бойком месте» А. Островского. Миловидов. — «Бедность не порок» А. Островского. Митя.

### АЛЕКСАНДРИНСКИЙ ТЕАТР

#### 1893

*30 августа*. «Недоросль» Д. Фонвизина. Милон.

*6 сентября*. «Чем ушибся, тем и лечись» В. Морето (переделка В. Крылова). Дон Луи.

*9 сентября*. «Гони любовь хоть в дверь, она влетит в окно» Э. Скриба (переделка П. Федорова). Верховский.

*8 октября*. «Сорванец» В. Крылова. Борис.

*11 октября*. «Роковое признание» В. Крылова. Горецкий.

*29 октября*. «Разведемся» А. Трофимова. Косецкий.

*4 ноября*. «Вечер в Сорренто» И. Тургенева, Вельский.

*4 ноября*. «Вильгельм Тель» Ф. Шиллера. Фон Руденц.

*19 ноября*. «Гамлет» У. Шекспира. Лаэрт.

{487} *23 ноября*. «У своих» П. Боборыкина. Кравцов.

#### 1894

*30 августа*. «Притворная неверность» Н. Барта. Рославлев.

*4 сентября*. «Хоть тресни, а женись» Ж.‑Б. Мольера. Ликаст.

*16 сентября*. «Отчий дом» Г. Зудермана. Макс.

*2 октября*. «Предрассудки» М. Чайковского. Поль.

#### 1895

*23 января*. «Мыльные пузыри» А. Федорова. Бибриков.

*23 января*. «Скандал в благородном семействе» Н. Куликова. Продольский.

*27 января*. «Сама себя раба бьет, коли нечисто жнет» П. Зазулина. Майский.

*3 февраля*. «Тетенька» Н. Николаева. Норков.

9 *февраля*. «Горе от ума» А. Грибоедова. Молчалин.

*11 февраля*. «Угасшая искра» О. Чюминой. Бембо.

*11 апреля*. «Батюшкина дочка» А. Шаховского. Рогдаев.

*13 апреля*. «Жизнь Илимова» В. Лихачева. Шленк.

*14 апреля*. «Дочь короля Рене» Г. Андерсена. Граф Водемон.

*21 апреля*. «Севильский обольститель» А. Бежецкого. Дон Альваро.

*23 апреля*. «Злоба дня» А. Потехина. Осипов.

*31 августа*. «Укрощение строптивой» У. Шекспира. Люченцио.

*1 сентября*. «Прежде скончались, потом повенчались» Г. Максимова. Апполлон Христофорович.

*4 октября*. «Сверх комплекта» А. Крюковского. Вирилин.

*9 ноября*. «Вава» С. Кеттлера и В. Крылова. Горецкий.

*30 ноября*. «Старый закал» А. Южина-Сумбатова. Ульин.

#### 1896

*9 января*. «Генеральша Матрена» В. Крылова и Н. Северина. Евгений Курлятьев.

*24 января*. «Рабыня» А. Волконского. Сергей Иванович.

*9 апреля*. «Скупой рыцарь» А. Пушкина. Герцог.

*11 апреля*. «Параша Сибирячка» И. Полевого. Леонид.

*2 сентября*. «Эмилия Галотти» Г. Лессинга. Аппиани.

*24 октября*. «Приличия» В. Билибина. Ершов.

*1 ноября*. «Лес». А. Островского. Буланов.

*7 ноября*. «Дмитрий Самозванец» Н. Чаева. Скопин-Шуйский.

*7 ноября*. «Дмитрий Самозванец» Н. Чаева. Смага.

*8 ноября*. «Семья» В. Крылова. Иван Пришельцев.

*24 ноября*. «Госпожа Вестникова с семьей» Екатерины II. Тратов.

*2 декабря*. «Угасшая искра» О. Чюминой. Джулио.

#### 1897

*30 января*. «Венецианский купец» У. Шекспира. Лоренцо.

*11 февраля*. «Великий банкир» И. Франки (переделка А. Островского). Виктор.

*17 апреля*. «Фромон младший и Рислер старший» А. Доде и Бело. Франц Рислер.

*9 сентября*. «Тартюф» Ж.‑Б. Мольера. Валер.

*23 октября*. «Смерть Иоанна {488} Грозного» А. Толстого. Князь Сицкий.

*31 октября*. «Профессор Крамптон» Г. Гауптмана. Макс Штреллер.

#### 1898

*21 января*. «Сообщники» Р. Бракко. Грациани.

*25 января*. «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Нелькин.

*30 августа*. «Благочестивая Марта» Тирсо де Молина. Подпоручик.

*18 сентября*. «Загадки жизни» С. Шевиля. Николай.

*2 октября*. «Блестящая карьера» Т. фон Трота. Фон Гальден.

*17 ноября*. «Господа театралы» И. Щеглова. Погуляев.

*23 ноября*. «Борцы» М. Чайковского. Князь Ветлужский.

*6 ноября*. «Друзья» Д. Роветта. Кандия.

*16 декабря*. «Царь Борис» А. Толстого. Царевич Федор.

#### 1899

*15 января*. «Путь к славе» Е. Ханле (переделка М. Ватсона). Вальдау.

*7 января*. «Жених из долгового отделения» И. Чернышева. Счастнев.

*28 января*. «Медведь сосватал» В. Крылова. Барсов.

*17 февраля*. «Лолотта». А. Мельяка и Л. Галеви. Краузиль.

*30 августа*. «Галеотто» Х. Эчегарая. Эрнесто.

*10 сентября*. «Забава» А. Шницлера. Лобгеймер.

*15 октября*. «Вторая жена» А. Пинеро. Ардаль.

*4 октября*. «Идиот» В. Крылова и Г. Сутугина (по роману Ф. Достоевского). Ганя.

*2 декабря*. «Накипь» П. Боборыкина. Переверзев.

*28 декабря*. «Горе от ума» А. Грибоедова. Чацкий.

#### 1900

*30 августа*. «Честь» Г. Зудермана. Роберт.

*8 октября*. «Старый барин» А. Пальма. Вадим.

*22 октября*. «Джентльмен» А. Южина-Сумбатова. Остужев.

*26 октября*. «Общество поощрения скуки» В. Крылова. Григорий Буханов.

*27 декабря*. «Снегурочка» А. Островского. Мизгирь.

#### 1901

*30 января*. «Огни Ивановой ночи». Г. Зудермана. Гаффке.

*8 февраля*. «На крапиву — мороз» В. Крылова и А. Крюковского. Солярский.

*24 апреля*. «Ромео и Джульетта» У. Шекспира. Ромео.

*30 августа*. «Много шума из ничего» У. Шекспира. Клавдио.

*10 сентября*. «Таланты и поклонники» А. Островского. Бакин.

*9 октября*. «В ответе» П. Боборыкина. Дик.

*2 ноября*. «Сон в летнюю ночь» У. Шекспира. Лизандр.

*27 декабря*. «Грех да беда» А. Островского. Бабаев.

#### 1902

*11 января*. «Мисс Гоббс» Джерома К. Джерома. Персиваль Кинг.

*24 января*. «Заварил кашу — расхлебывай» Синаевский.

*11 февраля*. «Фауст» В. Гете. Поэт.

*20 апреля*. «Театральный разъезд» Н. Гоголя. Г‑н NN, муж молодой дамы.

{489} *26 апреля*. «Утро делового человека» Н. Гоголя. Шрейдер.

*2 октября*. «Да здравствует жизнь» Г. Зудермана. Норберт.

*14 октября*. «Ипполит» Еврипида. Ипполит.

*5 ноября*. «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Островского. Дмитрий.

*16 декабря*. «Победа» В. Трахтенберга. Михаил.

#### 1903

*10 февраля*. «Жаворонок» Э. Вильденбруха. Герман.

*10 апреля*. «Зимняя сказка» У. Шекспира. Флоризель.

*31 августа*. «Венецианский купец» У. Шекспира. Вассанио.

*14 октября*. «Высшая школа» И. Потапенко. Кутолмин.

#### 1904

*9 января*. «Эдип в Колоне» Софокла. Полиник.

*2 февраля*. «Калигула» А. Дюма-отца. Аквилла.

*14 апреля*. «Благодетели человечества» Ф. Филиппи. Принц Виктор.

*16 сентября*. «Фея Каприз» О. Блументаля. Фон Лунд.

*3 ноября*. «Фауст» В. Гете. Фауст.

#### 1905

*11 февраля*. «Зима» П. Гнедича. Варгин.

*11 ноября*. «Невод» А. Южина-Сумбатова. Де Бути-Петров.

*19 декабря*. «Скупой рыцарь» А. Пушкина. Альбер.

#### 1906

*2 сентября*. «Вечерняя заря». Ф. Бейерлейна. Фон Лауфен.

*3 октября*. «Измена». А. Южина-Сумбатова. Дато.

#### 1907

*3 января*. «Мама-Колибри» А. Батайля. Де Шамбри.

*15 марта*. «Ришелье» Э. Бульвер-Литтона. Людовик XIII.

*4 октября*. «Вейганд» И. Шляфа. Визенер.

*12 октября*. «Маленький Эйолф» Г. Ибсена. Воггейм.

*30 ноября*. «Доходы м‑сс Уоррен» Б. Шоу. Фрэнк.

*21 декабря*. «Холопы» П. Гнедича. Князь Платон.

#### 1908

*8 марта*. «Среди цветов» Г. Зудермана. Штернер.

*30 августа*. «Где тонко, там и рвется» И. Тургенева. Горский.

*28 ноября*. «Вожди» А. Южина-Сумбатова. Вершинин.

*22 декабря*. «Старый Гейдельберг» В. Мейер-Ферстера. Принц Карл-Генрих.

#### 1909

*30 января*. «Мертвый город» Г. Д’Аннунцио. Леонардо.

*22 февраля*. «Коварство и любовь» Ф. Шиллера. Фердинанд.

*6 ноября*. «Равеннский боец» Ф. Гальма. Тумелик.

*30 ноября*. «На всякого мудреца довольно простоты» А. Островского. Глумов.

#### 1910

*15 января*. «Уриель Акоста» К. Гуцкова. Акоста.

*28 января*. «Перед зарей» П. Гнедича. Биневич.

*9 марта*. «Шут Тантрис» Э. Хардта. Марк.

*21 апреля*. «Разбойники» Ф. Шиллера. Карл.

*9 ноября*. «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера. Дон Жуан.

{490} *10 декабря*. «Анджело» В. Гюго. Рудольф.

#### 1911

*28 января*. «Жулик» И. Потапенко. Стоустов.

*23 марта*. «Красный кабачок» Ю. Беляева. Смоляков.

*10 октября*. «Эмилия Галотти» Г. Лессинга. Принц Гвастальский.

*7 ноября*. «Живой труп» Л. Толстого. Каренин.

*23 ноября*. «Светлейший» П. Гнедича. Платон Зубов.

#### 1912

*26 августа*. «Двенадцатый год» А. Бахметьева. Мюрат.

#### 1913

*16 января*. «Эрнани» В. Гюго. Дон Карлос.

*23 января*. «Кулисы» Т. Щепкиной-Куперник. Нерадов.

*13 февраля*. «Избрание на царство Михаила Федоровича Романова» Н. Чаева. Казак.

*27 сентября*. «Борис Годунов» А. Пушкина. Самозванец.

*4 декабря*. «Лабиринт» С. Полякова. Борис Владимирович.

#### 1914

*30 января*. «На полпути» А. Пинеро. Леонард Феррис.

*19 декабря*. «Король, закон и свобода» Л. Андреева. Граф Клермон.

#### 1915

*23 января*. «Рюи Блаз» В. Гюго. Рюи Блаз.

*18 февраля*. «Зеленое кольцо» З. Гиппиус. Дядя Мика.

*12 ноября*. «Нахлебник» И. Тургенева. Елецкий.

#### 1916

*9 января*. «Гроза» А. Островского. Борис.

*30 августа*. «Два брата» М. Лермонтова. Юрий.

*3 октября*. «Месяц в деревне» И. Тургенева. Ракитин.

*7 ноября*. «Флавия Тессини» Т. Щепкиной-Куперник. Князь Волоцкой.

*21 октября*. «Романтики» Д. Мережковского. Михаил Кубанин.

#### 1917

*25 января*. «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Кречинский.

*25 февраля*. «Маскарад» М. Лермонтова. Арбенин.

*12 декабря*. «Дочь моря» Г. Ибсена Вайгель.

### ТЕАТР ТРАГЕДИИ*(в цирке Чинизелли)*

#### 1918

*21 мая*. «Царь Эдип» Софокла. Эдип.

*21 августа*. «Макбет» У. Шекспира. Макбет.

### БОЛЬШОЙ ДРАМАТИЧЕСКИЙ ТЕАТР

#### 1919

*15 февраля*. «Дон Карлос» Ф. Шиллера. Поза.

*25 февраля*. «Макбет» У. Шекспира. Макбет.

*15 марта*. «Много шума из ничего». У. Шекспира. Дон Педро.

*22 апреля*. «Разрушитель Иерусалима» А. Иернсфельда. Тит Флавий.

#### 1920

*22 января*. «Отелло» У. Шекспира. Отелло.

*21 сентября*. «Король Лир» У. Шекспира. Лир.

### ТЕАТР АКАДЕМИЧЕСКОЙ ДРАМЫ(б. АЛЕКСАНДРИНСКИЙ)

#### 1922

*9 февраля*. «Мадам Сан-Жен» В. Сарду и Э. Моро. Граф Нейперг.

{491} *12 июня*. «Монарх» К. Делавиня. Де Немур.

*22 сентября*. «Посадник» А. Толстого. Боярин Черемный.

#### 1923

*25 января*. «Антоний к Клеопатра» У. Шекспира. Марк Антоний.

*14 апреля*. «Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера. Дорант.

*27 мая*. «Идеальный муж» О. Уайльда. Роберт Чильтсрн.

*20 октября*. «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого. Борис Годунов.

#### 1924

*19 января*. «В царстве скуки» Э. Пальерона. Тулонье.

*11 апреля*. «Сарданапал» Дж.‑Г. Байрона. Сарданапал.

#### 1925

*21 апреля*. «Царь Эдип» Софокла. Эдип.

*3 октября*. «Яд» А. Луначарского. Батов.

*24 ноября*. «Общество почетных звонарей» Е. Замятина. М‑р Кэмби.

#### 1926

*10 января*. «Иван Каляев» И. Калугина и Н. Бернштама. Великий князь Сергей Александрович.

*20 апреля*. «Ревизор» Н. Гоголя. Жандарм.

*8 мая*. «Пушкин и Дантес» А. Каменского. Дантес.

#### 1927

*29 января*. «Волки и овцы» А. Островского. Беркутов.

*26 апреля*. «Отелло» У. Шекспира. Отелло.

*25 мая*. «Идиот» Г. Сутугина и В. Крылова (по роману Ф. Достоевского). Тоцкий.

*6 ноября*. «Штурм Перекопа» А. Мокина и В. Трахтенберга. Барон Врангель.

#### 1928

*9 марта*. «Павел I» Д. Мережковского. Граф Пален.

### МОСКОВСКИЙ МАЛЫЙ ТЕАТР

#### 1930

*20 января*. «Вьюга» М. Шимкевича. Ферапонт.

*26 октября*. «Смена героев» Б. Ромашова. Рощин.

#### 1931

*17 декабря*. «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Кречинский.

### ТЕАТР ИМ. ВС. МЕЙЕРХОЛЬДА

#### 1933

*10 мая*. «Свадьба Кречинского» А. Сухово-Кобылина. Кречинский.

### АКАДЕМИЧЕСКИЙ ТЕАТР ДРАМЫ ИМ. А. С. ПУШКИНА

#### 1936

*11 декабря*. «Лес» А. Островского. Несчастливцев.

#### 1937

*13 октября*. «Фландрия» В. Сарду. Карлос.

*7 ноября*. «На берегу Невы» К. Тренева. Полковник Брызгалов.

#### 1938

*24 ноября*. «Таланты и поклонники» А. Островского. Великатов.

#### 1939

«Ленин в 1918 году» А. Каплера и Т. Златогоровой. Иностранный посол.

### ОТДЕЛЬНЫЕ СПЕКТАКЛИ И ГАСТРОЛИ

### ТВЕРЬ — КОЛОМНА*(с М. Н. Ермоловой и Е. Д. Турчаниновой)*

#### 1892

*Лето*. «Трудовой хлеб» А. Островского. Копров. — «Ранняя осень» Е. Карпова. Дробышев.

### **{****492}** ПЕТЕРБУРГ. КЛУБНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

#### 1893 – 1894

«Летняя картинка» Т. Щепкиной-Куперник. Поль Голубев.

### ХАРЬКОВ — ОДЕССА — НИКОЛАЕВ*(антреприза В. Н. Давыдова и П. Д. Ленского)*

#### 1895

*Лето*. «Великая тайна» В. Тихонова. Борецкий. — «Новое дело» В. Немировича-Данченко. Орский. — «Кручина» И. Шпажинского. Рубежников. — «Завоеванное счастье» В. Крылова. Осецкий. — «Друзья-приятели» Г. Кугушева. Мироедов.

### ВАРШАВА*(антреприза Н. Ф. Сазонова и М. Г. Савиной)*

#### 1896

*Весна*. «Скупой рыцарь» А. Пушкина. Альбер. — «Вокруг огня не летай» В. Крылова. Чарушкин. — «Отрезанный ломоть» А. Потехина. Демкин.

### КАЗАНЬ — СИМБИРСК — САМАРА*(антреприза М. М. Бородая)*

#### 1897

*Лето*. «Ревизор» Н. Гоголя. Хлестаков.

### ПЕТЕРБУРГ. КЛУБНЫЙ СПЕКТАКЛЬ

#### 1896

*Лето*. «Светит, да не греет» А. Островского и Н. Соловьева. Рыбачев.

### ТЕАТР ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБЩЕСТВА*(зал Кононова на Мойке)*

#### 1897

*Лето*. «Генрих IV» У. Шекспира. Принц Гарри. — «Ганнеле» Г. Гауптмана. Готвальд.

### ОДЕССА*(антреприза Л. Б. Яворской)*

#### 1897

*Весна*. «Три сестры» А. Чехова. Вершинин. — «Дама с камелиями» А. Дюма-сына. Арман Дюваль. — «Принцесса Грёза» Э. Ростана. Бертран. — «Борьба за счастье» С. Ковалевской и А. Леффлера. Эрнст. — «Фру‑фру» А. Мельяка и Л. Галеви. Вальреас.

### УФА*(антреприза Исаенко)*

#### 1898

*Лето*. «Изломанные люди» В. Александрова. Тихменев. — «В неравной борьбе» В. Александрова. Старковский. — «Соколы и вороны» А. Южина-Сумбатова и В. Немировича-Данченко. Зеленов. — «Нарушенный мир» Ю. Юрьева. Петя, — «Ванька-ключник» Л. Антропова. Ванька-ключник. — «Хрущевские помещики» А. Федотова. Сухомлинов. — «Гувернер» В. Дьяченко. Владимир.

### ВИЛЬНО — ЮРЬЕВ — ЧЕНСТОХОВ — РИГА*(антреприза А. Р. Кугеля)*

#### 1899

*Весна*. «Девятый вал» С. Смирновой. Ступни н. — «Чад жизни» Б. Маркевича. Ашанин. — «Две судьбы» И. Шпажинского. Гремячев.

### ПАРИЖ*(с Л. Б. Яворской)*

#### 1899

*Лето*. «Каменный гость» А. Пушкина. Дон Гуан. — «Борис Годунов» А. Пушкина. Дмитрий.

### **{****493}** КИЕВ — ХАРЬКОВ — ОДЕССА*(антреприза Л. Б. Яворской)*

#### 1899

*Лето*. «Заза» С. Бертона и Ш. Симона. Дюфрен.

### ОРАНИЕНБАУМ

#### 1899

*Август*. «Царь Федор Иоаннович» А. Толстого. Царь Федор.

### ПАВЛОВСК*(с З. В. Холмской)*

#### 1899

*Август*. «Марион де Лорм» В. Гюго. Дидье.

### ВАРШАВА — ГРОДНО — ВИЛЬНО — БЕЛОСТОК*(антреприза Борисова)*

#### 1900

*Весна*. «Идиот» В. Крылова и Г. Сутугина (по роману Ф. Достоевского). Князь Мышкин.

### РИГА*(антреприза Н. Ф. Арбенина)*

#### 1901

*Весна*. «Иванов» А. Чехова. Иванов. — «Новое дело» В. Немировича-Данченко. Колгуев.

### МОСКВА*(с М. Г. Савиной)*

#### 1902

*Весна*. «Симфония» М. Чайковского. Ладогин. — «Мисс Гоббс» Джерома К. Джерома. Вольф Кингсер.

### ХАРЬКОВ — ОДЕССА — НИКОЛАЕВ — ЕКАТЕРИНОСЛАВ*(с М. Г. Савиной)*

#### 1902

*Лето*. «Бурелом» А. Федорова. Тюменев. — «Темная сила» И. Шпажинского. Леонид Бырдин. — «История одного увлечения» И. Радзивилловича. Верин.

### ПЕТЕРБУРГ ТЕНИШЕВСКОЕ УЧИЛИЩЕ

#### 1904 – 1905

«Веер леди Уиндермер» О. Уайльда. Дарлингтон. — «Князь Серебряный» А. Толстого. Князь Серебряный.

### ВОЛОГДА — ЯРОСЛАВЛЬ — КИНЕШМА — НИЖНИЙ НОВГОРОД — КАЗАНЬ*(с учениками)*

#### 1906

*Лето*. «Дон Карлос» Ф. Шиллера. Дон Карлос.

### БРЕСТ — ЛИТОВСК — ВИТЕБСК — МОГИЛЕВ

#### 1907

*Лето*. «Звезда Севильи» Лопе де Вега. Дон Санча Ортис.

### ПЕТЕРБУРГ. МАЛЫЙ СУВОРИНСКИЙ ТЕАТР*(с О. В. Гзовской)*

#### 1909

*Весна*. «Долли». Г. Христиернсона. Штольпе. — «Конец любви». Р. Бракко. Артур.

### **{****494}** ПЕТЕРБУРГ. ПАНАЕВСКИЙ ТЕАТР

#### 1909

*Весна*. «Много шума из ничего» У. Шекспира. Бенедикт. — «Семнадцатилетние» М. Дрейера. Фридер.

### ВАРШАВА*(антреприза А. А. Плещеева. С Е. Н. Рощиной-Инсаровой)*

#### 1915

*Лето*. «Татьяна Репина» А. Суворина. Сабинин.

### Б. МАРИИНСКИЙ ТЕАТР*(прощальный спектакль М. В. Коваленко)*

#### 1924

*Май*. «Евгений Онегин» П. Чайковского. Испанский посол.

### ИВАНОВО

#### 1938

*Август*. «Мачеха» О. Бальзака. Вернон.

### ЛЕНИНГРАД. ТЕАТР НА КИРОВСКИХ ОСТРОВАХ

#### 1938

*Сентябрь*. «Сожжение Бруно» С. Нородицкого и В. Луковского. Папа Климент VII.

### КОНЦЕРТНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ

#### 1922

«Манфред» Д. Байрона. Манфред.

#### 1929

«Эгмонт» В. Гете. Эгмонт.

### В КИНО

#### 1913

«Глаза баядерки». Ганс Дорн. — «Душегубец».

#### 1914

«Когда сердце должно замолчать».

#### 1935

«Дети капитана Гранта» (Ленфильм). Капитан Грант.

#### 1936 – 1937

«Строгий юноша» (Украинфильм). Профессор Степанов.

# **{****495}** Указатель имен

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)
[Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Маркс К. [263](#_page263), [268](#_page268), [*367*](#_page367)

Энгельс Ф. [268](#_page268), [*367*](#_page367)

Ленин В. И. [243](#_page243), [321](#_page321), [*362*](#_page362), [*363*](#_page363)

Абаринова А. И. [54](#_page054)

Абрамова М. М. [*326*](#_page326)

Аверкиев Д. В. [408](#_page408)

Адашев А. И. [*469*](#_page469)

Айхенвальд Ю. И [145](#_page145), [146](#_page146), [*346*](#_page346)

Акимов Н. П. [*351*](#_page351), [424](#_page424), [*466*](#_page466), [*471*](#_page471), [*474*](#_page474)

Алексеев-Яковлев А. Я. [287](#_page287), [*371*](#_page371)

Аленева К. А, [315](#_page315), [*366*](#_page366), [*373*](#_page373), [*375*](#_page375)

Алешин А. И. [*373*](#_page373)

Аллегри О. К. [282](#_page282), [284](#_page284), [*370*](#_page370), [*371*](#_page371), [*375*](#_page375)

Альфиери В. [*476*](#_page476)

Амфитеатров А. В. [32](#_page032)

Андерсен Г. Х. [*468*](#_page468), [*484*](#_page484)

Андреев Л. Н. [*350*](#_page350), [*357*](#_page357), [*359*](#_page359), [456](#_page456), [*465*](#_page465), [*477*](#_page477), [*482*](#_page482)

Андреева М. Ф. [270](#_page270) – [276](#_page276), [279](#_page279) – [281](#_page281), [297](#_page297), [298](#_page298), [304](#_page304), [318](#_page318), [321](#_page321), [*367*](#_page367), [*368*](#_page368), [*374*](#_page374)

Андрие Ш. [115](#_page115), [117](#_page117), [*343*](#_page343)

Антуан А. [*335*](#_page335), [*342*](#_page342)

Анчаров-Эльстон А. В. [61](#_page061), [*334*](#_page334), [*335*](#_page335)

Аполлонский Р. Б. [44](#_page044), [54](#_page054), [165](#_page165), [181](#_page181), [257](#_page257), [456](#_page456)

Апухтин А. Н. [83](#_page083)

Арапов А. А. [*346*](#_page346)

Арбатов Н. Н. [*325*](#_page325), [*358*](#_page358), [*375*](#_page375)

Арбенин Н. Ф. [49](#_page049), [*337*](#_page337)

Аристофан [425](#_page425), [*470*](#_page470), [*474*](#_page474)

Армфельт В. Я. [253](#_page253), [320](#_page320), [*482*](#_page482)

Л’Арронж А. [*340*](#_page340)

Артем А. С. [*368*](#_page368)

Асафьев Б. В. [280](#_page280), [293](#_page293), [*369*](#_page369), [*370*](#_page370), [*375*](#_page375)

Ауэр Л. С. [20](#_page020), [153](#_page153), [*325*](#_page325)

Афиногенов А. Н. [*333*](#_page333), [*355*](#_page355), [*359*](#_page359), [*469*](#_page469), [*470*](#_page470), [*471*](#_page471), [*472*](#_page472), [*479*](#_page479)

Бабель И. Э. [426](#_page426), [*475*](#_page475)

Байрон Дж. — Г. [184](#_page184), [185](#_page185), [*356*](#_page356), [*368*](#_page368), [425](#_page425), [428](#_page428), [*469*](#_page469), [*472*](#_page472)

Бакст Л. С. [161](#_page161) – [163](#_page163), [*348*](#_page348), [*349*](#_page349)

Бальзак О. [*369*](#_page369)

Бальмонт К. Д. [*338*](#_page338)

Банвиль Т. [408](#_page408)

Банг Г. [*341*](#_page341)

Барабанов Н. С. [194](#_page194), [202](#_page202), [254](#_page254), [*358*](#_page358), [*366*](#_page366)

Барбюс А. [414](#_page414)

Барнай Л. [*340*](#_page340), [412](#_page412)

Бартэ Ж. [*329*](#_page329)

Барятинский В. В. [91](#_page091), [92](#_page092), [94](#_page094), [96](#_page096), [97](#_page097), [108](#_page108), [114](#_page114), [117](#_page117), [119](#_page119), [*338*](#_page338) – [*340*](#_page340)

Бастунов Э. Д. [61](#_page061), [*331*](#_page331), [*333*](#_page333)

Бахтерев И. В. [*355*](#_page355), [*372*](#_page372)

Бек А. [*343*](#_page343), [*345*](#_page345), [*357*](#_page357)

Бело А. [*339*](#_page339), [*345*](#_page345)

Беляев Ю. Д. [32](#_page032), [34](#_page034), [*328*](#_page328), [*354*](#_page354), [*357*](#_page357), — [*364*](#_page364), [*365*](#_page365)

Бенедикс Ю. [268](#_page268), [269](#_page269), [*367*](#_page367)

Бенелли С. [*464*](#_page464)

Бенуа А. Н. [*356*](#_page356), [424](#_page424), [*469*](#_page469)

{496} Бенуа Н. А. [*468*](#_page468), [*469*](#_page469)

Беранже П. [*338*](#_page338)

Берг В. [*371*](#_page371)

Березницкий Г. М. [*369*](#_page369)

Беренштам В. [*373*](#_page373), [*466*](#_page466)

Бернар С. [95](#_page095), [96](#_page096), [113](#_page113), [119](#_page119), [125](#_page125), [*339*](#_page339)

Бертой П. [*339*](#_page339)

Бетховен Л. [228](#_page228)

Билибина — см. [Корнилова В. К.](#_Tosh0005090)

Билль-Белоцерковский В. Н. [*355*](#_page355), [*368*](#_page368), [425](#_page425), [*474*](#_page474)

Бисмарк О. [*367*](#_page367)

Блок А. А. [254](#_page254), [*338*](#_page338), [*374*](#_page374)

Боборыкин П. Д. [119](#_page119)

Болконский Б. А. [281](#_page281), [318](#_page318), [*370*](#_page370)

Бомарше П [*343*](#_page343), [*344*](#_page344), [*350*](#_page350), [*357*](#_page357), [*359*](#_page359)

Борисов А. Ф. [215](#_page215), [*359*](#_page359), [*360*](#_page360)

Борисов И. И. [254](#_page254), [*365*](#_page365)

Борнье А. [*345*](#_page345)

Боровский А. К. [*338*](#_page338)

Бородай М. М. [*326*](#_page326), [455](#_page455), [*482*](#_page482)

Бороздин В. А. [452](#_page452), [*479*](#_page479)

Бравич К. В. [*336*](#_page336)

Брам О. [*340*](#_page340), [*341*](#_page341)

Бренко А. А. [*333*](#_page333), [*334*](#_page334)

Бродский И. И. [273](#_page273), [*369*](#_page369)

Бруэтт Э. [115](#_page115), [*343*](#_page343)

Брюле Ш.‑И. [175](#_page175)

Брюсов В. Я. [*338*](#_page338)

Бузони Ф. [89](#_page089), [401](#_page401), [*338*](#_page338)

Буренин В. П. [32](#_page032), [*328*](#_page328), [*332*](#_page332), [*352*](#_page352)

Бухарин М. Н. [64](#_page064)

Вальбель Л. [121](#_page121), [*345*](#_page345)

Варламов К. А. [13](#_page013), [26](#_page026), [42](#_page042) – [45](#_page045), [49](#_page049), [50](#_page050), [54](#_page054), [62](#_page062), [152](#_page152), [155](#_page155), [186](#_page186) – [188](#_page188), [*343*](#_page343), [388](#_page388), [412](#_page412)

Васильева Н. С. [62](#_page062), [*342*](#_page342)

Вегенер П. [*347*](#_page347)

Ведринская М. А. [381](#_page381), [*465*](#_page465)

Вейнберг П. И [32](#_page032), [125](#_page125), [*327*](#_page327), [*474*](#_page474)

Величко В. Д. [*323*](#_page323)

Вельяшев И. В. [*336*](#_page336)

Венгерова З. А. [*354*](#_page354)

Вержбилович А. В. [20](#_page020), [*325*](#_page325)

Верхарн Э. [*366*](#_page366)

Верховский Н. Ю. [*485*](#_page485)

Вивьен Л. С. [*338*](#_page338), [*466*](#_page466), [*470*](#_page470), [*471*](#_page471), [*474*](#_page474)

Вильбушевич Е. Б. [85](#_page085), [87](#_page087), [89](#_page089), [*338*](#_page338)

Вишневский Вс. В. [*473*](#_page473)

Волков Н. Д. [*353*](#_page353), [*357*](#_page357)

Волконская М. М. [*336*](#_page336)

Волконский М. С. [66](#_page066), [*336*](#_page336)

Волконский С. М. [66](#_page066), [151](#_page151) – [163](#_page163), [*336*](#_page336), [*356*](#_page356)

Володарский В. [266](#_page266) – [268](#_page268), [*367*](#_page367)

Вольский М. И. [425](#_page425), [*472*](#_page472)

Вольтер Ф. [*345*](#_page345)

Вольф А. И. [*480*](#_page480)

Вольф-Израэль Е. М. [425](#_page425), [*472*](#_page472)

Вормс Г.‑И. [119](#_page119) – [121](#_page121), [*343*](#_page343)

Воробьев С. Н. [*469*](#_page469), [*473*](#_page473)

Всеволодский-Гернгросс В. Н. [295](#_page295), [*372*](#_page372)

Всеволожский И. А. [151](#_page151)

Всеволожский Н. Н. [16](#_page016)

Гаазе Ф. [*340*](#_page340)

Газенклевер В. [*471*](#_page471)

Гайдебуров П. П. [*370*](#_page370)

Гальм Ф. [*356*](#_page356)

Гамсун К. [*350*](#_page350), [*353*](#_page353)

Ганзен П. Г. и А. В. [*354*](#_page354)

Гардт Е. Б. [*485*](#_page485)

Гаррик Д. [317](#_page317)

Гаршин В. М. [76](#_page076)

Гауптман Г. [63](#_page063), [289](#_page289), [*333*](#_page333) – [*335*](#_page335), [*337*](#_page337), [*340*](#_page340), [*368*](#_page368), [424](#_page424), [*469*](#_page469), [*470*](#_page470), [*471*](#_page471)

Гвоздев А. А. [*473*](#_page473)

Ге Г. Г. [381](#_page381), [*466*](#_page466)

Гейне Г. [*327*](#_page327)

Гельцер В. Ф. [405](#_page405)

Гельцер Е. В. [*348*](#_page348)

Гердт П. А. [*348*](#_page348)

Гете В. [146](#_page146), [162](#_page162), [*346*](#_page346), [*364*](#_page364), [*371*](#_page371), [428](#_page428), [434](#_page434), [*466*](#_page466)

Гиппиус З. Н. [*354*](#_page354)

Глаголин Б. С. [61](#_page061), [*334*](#_page334)

Глазунов А. К. [200](#_page200), [206](#_page206), [221](#_page221), [223](#_page223)

Глама-Мещерская А. Я. [*325*](#_page325)

Глебов А. Г. [*352*](#_page352)

Глинка М. И. [223](#_page223)

Глинская С. П. [154](#_page154), [*347*](#_page347)

Гнедич П. П. [158](#_page158), [162](#_page162), [164](#_page164), {497} [167](#_page167), [168](#_page168), [173](#_page173) [174](#_page174), [*325*](#_page325), [*326*](#_page326), [*348*](#_page348), [*349*](#_page349), [*352*](#_page352), [*359*](#_page359), [*372*](#_page372), [459](#_page459), [*485*](#_page485)

Гоголь Н. В. [13](#_page013), [*323*](#_page323), [*324*](#_page324), [*330*](#_page330) – [*334*](#_page334), [*350*](#_page350), [*355*](#_page355), [*359*](#_page359), [*365*](#_page365), [*370*](#_page370), [*372*](#_page372), [396](#_page396), [425](#_page425), [429](#_page429), [461](#_page461), [*466*](#_page466), [*467*](#_page467), [*471*](#_page471), [*472*](#_page472), [*479*](#_page479), [*485*](#_page485)

Голицын И. М. [*336*](#_page336)

Головин А. Я. [163](#_page163), [171](#_page171), [183](#_page183), [185](#_page185), [186](#_page186), [192](#_page192), [193](#_page193), [197](#_page197), [198](#_page198), [220](#_page220), [*328*](#_page328), [*350*](#_page350), [*356*](#_page356), [*474*](#_page474)

Головин С. А. [*478*](#_page478)

Головина С. А. [*369*](#_page369)

Головинский М. В. [*340*](#_page340)

Голубинский Д. М. [281](#_page281), [*370*](#_page370)

Гольдони К [184](#_page184), [*331*](#_page331), [*356*](#_page356), [*357*](#_page357), [*373*](#_page373), [*465*](#_page465)

Гольдсмит О. [*470*](#_page470)

Гольдфаден А. [*366*](#_page366)

Горев Ф. П. [25](#_page025), [154](#_page154) – [157](#_page157), [*347*](#_page347), [*348*](#_page348), [412](#_page412), [*478*](#_page478)

Горева Е. Н. [*333*](#_page333)

Горин-Горяинов Б. А. [163](#_page163), [194](#_page194), [197](#_page197), [213](#_page213), [214](#_page214), [*475*](#_page475)

Городецкий С. М. [*468*](#_page468)

Горький М. [141](#_page141), [271](#_page271) – [276](#_page276), [279](#_page279), [280](#_page280), [289](#_page289), [290](#_page290), [322](#_page322), [*332*](#_page332) – [*334*](#_page334), [*351*](#_page351), [*358*](#_page358), [*365*](#_page365), [*367*](#_page367) – [*369*](#_page369), [*372*](#_page372), [*374*](#_page374), [414](#_page414), [457](#_page457), [*464*](#_page464), [*468*](#_page468), [*470*](#_page470), [*472*](#_page472), [*477*](#_page477), [*478*](#_page478), [*483*](#_page483)

Гоу Д. [*472*](#_page472)

Гофмансталь Г. [*325*](#_page325), [*364*](#_page364), [*366*](#_page366)

Грановский А. М. [255](#_page255), [256](#_page256), [259](#_page259), [277](#_page277), [279](#_page279) – [283](#_page283), [285](#_page285), [286](#_page286), [288](#_page288), [305](#_page305), [310](#_page310), [*366*](#_page366), [*371*](#_page371)

Греков И. Н. [*374*](#_page374)

Грибакин А. Г. [*485*](#_page485)

Грибоедов А. С. [13](#_page013), [*326*](#_page326), [*330*](#_page330) – [*332*](#_page332), [*334*](#_page334), [*350*](#_page350), [*358*](#_page358), [*359*](#_page359), [*365*](#_page365), [*371*](#_page371) – [*373*](#_page373), [394](#_page394), [396](#_page396), [397](#_page397), [454](#_page454), [*464*](#_page464), [*467*](#_page467), [*469*](#_page469) – [*472*](#_page472), [*474*](#_page474), [*478*](#_page478), [*479*](#_page479)

Грильпарцер Ф. [*340*](#_page340)

Гуно Ш. [113](#_page113)

Гуревич Л. Я. [*479*](#_page479), [*480*](#_page480)

Гусев В. М. [*470*](#_page470)

Гусев С. С. [*334*](#_page334)

Гуцков К. [181](#_page181), [245](#_page245), [*327*](#_page327), [*335*](#_page335), [*351*](#_page351), [*352*](#_page352), [*364*](#_page364), [*366*](#_page366), [*479*](#_page479)

Гюго В. [113](#_page113), [127](#_page127), [128](#_page128), [138](#_page138), [177](#_page177) – [181](#_page181), [*326*](#_page326), [*343*](#_page343) – [*345*](#_page345), [*351*](#_page351), [*355*](#_page355), [*357*](#_page357), [*370*](#_page370), [*372*](#_page372), [*373*](#_page373), [*464*](#_page464), [*469*](#_page469)

Давыдов В. Н. [13](#_page013), [26](#_page026), [44](#_page044), [54](#_page054), [62](#_page062), [83](#_page083), [95](#_page095), [124](#_page124), [135](#_page135), [152](#_page152) – [155](#_page155), [161](#_page161), [257](#_page257), [*334*](#_page334), [*346*](#_page346), [*355*](#_page355), [380](#_page380), [381](#_page381), [388](#_page388), [392](#_page392), [396](#_page396), [397](#_page397), [452](#_page452), [453](#_page453), [*476*](#_page476), [*480*](#_page480) – [*482*](#_page482)

Далматов В. П. [10](#_page010), [61](#_page061), [193](#_page193), [202](#_page202), [*325*](#_page325), [*328*](#_page328), [*337*](#_page337), [*358*](#_page358), [388](#_page388), [392](#_page392), [396](#_page396)

Дальский М. В [100](#_page100), [152](#_page152), [153](#_page153), [157](#_page157), [181](#_page181), [182](#_page182), [*347*](#_page347), [379](#_page379), [388](#_page388)

Данте А. [*342*](#_page342)

Д’Аннунцио Г. [*326*](#_page326), [*476*](#_page476)

Дарский М. Е. [164](#_page164), [167](#_page167), [*351*](#_page351), [*355*](#_page355)

Дебюсси К. [*328*](#_page328)

Дейч А. И. [*369*](#_page369)

Деклоза Э. [115](#_page115), [*343*](#_page343)

Делавинь К. [*343*](#_page343), [*365*](#_page365)

Делорм О. Э. [115](#_page115), [117](#_page117), [*343*](#_page343)

Дельер Я. А. [*337*](#_page337), [*483*](#_page483)

Державин К. Н. [285](#_page285), [*371*](#_page371)

Державин Н. С. [285](#_page285)

Десницкий-Строев В. А. [272](#_page272), [*368*](#_page368)

Достомб К. И. [*336*](#_page336)

Джером Д. К. [12](#_page012), [*324*](#_page324)

Дмитриев В. В. [293](#_page293), [*370*](#_page370), [*371*](#_page371), [424](#_page424), [425](#_page425), [*473*](#_page473)

Дмитриева М. А. [293](#_page293), [*371*](#_page371)

Добужинский М. В. [163](#_page163), [253](#_page253), [259](#_page259), [272](#_page272), [278](#_page278) – [282](#_page282), [284](#_page284), [288](#_page288) – [290](#_page290), [297](#_page297), [308](#_page308), [*350*](#_page350), [*371*](#_page371), [*375*](#_page375), [*465*](#_page465)

Доде А. [*339*](#_page339), [*343*](#_page343), [*345*](#_page345)

Долгов Н. Н. [*329*](#_page329)

Долинов А. И. [22](#_page022), [167](#_page167), [181](#_page181), [*325*](#_page325), [*326*](#_page326), [*355*](#_page355), [*359*](#_page359)

Домашова М. П. [61](#_page061), [64](#_page064), [*331*](#_page331), [*332*](#_page332), [*335*](#_page335)

Донаньи П. [*346*](#_page346)

Дорошевич В. М. [32](#_page032)

Достоевский М. М. [*355*](#_page355)

Достоевский Ф. М. [13](#_page013), [14](#_page014), [74](#_page074), [*332*](#_page332), [*333*](#_page333), [*337*](#_page337), [*357*](#_page357) – [*359*](#_page359), [455](#_page455), [*483*](#_page483), [*485*](#_page485)

Дризен Н. В. [*336*](#_page336)

Дузе Э. [*328*](#_page328), [381](#_page381)

Дурылин С. Н. [*367*](#_page367), [*467*](#_page467), [*481*](#_page481)

Дюжикова А. М. [44](#_page044), [54](#_page054)

{498} Дюма А., отец [120](#_page120), [166](#_page166), [*325*](#_page325), [*343*](#_page343), [*344*](#_page344), [*352*](#_page352), [311](#_page311), [*476*](#_page476)

Дюма А., сын [227](#_page227), [*343*](#_page343) – [*345*](#_page345), [*351*](#_page351), [*365*](#_page365), [414](#_page414), [415](#_page415)

Д’Юссо Л. [*472*](#_page472)

Дягилев С. П. [*325*](#_page325), [*349*](#_page349), [*350*](#_page350), [*370*](#_page370), [*469*](#_page469)

Евреинов Н. Н. [*325*](#_page325), [*347*](#_page347), [*365*](#_page365), [*368*](#_page368)

Еврипид [13](#_page013), [173](#_page173), [*348*](#_page348), [*349*](#_page349), [*363*](#_page363)

Ермолова М. Н. [12](#_page012) – [14](#_page014), [16](#_page016), [17](#_page017), [152](#_page152), [*347*](#_page347), [385](#_page385), [388](#_page388) – [392](#_page392), [398](#_page398) – [400](#_page400), [402](#_page402), [412](#_page412), [432](#_page432), [458](#_page458), [*467*](#_page467), [*468*](#_page468)

Есипова А. Н. [*338*](#_page338)

Жаринцева Н. [*324*](#_page324)

Жежеленко Л. М. [285](#_page285)

Железнова Н. М. [254](#_page254), [*365*](#_page365), [*366*](#_page366)

Жуковский Б. Е. [425](#_page425), [*472*](#_page472), [*473*](#_page473)

Жуковский В. А. [*467*](#_page467)

Жулева Е. Н. [5](#_page005), [6](#_page006), [42](#_page042), [44](#_page044), [155](#_page155), [388](#_page388), [392](#_page392), [396](#_page396)

Загаров А. Л. [*354*](#_page354)

Загорский М. Б. [425](#_page425), [*471*](#_page471), [*474*](#_page474)

Закушняк А. Я. [459](#_page459) – [463](#_page463), [*485*](#_page485)

Замятин Е. И. [425](#_page425), [*474*](#_page474)

Зандин М. П. [*475*](#_page475)

Зархи Н. А. [*373*](#_page373)

Зелинский Ф. Ф [*474*](#_page474)

Зилотти А. И. [20](#_page020)

Зограф Н. Г. [*349*](#_page349)

Золя Э. [114](#_page114), [*343*](#_page343), [*345*](#_page345)

Зотов В. Р. [*468*](#_page468)

Зубов К. А. [*478*](#_page478)

Зудерман Г. [27](#_page027), [173](#_page173), [*335*](#_page335)

Ибсен Г. [173](#_page173), [*327*](#_page327), [*332*](#_page332) – [*334*](#_page334), [*337*](#_page337), [*340*](#_page340), [*346*](#_page346), [*350*](#_page350), [*351*](#_page351), [*354*](#_page354), [*364*](#_page364), [*365*](#_page365), [*470*](#_page470), [*472*](#_page472), [*477*](#_page477)

Иванов Вс. В. [*359*](#_page359), [*365*](#_page365), [*370*](#_page370), [426](#_page426), [*466*](#_page466), [*469*](#_page469), [*471*](#_page471)

Иванов И. И. [127](#_page127), [130](#_page130) [*345*](#_page345), [*346*](#_page346)

Иванов С. И. [*474*](#_page474)

Иванов-Козельский М. Т. [*342*](#_page342)

Иернсфельд А. [322](#_page322), [*375*](#_page375)

Измайлов А. А. [32](#_page032), [*328*](#_page328)

Инбер В. М. [*338*](#_page338)

Ирвинг Г. [*346*](#_page346)

Казанский В. А. [*326*](#_page326), [*332*](#_page332), [*333*](#_page333), [*482*](#_page482)

Кайнц И. [98](#_page098) – [104](#_page104), [106](#_page106), [107](#_page107), [*340*](#_page340), [*341*](#_page341)

Калантарова О. К. [*338*](#_page338)

Калугин И. Д. [296](#_page296), [*373*](#_page373), [*466*](#_page466), [*471*](#_page471)

Кальдерон П. [13](#_page013), [*339*](#_page339), [428](#_page428)

Каменский В. В. [*471*](#_page471)

Кара-Мурза С. Г. [*473*](#_page473)

Карабчевский Н. П. [32](#_page032), [*328*](#_page328)

Каргаполова З. М. [*475*](#_page475)

Каратыгина К А. [293](#_page293), [*372*](#_page372)

Карпов Е. П. [18](#_page018), [30](#_page030), [31](#_page031), [42](#_page042), [44](#_page044), [49](#_page049), [158](#_page158), [160](#_page160), [232](#_page232), [*330*](#_page330), [*331*](#_page331), [*348*](#_page348), [*365*](#_page365), [424](#_page424), [425](#_page425), [*469*](#_page469), [*473*](#_page473)

Карсавина Т. П. [*348*](#_page348)

Карякина Е. П. [425](#_page425), [*472*](#_page472), [*475*](#_page475)

Катанян В. А. [*469*](#_page469)

Катенин П. А. [394](#_page394), [454](#_page454), [*467*](#_page467)

Качалов В. И. [*338*](#_page338), [382](#_page382)

Кашеверов А. П. [*358*](#_page358)

Кизеветтер А. А. [*480*](#_page480)

Киршон В. М. [426](#_page426), [*474*](#_page474)

Киселевский И. П. [25](#_page025)

Клейст Г. [*340*](#_page340)

Климов М. М. [*478*](#_page478)

Ковалевская С. В [63](#_page063), [95](#_page095), [*335*](#_page335)

Коваленко М. В. [223](#_page223), [*360*](#_page360)

Козловская-Шмитова В. М. [*372*](#_page372)

Коклен Б.‑К. [119](#_page119), [408](#_page408)

Колосова Е. М. [*375*](#_page375)

Комиссаржевская В Ф. [17](#_page017), [26](#_page026), [57](#_page057), [86](#_page086), [87](#_page087), [170](#_page170), [*325*](#_page325), [*329*](#_page329), [*332*](#_page332), [*333*](#_page333), [*353*](#_page353), [*365*](#_page365), [388](#_page388), [392](#_page392), [*469*](#_page469), [*485*](#_page485)

Комиссаржевский Ф. П. [26](#_page026), [*326*](#_page326), [*368*](#_page368)

Комиссаржевский Ф. Ф. [183](#_page183), [*327*](#_page327), [*356*](#_page356)

Кондратьев А. М. [390](#_page390)

Конрад Н. И. [*474*](#_page474)

Корвин-Круковский Ю. В. [180](#_page180), [232](#_page232)

Корнейчук А. Е. [*334*](#_page334), [*358*](#_page358), [*471*](#_page471), [*472*](#_page472)

Корнель П. [128](#_page128) [*343*](#_page343), [*344*](#_page344)

Корнилова В. К. [*335*](#_page335)

Коровин К. А. [163](#_page163), [*350*](#_page350)

Коровяков Д. Д. [32](#_page032), [*327*](#_page327), [*466*](#_page466)

Короленко В. Г. [*485*](#_page485)

{499} Корчагина-Александровская Е. П. [61](#_page061), [163](#_page163), [*333*](#_page333), [381](#_page381), [382](#_page382), [457](#_page457)

Корш Ф. А. [*332*](#_page332) – [*335*](#_page335), [*339*](#_page339), [*351*](#_page351), [*372*](#_page372), [455](#_page455)

Косяков Г. А. [*469*](#_page469)

Котляревский Н. А. [176](#_page176) – [178](#_page178), [180](#_page180), [*355*](#_page355)

Красов Н. Д. [*335*](#_page335)

Красовский П. К. [61](#_page061), [*333*](#_page333)

Крон А. А. [*471*](#_page471)

Кронеберг А. И. [*349*](#_page349)

Кропивницкий М. Л. [*332*](#_page332)

Кропоткин П. А. [451](#_page451), [*479*](#_page479)

Крупенский А. Д. [165](#_page165)

Крылов В. А. [6](#_page006), [30](#_page030), [135](#_page135), [*323*](#_page323) – [*325*](#_page325), [*327*](#_page327), [*467*](#_page467), [*484*](#_page484)

Крэг Г. [145](#_page145), [147](#_page147) [149](#_page149), [*346*](#_page346)

Кугель А. Р. [32](#_page032), [34](#_page034), [*328*](#_page328), [*330*](#_page330), [*331*](#_page331), [*332*](#_page332), [*336*](#_page336), [*349*](#_page349), [*352*](#_page352) – [*356*](#_page356), [451](#_page451), [*477*](#_page477)

Кузмин М. А. [*367*](#_page367)

Кузнецов Е. М. [379](#_page379), [380](#_page380), [*464*](#_page464), [*465*](#_page465)

Кузнецов С. Л. [408](#_page408)

Куликов — см. [Николаев Н. Н.](#_Tosh0005091)

Кустодиев Б. М. [*466*](#_page466), [*468*](#_page468), [*474*](#_page474)

Кушелева М. И. [*336*](#_page336)

Кшесинская М. Ф. [159](#_page159), [235](#_page235), [*348*](#_page348)

Лавренев Б. А. [*358*](#_page358), [*372*](#_page372), [*465*](#_page465)

Лаврентьев А. Н. [164](#_page164), [177](#_page177), [194](#_page194), [199](#_page199), [213](#_page213), [253](#_page253), [255](#_page255), [288](#_page288), [*351*](#_page351), [*365*](#_page365), [*371*](#_page371), [*374*](#_page374), [*375*](#_page375), [*465*](#_page465)

Ламбер-сын Р. А. [119](#_page119), [122](#_page122), [124](#_page124), [125](#_page125), [*344*](#_page344)

Лайте К. [137](#_page137), [*346*](#_page346)

Лапицкий И. М. [*374*](#_page374)

Латернер Ф. Н. [*354*](#_page354)

Ле Баржи Ш.‑Г. [119](#_page119), [*344*](#_page344)

Лебедев Б. [*354*](#_page354)

Лебедев В. Ф. [*350*](#_page350)

Левин М. З. [424](#_page424), [*471*](#_page471), [*474*](#_page474)

Левкеева Е. И. [41](#_page041), [45](#_page045), [46](#_page046)

Легат Н. Г. и С. Г. [*348*](#_page348)

Ленин М. Ф. [*350*](#_page350), [*478*](#_page478)

Ленский А. П. [13](#_page013), [135](#_page135), [163](#_page163), [*349*](#_page349), [*350*](#_page350), [387](#_page387), [388](#_page388), [391](#_page391), [392](#_page392), [395](#_page395), [396](#_page396), [398](#_page398), [402](#_page402), [408](#_page408), [450](#_page450) – [453](#_page453), [455](#_page455), [*467*](#_page467), [*478*](#_page478), [*481*](#_page481), [*482*](#_page482)

Ленский Д. Т. [385](#_page385), [*467*](#_page467)

Ленский П. Д. [*331*](#_page331)

Леонардо да Винчи [13](#_page013)

Леонидов Л. Л. [*478*](#_page478)

Леонов Л. М. [*334*](#_page334), [*470*](#_page470)

Леонтьев — см. [Щеглов И. Л.](#_Tosh0005092)

Лермонтов М. Ю. [13](#_page013), [171](#_page171) [172](#_page172) [220](#_page220), [229](#_page229), [*338*](#_page338), [*350*](#_page350) – [*352*](#_page352), [*354*](#_page354) [*357*](#_page357) – [*360*](#_page360), [*362*](#_page362), [*365*](#_page365), [*370*](#_page370), [*372*](#_page372) [*373*](#_page373), [420](#_page420), [434](#_page434), [439](#_page439), [443](#_page443) – [446](#_page446), [*465*](#_page465)

Лерский И. В. [381](#_page381), [452](#_page452), [*465*](#_page465), [*466*](#_page466)

Лессинг Г.‑Э [181](#_page181), [*327*](#_page327), [*351*](#_page351), [*354*](#_page354)

Леффлер А. [*335*](#_page335)

Лешков П. И. [180](#_page180), [*355*](#_page355), [*472*](#_page472)

Лешковская Е. К. [13](#_page013), [14](#_page014), [387](#_page387), [388](#_page388), [458](#_page458), [459](#_page459), [*484*](#_page484), [*485*](#_page485)

Лилина М. П. [*368*](#_page368)

Литвин Ф. В. [153](#_page153), [*347*](#_page347)

Лихачев В. С. [*324*](#_page324)

Локтев Д. Н. [215](#_page215), [*359*](#_page359)

Локтев Н. Д. [215](#_page215), [*359*](#_page359)

Лондон Дж. [*470*](#_page470)

Лопе де Вега [13](#_page013), [*339*](#_page339), [428](#_page428), [*477*](#_page477)

Луговой — см. [Тихонов А. А.](#_Tosh0005093)

Лужский В. В. [*368*](#_page368)

Луначарский А. В. [242](#_page242), [243](#_page243), [245](#_page245), [246](#_page246), [*352*](#_page352), [*359*](#_page359), [*362*](#_page362), [*363*](#_page363), [*369*](#_page369), [*374*](#_page374), [*375*](#_page375), [425](#_page425) [*466*](#_page466), [*471*](#_page471) – [*474*](#_page474), [*478*](#_page478)

Лурих Г. [251](#_page251), [252](#_page252), [260](#_page260), [261](#_page261), [264](#_page264), [267](#_page267)

Лучицкая М. [*335*](#_page335)

Маджи А. [412](#_page412), [447](#_page447)

Майзель С. О. [282](#_page282), [292](#_page292), [293](#_page293), [313](#_page313), [317](#_page317)

Максимов В. В. [*375*](#_page375), [380](#_page380), [*464*](#_page464)

Макшеев В. А. [387](#_page387)

Малиновская Е. К [*363*](#_page363)

Малютин Я. О. [306](#_page306), [318](#_page318), [*329*](#_page329), [*338*](#_page338), [*373*](#_page373), [*475*](#_page475), [*477*](#_page477), [*480*](#_page480), [*481*](#_page481)

Мамонтов С. И. [163](#_page163)

Мансфельд Д. А. [28](#_page028), [*335*](#_page335)

Марджанов К. А. [*325*](#_page325), [*327*](#_page327)

Марке М. [120](#_page120), [*344*](#_page344)

Марковский В. А [*335*](#_page335)

Мартинэ М. [424](#_page424), [*468*](#_page468), [*469*](#_page469)

Мартынов А. Е. [387](#_page387)

{500} Маяковский В. В. [240](#_page240), [242](#_page242), [*366*](#_page366), [*370*](#_page370), [*469*](#_page469)

Мгебров А. А. [254](#_page254), [*337*](#_page337), [*338*](#_page338), [*365*](#_page365)

Медведев П. М. [16](#_page016), [*324*](#_page324) [*325*](#_page325), [*367*](#_page367), [412](#_page412), [452](#_page452)

Медведева Н. М. [42](#_page042), [388](#_page388) – [390](#_page390), [392](#_page392)

Мейер В. Э. [*478*](#_page478)

Мейер-Ферстер В. [174](#_page174), [*351*](#_page351), [*354*](#_page354), [456](#_page456), [*465*](#_page465), [*466*](#_page466), [*483*](#_page483)

Мейерхольд Вс. Э. [164](#_page164), [169](#_page169) – [173](#_page173), [183](#_page183), [192](#_page192), [*328*](#_page328), [*331*](#_page331), [*346*](#_page346), [*347*](#_page347), [*352*](#_page352) – [*354*](#_page354), [*356*](#_page356), [*358*](#_page358), [*360*](#_page360) – [*362*](#_page362), [*365*](#_page365), [*370*](#_page370), [*372*](#_page372), [382](#_page382), [424](#_page424), [439](#_page439), [445](#_page445) – [447](#_page447), [451](#_page451), [*466*](#_page466), [*468*](#_page468)

Мейссонье Э. [112](#_page112), [*342*](#_page342)

Мережковский Д. С. [83](#_page083), [*348*](#_page348), [*366*](#_page366), [426](#_page426), [*475*](#_page475)

Метенье О. [*335*](#_page335), [*342*](#_page342)

Мешков В. Н. [*466*](#_page466)

Микельанджело [13](#_page013)

Микитенко И. К. [*471*](#_page471)

Милославский Н. К. [*343*](#_page343)

Минаев Д. Д. [*355*](#_page355)

Миронова В. А. [61](#_page061)

Михайлов М. А. [61](#_page061), [*331*](#_page331), [*332*](#_page332)

Михайлов М. Л. [*355*](#_page355)

Михайловский В. А. [*347*](#_page347), [*348*](#_page348), [*481*](#_page481), [*484*](#_page484)

Михно Н. В. [*355*](#_page355)

Михоэлс С. М. [286](#_page286), [*366*](#_page366), [*371*](#_page371)

Мичурин Г. М. [296](#_page296), [*372*](#_page372), [*373*](#_page373)

Мичурина-Самойлова В А. [38](#_page038), [39](#_page039), [*329*](#_page329), [*330*](#_page330), [381](#_page381), [426](#_page426), [*475*](#_page475)

Мишеев Н. И [*374*](#_page374)

Моисси А. [251](#_page251), [*347*](#_page347), [*364*](#_page364), [*365*](#_page365), [*474*](#_page474)

Мойхер-Сфорим М. [*366*](#_page366), [*371*](#_page371)

Молчанов А. Е. [16](#_page016)

Мольер Ж.‑Б. [171](#_page171) – [173](#_page173), [177](#_page177), [183](#_page183) – [185](#_page185), [187](#_page187) – [189](#_page189), [*327*](#_page327), [*343*](#_page343), [*344*](#_page344), [*350*](#_page350), [*353*](#_page353), [*356*](#_page356), [*357*](#_page357), [*359*](#_page359), [*363*](#_page363), [457](#_page457), [*469*](#_page469), [*471*](#_page471)

Монахов Н. Ф. [*374*](#_page374), [*375*](#_page375), [380](#_page380), [*464*](#_page464), [*465*](#_page465)

Мопассан Г. [461](#_page461), [*485*](#_page485)

Морвиль И. Н. [295](#_page295), [*372*](#_page372)

Мордвин — см. [Тихонов В. А.](#_Tosh0005094)

Моро Э. [*339*](#_page339)

Москвин И. М. [*336*](#_page336)

Мочалов П. С. [73](#_page073), [387](#_page387), [*478*](#_page478)

Моэм У. С. [*369*](#_page369), [*469*](#_page469), [*472*](#_page472)

Музалевский Г. В. [306](#_page306), [*373*](#_page373)

Мунэ П. [115](#_page115), [118](#_page118), [122](#_page122) – [124](#_page124), [*343*](#_page343)

Мунэ-Сюлли Ж. [113](#_page113), [115](#_page115), [117](#_page117) – [120](#_page120), [123](#_page123), [125](#_page125) – [133](#_page133), [*345*](#_page345), [*346*](#_page346), [400](#_page400), [412](#_page412), [414](#_page414), [448](#_page448)

Муратов М. Я. [*351*](#_page351), [*358*](#_page358)

Мусоргский М. П [*325*](#_page325)

Мюссе А. [74](#_page074), [*333*](#_page333), [*337*](#_page337), [*343*](#_page343), [*344*](#_page344), [408](#_page408)

Мясоедов Г. Г. [111](#_page111) [112](#_page112), [*341*](#_page341), [*342*](#_page342)

Надсон С. Я. [75](#_page075), [76](#_page076)

Нажак Э. [*324*](#_page324)

Найденов С. А. [*332*](#_page332), [*334*](#_page334)

Направник Э. Ф. [223](#_page223)

Невский А. М. [392](#_page392), [402](#_page402), [403](#_page403)

Недлер В. Г. [253](#_page253), [280](#_page280)

Незлобии К. Н. [27](#_page027), [*326*](#_page326), [*327*](#_page327), [*336*](#_page336), [*356*](#_page356), [*366*](#_page366), [*370*](#_page370), [*372*](#_page372), [*464*](#_page464), [*472*](#_page472), [*476*](#_page476), [*479*](#_page479)

Немирович-Данченко Вл. И. [82](#_page082), [135](#_page135), [137](#_page137), [140](#_page140), [141](#_page141), [*331*](#_page331), [*351*](#_page351), [*368*](#_page368), [409](#_page409)

Никитин Н. А. [277](#_page277), [281](#_page281), [*369*](#_page369)

Никитины, братья [*364*](#_page364)

Николаев Н. Н. [*324*](#_page324)

Николаева Г. Н. [*360*](#_page360)

Никулин И. М. [*467*](#_page467)

Нильский А. А. [452](#_page452), [*479*](#_page479)

Новиков С. Н. [*464*](#_page464)

Ожье Э. [*343*](#_page343)

Озаровский Ю. Э. [21](#_page021), [28](#_page028), [29](#_page029), [161](#_page161), [164](#_page164), [167](#_page167), [180](#_page180), [*334*](#_page334), [*357*](#_page357), [*372*](#_page372)

Окамото Кидо [*474*](#_page474)

Оллер Ж. [*341*](#_page341)

Оне Ж. [*343*](#_page343)

О’Нийл Ю. [*351*](#_page351), [*352*](#_page352), [*465*](#_page465)

Орленев П. Н. [61](#_page061), [63](#_page063) – [80](#_page080), [*331*](#_page331) – [*333*](#_page333), [*335*](#_page335) – [*338*](#_page338), [*365*](#_page365)

Осипова А. И. [93](#_page093), [*339*](#_page339)

Осипова П. А. [*339*](#_page339)

Островский А. Н. [7](#_page007), [8](#_page008), [13](#_page013), [14](#_page014), [30](#_page030), [34](#_page034), [39](#_page039), [63](#_page063), [134](#_page134), [162](#_page162), [164](#_page164), [166](#_page166), [173](#_page173), [180](#_page180), [227](#_page227), [*323*](#_page323) – [*325*](#_page325), [*330*](#_page330) – [*335*](#_page335), [*349*](#_page349) – [*352*](#_page352), [*354*](#_page354), [*355*](#_page355), [*357*](#_page357) – [*360*](#_page360), [387](#_page387), {501} [396](#_page396), [409](#_page409), [413](#_page413), [414](#_page414), [425](#_page425), [426](#_page426), [*466*](#_page466), [*469*](#_page469), [*472*](#_page472) – [*475*](#_page475), [*477*](#_page477) – [*479*](#_page479), [*484*](#_page484)

Островский Н. А. [*360*](#_page360)

Острогорский В. П [32](#_page032), [*372*](#_page372)

Остужев А. А. [*350*](#_page350), [393](#_page393), [*478*](#_page478)

Отвей Т. [*346*](#_page346)

Павлова А. П. [*348*](#_page348), [*350*](#_page350)

Пальерон Э. [*343*](#_page343), [*469*](#_page469)

Панферов Ф. И. [*334*](#_page334)

Панчин А. С. [54](#_page054), [*331*](#_page331)

Пашковский Д. Х. [*481*](#_page481)

Певцов И. Н. [*358*](#_page358), [*359*](#_page359), [382](#_page382), [426](#_page426), [*475*](#_page475)

Персиянинова Н. Л. [458](#_page458), [*484*](#_page484)

Петипа М. И. [159](#_page159), [*348*](#_page348)

Петипа М. М. [25](#_page025)

Петров Н. В. [424](#_page424), [*466*](#_page466), [*468*](#_page468) – [*471*](#_page471), [*473*](#_page473) – [*475*](#_page475)

Петровский А. П. [164](#_page164), [167](#_page167) – [169](#_page169), [*351*](#_page351), [*352*](#_page352)

Пинеро А. [*354*](#_page354)

Пиотровский А. П. [*473*](#_page473), [*474*](#_page474)

Писарев М. И. [44](#_page044), [51](#_page051), [54](#_page054), [388](#_page388), [392](#_page392), [396](#_page396), [*466*](#_page466)

Писемский А. Ф. [*333*](#_page333)

Плавт [*470*](#_page470)

Плещеев А. А. [32](#_page032), [*327*](#_page327)

Погодин Н. Ф. [*351*](#_page351), [*373*](#_page373)

Пожаров — см. [Остужев А. А.](#_Tosh0005095)

Поливанов С. [*475*](#_page475)

Полтавцев К. Н. [*478*](#_page478)

Полякин М. Б. [*325*](#_page325)

Попов И. Ф. [*373*](#_page373), [*473*](#_page473)

Поссарт Э. [*340*](#_page340), [402](#_page402), [412](#_page412)

Потапенко И. Н. [168](#_page168), [*352*](#_page352)

Потехин А. А. [136](#_page136)

Потоцкая М. А. [27](#_page027) – [29](#_page029), [38](#_page038), [39](#_page039), [*330*](#_page330)

Правдин О. А. [387](#_page387), [458](#_page458), [*484*](#_page484)

Преображенская О. О. [*348*](#_page348)

Приселковы А. В. и В. Н. [*335*](#_page335)

Прокофьев С. С. [280](#_page280), [*338*](#_page338), [*369*](#_page369)

Протопопов В. В. [63](#_page063), [*335*](#_page335)

Пушкин А. А. [92](#_page092)

Пушкин А. С. [13](#_page013), [91](#_page091) – [94](#_page094), [114](#_page114), [115](#_page115), [184](#_page184), [288](#_page288), [*336*](#_page336), [*338*](#_page338), [*339*](#_page339), [*356*](#_page356), [*358*](#_page358), [*363*](#_page363), [*370*](#_page370), [*470*](#_page470), [*472*](#_page472), [*479*](#_page479), [*485*](#_page485)

Пушкин Г. А. [92](#_page092)

Пювис де Шаванн П. [*342*](#_page342)

Рабинович И. М. [424](#_page424) [*476*](#_page476) [*471*](#_page471), [*473*](#_page473), [*475*](#_page475)

Радаков А. [*375*](#_page375)

Радзивиллович И. В. [*324*](#_page324)

Радзинский С. А. [*360*](#_page360)

Радлов С. Э. [424](#_page424), [425](#_page425) [*470*](#_page470) [*471*](#_page471), [*473*](#_page473), [*474*](#_page474)

Разумовский А. В. [*355*](#_page355) [*372*](#_page372)

Райхер Э. [98](#_page098), [104](#_page104) – [106](#_page106), [*340*](#_page340)

Раппапорт В. Р [*331*](#_page331), [424](#_page424) [*465*](#_page465) [*468*](#_page468), [*473*](#_page473), [*474*](#_page474)

Расин Ж. [128](#_page128), [*343*](#_page343) – [*345*](#_page345)

Рафаэль [13](#_page013)

Рашевская Н. С. [*475*](#_page475)

Рашель Э. [124](#_page124), [*345*](#_page345)

Режан Г. [39](#_page039), [95](#_page095), [96](#_page096), [113](#_page113), [125](#_page125) [*328*](#_page328)

Рейнгардт М. [247](#_page247), [252](#_page252), [255](#_page255), [*340*](#_page340), [*347*](#_page347), [*364*](#_page364), [*366*](#_page366)

Ремарк Э. [*470*](#_page470)

Реньяр Ж.‑Ф. [*327*](#_page327)

Репин И. Е. [13](#_page013), [240](#_page240)

Решимов М. А. [*478*](#_page478)

Риан [317](#_page317)

Роден О. [112](#_page112), [*342*](#_page342)

Родиславский В. И. [*353*](#_page353)

Розенталь Н. [*477*](#_page477)

Роксанова М. Л. [*331*](#_page331)

Рокшанин Н. О. [*347*](#_page347)

Роллан Р. [*351*](#_page351)

Романов Б. Г. [280](#_page280), [310](#_page310), [*370*](#_page370)

Романов М. Ф. [*475*](#_page475)

Романовский Г. И. [221](#_page221)

Ромашов Б. С. [*334*](#_page334), [*359*](#_page359), [*370*](#_page370), [*373*](#_page373), [425](#_page425), [*466*](#_page466), [*469*](#_page469), [*471*](#_page471), [*472*](#_page472), [*479*](#_page479)

Росси Э. [166](#_page166), [320](#_page320), [412](#_page412), [447](#_page447), [*475*](#_page475), [*476*](#_page476)

Россовский Н. А. [32](#_page032), [*328*](#_page328), [*483*](#_page483)

Ростан Э. [114](#_page114), [*332*](#_page332), [*334*](#_page334), [*335*](#_page335), [*338*](#_page338), [*339*](#_page339), [*343*](#_page343)

Рошгросс Ж.‑А. [*342*](#_page342)

Рощина-Инсарова Е. Н. [163](#_page163), [194](#_page194), [203](#_page203) – [205](#_page205), [207](#_page207), [209](#_page209), [210](#_page210), [223](#_page223), [225](#_page225) – [228](#_page228), [232](#_page232), [*327*](#_page327), [*350*](#_page350), [*351*](#_page351)

Руге А. [268](#_page268), [*367*](#_page367)

Рыбаков К. Н. [387](#_page387), [388](#_page388), [*478*](#_page478), [*482*](#_page482)

Рыбников Н. Н. [61](#_page061), [*334*](#_page334)

Рыжова В. Н. [*350*](#_page350)

{502} Рыков А. В. [*474*](#_page474)

Рышков В. А. [63](#_page063), [*335*](#_page335)

Сабуров С. Ф. [*464*](#_page464)

Савин Н. Н. [16](#_page016), [424](#_page424)

Савина М. Г. [5](#_page005) – [23](#_page023), [26](#_page026), [27](#_page027), [33](#_page033), [38](#_page038), [40](#_page040) – [44](#_page044), [62](#_page062), [86](#_page086), [152](#_page152), [154](#_page154), [155](#_page155), [177](#_page177), [*323*](#_page323) – [*326*](#_page326), [*330*](#_page330), [379](#_page379), [387](#_page387) – [389](#_page389), [392](#_page392), [396](#_page396)

Садовская О. О. [135](#_page135)

Садовские — [387](#_page387), [391](#_page391)

Садовский П. М. (1818 – 1872) [134](#_page134), [387](#_page387)

Садовский П. М. (1874 – 1947) [*350*](#_page350), [451](#_page451), [*477*](#_page477), [*478*](#_page478)

Сазонов Н. Ф. [54](#_page054), [152](#_page152), [388](#_page388)

Салтыков-Щедрин М. Е. [*373*](#_page373), [410](#_page410), [425](#_page425), [*471*](#_page471), [*474*](#_page474)

Сальвини Г. [447](#_page447), [*476*](#_page476)

Сальвини Т. [123](#_page123), [148](#_page148), [152](#_page152) – [154](#_page154), [262](#_page262), [398](#_page398), [412](#_page412), [421](#_page421), [447](#_page447), [*476*](#_page476)

Самарин И. В. [13](#_page013), [389](#_page389) – [391](#_page391), [399](#_page399), [451](#_page451), [452](#_page452), [*478*](#_page478), [*482*](#_page482)

Самойлов П. В. [77](#_page077), [165](#_page165), [181](#_page181), [182](#_page182)

Санд Ж. [*344*](#_page344)

Санин А. А. [21](#_page021), [164](#_page164) – [167](#_page167), [*325*](#_page325), [*352*](#_page352), [*366*](#_page366), [*368*](#_page368)

Сапунов Н. Н. [*346*](#_page346), [*356*](#_page356)

Сарду В. [95](#_page095), [*324*](#_page324), [*339*](#_page339), [414](#_page414), [415](#_page415), [*468*](#_page468)

Сарсе Ф. [119](#_page119), [*344*](#_page344)

Сатин Н. М. [*349*](#_page349)

Свободина-Барышева М. И. [61](#_page061)

Сейфуллина Л. Н. [425](#_page425), [*466*](#_page466)

Селиванов Н. А. [32](#_page032)

Сервантес М. [13](#_page013)

Сергеев [*367*](#_page367)

Серов А. Н. [*331*](#_page331)

Серов В. А. [17](#_page017)

Сильвен Э. [119](#_page119), [122](#_page122) – [124](#_page124), [189](#_page189), [*344*](#_page344), [*357*](#_page357)

Симон Ш. [*339*](#_page339)

Симонов К. М. [*472*](#_page472)

Симонов Н. К. [425](#_page425), [*472*](#_page472), [*475*](#_page475)

Синельников Н. Н. [168](#_page168), [*331*](#_page331), [*334*](#_page334), [*336*](#_page336), [*351*](#_page351), [*464*](#_page464)

Скарская Н. Ф. [*370*](#_page370)

Словцова Е. Б. [*474*](#_page474)

Случевский К. К. [76](#_page076), [*337*](#_page337)

Смирнов А. А. [*356*](#_page356)

Смирнов Д. А. [*480*](#_page480)

Смолин Д. П. [425](#_page425), [*474*](#_page474)

Смолич Н. В. [208](#_page208), [*336*](#_page336), [*359*](#_page359), [*468*](#_page468), [*473*](#_page473)

Смольков Ф. К. [*333*](#_page333)

Соков А. О. [382](#_page382)

Соловцов Н. Н. [*325*](#_page325), [*336*](#_page336), [*367*](#_page367), [*476*](#_page476)

Соловьев В. А. [*470*](#_page470), [*472*](#_page472)

Соловьев В, Н. [*355*](#_page355), [381](#_page381), [*466*](#_page466)

Соловьев В. Я. [409](#_page409)

Соловьев Н. Я. [*323*](#_page323), [*333*](#_page333)

Сологуб Ф. Л. [*368*](#_page368)

Солянников Н. А. [*348*](#_page348)

Софокл [13](#_page013), [124](#_page124), [173](#_page173), [257](#_page257), [261](#_page261), [262](#_page262), [*325*](#_page325), [*349*](#_page349), [*350*](#_page350), [*355*](#_page355), [*358*](#_page358), [*364*](#_page364) – [*366*](#_page366), [*374*](#_page374), [425](#_page425), [*470*](#_page470), [*476*](#_page476)

Спиридов Г. Г. [151](#_page151)

Средин Л. В. [152](#_page152), [*347*](#_page347)

Станиславский К. С. [135](#_page135), [137](#_page137), [140](#_page140), [141](#_page141), [271](#_page271), [*331*](#_page331), [*368*](#_page368), [385](#_page385), [391](#_page391), [413](#_page413), [416](#_page416), [432](#_page432), [452](#_page452), [460](#_page460), [*468*](#_page468), [*478*](#_page478)

Старицкий М. П. [*332*](#_page332)

Старк Э. А. [*483*](#_page483)

Степанов А. И. [*373*](#_page373), [*473*](#_page473)

Стороженко Н. И [*476*](#_page476)

Стрельская В. В. [62](#_page062), [388](#_page388), [410](#_page410), [411](#_page411)

Стремлянов Г. Н. [15](#_page015), [*324*](#_page324)

Стрепетова П. Г. [61](#_page061), [388](#_page388)

Струйская П. А. [26](#_page026), [*326*](#_page326)

Студенцов Е. П. [194](#_page194), [199](#_page199), [207](#_page207) – [209](#_page209), [252](#_page252), [*357*](#_page357), [*358*](#_page358), [*366*](#_page366), [*475*](#_page475)

Стуколкин Т. А. [*348*](#_page348)

Суворин А. С. [6](#_page006), [32](#_page032), [48](#_page048), [53](#_page053), [58](#_page058) – [61](#_page061), [72](#_page072), [*323*](#_page323), [*325*](#_page325), [*330*](#_page330) – [*332*](#_page332), [*335*](#_page335), [*337*](#_page337), [*347*](#_page347)

Суворина А. А. [*331*](#_page331)

Судьбинин И. И. [61](#_page061), [*333*](#_page333)

Сумбатов — см. [Южин-Сумбатов А. И.](#_Tosh0005096)

Сумбатова (Южина) М. Н. [*467*](#_page467)

Суриков В. А. [13](#_page013)

Сухово-Кобылин А. С. [*331*](#_page331), [*332*](#_page332), [*354*](#_page354), [*358*](#_page358), [*359*](#_page359), [*365*](#_page365), [*370*](#_page370), [388](#_page388), [395](#_page395), [396](#_page396), [411](#_page411)

Сухонин П. П [*343*](#_page343)

Сушкевич Б. М. [*373*](#_page373)

Таиров А. Я. [149](#_page149), [*346*](#_page346)

{503} Тальма Ф.‑Ж. [124](#_page124), [*345*](#_page345)

Тальников Д. Л. [*329*](#_page329)

Тамайо‑и‑Баус [*468*](#_page468)

Таманов А. И. [272](#_page272), [278](#_page278) – [282](#_page282), [287](#_page287) – [290](#_page290), [292](#_page292), [297](#_page297), [*368*](#_page368)

Танеев С. В. [*342*](#_page342), [*343*](#_page343)

Татищев С. С. [*355*](#_page355)

Тверской К. К. [*476*](#_page476)

Телегин Б. В. [*478*](#_page478)

Теляковский В. А. [162](#_page162), [163](#_page163), [166](#_page166), [169](#_page169), [174](#_page174), [192](#_page192), [195](#_page195), [222](#_page222), [223](#_page223), [234](#_page234)

Терентьев И. Г. [424](#_page424), [*470*](#_page470)

Терри Э. [*346*](#_page346)

Тиме Е. И. [194](#_page194), [206](#_page206), [207](#_page207), [254](#_page254), [*326*](#_page326), [*338*](#_page338), [*357*](#_page357), [*366*](#_page366), [450](#_page450)

Тимковский Н. И. [*484*](#_page484)

Тинский Я. С. [61](#_page061), [*332*](#_page332), [*336*](#_page336)

Тирсо де Молина [289](#_page289), [*356*](#_page356), [*371*](#_page371)

Тихонов А. А. [51](#_page051), [52](#_page052), [*330*](#_page330)

Тихонов В. А. [135](#_page135), [*346*](#_page346)

Толлер Э. [425](#_page425), [*470*](#_page470), [*473*](#_page473)

Толстой А. К. [83](#_page083), [167](#_page167), [184](#_page184), [*325*](#_page325), [*331*](#_page331) – [*333*](#_page333), [*335*](#_page335), [*336*](#_page336), [*338*](#_page338), [*356*](#_page356), [*359*](#_page359), [*360*](#_page360), [*365*](#_page365), [*373*](#_page373), [424](#_page424), [425](#_page425), [*466*](#_page466), [*468*](#_page468), [*472*](#_page472), [*479*](#_page479)

Толстой А. Н. [65](#_page065), [*465*](#_page465), [*470*](#_page470), [*472*](#_page472), [*473*](#_page473)

Толстой Л. Н. [8](#_page008), [11](#_page011), [13](#_page013), [14](#_page014), [63](#_page063), [*323*](#_page323), [*324*](#_page324), [*330*](#_page330) – [*335*](#_page335), [*342*](#_page342), [*350*](#_page350), [*352*](#_page352), [*354*](#_page354), [*357*](#_page357), [*358*](#_page358), [*364*](#_page364), [*365*](#_page365), [*372*](#_page372), [*373*](#_page373), [426](#_page426), [*465*](#_page465), [*466*](#_page466), [*470*](#_page470), [*472*](#_page472), [*475*](#_page475), [*485*](#_page485)

Томассэн Ж. [115](#_page115), [*343*](#_page343)

Трахтенберг В. О. [166](#_page166), [*352*](#_page352)

Тренев К. А. [*358*](#_page358), [*360*](#_page360), [*365*](#_page365), [*372*](#_page372), [*373*](#_page373), [425](#_page425), [457](#_page457), [*465*](#_page465), [*466*](#_page466), [*470*](#_page470) – [*472*](#_page472), [*478*](#_page478)

Третьяков С. М. [*468*](#_page468)

Тумпаков П. В. [*464*](#_page464)

Туношенский В. В. [63](#_page063), [*335*](#_page335)

Тур, братья [*471*](#_page471)

Тургенев И. С. [7](#_page007), [9](#_page009), [*323*](#_page323), [*332*](#_page332), [*333*](#_page333), [*338*](#_page338), [*350*](#_page350), [*355*](#_page355), [*359*](#_page359), [*466*](#_page466), [*470*](#_page470), [*472*](#_page472)

Турчанинова Е. Д. [*350*](#_page350)

Тхоржевская Н. К. [180](#_page180), [*355*](#_page355)

Уайльд О. [39](#_page039), [*325*](#_page325), [*330*](#_page330), [424](#_page424), [457](#_page457), [*469*](#_page469)

Уилкс [317](#_page317)

Украинка Л. [*470*](#_page470)

Унгер Р. А. [*371*](#_page371)

Урицкий М. С. [321](#_page321)

Урусов Ф. М. [*343*](#_page343)

Усачев А. А. [21](#_page021), [257](#_page257), [305](#_page305), [410](#_page410), [411](#_page411)

Фабер Г. [*351*](#_page351)

Файер Ю. Ф. [157](#_page157), [*348*](#_page348)

Файко А. М. [*373*](#_page373), [*470*](#_page470)

Федоров П. С. [389](#_page389), [*467*](#_page467)

Федоров-Юрковский Ф. А. [271](#_page271), [*367*](#_page367), [399](#_page399)

Федотов А. Ф. [*368*](#_page368)

Федотова Г. Н. [13](#_page013), [16](#_page016), [17](#_page017), [152](#_page152), [381](#_page381), [388](#_page388), [392](#_page392), [393](#_page393), [404](#_page404), [412](#_page412), [458](#_page458)

Фероди М. [189](#_page189), [*357*](#_page357)

Ферсте А. [*340*](#_page340)

Фигнер Н. Н. [21](#_page021), [159](#_page159)

Филиппов В. А. [453](#_page453), [*481*](#_page481), [*482*](#_page482)

Фонвизин Д. И. [*355*](#_page355), [*372*](#_page372)

Форкатти В. Л. [*343*](#_page343)

Фофанов К. М. [76](#_page076), [*337*](#_page337)

Франс А. [461](#_page461), [*485*](#_page485)

Фредерикс Б. В. [195](#_page195)

Фрекса Ф. [*347*](#_page347)

Фурманов Д. А. [426](#_page426), [*475*](#_page475)

Хардт Э. [177](#_page177), [*350*](#_page350), [*354*](#_page354), [*355*](#_page355)

Хейдек К.‑В. [*347*](#_page347)

Хейфец Я. [*325*](#_page325)

Хмельницкий Н. И. [29](#_page029), [321](#_page321)

Ходасевич В. М. [272](#_page272), [*368*](#_page368), [*369*](#_page369), [*474*](#_page474)

Ходотов Н. Н. [82](#_page082) – [90](#_page090), [162](#_page162), [*336*](#_page336), [*338*](#_page338), [401](#_page401)

Холлендер В. [*347*](#_page347)

Холмская З. В. [61](#_page061), [*328*](#_page328), [*331*](#_page331), [*332*](#_page332), [*335*](#_page335)

Хохлов К. П. [424](#_page424), [426](#_page426) [*466*](#_page466), [*470*](#_page470), [*471*](#_page471), [*474*](#_page474), [*475*](#_page475)

Цаккони Э. [447](#_page447)

Царев М. И. [*478*](#_page478)

Цимбал С. Л. [*359*](#_page359)

Чайковский М. И. [12](#_page012), [13](#_page013), [*324*](#_page324)

Черневский С. А [389](#_page389)

Чехов А. П. [41](#_page041), [44](#_page044), [45](#_page045), [48](#_page048), [49](#_page049), [51](#_page051) – [53](#_page053), [141](#_page141), [*330*](#_page330) – [*332*](#_page332), [*346*](#_page346), [*347*](#_page347), [*350*](#_page350), [*351*](#_page351), [*368*](#_page368), [*370*](#_page370), [460](#_page460), [*465*](#_page465), [*472*](#_page472), [*485*](#_page485)

{504} Чижевская А. А, [*335*](#_page335)

Чинизелли Ч. Г. [249](#_page249) – [252](#_page252), [266](#_page266), [267](#_page267), [277](#_page277), [321](#_page321) [*364*](#_page364)

Читау М. М. [55](#_page055), [*330*](#_page330)

Чюмина О. Н. [*473*](#_page473)

Шаляпин Ф. И. [163](#_page163), [280](#_page280) – [283](#_page283), [287](#_page287), [288](#_page288), [*331*](#_page331), [*374*](#_page374)

Шаповаленко Н. Н. [*464*](#_page464)

Шаповаленко Н. П. [381](#_page381)

Шейнин Л. Р. [*471*](#_page471)

Шекспир У. [13](#_page013), [139](#_page139), [146](#_page146), [147](#_page147), [158](#_page158), [173](#_page173), [181](#_page181), [268](#_page268), [300](#_page300), [305](#_page305), [319](#_page319), [320](#_page320), [*324*](#_page324), [*325*](#_page325), [*327*](#_page327), [*339*](#_page339), [*340*](#_page340), [*343*](#_page343), [*344*](#_page344), [*346*](#_page346), [*349*](#_page349) – [*351*](#_page351), [*356*](#_page356), [*358*](#_page358), [*364*](#_page364) – [*373*](#_page373), [*375*](#_page375), [394](#_page394), [400](#_page400), [414](#_page414), [424](#_page424) [425](#_page425), [428](#_page428), [450](#_page450), [451](#_page451), [*464*](#_page464), [*466*](#_page466), [*469*](#_page469), [*470*](#_page470), [*472*](#_page472), [*474*](#_page474) – [*478*](#_page478)

Шенберг — см. [Санин А. А.](#_Tosh0005097)

Шенье М.‑Ж. [*345*](#_page345)

Шервашидзе А. К. [163](#_page163), [*350*](#_page350)

Шеридан Р. [*327*](#_page327)

Шиллер Ф. [*326*](#_page326), [*330*](#_page330), [*334*](#_page334), [*335*](#_page335), [*340*](#_page340), [*344*](#_page344), [*351*](#_page351), [*352*](#_page352), [*355*](#_page355), [*356*](#_page356), [*359*](#_page359), [*364*](#_page364), [*365*](#_page365), [*371*](#_page371) – [*375*](#_page375), [*464*](#_page464) – [*468*](#_page468), [*478*](#_page478) [*479*](#_page479)

Шмидт И. [*347*](#_page347)

Шнейдерман И. И. [*323*](#_page323), [*324*](#_page324), [*330*](#_page330)

Шнитцлер А. [*346*](#_page346)

Шолом-Алейхем [*366*](#_page366), [*371*](#_page371)

Шоу Б. [173](#_page173), [*358*](#_page358), [*368*](#_page368), [*370*](#_page370), [*373*](#_page373), [425](#_page425), [*469*](#_page469), [*472*](#_page472), [*473*](#_page473)

Шошин Н. Г. [*475*](#_page475)

Шпажинский И. В. [83](#_page083), [*324*](#_page324), [455](#_page455)

Штерн Э. [*347*](#_page347)

Штейн А. П. [*373*](#_page373), [*472*](#_page472)

Шуберт А. И. [*324*](#_page324)

Шуман [*364*](#_page364)

Шумский С. В. [390](#_page390), [391](#_page391), [395](#_page395), [396](#_page396), [398](#_page398), [*478*](#_page478)

Шухаев В. [*328*](#_page328)

Щеглов И. Л. [*335*](#_page335)

Щеголев П. Е. [*465*](#_page465)

Щедрин — см. [Салтыков-Щедрин М. Е.](#_Tosh0005098)

Щепкин М. С. [*339*](#_page339), [387](#_page387), [391](#_page391), [394](#_page394), [412](#_page412), [413](#_page413), [451](#_page451) – [453](#_page453), [*478*](#_page478), [*480*](#_page480)

Щепкина-Куперник Т. Л. [91](#_page091), [*366*](#_page366), [*339*](#_page339)

Щукин А. Я. [*464*](#_page464)

Щуко В. А. [272](#_page272), [*368*](#_page368), [*371*](#_page371), [*375*](#_page375), [*465*](#_page465), [*468*](#_page468), [*473*](#_page473), [*474*](#_page474)

Эккерман И. П. [146](#_page146), [*346*](#_page346)

Экскузович И. В. [272](#_page272), [*366*](#_page366), [461](#_page461)

Эльман М. [*325*](#_page325)

Эммануэль Д. [447](#_page447)

Энгельгардт [200](#_page200)

Эрбштейн Б. М. [424](#_page424), [*471*](#_page471), [*474*](#_page474)

Эрдман Н. Р. [*369*](#_page369), [425](#_page425), [*469*](#_page469), [*471*](#_page471), [*474*](#_page474)

Эркманн-Шатриан [*357*](#_page357)

Эсхил [13](#_page013), [*367*](#_page367)

Южин-Сумбатов А. И. [12](#_page012), [25](#_page025), [124](#_page124), [*324*](#_page324), [*330*](#_page330), [*363*](#_page363), [387](#_page387) – [390](#_page390), [393](#_page393), [402](#_page402), [412](#_page412), [448](#_page448), [451](#_page451) – [455](#_page455) [*467*](#_page467), [*476*](#_page476), [*478*](#_page478), [*481*](#_page481), [*482*](#_page482)

Южина — см. [Сумбатова М. Н.](#_Tosh0005099)

Южный П. [*336*](#_page336)

Юренева В. Л. [450](#_page450), [458](#_page458), [*476*](#_page476), [*477*](#_page477)

Юрьев С. А. [*375*](#_page375), [450](#_page450)

Юрьева А. Г. [189](#_page189), [190](#_page190)

Яворская Л. Б. [61](#_page061), [91](#_page091), [92](#_page092), [94](#_page094) – [97](#_page097), [*331*](#_page331), [*335*](#_page335), [*337*](#_page337) – [*340*](#_page340)

Яковлев А. [*328*](#_page328)

Яковлев И. Я. [111](#_page111) – [114](#_page114), [*335*](#_page335), [*342*](#_page342)

Яковлев К. Н. [61](#_page061), [*337*](#_page337), [452](#_page452), [455](#_page455) – [458](#_page458), [*482*](#_page482), [*483*](#_page483)

Яковлев Л. Г. [21](#_page021)

Яковлев С. И. [176](#_page176)

Яновский Е. Г. [*472*](#_page472)

Яхонтов А. Н. [*354*](#_page354)

# **{****323}** Примечания

1. Первый спектакль комедии в 3 д. В. А. Крылова и В. Д. Величко «Первая муха» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 12 января 1894 г. [↑](#endnote-ref-2)
2. Первый спектакль сцены в 1 д. А. С. Суворина «Он в отставке» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 12 января 1894 г. [↑](#endnote-ref-3)
3. На роль Анны Андреевны в комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» М. Г. Савина перешла в 1912 г. (первый раз 22 января 1912 г.). С 23 января 1881 г. по 1911 г. исполняла в этой комедии роль Марьи Антоновны. [↑](#endnote-ref-4)
4. «*Месяц в деревне*» — комедия в 5 д. И. С. Тургенева. Роль Верочки М. Г. Савина исполнила впервые на сцене петербургского Александринского театра 17 января 1879 г. и выступала в этой роли до 1892 г. Роль Натальи Петровны исполнила впервые 15 ноября 1903 г. [↑](#endnote-ref-5)
5. Роль Акулины в драме Л. Н. Толстого «Власть тьмы» М. Г. Савина исполнила впервые на сцене петербургского Александринского театра 18 октября 1895 г. Выступала в этой роли до 1904 г. [↑](#endnote-ref-6)
6. «*На всякого мудреца довольно простоты*» — комедия в 5 д. А. Н. Островского. Роль Мамаевой М. Г. Савина исполнила впервые на сцене петербургского Александринского театра 30 марта 1909 г. [↑](#endnote-ref-7)
7. Роль Параши в комедии А. Н. Островского «Горячее сердце» М. Г. Савина исполнила впервые на сцене петербургского Александринского театра 23 сентября 1893 г. [↑](#endnote-ref-8)
8. «*Невольницы*» — комедия в 4 д. А. Н. Островского. Роль Евлалии М. Г. Савина исполнила впервые на сцене петербургского Александринского театра 9 сентября 1888 г. Выступала в этой роли до 1907 г. [↑](#endnote-ref-9)
9. «*Поздняя любовь*» — «сцены из жизни захолустья» в 4 д. А. Н. Островского. Роль Людмилы М. Г. Савина исполнила впервые 4 сентября 1908 г. [↑](#endnote-ref-10)
10. «*Дикарка*» — комедия в 4 д. А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева. Роль Вари М. Г. Савина исполнила впервые на сцене петербургского Александринского театра 12 ноября 1879 г. Выступала в этой роли до 1894 г. [↑](#endnote-ref-11)
11. Уже после смерти Ю. М. Юрьева была опубликована монография И. И. Шнейдермана «Мария Гавриловна Савина» (Л.‑М., «Искусство», 1956), на значительном материале раскрывающая значение {324} творчества и общественной деятельности М. Г. Савиной для история русского театра. [↑](#endnote-ref-12)
12. «*Измена*» — «драматическая легенда в 5 д. из прошлого Грузии» А. И. Южина-Сумбатова. Роль Зейнаб М. Г. Савина исполнила впервые на сцене петербургского Александринского театра 3 октября 1906 г. [↑](#endnote-ref-13)
13. В комедии М. И. Чайковского «Симфония» М. Г. Савина исполняла роль Елены Протич (первый раз 12 ноября 1890 г.). [↑](#endnote-ref-14)
14. В драме А. И. Южина-Сумбатова «Цепи» М. Г. Савина исполняла роль Нины Волынцевой (первый раз 23 ноября 1890 г.). [↑](#endnote-ref-15)
15. «*Мисс Гоббс*» — комедия в 4 д. Джерома К. Джерома (перевод Н. Жаринцевой). М. Г. Савина исполняла заглавную роль (первый раз 11 февраля 1902 г.). [↑](#endnote-ref-16)
16. В комедии В. Сарду и Э. Нажака «Надо разводиться!» (переделка В. А. Крылова) М. Г. Савина исполняла роль Шубиной (первый раз 12 октября 1884 г.). [↑](#endnote-ref-17)
17. «*Тетенька*» — комедия в 3 д., 4 к. Н. Н. Николаева (Куликова). М. Г. Савина исполняла роль Путинской (первый раз 30 сентября 1886 г.). [↑](#endnote-ref-18)
18. «*История одного увлечения*» — пьеса в 4 д., 5 к. И. В. Радзивилловича. М. Г. Савина исполняла роль Елены Александровны (первый раз 8 декабря 1898 г.). [↑](#endnote-ref-19)
19. *Стремлянов (Подраменцов) Гавриил Николаевич* (1831 – 1903) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в провинции, затем выступал в Петербурге на клубных сценах. С 1886 по 1900 г. — актер петербургского Александринского театра. Основные роли: Земляника («Ревизор» Н. В. Гоголя), Стропилин («Волки и овцы» А. Н. Островского), швейцар («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), управляющий («Жизнь Илимова» В. С. Лихачева), Безуглый («Майорша» И. В. Шпажинского), Вольтимэнд («Гамлет» У. Шекспира) и др. [↑](#endnote-ref-20)
20. *Савин (Славич) Николай Николаевич* (1840 – 1906) — драматический провинциальный актер и антрепренер. [↑](#endnote-ref-21)
21. М. Г. Савина служила в антрепризе П. М. Медведева в Казани (сезон 1871/72 г.), в Саратове (лето 1872 г.) и в Орле (с осени по конец декабря 1872 г.). Медведев «нашел» М. Г. Савину в Нижнем Новгороде, где она выступала в местном театре во время ярмарки. Медведев приехал из Казани, чтобы пригласить в свою труппу известную провинциальную актрису Лаврову, но «первая же реплика, произнесенная Савиной, — пишет И. И. Шнейдерман, — привела его в восторг и заставила немедленно изменить свои планы. Вместо артистки с именем он пригласил в свою труппу эту совершенно еще никому неведомую водевильную инженю, пленившую его естественностью и простотой исполнения» (И. Шнейдерман. Мария Гавриловна Савина, стр. 7 – 8). «Я имела успех, но он не кружил мне голову, — вспоминала позднее М. Г. Савина, — и, вообще, мои сомнения насчет успеха исчезали лишь после того, как П. М. меня похвалит. Горе мое было неутешно, если он после спектакля ничего, бывало, не скажет: лучше бы выбранил!.. Если поговорка “за битого двух небитых дают” верна и если ее можно применить к тем выговорам, замечаниям и “школе”, которая у меня была в лице А. И. Шуберт и Петра Михайловича, то за меня надо дать десять. Сердечное спасибо им за {325} “науку”, сослужившую мне большую службу» (М. Савина. Как нашел меня П. М. Медведев. «Театр и искусство», 1903, № 46, стр. 856). [↑](#endnote-ref-22)
22. Дебют М. Г. Савиной на сцене петербургского Александринского театра состоялся 9 апреля 1874 г. в комедии В. А. Крылова «По духовному завещанию» в роли Кати. [↑](#endnote-ref-23)
23. Убежище для престарелых сценических деятелей при Русском театральном обществе было основано в Петербурге по инициативе М. Г. Савиной в 1895 г. В 1902 г. убежище получило специально выстроенное для него здание (ныне — Дом ветеранов сцены Всероссийского театрального общества имени М. Г. Савиной). [↑](#endnote-ref-24)
24. *Ауэр Лев (Леопольд) Семенович* (1845 – 1930) — скрипач, дирижер и педагог. С 1868 г. — в Петербургской консерватории, в которой прослужил до 1917 г. Руководил классами скрипки, квартета и камерного ансамбля. Среди его учеников — Я. Хейфец, М. Б. Полякин, М. Эльман и др. Ряд лет дирижировал симфоническим оркестром Русского музыкального общества, был солистом оркестра петербургского Мариинского театра, много концертировал по России и за границей. В 1918 г. эмигрировал в Соединенные Штаты Америки. [↑](#endnote-ref-25)
25. *Вержбилович Александр Валериановый* (1850 – 1911) — виолончелист. С 1871 г. — солист оркестра петербургского Мариинского театра. С 1877 г. — профессор Петербургской консерватории. Участвовал в петербургских симфонических и камерных концертах; в течение 25 лет — в квартете Л. С. Ауэра. Гастролировал по городам России и за границей. [↑](#endnote-ref-26)
26. *Санин (Шенберг) Александр Акимович* (1869 – 1955?) — драматический актер и режиссер. С 1898 по 1902 г. — актер Московского Художественного театра. В 1902 – 1907 гг. — режиссер петербургского Александринского театра. Затем принимал участие в работе Старинного театра Н. Н. Евреинова. В 1909 г. открыл Новый драматический театр в помещении театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской ул., откуда в 1910 г. ушел в оперную труппу петербургского Народного дома. В 1913 г. работал в московском Свободном театре К. А. Марджанова, с 1915 по 1916 г. — в Московском драматическом театре, в 1918 – 1921 гг. — в московском Малом театре. Впоследствии уехал за границу. Основные режиссерские работы: в петербургском Александринском театре — «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского (1902), «Калигула» А. Дюма-отца (1904), «Не все коту масленица» А. Н. Островского (1905), «Антигона» Софокла (1906) и др.; в московском Малом театре — «Посадник» А. К. Толстого (1918), «Электра» Г. Гофмансталя (1919), «Ричард III» У. Шекспира (1920), «Лес» А. Н. Островского (1921) и др. Поставил также в Париже для Русских сезонов С. П. Дягилева «Бориса Годунова» М. П. Мусоргского (1908), «Саломею» О. Уайльда (1912) и др. [↑](#endnote-ref-27)
27. *Театральные курсы имени А. С. Суворина*. — Ю. М. Юрьев имеет в виду Театральную школу имени А. С. Суворина. Была открыта в 1907 г. при петербургском Малом (Суворинском) театре. Председатель правления школы — А. С. Суворин. Первый директор — В. П. Далматов. Среди преподавателей — В. П. Далматов, Н. Н. Арбатов, А. Я. Глама-Мещерская, А. И. Долинов, П. П. Гнедич и др. С 1912 г. директор школы — М. Г. Савина. Школа закрылась в 1914 г. [↑](#endnote-ref-28)
28. Demi-monde — полусвет *(франц.)*. Здесь — дамы полусвета. [↑](#footnote-ref-2)
29. *Долинов Анатолий Иванович* (1869 – ?) — драматический актер и режиссер. Сценическую деятельность начал в Одессе в 1885 г. {326} В 1889 г. — актер московского частного театра М. М. Абрамовой. В 1890 г. — в Харькове в труппе М. М. Бородая. С 1891 по 1896 г. — в Киеве в антрепризе Н. Н. Соловцова. В 1897 – 1904 гг. и с 1908 по 1919 г. (с перерывами) — в петроградском Театре академической драмы (б. Александринский). С 1908 г. преподавал на Драматических курсах петроградского Театрального училища. В 1920‑х гг. уехал за границу. Основные режиссерские работы в петроградском Театре академической драмы: «Мертвый город» Г. Д’Аннунцио (1909), «Эрнани» В. Гюго (1913), «Ассамблея» П. П. Гнедича (1912), «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1918), «Вильгельм Телль» Ф. Шиллера (1918), «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого (1919) и др. [↑](#endnote-ref-29)
30. «… в литературе сказано о Савиной много несправедливого, — писала в своих воспоминаниях народная артистка РСФСР Е. И. Тиме. — Ей припоминают чужие обиды, ее упрекают в не совершенных грехах, ей ставят в строку неудачи, промахи, случайные слова. Для подобных упреков Савина давала повод непоследовательностью, противоречивостью иных своих поступков. Между тем “сквозное действие” жизни Савиной неизмеримо значительней этих мелочей. Мне, знавшей Марию Гавриловну близко, очевидны бесценные качества сердца и души этой замечательной женщины. Савина была личностью, Человеком, с большой буквы… С… вниманием относилась она ко всем — к портнихам, парикмахерам, гардеробщикам. Она проявляла к ним больше уважения, чем мы, молодежь… Полнейшее доверие к каждому мастеру своего дела отличало Савину. Доверие перерастало в привязанность. Мария Гавриловна маскировала ее добродушной воркотней и жалобами на изобилие дополнительных хлопот. В памяти многих сохранилась только эта воркотня, только эти жалобы. И мало кто видел, как ненастным зимним днем за гробом рабочего сцены шла на кладбище закутанная в платок Мария Гавриловна — единственный человек из труппы Александринского театра, пришедший проводить в последний путь скромного труженика… внимательности и отзывчивости ее не было предела…» И далее, рассказывая о многих случаях помощи М. Г. Савиной нуждающимся актерам, внимания к своим товарищам по работе, Е. И. Тиме пишет: «Все эти маленькие случаи, черточки, воспоминания говорят не о сентиментальности, а о величайшей человечности, о чуткости Савиной, о ее умении быть отзывчивой, внимательной к людям. Они говорят о сердце большого человека» (Е. Тиме. Дороги искусства. М.‑Л., ВТО, 1962, стр. 182 – 188). [↑](#endnote-ref-30)
31. В. Ф. Комиссаржевская выступала в антрепризе П. А. Струйской в Озерках с мая по август 1894 г. Во главе труппы стоял В. А. Казанский. [↑](#endnote-ref-31)
32. *Комиссаржевский Федор Петрович* (1838 – 1905) — оперный певец (тенор). С 1863 по 1880 г. состоял в оперной труппе петербургского Мариинского театра. В последующие годы занимался педагогической деятельностью в Московской консерватории (1883 – 1888), в московском Обществе искусства и литературы и др. [↑](#endnote-ref-32)
33. *Незлобин (Алябьев) Константин Николаевич* (1857 – 1930) — драматический актер, режиссер, антрепренер. Сценическую деятельность начал в 1883 г. в Петербурге на любительской сцене. Затем ряд лет выступал в провинции. Первую антрепризу держал в Ярославле в 1893 г., потом в Вильно (1894 – 1899), Нижнем Новгороде (1899 – 1902) и в Рижском русском театре (1902 – 1909 и 1914 — {327} 1916). Осенью 1909 г. открыл свой театр в Москве (на Театральной площади), где одно время режиссерами были К. А. Марджанов и Ф. Ф. Комиссаржевский. В 1912 г. открылся театр К. Н. Незлобина в Петербурге, на Офицерской, в бывшем театре Комиссаржевской. Московский театр К. Н. Незлобина в 1918 г. был преобразован в Товарищество актеров (Театр Дома актеров), влившееся в 1920 г. почти целиком в коллектив Театра РСФСР первый. Петроградский театр К. Н. Незлобина закрылся в июле 1918 г. Сам К. Н. Незлобии в 1924 г. вернулся в Ригу, где работал актером и режиссером в Камерном театре Е. Н. Рощиной-Инсаровой, затем в Театре русской драмы. Последние годы жизни держал антрепризу в Даугавпилсе. [↑](#endnote-ref-33)
34. Второй дебют В. Ф. Комиссаржевской в комедии В. А. Крылова «Общество поощрения скуки» состоялся 12 апреля 1896 г. в петербургском Михайловском театре. [↑](#endnote-ref-34)
35. *Хмельницкий Николай Иванович* (1789 – 1845) — драматург и переводчик. [↑](#endnote-ref-35)
36. «*Шалости влюбленных*» — комедия в 3 д. в стихах Н. И. Хмельницкого (перевод комедии «Les folies amoureuses» Ж.‑Ф. Реньяра). Выступление В. Ф. Комиссаржевской в роли Агаты на сцене петербургского Александринского театра состоялось 8 сентября 1896 г. [↑](#endnote-ref-36)
37. *Вейнберг Петр Исаевич* (1830 – 1908) — поэт, переводчик, критик и драматург. Литературной деятельностью начал заниматься с 1854 г. Перевел многие произведения У. Шекспира, Ж.‑Б. Мольера, Р. Шеридана, Г. Лессинга, Г. Гейне, К. Гуцкова, Г. Ибсена. С 1891 г. до конца жизни был членом Петербургского отделения Литературно-театрального комитета при дирекции императорских театров В 1888 – 1889 гг. преподавал историю драмы на Драматических курсах петербургского Театрального училища. Последние годы жизни читал лекции по истории литературы в Петербургском университете. [↑](#endnote-ref-37)
38. *Острогорский Виктор Петрович* (1840 – 1902) — писатель, драматург, педагог, автор многочисленных статей по вопросам театра. В 1881 – 1888 гг. преподавал литературу в Драматической школе Д. Д. Коровякова; в 1888 – 1902 гг. читал лекции по русской и иностранной литературе на Драматических курсах петербургского Театрального училища. [↑](#endnote-ref-38)
39. *Плещеев Александр Алексеевич* (1858 – ?) — драматург и театральный критик. В начале 1880‑х гг. непродолжительное время играл на сцене московского Малого театра, затем в петербургском Александринском театре. В 1884 г. оставил сцену и посвятил себя театрально-критической деятельности. С 1884 по 1885 г. — редактор-издатель газеты «Театральный мирок». С 1903 по 1905 г. — редактор-издатель «Петербургского дневника театрала». Впоследствии вел театральный отдел в «Петербургской газете». А. А. Плещеев — автор книги «Наш балет» (Спб., 1896) и ряда очерков об актерах. Театральные воспоминания А. А. Плещеева вошли в третий том его собрания сочинений (Спб., 1914). С 1920‑х гг. жил за границей. [↑](#endnote-ref-39)
40. *Коровяков Дмитрий Дмитриевич* (1849 – 1893) — теоретик театра, педагог, театральный деятель. Основатель первого частного театра в Петербурге — Русский театр (1882). Инициатор создания первой в Петербурге частной школы драматического искусства (1883). Автор книг «Искусство выразительного чтения» (1892), «Этюды выразительного чтения» (1893) и др. [↑](#endnote-ref-40)
41. {328} *Карабчевский Николай Платонович* (1851 – 1925) — писатель, публицист и адвокат. В январе 1912 г. в доме Н. П. Карабчевского была поставлена пантомима «Влюбленные» на музыку К. Дебюсси (автор и режиссер Вс. Э. Мейерхольд, декорации и костюмы В. Шухаева и А. Яковлева под руководством А. Я. Головина). [↑](#endnote-ref-41)
42. *Беляев Юрий Дмитриевич* (1876 – 1917) — театральный критик и драматург. Начал выступать в печати в 1894 г. («Живописное обозрение», «Север» и др.). Впоследствии сотрудничал в журнале «Театр и искусство». С 1899 г. систематически помещал театральные фельетоны и рецензии в «Новом времени». [↑](#endnote-ref-42)
43. *Кугель Александр Рафаилович* (1864 – 1928) — театральный критик, публицист, основатель и редактор журнала «Театр и искусство» (1897 – 1918, издатель З. В. Холмская). Театрально-критическую деятельность начал в 1880‑х гг. в «Петербургской газете». В 1908 г. вместе с актрисой З. В. Холмской основал в Петербурге театр «Кривое зеркало», репертуар которого состоял из пародий и сатир на театральные и литературные темы. В 1921 – 1923 гг. — художественный руководитель Драматического театра петроградского Госнардома. Автор многочисленных статей по вопросам театра, книг — «Литературные воспоминания», «Театральные портреты» (1923), «Листья с дерева» (1926), «Профили театра» (1929). [↑](#endnote-ref-43)
44. *Измайлов Александр Алексеевич* (1873 – 1921) — журналист, литературный и театральный критик, драматург. Сотрудничал в «Живописном обозрении», «Севере» и др. Затем — редактор газеты «Биржевые ведомости». Приобрел известность шаржами и пародиями — «Кривое зеркало» (1908), «Осиновый кол» (1915) и др. [↑](#endnote-ref-44)
45. *Россовский Николай Андреевич* (? – 1919) — театральный критик. В 1890 – 1900 гг. сотрудничал в газете «Петербургский листок». [↑](#endnote-ref-45)
46. *Буренин Виктор Петрович* (псевдоним — Алексей Жасминов, 1841 – 1926) — публицист, литературный и театральный критик, драматург? С 1876 г. — сотрудник «Нового времени». Ему принадлежит ряд статей об актерах (В. П. Далматове, Э. Дузе и др.). [↑](#endnote-ref-46)
47. Выступление В. Ф. Комиссаржевской в роли Ларисы вызвало противоречивые отзывы в театральной прессе. Ю. Д. Беляев считал, что Лариса В. Ф. Комиссаржевской «… совсем не та, какой мы видим ее у Островского и какой ожидали бы встретить на сцене», хотя и признавал, что после «Бесприданницы» каждый раз выходил из театра «глубоко взволнованный смелой, самостоятельной игрой г‑жи Комиссаржевской» (Ю. Д. Беляев. Наши артистки. Вып. 1. В. Ф. Комиссаржевская. Критический этюд. Спб., 1899, стр. 8). «В транскрипции Комиссаржевской “Бесприданница” превратилась в трогательную элегию надломленного нежного цветка… — писал впоследствии А. Р. Кугель. — Можно было сколько угодно любоваться Комиссаржевской в роли Ларисы как самоценной красотою, но пьесы Островского тут и в помине не было» (А. Кугель. Заметки. «Театр и искусство», 1915, № 36, стр. 668). Критик Н. Н. Долгов, наоборот, отмечал великую заслугу Комиссаржевской «как толковательницы роли Ларисы в “Бесприданнице”. К этой пьесе и вообще было ошибочно применить узкобытовые схемы… Дело не в том, что Лариса бесприданница, ее драма в том, что она натура, полная смутных порывов, с тоской о какой-то иной красивой и обаятельной жизни. Об этом не догадались первые исполнительницы роли… Комиссаржевская, {329} как она сама признавалась, видела в Ларисе “обольщенную женскую душу”, она выяснила эту мятущуюся душу, и победа осталась за нею» (Н. Н. Долгов. Ее роли в истории русской сцены. «Бирюч», 1919, июнь — август, стр. 135). Исследователь творчества В. Ф. Комиссаржевской Д. Л. Тальников, подводя итоги различным высказываниям о Комиссаржевской — Ларисе, пишет: «Комиссаржевская в Ларисе утверждала новые качества, шедшие в разрез с установившимися традициями в представлении об этом образе… Комиссаржевская в своей интерпретации Ларисы ушла прежде всего от принципов “характерности” и бытовой, ограниченной узкими пределами известного вещного мира, маленькой правды, и от этого узкоисторического и географического “провинциализма” барышни Ларисы… какое все привыкли в ней искать… Она проявила в Ларисе преимущественно женскую оскорбленную душу со всем вечным, что в ней есть. Речь идет о новой идейной трактовке образа, о чисто психологическом восприятии его в обобщенных свойствах» (Д. Тальников. Комиссаржевская. М.‑Л., «Искусство», 1939, стр. 140 – 142). [↑](#endnote-ref-47)
48. Народный артист РСФСР Я. О. Малютин, бывший неоднократно партнером В. А. Мичуриной-Самойловой на сцене, вспоминал позднее: «Несомненно, ей было близко по духу искусство знаменитых французских актрис Режан и Жанны Бартэ. Несомненно и то, что многое в артистическом облике Веры Аркадьевны напоминало лучших актрис французской сцены, неподражаемых “кружевниц” диалога, создающих непревзойденные образы “салонных” героинь. Но бесспорно вместе с тем и другое — она очень по-своему, творчески воспринимала французское влияние и в конечном счете оставалась актрисой русской и никакой другой. Больше всего импонировало ей в актерах французского театра их безукоризненное, предельно точное мастерство, отвращение ко всяческому дилетантизму» (Я. О. Малютин. Актеры моего поколения. Л.‑М., «Искусство», 1959, стр. 176). Отмечая некоторую холодность и «умственность» исполнительской манеры В. А. Мичуриной-Самойловой, Малютин подчеркивает: «… но зато она всегда и неизменно была интересна, интересна своей острой и творчески самостоятельной актерской мыслью, интересна безупречной и разнообразной логикой своих сценических созданий» (там же, стр. 170). Рассказывая о мастерстве диалога, которым в совершенстве владела Мичурина, разбирая одну из сцен в «Коварстве и любви», Малютин пишет: «Свой диалог Мичурина — леди Мильфорд и Юрьев — Фердинанд вели как поединок на шпагах двух необыкновенно искусных фехтовальщиков, из которых один — до предела расчетлив и холоден, а другой — пылок и нетерпелив. Уже при первых репликах этого диалога казалось, что, следуя правилам, дуэлянты изысканно раскланиваются друг с другом, чтобы немедленно броситься в ожесточенный бой… Напряженный ритм этого объяснения, благородное прямодушие Фердинанда, уязвленная гордость миледи создавали романтически приподнятую атмосферу всей сцены, атмосферу, в которой особенно легко дышалось Юрьеву, чья приверженность к романтическому театру общеизвестна, и Мичуриной, которая, в сущности говоря, была в этом отношении очень близка к Юрьеву» (там же, стр. 182). [↑](#endnote-ref-48)
49. Роль Реневой в драме А. Н. Островского и В. Я. Соловьева «Светит, да не греет» В. А. Мичурина-Самойлова исполнила впервые {330} на сцене петербургского Александринского театра 29 октября 1899 г.; роль леди Мильфорд в трагедии Ф. Шиллера «Коварство и любовь» — 27 ноября 1900 г.; роль миссис Чивлей в пьесе О. Уайльда «Идеальный муж» — 27 мая 1923 г., в день своего тридцатипятилетнего юбилея. [↑](#endnote-ref-49)
50. «Обладая чрезвычайно счастливой и в высшей степени изящной внешностью, — писала газета “Театральный мирок” о М. А. Потоцкой, — она, в то же самое время, наделена от природы в такой мере “внутренним огоньком” и такой большой дозой самой неподдельной искренности, что прямо-таки очаровывает зрителя в ролях, главным образом требующих этих “внутреннего огонька” и “неподдельной искренности”» («Театральный мирок», 1892, № 37, стр. 9). Но, как писал А. Р. Кугель, «… к сожалению, г‑жа Потоцкая слишком мало воспользовалась тем, чем щедро наградила ее природа… Развитие дарования г‑жи Потоцкой приостановилось, прежде всего потому, что она самонадеянно опиралась все время на свои выразительные средства» («Театр и искусство», 1903, № 8, стр. 180). [↑](#endnote-ref-50)
51. «Эпизод, описанный Юрьевым, — свидетельствует И. И. Шнейдерман в книге о М. Г. Савиной, — не связан с отказом Савиной от роли Нины Заречной: она никогда эту роль не репетировала! Как известно, первая репетиция “Чайки” состоялась 8 октября 1896 года и проходила без Савиной. Артистка не приехала, а прислала следующее, опубликованное Е. П. Карповым в 1911 году письмо: “Прочтя еще раз ночью пьесу, пересмотрев несколько раз роль Нины, я решила, что не могу играть эту роль… — писала Марья Гавриловна. — Мне очень неприятно огорчать отказом от роли автора и бенефициантку, и, если это нужно, я готова сыграть Машу…”» (И. Шнейдерман. Мария Гавриловна Савина. Л.‑М., «Искусство», 1956, стр. 271 – 272). [↑](#endnote-ref-51)
52. Первый спектакль драмы А. П. Чехова «Иванов» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 31 января 1889 г. [↑](#endnote-ref-52)
53. Первый спектакль комедии в 4 д. А. П. Чехова «Чайка» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 17 октября 1896 г. Режиссер Е. П. Карпов. [↑](#endnote-ref-53)
54. *Суворин Алексей Сергеевич* (1834 – 1912) — реакционный деятель русской литературы и театра, писатель, критик. С 1876 по 1911 г. — издатель петербургской газеты «Новое время». Автор многих театрально-критических статей, печатавшихся в «Новом времени». [↑](#endnote-ref-54)
55. Ю. М. Юрьев имеет в виду статью Ал. Лугового (Тихонова) «Суд толпы» («Ежегодник императорских театров», 1911, вып. VII, стр. 12 – 13). [↑](#endnote-ref-55)
56. См. статью А. С. Суворина в газете «Новое время», 1896, 18 октября, стр. 3. [↑](#endnote-ref-56)
57. *Читау Мария Михайловна* (1859 – ?) — драматическая актриса. С 1878 по 1900 г. — на сцене петербургского Александринского театра. Основные роли: Лиза («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Марья Антоновна («Ревизор» Н. В. Гоголя), Коринкина, Ирина Лавровна («Без вины виноватые», «Последняя жертва» А. Н. Островского), Таня («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Настя («Старый закал» А. И. Южина-Сумбатова), Маша («Чайка» А. П. Чехова) и др. [↑](#endnote-ref-57)
58. {331} *Панчин Александр Семенович* (1858 – 1906) — драматический актер. Окончил петербургское Театральное училище в 1878 г. С того же года — актер петербургского Александринского театра. Основные роли: Молчалин («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Хлестаков, Абдулин («Ревизор» Н. В. Гоголя), Щебнев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), в пьесах А. Н. Островского — Разлюляев («Бедность не порок»), Белогубов («Доходное место»), Кабанов и Кудряш («Гроза»), Петр («Лес»), Вожеватов («Бесприданница»), а также — Медведенко («Чайка» А. П. Чехова), Фабрицио («Трактирщица» К. Гольдони) и др. [↑](#endnote-ref-58)
59. Первый спектакль комедии А. П. Чехова «Чайка» на сцене Московского Художественного театра состоялся 17 декабря 1898 г. Режиссеры — К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко. Роль Нины Заречной исполняла М. Л. Роксанова. [↑](#endnote-ref-59)
60. Ю. М. Юрьев имеет в виду исторический в летописях б. Мариинского театра спектакль «Юдифь» А. Н. Серова 13 декабря 1918 г. На этом спектакле, в силу складывавшейся в зрительном зале обстановки, Ф. И. Шаляпин, исполнявший партию Олоферна, в четвертом акте оказался вынужденным прервать действие, остановить оркестр и, став у рампы, вступить в переговоры с публикой (Ленинградский архив Октябрьской революции, ф. 4463, св. 6 — Протоколы заседания Совета Государственной оперы). [↑](#endnote-ref-60)
61. Театр Литературно-художественного общества (петербургский Малый театр, или Суворинский театр) был создан в 1895 г. Во главе театра стоял А. С. Суворин. Первоначальное название театра — театр Литературно-художественного кружка. С 1896 г. — театр Литературно-художественного общества, с 1912 г. — после смерти А. С. Суворина — театр имени А. С. Суворина. В состав труппы театра входили М. П. Домашева, З. В. Холмская, Л. Б. Яворская, Э. Д. Бастунов, М. А. Михайлов, П. Н. Орленев и др. Во главе театра стояла дирекция — А. С. Суворин, Е. П. Карпов, П. Д. Ленский и др. Режиссерами театра были Е. П. Карпов, Н. Н. Синельников и др. (с 1915 г. в отдельных постановках театра принимал участие В. Э. Мейерхольд). В начале своей деятельности театр опирался на серьезный репертуар («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого, «Власть тьмы» Л. Н. Толстого и др.), но впоследствии его руководители отказались от определенной художественной программы, и театр стал типичным коммерческим предприятием. «История театра Литературно-художественного об‑ва, — по словам А. Р. Кугеля, — представляет последовательный уклон под гору, вследствие непременного желания нравиться наибольшему количеству публики… И чем дальше, тем больше театр впадал в дешевку» (А. Кугель. А. С. Суворин. «Театр и искусство», 1912, № 34, стр. 648 – 649). После смерти А. С. Суворина театр принадлежал его дочери артистке А. А. Сувориной. В августе 1918 г. антреприза А. А. Сувориной (после ее конфликта с актерами) была ликвидирована, и театр поступил в ведение Союза драматических актеров (главный режиссер В. Р. Раппапорт) К середине 1919 г. театр прекратил свое существование, и в 1920 г. помещение театра было передано Большому драматическому театру. [↑](#endnote-ref-61)
62. «*Новое время*» — «газета политическая и литературная». Выходила в Петербурге в 1868 – 1917 гг. В 1876 – 1911 гг. — издатель А. С. Суворин. С 1869 г. выходила ежедневно. Вначале либерально-умеренного {332} направления, газета с течением времени стала крайне реакционной. Театральный отдел газеты вел В. П. Буренин. [↑](#endnote-ref-62)
63. «*Татьяна Репина*» — комедия в 4 д. А. С. Суворина. Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра состоялся 11 декабря 1888 г., на сцене московского Малого театра — 16 января 1889 г. Держалась в репертуаре Александринского театра до 1909 г. [↑](#endnote-ref-63)
64. *Холмская Зинаида Васильевна* (1866 – 1936) — драматическая актриса, театральный деятель. Начала выступать в провинции. С 1895 г. — на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра. С 1904 г. — в петербургском Театре В. Ф. Комиссаржевской. Лучшие роли: Катерина, Кручинина («Гроза», «Без вины виноватые» А. Н. Островского), Аксинья («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), фру Алвинг («Привидения» Г. Ибсена) и др. В 1898 г. вместе со своим мужем театральным критиком А. Р. Кугелем основала журнал «Театр и искусство» (1897 – 1918, издатель З. В. Холмская, редактор А. Р. Кугель). З. В. Холмская — один из руководителей ленинградского сатирического театра «Кривое зеркало» (1908 – 1930). [↑](#endnote-ref-64)
65. *Домашова Мария Петровна* (1875 – 1952) — драматическая актриса, заслуженная артистка РСФСР. С 1893 по 1895 г. — актриса московского частного театра Ф. А. Корша. Летние сезоны 1894 и 1895 гг. выступала в труппе В. А. Казанского в Озерках. С 1895 по 1899 г. — на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра. С 1899 г. до конца жизни — актриса ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринский). Лучшие роли: Лиза, Наталья Дмитриевна, княгиня Тугоуховская («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Марья Антоновна, жена унтер-офицера («Ревизор» Н. В. Гоголя), Лидочка («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Верочка, Липочка, Полина и Юленька («Шутники», «Свои люди — сочтемся!», «Доходное место» А. Н. Островского), Анютка, Таня («Власть тьмы». «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Соня («Дядя Ваня» А. П. Чехова), Поля («Мещане» М. Горького), Пестова («Дворянское гнездо» по роману И. С. Тургенева) и др. [↑](#endnote-ref-65)
66. *Тинский Яков Сергеевич* (1860 – ?) — драматический актер. На сцене петербургского Малого (Суворинского) театра с 1897 по 1905 г. Основные роли: Борис Годунов («Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), Дмитрий Самозванец («Дмитрий Самозванец и царевна Ксения» А. С. Суворина), Сирано де Бержерак («Сирано де Бержерак» Э. Ростана) и др. [↑](#endnote-ref-66)
67. *Михайлов (Дмоховский) Михаил Адольфович* (1843 – 1914) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в украинской труппе М. Л. Кропивницкого и М. П. Старицкого. Затем выступал в провинции. С 1895 по 1912 г. (с перерывами) — актер петербургского Малого (Суворинского) театра. Лучшие роли: Луп-Клешнин («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого), Ванюшин («Дети Ванюшина» С. А. Найденова), Мармеладов «Преступление и наказание» по роману Ф. М. Достоевского), Кузовкин («Нахлебник» И. С. Тургенева), Аким («Власть тьмы» Л. Н. Толстого) и др. [↑](#endnote-ref-67)
68. *Орленев Павел Николаевич* (1869 – 1932) — драматический актер, народный артист РСФСР. Учился в московском Театральном училище. Сценическую деятельность начал в 1886 г. в Вологде С тех {333} пор почти всю свою жизнь гастролировал по городам России. В 1893 – 1895 гг. — на сцене московского частного театра Ф. А. Корша. Летом 1895 г. выступал в труппе В. А. Казанского в Озерках. С 1895 по 1900 г. — актер петербургского Малого (Суворинского) театра. В 1904 – 1906 гг. во главе созданной им труппы совершил поездку по Европе и Америке. В 1910 г. — основатель Крестьянского театра в подмосковном селе Голицыне. Лучшие роли — Федор («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого), Раскольников и Дмитрий Карамазов («Преступление и наказание», «Братья Карамазовы» по романам Ф. М. Достоевского), Актер («На дне» М. Горького), Лоренцо Медичи («Лорензаччо» А. де Мюссе), Бранд, Освальд («Бранд», «Привидения» Г. Ибсена), Арнольд Крамер («Михаель Крамер» Г. Гауптмана) и др. [↑](#endnote-ref-68)
69. *Красовский (Бедняков) Петр Кузьмич* (1844 – 1915) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в Нижнем Новгороде в антрепризе Ф. К. Смолькова. Затем выступал в других провинциальных городах. В 1880 – 1882 гг. — актер московского частного театра А. А. Бренко (Пушкинский театр), сезон 1882/83 г. — московского частного театра Ф. А. Корша, в 1895 – 1896 гг. — петербургского Малого (Суворинского) театра. Лучшие роли: Кузовкин («Нахлебник» И. С. Тургенева), Митрич («Власть тьмы» Л. Н. Толстого) и др. [↑](#endnote-ref-69)
70. *Судьбинин (Караванов) Иван Иванович* (1864 – 1919) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в провинции: выступал в Одессе, Харькове, Самаре, Киеве, Казани и других городах. С 1895 по 1897 г. — в петербургском Малом (Суворинском) театре. В 1902 – 1903 гг. — в московском частном театре Ф. А. Корша. С 1909 г. — в петербургском Александринском театре. Лучшие роли: Любим Торцов («Бедность не порок» А. Н. Островского), Андрей Белугин («Женитьба Белугина» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), Ананий («Горькая судьбина» А. Ф. Писемского), Никита («Власть тьмы» Л. Н. Толстого) и др. [↑](#endnote-ref-70)
71. *Бастунов Эдмонд Давидович* (1853 – 1913) — оперный певец (баритон), затем драматический актер. Сценическую деятельность начал на сцене оперного театра в Харькове, затем выступал в Одессе, Киеве. С 1893 г. — драматический актер. В 1893 – 1894 гг. — в московском частном театре Ф. А. Корша. В 1895 – 1912 гг. (с перерывами) — в петербургском Малом (Суворинском) театре. [↑](#endnote-ref-71)
72. *Корчагина-Александровская Екатерина Павловна* (1874 – 1951) — драматическая актриса, народная артистка СССР. Сценическую деятельность начала в московском частном театре Е. Н. Горевой. Затем выступала в провинции: Пензе, Тамбове, Иваново-Вознесенске, Вологде и др. В 1905 – 1908 гг. — актриса петербургского театра В. Ф. Комиссаржевской, в 1908 – 1915 гг. — петербургского Малого (Суворинского) театра. С 1915 г. до конца жизни — на сцене ленинградского Академического театра драмы имени А С. Пушкина. Лучшие роли: Пошлепкина («Ревизор» Н. В. Гоголя), Кукушкина, Галчиха («Доходное место», «Без вины виноватые» А. Н. Островского), Матрена («Власть тьмы» Л. Н. Толстого), Старуха мать («Пугачевщина» К. А. Тренева), Клара («Страх» А. Н. Афиногенова) и др. [↑](#endnote-ref-72)
73. {334} *Глаголин (Гусев) Борис Сергеевич* (1879 – 1948) — драматический актер, режиссер. Сын писателя и театрального критика С. С. Гусева, писавшего под псевдонимом Слово-Глаголь (1854 – 1922). Окончил экстерном Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1901 г. (класс В. Н. Давыдова и Ю. Э. Озаровского). Сценическую деятельность начал в псковском Народном театре в 1898 г. С 1900 по 1917 г. (с перерывами) — актер петербургского Малого (Суворинского) театра. В 1917 г. уехал на Украину, где стал во главе гастрольной труппы — Художественная ассоциация под руководством Б. С. Глаголина; выступал в Харькове, Киеве, Краснодаре, Ростове-на-Дону, Одессе и др. В период с 1918 по 1922 г. работал в харьковском Русском драматическом театре у Н. Н. Синельникова, руководил Первым Советским театром в Харькове, выступал в Одессе. С 1923 по 1924 г. — актер московского Театра Революции. В последующие годы работал снова на Украине — в киевском Украинском драматическом театре имени Ив. Франко, в одесском Русском драматическом театре. В 1928 г. уехал за границу. Работал режиссером в театрах Нью-Йорка, Питсбурга, Чикаго и др. Последние годы жизни — киноактер. Основные роли: Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Михайло Бальзаминов («Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского), маркиз Поза, Иоанна Д’Арк («Дон Карлос», «Орлеанская дева» Ф. Шиллера), Брандт («Брандт» Г. Ибсена), Бертран («Принцесса Грёза» Э. Ростана), Генрих («Потонувший колокол» Г. Гауптмана) и др. Б. С. Глаголин — автор книг: «Новое в сценическом искусстве» (Спб., 1901), «О свободе театра» (Спб., 1905), «За кулисами» (Спб., 1912), «Революционная страница русского театра» (Нью-Йорк, 1931) и др. [↑](#endnote-ref-73)
74. *Рыбников Николай Николаевич* (1879 – 1956) — драматический актер, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в 1898 г. в Серпухове в городском театре. До 1910 г. выступал в провинциальных городах России. В 1910 – 1911 гг. — актер петербургского Нового драматического театра, с 1912 по 1917 г. — петербургского Малого (Суворинского) театра. С 1919 г. — актер Московского драматического театра (б. Корша), затем в харьковском Русском драматическом театре. С 1927 г. в московском Академическом Малом театре. Лучшие роли: Грознов («Правда хорошо, а счастье — лучше» А. Н. Островского), Григорий («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Ванюшин («Дети Ванюшина» С. А. Найденова), Николай Скроботов («Враги» М. Горького), Штанге («Огненный мост» Б. С. Ромашова), Скутаревский («Скутаревский» Л. М. Леонова), Зиновий Богдан Хмельницкий («Богдан Хмельницкий» А. Е. Корнейчука), Пшенцов («Жизнь» Ф. И. Панферова), Франц Моор («Разбойники» Ф. Шиллера) и др. [↑](#endnote-ref-74)
75. *Анчаров-Эльстон (Дубровский) Андрей Владимирович* (? – 1901) — драматический актер. Сценическую деятельность начал в московском частном театре А. А. Бренко (Пушкинский театр) в 1880 г. Затем в продолжение нескольких лет выступал в провинции. В 1892 – 1895 гг. — актер московского Малого театра. В 1895 – 1896 гг. — на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра. Основные роли: Чацкий («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Незнамов, Жадов («Без вины виноватые», («Доходное место» А. Н. Островского), Фердинанд, Карл VII («Коварство и {335} любовь», «Орлеанская дева» Ф. Шиллера), Уриель Акоста (К. Гуцкова), Бертран («Принцесса Грёза» Э. Ростана), Гефтердинг («Родина» Г. Зудермана) и др. [↑](#endnote-ref-75)
76. Написанная Л. Н. Толстым в 1886 г. драма «Власть тьмы, или Коготок увяз, всей птичке пропасть» в России была запрещена цензурой и впервые поставлена в Париже на сцене Свободного театра, руководимого А. Антуаном, 10 февраля 1888 г. (Антуан исполнял роль Акима.) Перевод драмы был осуществлен журналистом И. Я. Яковлевым (Павловским) и драматургом О. Метенье. После большого успеха в Париже «Власть тьмы» обошла многие города Европы (Женева, Брюссель, Амстердам, Берлин, Милан, Рим и др.). В России впервые поставлена на петербургской домашней сцене в доме А. В. и В. Н. Приселковых. Наконец в 1895 г. цензурный запрет был снят; 16 октября 1895 г. состоялся первый спектакль драмы на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра, 18 октября 1895 г. — петербургского Александринского театра. [↑](#endnote-ref-76)
77. Драмой А. Н. Островского «Гроза» 17 сентября 1895 г. открыл свой первый сезон петербургский Малый (Суворинский) театр. Главные роли исполняли: Дикой — В. А. Марковский, Борис — Н. Д. Красов, Кабаниха — А. А. Чижевская, Тихон — П. Н. Орленев, Катерина — З. В. Холмская. [↑](#endnote-ref-77)
78. «*Ганнеле*» — «фантастические сцены» в 2 ч. Г. Гауптмана (перевод А. С. Суворина). Первый спектакль на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра состоялся 29 сентября 1895 г. [↑](#endnote-ref-78)
79. «*Губернская Клеопатра*» — комедия-шутка в 3 д. В. В. Туношенского. «*В горах Кавказа*» — сцены в 4 д. И. Л. Щеглова (Леонтьева). [↑](#endnote-ref-79)
80. *Рышков Виктор Александрович* (1863 – 1924) — писатель и драматург. [↑](#endnote-ref-80)
81. *Протопопов Виктор Викторович* (1886 – 1916) — драматург и журналист. [↑](#endnote-ref-81)
82. «*Борьба за счастье*» — драма в 5 д. с прологом С. В. Ковалевской и А. Леффлер (перевод со шведского М. Лучицкой). Первый спектакль на сцене московского частного театра Ф. А. Корша состоялся 18 февраля 1894 г. в бенефис Л. Б. Яворской. [↑](#endnote-ref-82)
83. «*Под душистой веткой сирени*» — комедия в 1 д. В. К. Корниловой (Билибиной). Первый спектакль на сцене московского частного театра Ф. А. Корша состоялся 3 сентября 1893 г. П. Н. Орленев исполнял роль Бориса, М. П. Домашова — роль Елены. [↑](#endnote-ref-83)
84. «*Школьная пара*» — «картинка с натуры» в 1 д. Е. М. Бабецкого. П. Н. Орленев дебютировал в роли Степы на сцене московского частного театра Ф. А. Корша 15 августа 1893 г. Роль Жени исполняла М. П. Домашова. Впервые в «Школьной паре» П. Н. Орленев выступил в Ростове-на-Дону в ноябре 1891 г. [↑](#endnote-ref-84)
85. «*С места в карьер*» — фарс в 1 д. Д. А. Мансфельда. Первый спектакль на сцене московского частного театра Ф. А. Корша состоялся 15 октября 1893 г. Впервые в этом фарсе П. Н. Орленев выступил в Нижегородском театре в ноябре 1888 г. [↑](#endnote-ref-85)
86. Неразлучные друзья *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-3)
87. «*Царь Федор Иоаннович*» — трагедия в 5 д. А. К. Толстого. Написанная А. К. Толстым в 1868 г., трагедия была под цензурным запретом в течение тридцати лет. Первый спектакль состоялся на {336} сцене петербургского Малого (Суворинского) театра 12 октября 1898 г. Главные роли исполняли: царь Федор Иоаннович — П. Н. Орленев, царица Ирина Федоровна — К. И. Дестомб, Борис Годунов — Я. С. Тинский, князь Иван Петрович Шуйский — К. В. Бравич. Через два дня — 14 октября — состоялся первый спектакль «Царя Федора Иоанновича» на сцене Московского Художественного театра (роль царя Федора Иоанновича исполнял И. М. Москвин). В 1899 г. прошли спектакли в крупнейших провинциальных антрепризах — у Н. Н. Соловцова в Киеве и Одессе, у К. Н. Незлобина в Риге, у Н. Н. Синельникова в Казани. На сцене петербургского Александринского театра в 1913 г. были даны только 3‑е и 4‑е действия (исполнялись 27 сентября к 14 ноября в программе «Сцены из русской истории в память событий 1613 г.»); роль царя Федора Иоанновича играл Н. Н. Ходотов. Полностью в Александринском театре трагедия была поставлена только после Октябрьской революции — 13 февраля 1921 г. (царь Федор Иоаннович — Н. В. Смолич). [↑](#endnote-ref-86)
88. Н. В. Дризен отмечал в своих воспоминаниях: «Сезоны 1889 – 1890 гг. в Петербурге отличались необыкновенной деятельностью великосветских любителей… Любители поделили между собой “Бориса Годунова” А. С. Пушкина, “Царя Федора Иоанновича” А. К. Толстого и его же “Царя Бориса”… “Царь Борис” шел в Эрмитажном театре, “Царь Федор Иоаннович” у князя М. С. Волконского (тогда товарища министра народного просвещения)… Главную роль царя Федора играл кн. С. М. Волконский, царицу Ирину — его сестра, княжна М. М., мамку — М. И. Кушелева, кн. Шуйского — кн. И. М. Голицын, Бориса Годунова — И. В. Вельяшев и т. д.» (Н. В. Дризен. Сорок лет театра. Пг., 1917, стр. 85 – 87). [↑](#endnote-ref-87)
89. «Царь Федор Иоаннович сыгран и имел успех — без преувеличения можно сказать — совершенно необыкновенный… — писал журнал “Театр и искусство”. — Г‑н Орленев так чудно перевоплотился — другого слова и подобрать не могу, — что тут уже не игра актера, а сама жизнь». Но далее критик подчеркивает: П. Н. Орленев «хотя дает образ глубоко симпатичный, который в конце концов врезывается вам в сердце неизгладимыми чертами, но придает ему слишком много физической немощи. Отдавая таким образом дань новейшей моде находить в исторических лицах симптомы современных нервных болезней, актер лишает свое создание известной доли прелести и обаяния» (П. Южный. К постановке трагедии «Царь Федор Иоаннович». «Театр и искусство», 1898, № 42, стр. 745 – 748). «Впечатление, произведенное на меня постановкой трагедии на сцене Литературно-артистического кружка, — я не могу назвать иным, как радостным», — писал критик А. Р. Кугель в том же номере «Театра и искусства». Игра Орленева отличалась «нервностью, страстью, жаром и пылом молодости. От лика Федора шли какие-то струи духовной благодати, и этого результата артист достиг не какими-нибудь чрезвычайно тонкими приемами, а великой искренностью и простотою. Как Федор был прост, наивен и неумел на царском престоле… так и изобразитель его на сцене был только прост, только слушался природы, только разумел сердцем, и оттого покорял зрителя» (там же, стр. 748). [↑](#endnote-ref-88)
90. {337} См. статью: А. С. Суворин. «Царь Федор Иоаннович». «Новое время», 1898, 17 октября, стр. 4. [↑](#endnote-ref-89)
91. «*Лорензаччо*» — драма в 5 д. А. де Мюссе (перевод А. Ф. Арбенина). Первый спектакль на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра состоялся 2 февраля 1900 г. в бенефис П. Н. Орленева. П. Н. Орленев исполнял роль Лоренцо Медичи (Лорензаччо). [↑](#endnote-ref-90)
92. «*Преступление и наказание*» — сцены в 10 к. Я. А. Дельера по роману Ф. М. Достоевского. Первый спектакль на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра состоялся 4 октября 1899 г. Главные роли исполняли: Раскольников — П. Н. Орленев, Мармеладов — В. П. Далматов, Соня — Л. Б. Яворская, Порфирий Петрович — К. Н. Яковлев. [↑](#endnote-ref-91)
93. Артист А. А. Мгебров, видевший в молодости П. Н. Орленева в роли Раскольникова, позднее передавал свое впечатление о спектакле: «Малый Суворинский театр… Галерея набита до отказа… Театр переполнен, но не чувствуется ни духоты, ни тесноты… Все зажжены энтузиазмом… Море сияющих глаз, полных радостного, трепетного восхищения… Впереди занавеса маленькая фигура Орленева, с незабываемо бледным, вдохновенно-прекрасным лицом… Шаг за шагом артист ведет вас в глубины человеческой души, больной, измученной и запутавшейся, но не теряющей великой тоски по добру и правде. Моментами эта душа вспыхивает в тоске с такой потрясающей силой, что хочется хохотать до слез вместе с ней над пошлостью, глупостью и жестокостью…» (А. А. Мгебров. Жизнь в театре. Л., «Academia», 1929, стр. 3 – 4). [↑](#endnote-ref-92)
94. Роль Дмитрия Карамазова в инсценировке «Братья Карамазовы» по роману Ф. М. Достоевского П. Н. Орленев исполнял впервые во время гастролей в Костроме с 17 по 28 ноября 1900 г. [↑](#endnote-ref-93)
95. «*Привидения*» — «семейная драма» в 3 д. Г. Ибсена. Роль Освальда П. Н. Орленев исполнил впервые во время гастролей в Вологде в ноябре 1903 г. С успехом выступал П. Н. Орленев в этой роли во время гастролей в Норвегии в 1906 г. в Национальном театре (Осло). [↑](#endnote-ref-94)
96. Ю. М. Юрьев имеет в виду драму в 4 д. «Михаель Крамер» Г. Гауптмана. П. Н. Орленев исполнял роль Арнольда Крамера (первый раз во время гастролей в петербургском Малом (Суворинском) театре 7 февраля 1901 г.). [↑](#endnote-ref-95)
97. *Фофанов Константин Михайлович* (1862 – 1911) — поэт. [↑](#endnote-ref-96)
98. *Случевский Константин Константинович* (1837 – 1904) — поэт, журналист и театральный критик. В 1891 – 1902 гг. — редактор газеты «Правительственный вестник». Член Литературно-артистического кружка с первых лет его организации. С 1897 г. — в составе дирекции петербургского Малого (Суворинского) театра. [↑](#endnote-ref-97)
99. Другой точки зрения придерживался актер А. А. Мгебров, близко знавший П. Н. Орленева в течение многих лет. Позднее он писал в своих воспоминаниях: «… самое основное во всем для Орленева и в том, что всегда требовал от других, — это горение чистое и постоянное. Беспрерывно гореть — вот главный стимул всей его работы и, если угодно, и ее метод. Но это не значит, что Орленев отрицал мастерство, как многие думают… Ничего подобного — Орленев работал необычайно методически и упорно над каждым жестом, над каждой фразой, над малейшей деталью мимики и выражения, но все это он не отделял от всей своей сущности, от захвата до конца и совершенно {338} полного, ни от своей собственной жизни, ни от жизни, которой он стремился окружать себя, и жизни даже той, которая его окружала» (А. А. Мгебров. Жизнь в театре, стр. 63 – 64). [↑](#endnote-ref-98)
100. Роль архимандрита Кирилла в трагедии А. К. Толстого «Царь Борис» Н. Н. Ходотов исполнял в первой постановке трагедии на сцене петербургского Александринского театра (премьера — 16 декабря 1898 г.). [↑](#endnote-ref-99)
101. *Вильбушевич Евгений Борисович* (1870 – 1933) — композитор, пианист. Автор музыки к ряду произведений, с которыми он выступал в концертах мелодекламации в дореволюционное и советское время совместно с Н. Н. Ходотовым, Ю. М. Юрьевым, В. И. Качаловым, Е. И. Тиме, Л. С. Вивьеном и др. Основной репертуар: «Море», «Что в имени тебе моем» (А. С. Пушкина), «Как мальчик кудрявый резва» (М. Ю. Лермонтова), «Ты не спрашивай, не распытывай» (А. К. Толстого), «В ночь летнюю» (И. С. Тургенева), «Каменщик» (В. Я. Брюсова), «Умирающий лебедь» (К. Д. Бальмонта), «О доблестях, о подвигах, о славе» (А. А. Блока), «Пять дней и пять ночей» (В. М. Инбер), «Весна и осень» (П. Беранже) и др. [↑](#endnote-ref-100)
102. *Есипова Анна Николаевна* (1851 – 1914) — пианистка, педагог. Концертную деятельность начала в 1868 г. Много гастролировала по городам Европы и Америки. В 1893 – 1914 гг. — профессор Петербургской консерватории. Среди ее учеников — А. К. Боровский, С. С. Прокофьев, О. К. Калантарова и др. [↑](#endnote-ref-101)
103. «Несмотря на то, что учился он у Давыдова, — писал о Н. Н. Ходотове в своих воспоминаниях народный артист РСФСР Я. О. Малютин, — величайшего мастера, подлинного виртуоза русской сцены, с актерской техникой Ходотов был не в ладах. Ему не давалось чтение шекспировского стиха, а в ролях, требовавших четкого ритмического рисунка и внешней пластики, он чувствовал себя крайне неуверенно… В лучших своих ролях Ходотов был прост, понятен, правдив и, главное, демократичен в самом истинном значении этого слова… Своеобразным и не совсем обычным для Александринского театра было… его актерское амплуа. Это было амплуа так называемого “неврастеника”, актера, предназначенного воссоздавать на сцене изломанную внутреннюю жизнь рефлексирующих интеллигентов, одиноких бунтарей, непонятых служителей истины. Ходотов с большой нервной силой передавал внутреннюю жизнь такого рода героев; многое в подобных характерах было близко, дорого ему, и он щедро отдавал им самого себя, трепет своего голоса, свои слезы, свою душевную страстность» (Я. О. Малютин. Актеры моего поколения. Л.‑М., «Искусство», 1959, стр. 257 – 258). [↑](#endnote-ref-102)
104. Н. Н. Ходотов. Близкое — далекое. Л., — М., «Искусство», 1962, стр. 235 – 236. [↑](#endnote-ref-103)
105. *Бузони (Busoni) Ферручио Бенвенуто* (1866 – 1924) — итальянский композитор, дирижер и пианист. [↑](#endnote-ref-104)
106. См. в кн.: Н. Н. Ходотов. Близкое — далекое, стр. 235. [↑](#endnote-ref-105)
107. Пушкинские дни в ознаменование столетия со дня рождения великого русского поэта проходили с 25 по 27 мая 1899 г. «Петербургская газета» сообщала: «Утром [27 мая] для народа были представлены сцены из “Скупого рыцаря”. В три часа началось литературное отделение для приезжих… Читали кн. Барятинский и г‑жа Яворская. Все имели успех. Сцены из “Каменного гостя” и “Пиковой дамы” {339} были разыграны очень удачно» («Петербургская газета», 1899, 28 мая, стр. 2). [↑](#endnote-ref-106)
108. *Щепкина-Куперник Татьяна Львовна* (1871 – 1952) — писательница, переводчица. Правнучка великого русского актера М. С. Щепкина (1788 – 1863). Литературную деятельность начала в 1900‑х гг. Приобрела известность своими переводами У. Шекспира, Лопе де Вега, Кальдерона, Э. Ростана. Т. Л. Щепкина-Куперник — автор книг: «Дни моей жизни» (1928), «О М. Н. Ермоловой» (1940), «Театр в моей жизни» (1948) и др. [↑](#endnote-ref-107)
109. *Барятинский Владимир Владимирович* (1873 – ?) — драматург, театральный критик, публицист. Литературную деятельность начал в 1895 г. В 1899 – 1900 гг. — редактор-издатель газеты «Северный курьер». [↑](#endnote-ref-108)
110. *Осипова Александра Ивановна* (? – 1864) — падчерица П. А. Осиповой, соседки А. С. Пушкина по селу Михайловскому. Ей посвящено стихотворение Пушкина «Признание». [↑](#endnote-ref-109)
111. «*Мадам Сан-Жен*» — комедия в 4 д. В. Сарду и Э. Моро (перевод Ф. А. Корша). Первый спектакль на сцене московского частного театра Ф. А. Корша состоялся 16 сентября 1894 г. Л. Б. Яворская исполняла роль Катрин Юбше. [↑](#endnote-ref-110)
112. Роль Заза в одноименной пьесе П. Бертона и Ш. Симона Л. Б. Яворская исполнила впервые на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра 30 декабря 1898 г. [↑](#endnote-ref-111)
113. Роль Сафо в одноименной пьесе А. Додэ и А. Бело Л. Б. Яворская исполнила впервые на сцене петербургского Нового театра 12 сентября 1904 г. [↑](#endnote-ref-112)
114. Роль Маргариты Готье в драме А. Дюма-сына «Дама с камелиями» (в русском переводе — «Как поживешь, так и прослывешь») Л. Б. Яворская исполнила впервые на сцене московского частного театра Ф. А. Корша 30 декабря 1893 г. [↑](#endnote-ref-113)
115. «Орленок» — драма в 4 д. Ростана (перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник). Роль герцога Рейхштадтского Л. Б. Яворская исполнила впервые на сцене петербургского Нового театра 28 сентября 1901 г. [↑](#endnote-ref-114)
116. «*Принцесса Грёза*» — пьеса в 4 д. в стихах Э. Ростана (перевод Т. Л. Щепкиной-Куперник). Роль Мелиссинды Л. Б. Яворская исполнила впервые на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра 4 января 1896 г. [↑](#endnote-ref-115)
117. «Это была натура бурная и боевая, с громадной волею к действию, — писал в некрологе о Л. Б. Яворской журнал “Культура театра”, — и, если можно так выразиться, волею к самоутверждению и славе. Со всем могла помириться эта натура, только не с бездействием и не с безвестностью. В незамеченности — Яворская задыхалась. По методам своего утверждения, во что бы то ни стало, во внимании и в симпатиях публики она очень напоминала Сару Бернар, которая была для Яворской идеалом и первым образцом для подражания… Но те же черты, та же громадная воля к самоутверждению и тот же специфический “эгоцентризм” помешали артистке сложить себе прочную серьезную артистическую репутацию… И в этом была трагедия Яворской. Она жадно, со всем напряжением громадной энергии, с затратой всех сил, и сил недюжинных, стремилась к определенным целям, — и именно от такого стремления к ним Цели отходили все дальше, каждый такой шаг к мучительно прельщавшей славе разменивал {340} эту славу и приближал к “разбитому корыту”. Яворская хотела роли в русском театре и славы больших, чем стоила по объему и содержанию своего таланта, своих сценических достижений, — и получила славу меньшую, чем заслуживала» (Н. Э. Л. Б. Яворская. «Культура театра», 1921, № 7 – 8, стр. 63 – 64). [↑](#endnote-ref-116)
118. «*Северный курьер*» — «ежедневная общественная, политическая и литературная газета». Выходила в Петербурге в 1899 – 1900 гг. Издатель-редактор — М. В. Головинский. С ноября 1899 г. — издатель-редактор В. В. Барятинский. [↑](#endnote-ref-117)
119. *Дейтшес театр (Deutsches Theaters)* — Немецкий театр, основан в Берлине в 1883 г. группой немецких актеров (Э. Поссартом, Л. Барнаем, Ф. Гаазе, А. Ферсте и др.). Поначалу представлял из себя Товарищество актеров, возглавляемое театральным деятелем А. Л’Арронжем. Первые годы был театром преимущественно классического репертуара. В 1888 г. Товарищество актеров распалось. В 1894 г. оставил театр А. Л’Арронж. С 1894 по 1904 г. театром руководил режиссер и театральный деятель Отто Брам (1856 – 1912). В труппу театра вступили И. Кайнц, Э. Райхер, М. Рейнгардт и др. С 1905 по 1933 г. (с перерывами) во главе театра стоял Макс Рейнгардт (1873 – 1943), осуществивший ряд монументальных постановок классических пьес. В 1945 г. театру присвоено имя М. Рейнгардта. С 1950 г. Немецкий театр вошел в систему государственных театров Германской Демократической Республики. [↑](#endnote-ref-118)
120. *Кайнц (Kainz) Иозеф* (1858 – 1910) — немецкий драматический актер. Сценическую деятельность начал в 1875 г. в Марбурге. С 1877 по 1880 г. — на сцене Мейнингенского театра. В 1880 – 1883 гг. — актер Мюнхенского театра. В 1883 – 1889 и в 1892 – 1899 гг. — в Немецком театре в Берлине. С 1899 г. — на сцене венского Бургтеатра. В 1889 – 1892 гг. совершил гастрольную поездку по городам Европы и Америки. Лучшие роли: Ромео («Ромео и Джульетта» У. Шекспира), Дон Карлос, Фердинанд («Дон Карлос», «Коварство и любовь» Ф. Шиллера), принц фон Гомбургский («Принц фон Гомбургский» Г. Клейста), Освальд («Привидения» Г. Ибсена), Генрих («Потонувший колокол» Г. Гауптмана), Альфонсо Благородный («Еврейка из Толедо» Ф. Грильпарцера) и др. [↑](#endnote-ref-119)
121. Ю. М. Юрьев ошибся: И. Кайнц приезжал в Петербург не с мейнингенцами (1890 г.), а в 1891 г.; выступал в театре Неметти с 10 марта по 12 апреля вместе с гастролировавшей в то время немецкой труппой Максшульца. [↑](#endnote-ref-120)
122. *Райхер (Reicher) Эммануэль* (1849 – 1924) — немецкий драматический актер. Сценическую деятельность начал в провинции. Затем выступал в Берлине на сцене Резиденц-театра. С 1894 г. — актер Немецкого театра. Лучшие роли: Яго («Отелло» У. Шекспира), Филипп II («Дон Карлос» Ф. Шиллера), Гофман, старик Анзорге, Карл Великий («Перед восходом солнца», «Ткачи», «Заложница Карла Великого» Г. Гауптмана), Росмер, Боркман («Росмерсхольм», «Йун Габриэль Боркман» Г. Ибсена) и др. [↑](#endnote-ref-121)
123. Русская пресса довольно холодно встретила исполнение И. Кайнцем роли Дон Карлоса (лучшие отзывы были о Кайнце — Фердинанде и Кайнце — Ромео), упрекая его в наклонности к декламации. «В роли Дон Карлоса Кайнц явился в совершенно самостоятельном виде, — писал “Петербургский листок”, — молоденький, {341} вспыльчивый, но донельзя гордый и благородный мальчик и по росту, и по голосу, и по гриму, и по увлечению, и по безрассудству обуревающих его страстей. При таких условиях характер Дон Карлоса становится понятен и правдоподобен. Но, отдавая великому артисту полную справедливость относительно психологической основы и исполнения последних четырех действий, не можем не заметить, что в первом у него слишком сильно преобладает декламация, которая хотя прорывается и впоследствии, но там стушевывается энергией и горячностью игры» («Петербургский листок», 1891, 15 марта, стр. 3). «Кайнц только хороший актер, не более того… — писала “Петербургская газета”. — Впрочем, у г. Кайнца не мало энергии, горячности, священный “огонек” в груди его несомненно горит, — если бы только не эти традиции немецкой “игры” и некоторая избыточная позировка» («Петербургская газета», 1891, 12 марта, стр. 9). Но та же газета через три дня пишет: «Кайнц в роли Карлоса был еще лучше, чем в предыдущих двух ролях, и совершенно естественно провел все сцены» («Петербургская газета», 1891, 15 марта, стр. 3). Немецкая театральная критика высоко ценила И. Кайнца в роли Дон Карлоса. «Кайнц — Дон Карлос может послужить предметом зависти для всей немецкой сцены, — писал Отто Брам в 1883 г. в берлинской газете “Фоссише Цайтунг”. — … Редко можно встретить в театре такое глубокое воздействие на публику, какое производил Кайнц — Карлос своей мощно изливающейся жалобой над трупом маркиза Позы…» (цит. по кн.: «Briefe von Josef Kainz, mit einera Vorwort herausgegeben von Hermann Bang». Wien, 1922, стр. 6). «Ромео и Дон Карлос — две наиболее известные и старейшие роли Кайнца, в которых он глубоко отражал психологию своего поколения, — писал позднее исследователь творчества артиста Г. Банг, — эти роли были постоянны в репертуаре Кайнца и к ним он никогда не охладевал… Но сложилось так, что у него не было времени ввести новое в творческое толкование этих ролей, и они как бы остановились где-то в пути своего развития и в творчестве Кайнца остались пройденным этапом. Но эти роли, как никакие другие, несут печать его таланта и его индивидуальности. И в удачные для актера вечера страдания Ромео и Карлоса глубоко захватывают зрителя, несмотря на то, что Кайнц подчас впадает в декламацию, цепи которой он не в силах разорвать» («Josef Kainz von Hermann Bang». Berlin, 1910, стр. 29 – 30). [↑](#endnote-ref-122)
124. *Мулен-Руж (Moulin-Rouge)* — своеобразный парижский мюзик-холл, основан в 1889 г. Ж. Оллером (помещался на бульваре Клиши). Первоначально функционировал как танцевальный зал. К залу примыкал сад, в глубине которого находилась маленькая сцена, где исполнялась кафешантанная программа. Впоследствии сцена была перенесена в помещение самого зала. В 1903 г. Мулен-Руж был расширен и переоборудован для больших программ — ревю, оперетт и т. п. В 1914 г. помещение Мулен-Ружа было уничтожено пожаром и восстановлено в 1926 г. как мюзик-холл. Ныне — один из парижских кинотеатров. [↑](#endnote-ref-123)
125. *Мясоедов Григорий Григорьевич* (1835 – 1911) — художник, один из организаторов и активных деятелей Товарищества передвижников. Автор картин «Бегство Григория Отрепьева из корчмы на литовской границе» (1862), «Дедушка русского флота» (1871), «Земство {342} обедает» (1872), «Косцы» (1887), «Сеятель» (1888), «Мицкевич в салоне Зинаиды Волконской» (1908) и др. [↑](#endnote-ref-124)
126. *Салон* — название художественных выставок современных художников во Франции, Первая выставка проходила в 1667 г. в Большом квадратном салоне Лувра (отсюда и название выставок). С 1863 г. выставки проводились ежегодно. В 1881 г. руководство Салона (до того находившееся в руках Министерства изящных искусств) было передано комитету Общества французских художников. Общество выставляло свои работы во Дворце промышленности. В 1889 г. группа художников во главе с Ж. Мейссонье и Пюви де Шаванном, несогласная с принципами академизма и официального искусства, утверждавшимися Салоном в течение многих десятилетий, организовала Национальное общество изящных искусств, которое с 1890 г. имело свой Салон на Марсовом поле. Впоследствии оба общества выставляли свои работы в Большом Елисейском дворце. Кроме этих двух Салонов возникали еще другие: Салон Отверженных, Салон Независимых, Осенний салон и др. [↑](#endnote-ref-125)
127. *Яковлев (Павловский) Исаак Яковлевич* (1852 – 1924) — журналист. С 1878 г. — в политической эмиграции. С конца 1880‑х гг. — парижский корреспондент «Нового времени». Автор перевода (совместно с драматургом О. Метенье) на французский язык драмы Л. Н. Толстого «Власть тьмы» («La puissanse des ténebres»), поставленной в 1888 г. в Париже в Свободном театре А. Антуана. Некоторые очерки И. Я. Яковлева были опубликованы отдельными изданиями: «Очерки современной Испании» (1889), «Туда и обратно» (1891), «Парижские очерки и этюды» (1894) и др. [↑](#endnote-ref-126)
128. *Мейссонье (Meissonie) Эрнест* (1815 – 1891) — французский художник. Приобрел известность небольшими картинами с изображением жанровых сцен из прошлых времен: «Партия в шахматы» (1891), «Парижские очерки и этюды» (1894) и др. [↑](#endnote-ref-127)
129. *Роден (Rodin) Огюст* (1840 – 1917) — французский скульптор. Автор работ: «Бронзовый век» (1880), «Иоанн Креститель» (1881), «Мыслитель» (1889), «Граждане города Кале» (1884 – 1886), Бальзак (1897), памятник Виктору Гюго (1897 – 1898), Моцарт (1910) и др. [↑](#endnote-ref-128)
130. Память изменила Ю. М. Юрьеву: картина, о которой он говорит, изображает убийство императора Гета (брата римского императора Каракалы), а не Элиогабала. Картина называется «Убийство императора Гета» и принадлежит кисти французского художника Жоржа-Антуана Рошгросса (Rochegrosse, 1859 – 1939). Впервые экспонировалась в Салоне Общества французских художников (1899, май, № 1688). [↑](#endnote-ref-129)
131. «*Блудный сын*» — одна из фигур скульптурной композиции О. Родена «Врата ада», предназначенной для главных дверей запланированного в Париже Музея декоративных искусств (1880). Сюжет композиции почерпнут из «Божественной комедии» А. Данте. «Врата ада» не были закончены Роденом; большинство фигур, входивших в композицию, стали впоследствии известны как самостоятельные работы. Так, например, «Блудный сын», появляясь на различных выставках, носил названия «Мольба», «Последний призыв» и т. д. [↑](#endnote-ref-130)
132. «*Русская свадьба в исходе XVI века*» — «драматическое представление из частной жизни наших предков с хорами, свадебными {343} песнями и плясками в 3 отделениях» П. П. Сухонина. В апреле 1875 г. С. В. Танеев и Ф. М. Урусов организовали гастроли московского Общедоступного театра в Париже. В театре Вантадур прошли одиннадцать спектаклей пьесы «Русская свадьба в исходе XVI века». В спектаклях принимали участие Н. К. Милославский, К. А. Варламов, Н. С. Васильева, М. Т. Иванов-Козельский, В. Л. Форкатти и др. [↑](#endnote-ref-131)
133. *Делорм (Delorme) Огюст Эмиль* (1852 – 1912) — французский драматический актер. С 1887 по 1909 г. — во французской труппе петербургского Михайловского театра. Основные роли: Дон Гарсиа Суарес («Эрнани» В. Гюго), виконт Жуаёз («Генрих III и его двор» А. Дюма-отца), Бернекур («Иностранка» А. Дюма-сына), Дольбер («Парижская драма» А. Доде), Гастон («В царстве скуки» Э. Пальерона) и др. [↑](#endnote-ref-132)
134. *Андриё (Andrieu) Шарль* (1846 – 1910) — французский драматический актер. Сценическую деятельность начал в Париже в театре Жимназ. Затем непродолжительное время выступал в Комеди Франсез. С 1876 по 1910 г. — актер французской труппы петербургского Михайловского театра. Основные роли: Оронт («Мизантроп» Ж.‑Б. Мольера), аббат («Не надо биться об заклад» А. де Мюссе), Ле Бре («Сирано де Бержерак» Э. Ростана) и др. [↑](#endnote-ref-133)
135. *Бруэтт (Brouette) Эдмон* — французский драматический актер. С 1891 по 1904 г. — во французской труппе петербургского Михайловского театра. Основные роли: Бартоло («Севильский цирюльник» П. Бомарше), Крюсе («Генрих III и его двор» А. Дюма-отца), Гриве («Тереза Ракен» Э. Золя), Виньерон («Вороны» А. Бека) и др. [↑](#endnote-ref-134)
136. *Томассэн (Tomassin) Жанна* — французская драматическая актриса. С 1889 по 1898 г. — во французской труппе петербургского Михайловского театра. Основные роли: Розина («Севильский цирюльник» П. Бомарше), Касильда («Рюи Блаз» В. Гюго), Сюзанна («Тереза Ракен» Э. Золя), Мария («Вороны» А. Бека) и др. [↑](#endnote-ref-135)
137. *Деклоза (Desclauzas) Эрнестина* — французская драматическая актриса. С 1898 по 1906 г. — во французской труппе петербургского Михайловского театра. Основные роли: графиня («Сутяги» Ж. Расина), маркиза («Побочный сын» А. Дюма-сына), маркиза де Болье («Горнозаводчик» Ж. Оне), мадам Фуршамбо («Семья Фуршамбо» Э. Ожье и др. [↑](#endnote-ref-136)
138. *Мунэ (Mounet) Поль* (1847 – 1922) — французский драматический актер. Сценическую деятельность начал в Париже в Одеоне в 1884 г. С 1889 г. — актер Комеди Франсез. Основные роли: Яго («Отелло» У. Шекспира), Дон Дьего, Дон Гомес («Сид» П. Корнеля), Пилад, Бурр («Андромаха», «Британик» Ж. Расина), Дон Салюстий де Базан, Дон Рюи Гомес де Сильва («Рюи Блаз», «Эрнани» В. Гюго). [↑](#endnote-ref-137)
139. *Комеди Франсез (Comedie Française)* — Театр французской комедии. Создан в 1680 г. на основе слияния двух трупп — Бургундского отеля и отеля Генего, включавшего в себя актеров бывшей труппы Ж.‑Б. Мольера и театра Маре. Комеди Франсез являлся правительственным, королевским театром, обладавшим монополией на постановки в Париже. Внутренние вопросы жизни театра решались самоуправлением, но административный надзор и цензурный контроль за репертуаром осуществлялся придворными сановниками. [↑](#endnote-ref-138)
140. *Вормс (Worms) Густав Ипполит* (1836 – 1910) — французский драматический актер. Окончил Парижскую консерваторию в 1858 г., {344} с того же года — на сцене Комеди Франсез. С 1865 по 1875 г. — актер французской труппы петербургского Михайловского театра. Вернувшись в Париж, непродолжительное время выступал в театре Жимназ. С 1877 г. — актер Комеди Франсез. Оставил сцену в 1901 г. Основные роли: Дон Карлос («Дон Карлос» Ф. Шиллера), Дон Карлос («Эрнани» В. Гюго), Дамис, Альцест, Валер («Тартюф», «Мизантроп», «Скупой» Ж.‑Б. Мольера), Генрих III («Генрих III и его двор» А. Дюма-отца) и др. [↑](#endnote-ref-139)
141. *Ле Баржи (Le Bargy) Шарль Гюстав* (1858 – 1936) — французский драматический актер. Окончил Парижскую консерваторию в 1879 г. С 1880 по 1910 и с 1921 г. — актер Комеди Франсез. С 1911 по 1920 г. — в театре Порт-Сен-Мартен. С 1896 г. — профессор консерватории. Основные роли: Лаэрт («Гамлет» У. Шекспира), Клиганд, Валер («Ученые женщины», «Скупой» Ж.‑Б. Мольера), Урбан «Маркиз де Вильмер» Ж. Санд), Дон Санчо, Дон Карлос, Дон Гарсия Суарес («Эрнани» В. Гюго), Ногаре де Лавалет («Генрих III и его двор» А. Дюма-отца), Фортунио, Валентин ван Бюк («Подснечник», «Не надо биться об заклад» А. де Мюссе) и др. [↑](#endnote-ref-140)
142. *Сильвен (Silvain) Эжен* (1851 – 1930) — французский драматический актер. С 1878 г. — на сцене Комеди Франсез. В 1911 г. гастролировал в России, выступал с французской труппой петербургского Михайловского театра. Основные роли: Валерий и старый Гораций, Дон Фернандо («Гораций», «Сид» П. Корнеля), Тезей, Пирр, Нарцисс и Бурр («Федра», «Андромаха», «Британик» Ж. Расина), Клеант, Тартюф («Тартюф» Ж.‑Б. Мольера), Дон Рикардо, герцог Готский, Кованденга («Эрнани» В. Гюго), герцог Лотарингский («Генрих III и его двор» А. Дюма-отца), Людовик XI («Людовик XI» К. Делавиня) и др. [↑](#endnote-ref-141)
143. *Ламбер-сын (Lambert) Рафаэль Альберт* (1864 – 1941) — французский драматический актер. Окончил Парижскую консерваторию в 1883 г., с того же года — актер театра Одеон. С 1885 г. — на сцене Комеди Франсез. Основные роли: дон Родриго («Сид» П. Корнеля), Ипполит, Баязет, Орест, Британик и Нерон («Федра», «Баязет», «Андромаха», «Британик» Ж. Расина), Эрнани, дон Гарсиа Суарес («Эрнани» В. Гюго), Жерар, Гастон Риё («Иностранка», «Дама с камелиями» А. Дюма-сына) и др. [↑](#endnote-ref-142)
144. *Сарсе (Sarcey) Франциск* (1829 – 1899) — французский театральный критик. Автор многочисленных театральных рецензий и фельетонов, печатавшихся в крупнейших парижских газетах («Тан», «Фигаро») и журналах. Большинство работ Сарсе изданы после его смерти отдельным изданием. (F. Sarcey. Quarante an de théatre. Paris, 1900). Некоторые статьи Сарсе печатались в журнале «Театр и искусство». [↑](#endnote-ref-143)
145. *«Полусвет» («Demi-monde»)* — комедия в 3 д. А. Дюма-сына. Первый спектакль на сцене Комеди Франсез состоялся 20 марта 1855 г. В петербургском Михайловском театре была поставлена впервые осенью 1855 г. [↑](#endnote-ref-144)
146. *Марке (Marquet) Марсель* — французский драматический актер. С 1893 по 1898 г. — во французской труппе петербургского Михайловского театра. Основные роли: Дон Базилио («Севильский цирюльник» П. Бомарше), дон Гуритан («Рюи Блаз» В. Гюго), де Наньяк {345} («Полусвет» А. Дюма-Сына), Жан Госсэн («Сафо» А. Доде и А. Бело), Гриве («Тереза Ракэн» Э. Золя) и др. [↑](#endnote-ref-145)
147. *Вальбель (Valbel) Луи* — французский драматический актер. С 1880 по 1889 и с 1893 г. — во французской труппе петербургского Михайловского театра. Основные роли: граф Альба («Рюи Блаз» В. Гюго), де Тоннерэн, Тувенан («Полусвет», «Дениза» А. Дюма-сына), Жерар («Парижская драма» А. Доде), Бурдон («Вороны» А. Бека) и др. [↑](#endnote-ref-146)
148. *«Дочь Роланда» («La fille de Roland»)* — драма в 4 акт. в стихах А. де Борнье. Первый спектакль на сцене Комеди Франсез состоялся 15 февраля 1875 г. [↑](#endnote-ref-147)
149. *Тальма (Talma) Франсуа Жозеф* (1763 – 1826) — великий французский актер. В 1787 г. дебютировал на сцене Комеди Франсез. 4 ноября 1789 г. с большим успехом сыграл роль Карла IX в одноименной антитиранической трагедии М.‑Ж. Шенье. В 1791 г. в труппе Комеди Франсез произошел раскол, в результате которого из состава труппы вышли Ф. Тальма и другие радикально настроенные актеры, образовавшие театр на улице Ришелье (с 1792 г. — Театр Свободы и Равенства, с 1793 г. — Театр Республики). На сцене этого театра, возглавляемого Тальма, шли патриотические пьесы с явно республиканской тенденцией. Позднее Тальма отошел от политического движения; в 1799 г. снова вступил в труппу Комеди Франсез. Тальма утверждал на сцене французского театра героический репертуар; с его именем связана попытка реформы театрального костюма. Основные роли: Карл IX («Карл IX» М.‑Ж. Шенье), Оросман («Заира» Ф. Вольтера), Орест («Андромаха» Ж. Расина) и др. Воспоминания его изданы на русском языке (Ф.‑Ж. Тальма. Мемуары, М.‑Л., «Academia», 1931). [↑](#endnote-ref-148)
150. *Рашель (Rachel) Элиза* (1821 – 1858) — французская драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в маленьких театрах Парижа. В 1837 г. играла в театре Жимназ, с 1838 г. — в Комеди Франсез. В 50‑х гг. гастролировала по странам Европы и Америки. В Россию приезжала в 1853 – 1854 гг. Рашель выступала в классическом репертуаре, в трагедиях П. Корнеля, Ж. Расина, Ф. Вольтера. Игра ее, пластичная и строгая по форме, была насыщена большой эмоциональностью. [↑](#endnote-ref-149)
151. «Артист», 1894, № 34, стр. 233 – 240. [↑](#endnote-ref-150)
152. Перевод Д. С. Мережковского. [↑](#footnote-ref-4)
153. К. С. Станиславский в своем письме к французскому критику Л. Бернару осуждал Мунэ-Сюлли за приверженность его к рутинным традициям французской школы. «Как жаль, что этот громадный талант изуродован фальшивыми традициями, созданными не гениями, а бездарными людьми» (К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7. М., «Искусство», 1960, стр. 114). Между тем русская критика отмечала отдельные сцены, преисполненные у Мунэ-Сюлли глубокого чувства. И. И. Иванов, анализируя исполнение артистом роли Эдипа, писал: «… Артист будто вырастает, черты лица — величаво-спокойны, гармонически-прекрасны… это — царь, царь-патриарх, полубог, с которым самый рок может вступить в достойную борьбу…» И далее об одной из сцен: «Речь — проста, свободна от всякой риторики и эффектов. У артиста есть, очевидно, способность брать настоящие струны человеческого сердца, находить в своем голосе ноты, исполненные души и чувства. И, может быть, в такие минуты именно и {346} сказываются… общечеловеческие благородные свойства этого таланта… Почему не везде и не всегда такой тон, такой язык, такая правда?» (И. Иванов. Спектакли г‑на Мунэ-Сюлли. «Артист», 1894, № 34, стр. 238). [↑](#endnote-ref-151)
154. «*Три сестры*» — драма в 4 д. А. П. Чехова. Роль Чебутыкина В. Н. Давыдов исполнял со дня первой постановки драмы на сцене петербургского Александринского театра (17 сентября 1910 г.). [↑](#endnote-ref-152)
155. *Тихонов Владимир Алексеевич* (псевдоним — Мордвин, 1857 – 1914) — журналист, фельетонист и драматург. [↑](#endnote-ref-153)
156. *Ланге (Lange) Карл-Генрих* (1834 – 1900) — датский ученый, профессор Копенгагенского университета. Его психофизиологический этюд «Аффекты» («Душевные движения») был издан на русском языке (Спб., 1890). [↑](#endnote-ref-154)
157. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. В кн.: Собр. соч., т. I, 1954, стр. 212. [↑](#endnote-ref-155)
158. Там же, стр. 211. [↑](#endnote-ref-156)
159. Там же. [↑](#endnote-ref-157)
160. *Крэг (Craig) Эдуард Гордон* (1872) — английский драматический актер, режиссер, художник, теоретик театра. Сын английской актрисы Эллен Терри (1847 – 1928). Сценическую деятельность начал в 1889 г. в лондонском театре Лицеум под руководством Генри Ирвинга (1838 – 1905). В 1897 г. покинул этот театр, играл в провинции, затем в Лондоне в театре Олимпия. С 1900 г. выступал как режиссер, осуществив ряд экспериментальных постановок в Лондоне и различных городах Европы: «Викинги» Г. Ибсена, «Много шума из ничего» У. Шекспира (1903, лондонский Королевский театр), «Спасенная Венеция» Т. Отвея (1904, берлинский Лессинг-театр), «Росмерсхольм» Г. Ибсена (1906, флорентийский Пергола-театр), «Гамлет» У. Шекспира (1911, Московский Художественный театр), «Борьба за престол» Г. Ибсена (1926, копенгагенский Королевский театр) и др. В 1913 г. основал во Флоренции школу сценического искусства (Арена Гольдони). Крэг — автор многочисленных работ по теории театра: «Искусство театра» (1911), «К новому театру» (1913), «Марионетки» (1918), «Прогресс театра» (1921), «Книги и театры» (1925), «Генри Ирвинг» (1930), «Эллен Терри и ее секрет» (1931) и др., в которых он утверждает идею режиссерского диктата, лишающего актера творческой инициативы и низводящего его до роли марионетки. Книга Г. Крэга «Искусство театра» была издана на русском языке (1912). [↑](#endnote-ref-158)
161. *Айхенвальд Юлий Исаевич* (1872 – 1928) — консервативный литературный и театральный критик. Публичная лекция Ю. И. Айхенвальда «Литература и театр», прочитанная им в Москве 16 марта 1913 г., подтверждала основные положения его статьи «Конец театра» («Студия», 1912, № 23, стр. 2 – 5) и вызвала острую полемику в литературных и театральных кругах. Впоследствии вошла в сборник «В спорах о театре» (М., 1914) под названием «Отрицание театра». [↑](#endnote-ref-159)
162. И. П. Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.‑Л., «Academia», 1934, стр. 694. [↑](#endnote-ref-160)
163. Пантомима А. Шнитцлера «Покрывало Пьеретты» на музыку П. Донаньи была поставлена в двух театрах: в 1910 г. в петербургском Доме интермедий (режиссер Вс. Э. Мейерхольд, художник Н. Н. Сапунов) — здесь пантомима шла под названием «Шарф Коломбины», {347} и в 1916 г. в московском Камерном театре (режиссер А. Я. Таиров, художник А. А. Арапов), где она шла под своим первоначальным названием — «Покрывало Пьеретты». Скорее всего Ю. М. Юрьев имеет в виду постановку Вс. Э. Мейерхольда, так как описываемые им явления театральной жизни относятся к этому времени. [↑](#endnote-ref-161)
164. *«Самурун» («Samurun»)* — пантомима. Сюжет заимствован из «Арабских ночей» Фридриха Фрексы. Пантомима была поставлена в Камерном театре М. Рейнгардта (первый раз 24 апреля 1910 г.). Режиссер М. Рейнгардт, художник Э. Штерн, музыка В. Холлендера. В спектакле принимали участие П. Вегенер, А. Моисси и др. В сезон 1909/10 г. пантомима «Самурун» шла в петербургском «Кривом зеркале» (режиссер Н. Н. Евреинов). [↑](#endnote-ref-162)
165. *Мюнхенский театр марионеток (Münchener Marioneiten Theater)* — открылся 5 декабря 1858 г. Основатель театра — К. В. Хейдек, первый руководитель — И. Шмидт. В течение многих лет был гастролирующим театром. В 1885 г. получил стационар. [↑](#endnote-ref-163)
166. *Средин Леонид Валентинович* (1860 – 1909) — врач, друг М. Н. Ермоловой. [↑](#endnote-ref-164)
167. Письмо М. Н. Ермоловой к Л. В. Средину от 16 сентября 1899 г. В кн.: Мария Николаевна Ермолова. М., «Искусство», 1955, стр. 154. [↑](#endnote-ref-165)
168. Бенефис М. В. Дальского на сцене петербургского Александринского театра состоялся 4 февраля 1900 г.; спектакли с участием Т. Сальвини — 8 и 11 февраля того же года. [↑](#endnote-ref-166)
169. *Литвин Фелия Васильевна* (1861 – 1936) — оперная артистка (сопрано). В 1890 – 1891 гг. — в оперной труппе московского Большого театра. В 1891 – 1892 гг. — в петербургском Мариинском театре. Затем уехала в Париж. [↑](#endnote-ref-167)
170. *Глинская Софья Павловна* (1865 – ?) — драматическая актриса. На сцене петербургского Александринского театра с 1893 по 1903 г. [↑](#endnote-ref-168)
171. «*Порыв*» — драма в 4 д. Н. О. Рокшанина. Роль Томилина Ф. П. Горев исполнял на сцене московского Малого театра (первый раз 14 апреля 1892 г.). [↑](#endnote-ref-169)
172. Исполнение Ф. П. Горева отличалось большой страстностью, нервностью, экспрессивностью. А. П. Чехов писал о Ф. П. Гореве: «… у него способность — иногда, в некоторых пьесах, возвышаться до такого нервного подъема, на какой неспособен ни один русский актер» (А. П. Чехов. Письмо к А. С. Суворину от 1 октября 1897 г. В кн.: Полн. собр. соч. и писем, т. 17. М., Гослитиздат, 1949, стр. 140). Театральный критик В. А. Михайловский так характеризовал Ф. П. Горева в своих воспоминаниях о нем: «Сценический талант Ф. П. принадлежал к числу тех индивидуальностей, в которых чувство преобладает над рассудком, вдохновение над техникой, которые в минуту вдохновенного творчества поражают и увлекают зрительную залу, при отсутствии же вдохновения иногда бывают из рук вон плохи… В молодости Горев играл любовников. И это был любовник-красавец в полном смысле этого слова… Это был лучший на русской сцене Арман Дюваль и Макс Холмин. В этих ролях он увлекал зрителя горячностью темперамента, своей красотой и музыкальностью речи… С годами вдохновение к Гореву приходило все реже и реже, уже не было в его игре той силы и мощи творчества, что раньше. Вот почему {348} в его репертуаре, с переходом на роли пожилых, мы видели все меньше и меньше удачных ролей» (В. А. Михайловский. Ф. П. Горев. «Ежегодник императорских театров», 1910, № 8, стр. 148 – 152). [↑](#endnote-ref-170)
173. Горев тяжело переживал свой вынужденный уход с Александринской сцены. Несколько лет спустя он писал из Нижнего Новгорода тогдашнему управляющему труппой Александринского театра П. П. Гнедичу: «… Я не понимаю, почему такое гонение на меня!.. Я уже не говорю о моем поступлении вновь на казенную сцену. Нет, я прошу только разрешить Шаляпину в одну из суббот 13 декабря петь у меня в Москве. В этот день я буду праздновать тридцатипятилетний юбилей. Мне и этого не разрешают. За что? 20 лет я служил дирекции, вынося на себе все, так называемые, “предначертания” начальства. 20 лет! лучших лет моей жизни я отдал этому делу, никогда не прибегая ни к интригам, ни к торможению, ни к неумышленным болезням. Мало того, что все эти 20 лет прошли светло и безукоризненно, но я давал и сборы дирекции. На меня “ходили” смотреть и слушать. И за что мне такая кара? Один директор разорил меня! Да, буквально разорил! Где мой очаг? Все, что было нажито трудом, где оно? Вся обстановка, стоящая тысяч 10, пошла за 350 р. Где моя семья? Один сын мой остался в Петербурге, другой в Москве, жена совсем потеряла здоровье, мать в Самаре и я шатаюсь по белу свету» ЛГТБ, Рукописный фонд, шифр Р 1/272). [↑](#endnote-ref-171)
174. *Файер Юрий Федорович* (1890) — дирижер, народный артист СССР. С 1919 по 1923 г. — ассистент дирижера, с 1923 г. — дирижер московского Большого театра Союза ССР. [↑](#endnote-ref-172)
175. Главный режиссер Александринского театра Е. П. Карпов оставил службу 10 октября 1900 г. П. П. Гнедич назначен управляющим труппой Александринского театра с 1 января 1901 г. [↑](#endnote-ref-173)
176. «*Холопы*» — «пять картин из семейной хроники князей Плавутиных-Плавунцовых» П. П. Гнедича. Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра состоялся 21 декабря 1907 г., последний — на сцене ленинградского Театра академической драмы (б. Александринский) 28 марта 1926 г. [↑](#endnote-ref-174)
177. *Петипа Мариус Иванович* (1822 – 1910) — танцовщик, балетмейстер. С 1838 по 1846 г. выступал на сцене театров Бордо, Нанта и Мадрида. С 1847 г. — танцовщик и балетмейстер петербургского Мариинского театра. С 1862 г. — балетмейстер. С 1855 по 1893 г. преподавал на балетном отделении петербургского Театрального училища. Среди учеников М. И. Петипа — А. П. Павлова, Т. П. Карсавина, М. Ф. Кшесинская, О. О. Преображенская, Е. В. Гельцер, П. А. Гердт, Н. Г. и С. Г. Легат, Т. А. Стуколкин, Н. А. Солянников и др. [↑](#endnote-ref-175)
178. Ю. М. Юрьев имеет в виду спектакль «Бирон», шедший на сцене петербургского Александринского театра в сезон 1899/1900 г., в котором он исполнял роль Федора Остермана. [↑](#endnote-ref-176)
179. Первый спектакль трагедии Еврипида «Ипполит» (перевод Д. С. Мережковского) на сцене петербургского Александринского театра состоялся 14 октября 1902 г. [↑](#endnote-ref-177)
180. *Бакст (Розенберг) Лев Самойлович* (1866 – 1924) — живописец, график, театральный художник. Примыкал к группе художников {349} «Мир искусства». В петербургском Александринском театре оформил спектакли «Ипполит» Еврипида (1902) и «Эдип в Колоне» Софокла (1904). С 1910 г. Л. С. Бакст жил в Париже. Работал в труппе Русского балета С. П. Дягилева, впоследствии — в театрах Парижа, Лондона, Нью-Йорка. [↑](#endnote-ref-178)
181. Роль Лизандра в комедии У. Шекспира «Сон в летнюю ночь» (перевод Н. М. Сатина) на сцене петербургского Александринского театра Ю. М. Юрьев исполнил первый раз 2 ноября 1901 г. [↑](#endnote-ref-179)
182. «*Много шума из ничего*» — комедия в 7 к. У. Шекспира (перевод А. И. Кронеберга). Ю. М. Юрьев исполнял роль Клавдио в возобновленной постановке петербургского Александринского театра (первый раз 30 августа 1901 г.). [↑](#endnote-ref-180)
183. Роль Лаэрта в трагедии «Гамлет» У. Шекспира (перевод П. П. Гнедича) Ю. М. Юрьев исполнил впервые на сцене петербургского Александринского театра 19 ноября 1893 г. [↑](#endnote-ref-181)
184. Большинство критиков отнеслось отрицательно к постановке античной трагедии на сцене петербургского Александринского театра. А. Р. Кугель писал, например: «… Нужно ли… ставить “Ипполита” на сцене Александринского театра, представляется для меня далеко не решенным. Какое… значение, кроме случайно и обособленно стоящей попытки, может иметь у нас постановка античной трагедии? И того ли взыскует русская душа? Того ли требует современность?» Отмечая, что «постановка недурна в смысле декораций», А. Р. Кугель переходит к исполнителям основных ролей: «Г‑н Юрьев — Ипполит был прекрасным юношей, но скорее романтическим, нежели классическим. Он с большим патетизмом читал монолог перед Федрой, его движения были пластичны и красивы, но сцена смерти меня не удовлетворила. Г‑н Юрьев не вызывал в ней сострадания и не рисовал перед зрителем картины надвигающейся “ночи” так, как эту вечную ночь понимали древние греки. Впрочем, и того, что сделал г. Юрьев, вполне достаточно. С удовольствием отмечаю успех этого молодого актера и прекрасный звонкий голос, как раз пригодный для таких ролей» (Homo Novus. «Ипполит». «Театр и искусство», 1902, № 43, стр. 785). [↑](#endnote-ref-182)
185. Роль Бассанио в трагедии У. Шекспира «Венецианский купец» Ю. М. Юрьев исполнял в возобновленной постановке петербургского Александринского театра (первый раз 31 августа 1903 г.). [↑](#endnote-ref-183)
186. «*Зимняя сказка*» — комедия в 5 д. У. Шекспира (перевод П. П. Гнедича). Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра с Ю. М. Юрьевым в роли Флоризеля состоялся 10 апреля 1903 г. [↑](#endnote-ref-184)
187. «*Эдип в Колоне*» — трагедия в 5 д. Софокла. Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра с Ю. М. Юрьевым в роли Полиника состоялся 9 января 1904 г. [↑](#endnote-ref-185)
188. Роль Дмитрия Самозванца в драматической хронике А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» Ю. М. Юрьев исполнял в возобновленной постановке петербургского Александринского театра (первый раз 5 ноября 1902 г.). [↑](#endnote-ref-186)
189. Новый театр был создан по инициативе А. П. Ленского как филиал Большого и Малого театров. Театр открылся 1 сентября 1898 г. «Ленский стремился создать творческий организм, избавленный от пошлого репертуара, — писал Н. Г. Зограф, — свободный от {350} бюрократизма в управлении, руководимый опытным режиссером — педагогом и художником… Новый театр принимал отчасти характер учреждения, готовящего кадры для основной казенной сцены, становился ареной для упражнения молодых актеров, которые не могли творчески раскрыться на сцене Малого театра. В Новом театре под руководством Ленского сформировались дарования таких крупнейших актеров Малого театра, как Е. Д. Турчанинова, В. Н. Рыжова, А. А. Остужев, П. М. Садовский, В. Ф. Лебедев, М. Ф. Ленин… и др.» (Н. Зограф. Александр Павлович Ленский. М., «Искусство», 1955, стр. 274). Театр просуществовал до 1907 г. [↑](#endnote-ref-187)
190. *Головин Александр Яковлевич* (1863 – 1930) — живописец, театральный художник, народный артист РСФСР. Деятельность театрального художника начал в 1897 г. в московском Большом театре. С 1902 г. — художник-консультант петербургских императорских театров, впоследствии — главный декоратор. Основные работы в петербургском Александринском театре: «Дочь моря» Г. Ибсена (1905), «Антигона» Софокла (1906), «Маленький Эйолф», «Привидения» Г. Ибсена (1907), «У врат царства» К. Гамсуна (1908), «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера (1910), «Гроза» А. Н. Островского (1916), «Маскарад» М. Ю. Лермонтова (1917), «Царь Эдип» Софокла (1924) и др. Работал также в петербургском Мариинском театре, в труппе Русского балета С. П. Дягилева, Московском Художественном академическом театре имени М. Горького и др. [↑](#endnote-ref-188)
191. К. А. Коровин начал работу в императорских театрах в 1899 г. в Москве в Большом театре. С 1910 г. — художник-консультант и главный декоратор московских императорских театров. Работал, главным образом, в московском Большом и петербургском Мариинском театрах. Основные работы в петербургском Александринском театре: «Волки и овцы» А. Н. Островского (1903), «Вишневый сад» А. П. Чехова (1905), «Ревизор» Н. В. Гоголя (1908). «Живой труп» Л. Н. Толстого (1911), «Нора» Г. Ибсена (1914), «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше (1918) и др. [↑](#endnote-ref-189)
192. *Добужинский Мстислав Валерианович* (1875 – 1957) — живописец, график, театральный художник. Деятельность театрального художника начал в 1907 г. в петербургском Старинном театре. Впоследствии работал в Московском Художественном театре, петроградском Большом драматическом театре, в труппе Русского балета С. П. Дягилева, в балетной труппе А. П. Павловой. В петроградском Театре академической драмы (б. Александринский) оформил «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1921) С 1926 г. жил за границей. [↑](#endnote-ref-190)
193. *Шервашидзе Александр Константинович* (1872 – ?) — живописец, театральный художник. Основные работы в петербургском Александринском театре: «Тяжба» Н. В. Гоголя (1909), «Шут Тантрис» Э. Хардта (1910), «Гамлет» У. Шекспира (1911), «Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева (1911), «Профессор Сторицын» Л. Н. Андреева (1912) и др. [↑](#endnote-ref-191)
194. *Рощина-Инсарова (Пашенная) Екатерина Николаевна* (1883) — драматическая актриса. Сценическую деятельность начала в 1899 г. в Одессе. В продолжение нескольких лет выступала в различных провинциальных городах. В 1905 – 1911 гг. — на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра. С 1911 по 1913 г. — в московском Малом театре. С 1913 по 1918 г. — в Александринском театре. {351} В 1918 г. уехала за границу. С 1922 г. — актриса Русского театра в Риге (антреприза М. Я. Муратова). В 1924 г. открыла в Риге свой театр — Камерный театр, просуществовавший до весны 1925 г. С 1925 г. живет в Париже. Основные роли: Нина («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Катерина, Агния («Гроза», «Не все коту масленица» А. Н. Островского), Нина, Соня, Анна Петровна («Чайка», «Дядя Ваня», «Иванов» А. П. Чехова), Настя, Татьяна («На дне», «Мещане» М. Горького), Маргарита Готье («Дама с камелиями» А. Дюма-сына), Нора («Кукольный дом» Г. Ибсена) и др. [↑](#endnote-ref-192)
195. *Дарский (Псаров) Михаил Егорович* (1865 – 1929) — драматический актер и режиссер. Сценическую деятельность начал в 1885 г. в Петербурге на любительской сцене. Затем в течение многих лет выступал в провинции, гастролируя иногда в Петербурге и его пригородах. В 1898 – 1899 гг. — в Московском Художественном театре. В 1900 – 1901 гг. держал антрепризу в Ярославле. С 1902 по 1929 г. (с перерывами) — актер и режиссер ленинградского Театра академической драмы (б. Александринский). Основные роли: Гамлет, Отелло, Шейлок («Гамлет», «Отелло», «Венецианский купец» У. Шекспира), Уриель Акоста («Уриель Акоста» К. Гуцкова) и другие роли классического репертуара. Основные режиссерские работы: «Чайка» А. П. Чехова (1902), «Вечная любовь» Г. Шабера (1906), «Старый Гейдельберг» В. Мейер-Ферстера (1908), «Коварство и любовь» Ф. Шиллера, «Анжело» В. Гюго (1910), «Эмилия Галотти» Г. Лессинга (1911), «Рюи Блаз» В. Гюго (1915) и др. [↑](#endnote-ref-193)
196. *Лаврентьев Андрей Николаевич* (1882 – 1935) — драматический актер, режиссер, заслуженный деятель искусств. В 1904 г. окончил школу-студию Московского Художественного театра и тогда же был принят в его труппу. С 1910 г. — актер и режиссер петербургского Александринского театра. В 1918 г. организовал петроградский Театр художественной драмы (б. Литейный театр). Один из основателей, актер и режиссер Большого драматического театра, в котором проработал (с перерывом) до конца своей жизни. В 1929 г. оставил режиссуру и полностью перешел на работу актера. Лучшие роли: Шприх («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Гай («Мой друг» Н. Ф. Погодина), Фальстаф («Виндзорские кумушки» У. Шекспира), Клиффорд («Настанет время» Р. Роллана) и др. Основные режиссерские работы: в петербургском Александринском театре — «Цена жизни» Вл. И. Немировича-Данченко (1913), «Профессор Сторицын», «Король, закон и свобода» Л. Н. Андреева (1914) и др. В Большом драматическом театре — «Дон Карлос» Ф. Шиллера (1919), «Отелло», «Король Лир» У. Шекспира (1920), «Северные богатыри» Г. Ибсена (1923), «Анна Кристи» Ю. О’Нийла (1924), «Враги» М. Горького (совместно с Н. П. Акимовым), (1926) и др. [↑](#endnote-ref-194)
197. *Петровский Андрей Павлович* (1869 – 1933) — драматический актер и режиссер. Сценическую деятельность начал в провинции. С 1894 по 1904 г. — актер московского частного театра Ф. А. Корша. С 1904 г. — актер, впоследствии и режиссер петербургского Александринского театра. С осени 1915 г. — режиссер харьковского Русского драматического театра Н. Н. Синельникова. С 1918 г. — режиссер в московском театре б. Корша; работал также в московском Большом театре, затем в Театре сатиры, Экспериментальном театре и др. С 1896 г. занимался педагогической деятельностью — сначала на {352} Драматических курсах петербургского Театрального училища, в Школе сценического искусства, основанной им и А. А. Саниным, в советское время — в московском Государственном театральном институте имени А. В. Луначарского (ГИТИС), в балетной школе московского Большого театра и др. Лучшие роли: Шприх («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Следователь («Живой труп» Л. Н. Толстого), Стейг («Золото и мозг» А. Г. Глебова) и др. Основные режиссерские работы: в петербургском Александринском театре — «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского (1909), «Лес» А. Н. Островского (1910), «Уриель Акоста» К. Гуцкова (1910) и др. В московском театре б. Корша — «Коварство и любовь» Ф. Шиллера (1918), «Канцлер и слесарь» А. В. Луначарского (совместно с А. А. Саниным, 1922), «Анна Кристи» Ю. О’Нийла (1924) и др. [↑](#endnote-ref-195)
198. Первый спектакль по возобновлении драматической хроники А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» на сцене петербургского Александринского театра в постановке А. А. Санина состоялся 31 октября 1902 г. «Вчерашний спектакль был действительно бенефисом вторых артистов, — писал А. Р. Кугель, — даже не вторых, а третьих, — толпы, которая ожила на Александринской сцене и дала несколько интересных и ярких минут художественного наслаждения… Из народных сцен очень интересно, оригинально и художественно поставлена “Улица в Китай-городе”. Санин обнаружил здесь много отчетливости и выдумки. Последняя сцена — бунт — произвела на меня сильное впечатление» (Homo Novus. «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» на Александринской сцене. «Петербургская газета», 1902, 1 ноября, стр. 3). [↑](#endnote-ref-196)
199. «*Победа*» — пьеса в 4 д., 5 к. В. О. Транхтенберга. Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра в постановке А. А. Санина состоялся 16 декабря 1902 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Михаила. [↑](#endnote-ref-197)
200. «*Калигула*» — трагедия в 5 д. с прологом А. Дюма-отца (перевод В. П. Буренина). Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра в постановке А. А. Санина состоялся 2 февраля 1904 г. [↑](#endnote-ref-198)
201. А. А. Санин оставил службу в петербургском Александринском театре 1 сентября 1907 г. [↑](#endnote-ref-199)
202. «*Зима*» — пьеса в 4 д. П. П. Гнедича. Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра состоялся 11 февраля 1905 г. А. П. Петровский исполнял роль Конопельникова. [↑](#endnote-ref-200)
203. «*Жулик*» — пьеса в 5 д. И. Н. Потапенко. Первый спектакль на сцене петербургского Александринского театра состоялся 28 января 1911 г. А. П. Петровский исполнял роль Черпашова. [↑](#endnote-ref-201)
204. Первый спектакль по возобновлении трагедии К. Гуцкова «Уриель Акоста» (перевод П. И. Вейнберга) в постановке А. П. Петровского с Ю. М. Юрьевым в заглавной роли состоялся 15 января 1910 г. на сцене петербургского Михайловского театра. С 27 февраля того же года шел и в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-202)
205. Ю. М. Юрьев ошибся: А. П. Петровский умер 25 января 1933 г. [↑](#endnote-ref-203)
206. Машинописная рукопись воспоминаний Ю. М. Юрьева о работе с Вс. Э. Мейерхольдом с отдельными пометками автора хранится {353} в рукописном фонде Ленинградского государственного театрального музея (Архив Ю. М. Юрьева, ОРУ 786), даты написания не имеет и в печати до настоящего времени опубликована не была. Можно предполагать, что воспоминания составлены Ю. М. Юрьевым в 1927 году. На это указывает фраза: «“Маскарад” и до сего времени не утратил к себе интереса и в продолжении 10 лет делает полные сборы». (Первый спектакль драмы «Маскарад» М. Ю. Лермонтова в постановке Вс. Э. Мейерхольда состоялся в субботу 25 февраля 1917 года.) Творческое содружество Ю. М. Юрьева и Вс. Э. Мейерхольда — примечательная страница в истории русского советского театра. Ю. М. Юрьев видел в Мейерхольде большого мастера сцены, крупного режиссера-новатора. Он не только присутствовал на репетициях первого спектакля Вс. Э. Мейерхольда на сцене петербургского Александринского театра «У врат царства» К. Гамсуна, «интересуясь его художественными требованиями», но и выступил 24 марта 1909 г. в Театральном клубе с весьма развернутой лекцией «Современный театр», которая явилась, по мнению современников, своеобразным «гимном Мейерхольду» (см.: Н. Волков. Мейерхольд, т. II. М.‑Л., «Academia», 1929, стр. 51 – 52). С этого времени и до последних лет творческой деятельности Вс. Э. Мейерхольда в театре отношение Ю. М. Юрьева к нему оставалось неизменным. Об этом свидетельствуют письма Ю. М. Юрьева к Вс. Э. Мейерхольду и то обстоятельство, что в конце 1932 года Ю. М. Юрьев вышел из состава труппы московского Малого театра, где он проработал более трех лет, и вступил в Театр имени Вс. Мейерхольда (в 1934 г. он вернулся в ленинградский Театр академической драмы, который покинул в 1929 г.). Впервые публикуемые нами воспоминания Ю. М. Юрьева о Вс. Э. Мейерхольде — лишь одно из выразительных доказательств творческого содружества двух больших мастеров советского театра. Вопрос об их совместной творческой работе может явиться, несомненно, предметом отдельного исследования. [↑](#endnote-ref-204)
207. Вс. Э. Мейерхольд вступил в труппу Александринского театра 1 сентября 1908 г. Уход Вс. Э. Мейерхольда из театра В. Ф. Комиссаржевской в ноябре 1907 г. был вызван его принципиальными разногласиями по творческим вопросам с В. Ф. Комиссаржевской и имел, действительно, довольно широкий отклик в печати. [↑](#endnote-ref-205)
208. Первый спектакль драмы в 4 д. «У врат царства» К. Гамсуна (перевод В. М. Саблина) на сцене петербургского Александринского театра состоялся 30 сентября 1908 г. [↑](#endnote-ref-206)
209. Первый спектакль по возобновлении комедии в 5 д. «Дон Жуан» Ж.‑Б. Мольера (перевод В. И. Родиславского) на сцене петербургского Александринского театра состоялся 9 ноября 1910 г. [↑](#endnote-ref-207)
210. А. Р. Кугель считал, что «г. Юрьев не дает никакого толкования и никакого образа мольеровского Дон Жуана» (А. Кугель. Театральные заметки. «Театр и искусство», 1910, № 47, стр. 902). Но большинство критиков положительно оценивало игру Ю. М. Юрьева. Так, например, рецензент газеты «Речь» отмечал, что «Дон Жуан был прежде всего живописно-красив и пластически-изящен. В первом акте в первой сцене с Шарлоттой артист временами принижал образ до уровня обыкновенного ловеласа, но уже в сцене {354} с обеими крестьянками, в беседе с Сганарелем о боге, в грандиозной буффонаде с Диманшем и в сценах со статуей и отцом оклеветанный всем миром Дон Жуан снова вырос во весь рост. Благородство и великодушие, красивая воспламеняемость и легкий налет идущего от Вольтера скептицизма, — душевное изящество и внешняя грация воплощены были г. Юрьевым свежо и интересно» («Речь», 1910, 11 ноября, стр. 3). [↑](#endnote-ref-208)
211. Первый спектакль драмы в 5 д. «Шут Тантрис» Э. Хардта (перевод П. П. Потемкина) на сцене петербургского Александринского театра состоялся 9 марта 1910 г. [↑](#endnote-ref-209)
212. Первый спектакль «фантастической истории» в I д. «Красный кабачок» Ю. Д. Беляева на сцене петербургского Александринского театра состоялся 23 марта 1911 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Смолякова. [↑](#endnote-ref-210)
213. Постановка драмы Л. Н. Толстого «Живой труп» была осуществлена Вс. Э. Мейерхольдом совместно с режиссером А. Л. Загаровым. Ю. М. Юрьев исполнял роль Каренина (первый раз 7 ноября 1911 г.). [↑](#endnote-ref-211)
214. Первый спектакль пьесы в 4 д. «На полпути» А. Пинеро (перевод Б. Лебедева и З. А. Венгеровой) на сцене петербургского Александринского театра состоялся 30 января 1914 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Леонарда Ферриса. [↑](#endnote-ref-212)
215. Первый спектакль пьесы в 4 д. «Зеленое кольцо» З. Н. Гиппиус на сцене петербургского Александринского театра состоялся 18 февраля 1915 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Ясвейна (дяди Мики). [↑](#endnote-ref-213)
216. Первый спектакль по возобновлении драмы А. Н. Островского «Гроза» на сцене петербургского Александринского театра состоялся 9 января 1916 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Бориса. [↑](#endnote-ref-214)
217. Первый спектакль драмы в 5 д., 6 к. «Два брата» М. Ю. Лермонтова на сцене петербургского Александринского театра состоялся 30 августа 1916 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Юрия. [↑](#endnote-ref-215)
218. Первый спектакль по возобновлении комедии «Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина на сцене петербургского Александринского театра состоялся 25 января 1917 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Кречинского. [↑](#endnote-ref-216)
219. Первый спектакль драмы в 5 д. «Дочь моря» Г. Ибсена (перевод П. и А. Ганзен) на сцене петербургского Александринского театра состоялся 12 декабря 1917 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Вангеля. [↑](#endnote-ref-217)
220. «*Эмилия Галотти*» — трагедия в 5 д. Г. Лессинга (перевод А. Н. Яхонтова). Первый спектакль по возобновлении состоялся на сцене петербургского Михайловского театра 10 октября 1911 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль принца Гвастальского. [↑](#endnote-ref-218)
221. Первый спектакль драмы в 5 д. В. Мейер-Ферстера «Старый Гейдельберг, или Наследный принц» (перевод Ф. Н. Латернера) на сцене петербургского Александринского театра состоялся 22 декабря 1908 г. [↑](#endnote-ref-219)
222. «Помню замечательное исполнение Юрьевым роли наследного принца в “Старом Гайдельберге”, — вспоминал много позднее А. Р. Кугель, — как мимоза он раскрывался и тут же закрывал свое сердце — в этой роли. “Не тронь меня” — как будто был его девиз. {355} Любовник, принц-студент, он любил свою Лизхен или Амальхен, но при всей его любви, юношески свежей, простодушной и увлекательной, он был принц-мимоза, за спиной которого стояли права, обязанности, монархические принципы… Все это замечательно передавалось Юрьевым…» (А. Кугель. Юбилей Юрьева. «Рабочий и театр», 1927, № 17, стр. 6 – 7). [↑](#endnote-ref-220)
223. *Котляревский Нестор Александрович* (1363 – 1925) — историк литературы, академик. С 1909 по 1917 г. — заведующий репертуаром петербургского Александринского театра и член петербургского отделения Театрально-литературного комитета при дирекции императорских театров. [↑](#endnote-ref-221)
224. «*Разбойники*» — драма в 5 д., 10 к. Ф. Шиллера (перевод М. М. Достоевского). Первый спектакль по возобновлении на сцене петербургского Александринского театра состоялся 21 апреля 1910 г. [↑](#endnote-ref-222)
225. «*Коварство и любовь*» — мещанская трагедия в 5 д. Ф. Шиллера (перевод М. Л. Михайлова). Первый спектакль по возобновлении на сцене петербургского Александринского театра состоялся 22 февраля 1909 г. [↑](#endnote-ref-223)
226. «*Эрнани*» — драма в 5 д. В. Гюго (перевод С. С. Татищева). Первый спектакль по возобновлении состоялся на сцене петербургского Михайловского театра 16 января 1913 г. Режиссер А. И. Долинов. [↑](#endnote-ref-224)
227. Первый спектакль драмы В. Гюго «Рюи Блаз» (перевод Д. Д. Минаева) состоялся на сцене петербургского Михайловского театра 23 января 1915 г. Режиссер М. Е. Дарский. [↑](#endnote-ref-225)
228. *Лешков Павел Иванович* (1884 – 1944?) — драматический актер и режиссер, заслуженный артист РСФСР. Окончил Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1911 г. (класс А. И. Долинова). С 1911 по 1923 г. и с 1926 по 1941 г. — актер ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринский). В 1925 – 1926 гг. — на сцене московского Театра имени Вс. Мейерхольда. В 1943 – 1944 гг. руководил театрами в Нижнем Тагиле, Воронеже. С 1924 г. занимался педагогической деятельностью (ленинградский Институт сценических искусств и др.). Лучшие роли: Подколесин («Женитьба» Н. В. Гоголя), Кудряш, Митя, Подхалюзин («Гроза», «Бедность не порок», «Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского), Беляев («Месяц в деревне» И. С. Тургенева), Дробный («Чудак» А. Н. Афиногенова), Метелкин («Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского), Кутузов («Полководец Суворов» И. В. Бехтерева и А. В. Разумовского), Эрнани («Эрнани» В. Гюго) и др. [↑](#endnote-ref-226)
229. *Тхоржевская Наталия Корнильевна* (1889 – ?) — драматическая актриса. Окончила Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1910 г. (класс В. Н. Давыдова). С того же года по 1917 г. (с перерывом) — на сцене петербургского Александринского театра. Основные роли: Софья («Недоросль» Д. И. Фонвизина), Исмена («Антигона» Софокла), донья Соль, Катарина Барагандини («Эрнани», «Анжело» В. Гюго), паж Паранис («Шут Тантрис» Э. Хардта) и др. [↑](#endnote-ref-227)
230. «*Анжело*» — драма в 3 днях и 4 д. В. Гюго (перевод Н. В. Михно). Первый спектакль на сцене петербургского Михайловского {356} театра состоялся 10 декабря 1910 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Родольфа. [↑](#endnote-ref-228)
231. «*Равеннский боец*» — трагедия в 5 д. Ф. Гальма. Первый спектакль состоялся на сцене петербургского Михайловского театра 6 ноября 1909 г. Ю. М. Юрьев исполнял роль Тумелика. [↑](#endnote-ref-229)
232. Трагедия У. Шекспира «Ромео и Джульетта» на сцене петербургского Михайловского театра с Ю. М. Юрьевым в роли Ромео прошла дважды — 4 и 6 февраля 1911 г. [↑](#endnote-ref-230)
233. Роль Фердинанда в трагедии Ф. Шиллера «Коварство и любовь» Ю. М. Юрьев исполнил впервые на сцене петербургского Александринского театра 22 февраля 1909 г.; играл Фердинанда на сцене этого театра до 1928 г., а затем в течение нескольких последующих лет в своих гастрольных поездках. [↑](#endnote-ref-231)
234. Ю. М. Юрьев ошибся: комедия-балет Ж.‑Б. Мольера «Мещанин во дворянстве» была поставлена режиссером Ф. Ф. Комиссаржевским в Москве не в Малом театре, а в частном театре К. Н. Незлобина (первый раз 1 сентября 1911 г.). Художник Н. Н. Сапунов. [↑](#endnote-ref-232)
235. Юрьев имеет в виду комедию Ж.‑Б. Мольера «Дон Жуан, или Каменный пир» (1665), комедию К. Гольдони «Дон Джованни Тенорио, или Распутный» (1763), поэму Дж.‑Г. Байрона «Дон Жуан» (1818 – 1824), сцены А. С. Пушкина «Каменный гость» (1830), драматическую поэму А. К. Толстого «Дон Жуан» (1861). Впервые легенду о Дон Жуане обработал испанский драматург Тирсо де Молина («Севильский обольститель», 1610). [↑](#endnote-ref-233)
236. Перевод Г. Шенгели. [↑](#footnote-ref-5)
237. А. Я. Головин. Юрьев и «Дон Жуан». В кн.: Ю. М. Юрьев. Л., «Прибой», 1927, стр. 55 – 56. [↑](#endnote-ref-234)
238. Спектакль «Дон Жуан» вызвал острую полемику в театральной прессе. Крупными статьями откликнулись А. Н. Бенуа, С. М. Волконский, А. Р. Кугель и др. А. Н. Бенуа назвал спектакль Вс. Э. Мейерхольда «нарядным балаганом, уничтожающим глубину пьесы» (А. Бенуа. Балет в Александринке. «Речь», 1910, 19 ноября, стр. 3). С. М. Волконский считал, что спектакль дает только «зрительные впечатления… Где тут слово, где тут мысль, где душа, где человек?» — восклицает он (С. М. Волконский. Человек на сцене. Спб., 1912, стр. 78). «Постановка Дон Жуана имеет несомненный успех, публике она нравится, — писал А. Р. Кугель, — в декорациях и костюмах много красоты, и сама идея постановки, поскольку под постановкой разуметь внешние, зрительные планы, любопытна. Но театром, конечно, это назвать нельзя. Это просто нечто зрительно красивое и интересное… В постановке “Дон Жуана” элементы живописи, декоративного искусства, гончарного, столярного и коврового производства настолько подавляют, собственно, элементы театра, что о последних даже вспоминать не хочется… исчезла вся грация, вся легкость мольеровской комедии… беззаботность мольеровского комизма разменялась на жесткие прямолинейные, сухие и грубые фокусы-покусы» (А. Кугель. Театральные заметки. «Театр и искусство», 1910, № 47, стр. 901 – 902). С другой стороны, появился ряд статей, приветствовавших работу Вс. Э. Мейерхольда. «Громадная заслуга авторов постановки “Дон Жуана” на Александринской сцене — Мейерхольда и Головина — в том, что они., верно поняли, что не нужно реставрировать театр 1665 г., но надо напомнить стиль той эпохи, аромат ее» (А. А. Смирнов. «Дон {357} Жуан» и его постановка на Александринской сцене. «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. 7, стр. 98). «Это не “Луи Каторз шестнадцатый”, — писал Ю. Д. Беляев, — каким сплошь да рядом угощают по нашим театрам, но прекрасное художественное произведение Головина, которое после первого же действия вызывает аплодисменты зрительного зала. Режиссирует Мейерхольд. Он далеко отступает в смысле стиля от обычных мольеровских постановок. Если хотите, это его собственная вариация на тему “Дон Жуана”. Вариация или стилизация, но во всяком случае нечто оригинальное и красивое… На дружные, упорные вызовы выходили раскланиваться гг. Мейерхольд и Головин, истинные авторы спектакля. Трудно сказать, кто из них дал больше. Оба дали все, что могли. Головин показал весь свой вкус, знание, мастерство. Мейерхольд явился заправским метром сцены, одаренным фантазией и научной эрудицией. Так легко и произвольно “стилизовать” может только человек, насквозь пропитавшийся духом эпохи» (Ю. Беляев. О чем рассказывал гобелен… (Дон Жуан). «Новое время», 1910, 11 ноября, стр. 5). [↑](#endnote-ref-235)
239. Спектакль «Дон Жуан» возобновлялся в 1918 г. (5 марта), в 1922 г. (13 июня) и в 1932 г. (26 марта). [↑](#endnote-ref-236)
240. *Фероди (Féraudy) Мари Морис* (1859 – 1932) — французский драматический актер. Окончил Парижскую консерваторию в 1880 г. С того же года — актер Комеди Франсез. В 1911 г. гастролировал вместе с Э. Сильвеном в Петербурге, выступая в спектаклях французской труппы Михайловского театра. Основные роли: Полоний («Гамлет» У. Шекспира), Люкас и Сганарель, Сильвестр («Лекарь поневоле», «Проделки Скапена» Ж.‑Б. Мольера), Грипсолейль («Женитьба Фигаро» П. Бомарше), Климент Маро («Король забавляется» В. Гюго), Давид Зихель («Друг Фритц» Эркманн-Шатриана), Гастон («Вороны» А. Бека) и др. [↑](#endnote-ref-237)
241. Э. Сильвен говорил: «Хотя это и не совсем тот “Дон Жуан”, которого мы привыкли видеть, но постановка эта не только интересна, но выдающаяся, и если бы ее показать у нас в Париже, можно было бы немало заработать денег» (цит. по кн.: Н. Волков, Мейерхольд, т. II. М.‑Л., «Academia», 1929, стр. 145). [↑](#endnote-ref-238)
242. *Тиме Елизавета Ивановна* (1888) — драматическая актриса, театральный деятель и педагог, народная артистка РСФСР. В 1908 г. окончила Драматические курсы петербургского Театрального училища (класс Ю. Э. Озаровского) и тогда же была принята в труппу петербургского Александринского театра. Разностороннее актерское дарование Е. И. Тиме позволило ей выступать в спектаклях балета, оперы и оперетты, исполнять ведущие роли в трагедии, драме, комедии и водевиле. Лучшие роли: баронесса Штраль («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Лариса, Гурмыжская («Бесприданница», «Лес» А. Н. Островского), Настасья Филипповна («Идиот» по роману Ф. М. Достоевского), Маша и Анна Павловна («Живой труп» Л. Н. Толстого), Клеопатра («Антоний и Клеопатра» У. Шекспира), Мирандолина («Трактирщица» К. Гольдони) и др. В настоящее время Е. И. Тиме — профессор Ленинградского государственного института театра, музыки и кинематографии. [↑](#endnote-ref-239)
243. *Студенцов Евгений Павлович* (1890 – 1943) — драматический актер, заслуженный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в 1908 г. в петербургском Малом (Суворинском) театре. С 1911 по {358} 1929 г. и с 1937 по 1941 г. — в ленинградском Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринский). В 1930 – 1934 гг. — актер московского академического Малого театра. С 1934 по 1937 г. выступал на периферии С 1941 г. — в ленинградском Объединении театров оперы, балета и драмы. Занимался педагогической деятельностью на петербургских частных драматических курсах Н. Н. Арбатова, в Школе русской драмы и др. Основные роли: Молчалин («Горе от ума» А. С. Грибоедова), князь Звездич («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Бабаев, Баклушин, Бакин («Грех да беда на кого не живет», «Не было ни гроша, да вдруг алтын», «Таланты и поклонники» А. Н. Островского), Василий Леонидович («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Бобоедов («Враги» М. Горького), Брызгалов («На берегу Невы» К. А. Тренева), Креон («Царь Эдип» Софокла), Карл VII («Святая Иоанна» Б. Шоу) и др. [↑](#endnote-ref-240)
244. *Барабанов Николай Сергеевич* (1890) — драматический актер, народный артист Латвийской ССР. Окончил Драматические курсы петроградского Театрального училища в 1915 г. (класс Ю. М. Юрьева). С того же года — актер петроградского Александринского театра. С 1918 г. — в харьковском Русском драматическом театре у Н. Н. Синельникова. С 1921 г. живет в Риге; служил в антрепризе М. Я. Муратова (впоследствии Театр русской драмы); ныне — актер и член художественного совета рижского Театра русской драмы. Лучшие роли: Борис Годунов («Борис Годунов» А. С. Пушкина), Неизвестный («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Крутицкий («Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского), Рогожин («Идиот» по роману Ф. М. Достоевского), Богомолов («Сомов и другие» М. Горького), Кошкин, Горностаев («Любовь Яровая» Б. А. Лавренева), полковник Кобаха («Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука), Глостер («Король Лир» У. Шекспира) и др. [↑](#endnote-ref-241)
245. В. П. Далматов умер 14 февраля 1912 г. [↑](#endnote-ref-242)
246. «Прекрасное впечатление произвел артист, игравший роль Неизвестного», — писал рецензент газеты «Зритель» (1917, № 110, стр. 6). В. Н. Соловьев считал что «… у Барабанова, исполнявшего роль Неизвестного, прекрасный голос и благодарные внешние данные. Но для этой роли у него недоставало той артистической мудрости, которая приходит с летами…» (В. Соловьев. «Маскарад» в Александринском театре. «Аполлон», 1917, № 2 – 3, стр. 76). [↑](#endnote-ref-243)
247. *Певцов Илларион Николаевич* (1879 – 1934) — драматический актер, народный артист РСФСР. Окончил драматическое отделение Музыкально-драматического училища московского Филармонического общества в 1902 г. С этого же года начал сценическую деятельность в Херсоне в Товариществе новой драмы Вс. Э. Мейерхольда и А. П. Кашеверова. С 1905 до 1915 г. выступал в различных городах провинции. С 1915 по 1920 г. — актер московского Драматического театра (с 1919 г. — Государственный Показательный театр). В 1922 г. — в Московском Художественном академическом театре. С 1922 по 1925 г. — актер Московского Художественного театра II. С 1926 г. до конца жизни — в ленинградском Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. Лучшие роли: Неизвестный («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Карандышев, Крутицкий («Бесприданница», «Не было ни гроша, да вдруг алтын» А. Н. Островского), Тарелкин («Смерть Тарелкина» А. В. Сухово-Кобылина), Сторицын, Тот {359} («Профессор Сторицын», «Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева), Севостьянов («Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова), Незеласов («Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова), Бородин («Страх» А. Н. Афиногенова) и др. Роль Неизвестного в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад» И. Н. Певцов исполнил впервые на сцене ленинградского Театра академической драмы (б. Александринский) 3 октября 1926 г. С. Л. Цимбал отмечал в своей книге, посвященной творчеству И. Н. Певцова: «Неизвестный в его исполнении был старым, утомленным, издерганным жизнью человеком, и можно было очень реально представить себе его прошлое, испытанные им житейские унижения и перенесенные им обиды. Это был не мстивший Арбенину по некоему велению судьбы, а высказывающий свое глубоко личное раздраженное и презрительное отношение к оскорбителю человек. Благодаря Певцову… в спектакле возникала горестная история Неизвестного — жертвы мира, в котором господствуют деньги» (С. Цимбал. Творческая судьба Певцова. Л.‑М., «Искусство», 1957, стр. 120). [↑](#endnote-ref-244)
248. *Смолич Николай Васильевич* (1888) — драматический актер, режиссер, народный артист СССР. Окончил Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1911 г. (класс А. И. Долинова). С того же года — актер петербургского Александринского театра. С 1918 г. — режиссер петроградского Театра академической драмы (б. Александринский). С 1921 г. работает режиссером в музыкальных театрах. С 1925 г. — художественный руководитель ленинградского академического Малого оперного театра, с 1932 г. — главный режиссер Большого театра Союза ССР. Лучшие роли: Мишка, Хлестаков («Ревизор» Н. В. Гоголя), Федор Иоаннович («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого), Раскольников («Преступление и наказание» по роману Ф. М. Достоевского), Оргон («Тартюф» Ж.‑Б. Мольера) и др. Основные постановки в Театре академической драмы: «Декабристы» П. П. Гнедича, «Безумный день, или Женитьба Фигаро» П. Бомарше (1918), «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера (1920), «Посадник» А. К. Толстого (1922), «Канцлер и слесарь» А. В. Луначарского (1923) и др. [↑](#endnote-ref-245)
249. *Локтев Николай Дмитриевич* (1878 – 1924) — драматический актер. Окончил Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1902 г. С того же года до конца жизни — актер ленинградского Театра академической драмы (б. Александринский). Основные роли: Свистунов, Мишка («Ревизор» Н. В. Гоголя), Иван, слуга Звездича («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Тишка («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Петр («Нахлебник» И. С. Тургенева) и др. [↑](#endnote-ref-246)
250. *Локтев Дмитрий Никанорович* (1840 – 1910) — драматический актер. С 1880 по 1907 г. — актер петербургского Александринского театра. Основные роли: Свистунов («Ревизор» Н. В. Гоголя), первый слуга («Горе от ума» А. С. Грибоедова), третий мещанин. Антон («Гроза», «Доходное место» А. Н. Островского), гонец из Пскова («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого) и др. [↑](#endnote-ref-247)
251. *Борисов Александр Федорович* (1905) — драматический актер, народный артист СССР. В 1927 г. окончил студию при ленинградском Театре академической драмы (класс Ю. М. Юрьева). С 1928 г. — актер этого театра. Лучшие роли: Мелузов, Счастливцев, {360} Гаврила, Кисельников («Таланты и поклонники», «Лес», «Горячее сердце», «Пучина» А. Н. Островского), царь Федор Иоаннович («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого), Борис Волгин («Чудак» А. Н. Афиногенова), Котов («На берегу Невы» К. А. Тренева), Павел Корчагин («Как закалялась сталь» по роману Н. А. Островского), Чеканов («Высокая волна» Г. Е. Николаевой и С. А. Радзинского) и др. С 1937 г. А. Ф. Борисов снимается в кино: Павлов («Академик Иван Павлов»), Мусоргский в одноименном фильме, Рыбкин («Александр Попов») и др. [↑](#endnote-ref-248)
252. *Коваленко Мария Владимировна* (1883 – 1950) — оперная певица (сопрано), заслуженная артистка РСФСР. С 1908 по 1928 г. — в оперной труппе ленинградского Академического театра оперы и балета (б. Мариинский). [↑](#endnote-ref-249)
253. Огромная работа над спектаклем «Маскарад» М. Ю. Лермонтова была проделана его постановщиком — Всеволодом Эмильевичем Мейерхольдом. Об этом прежде всего свидетельствуют многочисленные записи Вс. Э. Мейерхольда, сохранившиеся в его архиве (ЦГАЛИ, ф. 998, ед. хр. 268, оп. 1). Ввиду того, что в своих черновых тетрадях Вс. Э. Мейерхольд пытается наметить общее решение лермонтовской драмы, в той или иной мере осуществленное в первых спектаклях, мы приводим некоторые, наиболее существенные, наброски его мыслей:

«Идею пьесы надо искать именно во взаимном отношении “света”, толпы и героя.

Свет чего не уничтожит,

Что благородное спасет,

Какую душу не сожжет,

Чье самолюбие не умножит

И чьих не обольстит очей

Нарядной маскою своей.

Арбенин с его скептицизмом, преждевременной старостью был бы образом неизвестно зачем показанным, если бы не “свет” в пьесе, как фон. Каков бы ни был Арбенин… мы будем бичевать не его, а “свет”, сделавший его таким. Арбенин не любил “света”, как и Лермонтов:

Я любил

Все обольщения света, но не свет,

В котором я минутами лишь жил,

И их мгновенья были мук полны…

… Арбенин, как и Лермонтов, не скрывал своего презрения к “свету”. И вот ему черные силы послали Неизвестного, сначала обычное предостережение, а потом убийство.

Разве не чисто лермонтовская черта в Арбенине, ответившем смехом на слезы и мольбы какого-то из неопытных игроков (?), от лица которого говорит, одев одну из своих многочисленных масок, Неизвестный:

Раз ты меня уговорил, увлек

К себе… Мой кошелек

Был полон — и к тому же

{361} Я верил счастью. Сел играть с тобой,

И проиграл, — отец мой был скупой

И строгий человек. И чтоб не подвергаться

Упрекам — я решил отыграться.

Но ты хоть молод, ты меня

Я предался отчаянью — тут были,

Ты помнишь, может быть,

И слезы и мольбы… В тебе же возбудили

Они лишь смех.

Надо помнить, что Лермонтов хотел написать резкую критику на современные нравы. Необходимо, следя за драмой ревности, все время видеть эту канву, по которой расшиты узоры драмы Арбенина и Нины. И только созерцание вышивки вместе с канвой может дать представление о всей значительности “Маскарада”.

Вот каков материал канвы: Лермонтов, презиравший ничтожество “света”, окружил своего героя Арбенина целым сонмом людей “света”, в их сферу бросил он своего героя.

… Залив сцену “светом”, он привел [на нее] героя, и драматический конфликт может быть понят глубоко лишь как следствие мести “света” пришедшему в него герою за то презрение, каким он… дарит [“свет”]…

… Если Арбенин когда-то казнил толпу своею остротой так же, как делал это Лерм., нам станет понятно, почему Арбенину не уйти от ударов мести… И роль Неизвестного в пьесе… Арбенин падает жертвой мести…

… Зачем не назван он [Неизвестный] по имени…

непримеченный, везде я был с тобой;

Всегда с другим лицом, всегда в другом наряде, —

Знал все твои дела и мысль твою порой —

Остерегал тебя недавно в маскераде…

На великий маскарад, именуемый жизнью, Неизвестный пришел в маске, держа под плащом своего домино большой запас новых [масок] ей на смену. Неизвестный — наемный убийца. “Свет” нанял Неизвестного отомстить Арбенину за

То адское презренье ко всему,

Которым он гордился всюду…

Смерть Пушкина и смерть Лермонтова — стоит вспомнить злые замыслы “света” тридцатых годов — две смерти — лучшие источники для уяснения значительности и загадочности Неизвестного. Мартынов стоит за спиной Лермонтова, как тень, и ждет лишь приказаний “света”.

… Обреченный богом, Арбенин брошен в вихрь маскарада, чтобы сеть маскарадных интриг и случайностей опутала его как муху паук. Но когда нет маски и когда она на лице у действующих лиц маскарада — не понять. Так слиты грани: маскарада, страшной жизни, “света”! У маски ни души, ни званья нет, — есть тело.

Прав Арбенин, когда он кричит Неизвестному:

Не я ее убийца, ты, скорей!..

{362} Нину убил Неизвестный, рукой Арбенина, убил для того, чтобы “этот гордый ум” Арбенина “навеки изнемог”. “Свет” отомстил Арбенину через Неизвестного — наемного своего убийцу за все нападки Арбенина на “свет”. Такую месть свинцовой пулей уронил рок на грудь Пушкина выстрелом неизвестного Дантеса и на грудь Лермонтова в лице неизвестного Мартынова.

… Борьба “света” с героем — вот основа пьесы.

… Лермонтов хотел написать комедию в духе “Горя от ума”. В “Маскараде” прозвучала сатирическая нота: Арбенина Лермонтов делал своим Чацким в местах, где Арбенин высказывает отрицательное отношение к “свету” свысока…»

В наброске к своей первой беседе с актерами Вс. Э. Мейерхольд отмечал: «… фигуры “света” должны занять в перспективе такие планы и так должны быть освещены и такими линиями совершать свои передвижения в живой картине, чтобы всегда казались лишь частями большого целого. Импрессионизм гротеска передает всю правду действительности, но вместе с тем и прежде всего является отблеском красивого… У Лермонтова железная правда…» [↑](#endnote-ref-250)
254. Ю. М. Юрьев отмечал в 1939 году: «Четыре раза возобновлялся этот спектакль (из них дважды его возобновлял В. Э. Мейерхольд)» («Огонек», 1939, № 6, стр. 22).

Существенная работа была проделана Вс. Э. Мейерхольдом над возобновлением «Маскарада» в 1933 году (первый спектакль по возобновлении состоялся 25 декабря 1933 г.). Сам Вс. Э. Мейерхольд в статье под знаменательным заглавием «Ревизия, а не реставрация» подчеркивал: «Моей основной задачей при пересмотре и возобновлении “Маскарада” было — подвергнуть критической ревизии все то, что за время, истекшее от премьеры этого спектакля, увело его в сторону от исходного замысла постановки.

Здесь — прежде всего вопрос темпов и ритма спектакля. Не удивительно, что за 280 представлений “Маскарада”, при полной почти смене его участников и при отсутствии постоянного наблюдения автора постановки, — ритм и темп действия потеряли свою четкость, сбились и в ряде случаев спутались, спутав, тем самым, композицию спектакля в целом.

В этом отношении, однако, я не мог ограничиться одной лишь реставрационной работой. Передо мной встала задача в ряде моментов (маскарад, карточная игра и ссора Арбенина и Звездича) не столько восстанавливать старое, сколько найти новую форму выражения. Отсюда — ревизия и мизансцен и характеристик действующих лиц. В ряде случаев я счел необходимым изменить в некоторых эпизодах симметрию мизансцен первого постановочного варианта и заострить рисунок движения персонажей. Проведена также работа по пересмотру некоторых образов, ориентируясь на приемы игры времен Каратыгина I, в частности, в роли Арбенина, которую столь мастерски ведет Ю. М. Юрьев, внесен ряд новых законов, еще более приближающих ее к образу героя театра Лермонтова» («Красная газета», вечерний выпуск, 1933, 23 декабря). [↑](#endnote-ref-251)
255. А. В. Луначарский вспоминал впоследствии, как в трудные послереволюционные годы он обратился к В. И. Ленину с просьбой об оказании материальной поддержки новым, революционным экспериментальным {363} театрам и В. И. Ленин ему ответил: «Пусть в течение голодного времени экспериментальные театры продержатся на известном энтузиазме. Совершенно необходимо приложить все усилия, чтобы не упали основные столпы нашей культуры, ибо этого нам пролетариат не простит» (А. Луначарский. Ленин и искусство. В кн.: «Ленин о литературе и искусстве». М., Гослитиздат, 1957, стр. 591). Эта точка зрения В. И. Ленина находила себе неоднократное подтверждение во многих его статьях и высказываниях. «Не выдумка новой пролеткультуры, — писал В. И. Ленин в “Наброске резолюции о пролетарской культуре”, — а *развитие* лучших образцов, традиций и результатов *существующей* культуры с точки *зрения* миросозерцания марксизма…» (Цит. по кн.: «В. И. Ленин о литературе и искусстве», стр. 394). О значительной роли А. В. Луначарского в борьбе за сохранение старой театральной культуры писал и К. С. Станиславский: «Были еще и другие весьма тяжелые условия существования нашего и других театров, неизбежные во время народных потрясений… Многие объявили старый театр отжившим, лишним, подлежащим беспощадному уничтожению. Надо еще удивляться тому, что при создавшихся условиях наш и другие театры как-никак уцелели до настоящего времени. Этим мы в большой мере обязаны двум лицам — А. В. Луначарскому и Е. К. Малиновской, которые понимали, что нельзя во имя обновления искусства уничтожать старую художественную культуру, а надо усовершенствовать ее для выполнения новых и более сложных творческих задач…» (К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. В кн.: К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 1, М., «Искусство», 1954, стр. 378). [↑](#endnote-ref-252)
256. *«Автономный» устав Малого театра…* — Ю. М. Юрьев имеет в виду «Временное положение», выработанное А. И. Южиным-Сумбатовым в 1918 г. Оно было принято на общем собрании коллектива театра 13 февраля 1918 г. и утверждено Советским правительством в мае 1918 г. По этому положению Малому театру предоставлялась автономия в управлении, которое осуществлялось выборным Советом Малого театра; Совет выбирал из своей среды правление, которому принадлежала исполнительная власть. Председателем Совета был избран А. И. Южин-Сумбатов. «Я выбрал именно этот путь провозглашения известной автономии театров, — вспоминал позднее А. В. Луначарский, — они ведь всегда страдали от засилия чиновников… Я должен сказать, что позднее от нее не осталось даже рожек и ножек. Само актерство очень скоро поняло, что самоуправление в театре означает препорядочный хаос… Потребовалась очень крепкая власть, и мы перешли к единовластию директоров… Договор обеспечивал полную возможность экономического и идеологического руководства Малым театром и вместе с тем охранял его достоинство большого культурного учреждения с большими традициями… Моя тактика заключалась в том, чтобы как можно скорее убедить лучших работников искусства в глубоком желании нашем сохранить лучшее достояние прошлого» (А. В. Луначарский. Три встречи. «Огонек», 1927, № 40, стр. 4). [↑](#endnote-ref-253)
257. Трагедия Еврипида «Ипполит» была возобновлена на сцене Александринского театра 24 февраля 1918 г.; комедия Ж.‑Б. Мольера «Дон Жуан» — 5 марта 1918 г.; драматическая сцена А. С. Пушкина «Скупой рыцарь» — 24 апреля 1918 г. [↑](#endnote-ref-254)
258. {364} Спектакль Александринского театра «Коварство и любовь» Ф. Шиллера был возобновлен на сцене театра «Аквариум» 9 января 1918 г.; спектакль «Уриель Акоста» К. Гуцкова — 22 января 1922 г. [↑](#endnote-ref-255)
259. *Рейнгардт (Reinhardt) Макс* (1873 – 1943) — немецкий актер, режиссер и театральный деятель. Окончил драматическое отделение Венской консерватории. В 1903 г. — актер городского театра в Зальцбурге, в 1894 – 1904 гг. — Немецкого театра в Берлине. Режиссерскую деятельность начал постановкой сатирических пародий в артистическом кабаре «Шум и дым». Руководил Малым театром, созданным в 1902 г. на основе этого кабаре. В 1903 – 1906 гг. руководил Новым театром в Берлине. В 1905 – 1932 гг. (с перерывами) — Немецким театром (ныне — Немецкий театр имени М. Рейнгардта) и созданным при нем филиалом — Камерным театром. В 1910 – 1920 гг. осуществил ряд экспериментальных постановок классических пьес на арене цирка. В 1933 г. после фашистского переворота в Германии эмигрировал в Соединенные Штаты Америки, где занимался, главным образом, кинорежиссурой. Постановка М. Рейнгардтом трагедии Софокла «Царь Эдип» («Эдип и Сфинкс» в обработке Г. Гофмансталя) была осуществлена силами Немецкого театра на арене берлинского цирк! Шумана (первый раз 7 ноября 1910 г.). В России М. Рейнгардт показывал «Царя Эдипа» в петербургском цирке Чинизелли с 25 по 30 марта 1911 г. и на следующий год в московском цирке братьев Никитиных в апреле 1912 г. Этот спектакль вызвал острую полемику в русской прессе. [↑](#endnote-ref-256)
260. *Моисси (Moissi) Алессандро* (1880 – 1935) — немецкий драматический актер, албанец по рождению. Сценическую деятельность начал в венском Бургтеатре. С 1904 г. творческая судьба А. Моисси была связана с именем М. Рейнгардта, под руководством которого он совершенствовал свое мастерство. В 1904 г. — актер берлинского Нового театра, последующие годы — в Немецком и Камерном театрах. Выступал в Петербурге и в Москве в 1911 и 1912 гг. с труппой Немецкого театра, исполняя заглавную роль в постановке М. Рейнгардта «Царя Эдипа» Софокла. В советское время приезжал дважды — в марте 1924 г. и в конце 1924 – начале 1925 г. Выступал в Ленинграде, Москве, Харькове, Киеве. Лучшие роли: Эдип («Царь Эдип» Софокла), Гамлет, Шут («Гамлет», «Король Лир» У. Шекспира), Фауст («Фауст» В. Гете), маркиз Поза, Франц Моор, Фиеско («Дон Карлос», «Разбойники», «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера), Освальд («Привидения» Г. Ибсена), Протасов («Живой труп» Л. Н. Толстого) и др. Ю. М. Юрьев писал о А. Моисси: «Моисси — прекрасный, обаятельный артист, подкупающий своей естественностью, но вместе с тем обладающий актерским мастерством. Его голос, дикция, мимика и жест — в высшей степени разработаны. В особенности жест. Кисть его руки дает ему возможность зарисовки душевных настроений, чем он так часто и пользуется. По-видимому, Моисси ближе современный психологический репертуар. В героических же ролях в нем заметно стремление несколько снижать их до обыденных образов» («Жизнь искусства», 1924, № 14, стр. 9). «В Гамлете, Федоре Протасове, Освальде Альвинге, несмотря на все богатства нюансов роли в отдельности, — писал Ю. Д. Беляев, — Моисси всегда один и тот же человек большого европейского города. … Моисси, показав Эдипа, раскрыл во всей полноте свою сущность, как мастера сценических образов, всегда {365} построенных в одном плане — в таком, который выражает вовсе не внутренний рисунок, данный Софоклом или Толстым, Шекспиром или Ибсеном, а лишь ничем не замаскированную индивидуальность самого актера. Эдип — царь в изображении Моисси — это тот же Освамэд Альвинг, трагедию обреченности которого он так потрясающе обнажает. … Моисси — художник, призванный своим огромным искусством дать почувствовать катастрофическое крушение старого европейского мира» (Ю. Беляев. Александр Моисси. В кн.: Ю. Беляев. Актеры. М., «Огонек», 1926, стр. 54 – 59). [↑](#endnote-ref-257)
261. Ю. М. Юрьев ошибся: А. Н. Лаврентьев не был главным режиссером Александринского театра. Этот пост занимал с 1916 г. Е. П. Карпов. В начале 1918 г. во главе художественного руководства театра стоял Автономный временный комитет театра. [↑](#endnote-ref-258)
262. *Железнова Нина Михайловна* (1899) — драматическая актриса. Окончила Драматические курсы петроградского Театрального училища в 1915 г. (класс Ю. М. Юрьева). С того же года по 1929 г. — актриса ленинградского Театра академической драмы (б. Александринский). В 1930 – 1934 гг. — на сцене московского Малого театра. С 1934 по 1937 г. выступала на периферии (Курск, Смоленск, Краснодар). С 1937 по 1939 г. — в ленинградском ансамбле Театра драмы. С 1939 г. — актриса Ленинградской филармонии. Лучшие роли: Софья («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Нина («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Катерина («Гроза» А. Н. Островского), Анна Каренина («Анна Каренина» по роману Л. Н. Толстого), Дездемона («Отелло» У. Шекспира), Луиза («Коварство и любовь» Ф. Шиллера) и др. [↑](#endnote-ref-259)
263. *Борисов Иван Иванович* (? – 1939?) — драматический актер. На сцене ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринский) с 1891 по 1900 г. и с 1905 по 1939 г. Основные роли: Абдулин («Ревизор» Н. В. Гоголя), Щебнев («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), Торцов, Дикой («Бедность не порок», «Гроза» А. Н. Островского), следователь («Враги» М. Горького), старик («Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова), доктор («На берегу Невы» К. А. Тренева), Жорж Дюваль («Дама с камелиями» А. Дюма-сына) и др. [↑](#endnote-ref-260)
264. *Мгебров Александр Авельевич* (1884) — драматический актер, режиссер и театральный деятель. Сценическую деятельность начал в труппе П. Н. Орленева в 1906 г. С осени 1907 г. — актер Московского Художественного театра. В 1908 – 1910 гг. — в петербургском театре В. Ф. Комиссаржевской. В 1911 г. — актер петербургского Старинного театра Н. Н. Евреинова. В 1913 – 1914 гг. принимал участие в работе московской студии В. Э. Мейерхольда. В 1918 г. выступил как организатор и руководитель петроградской Арены Пролеткульта. В 1919 г. — организатор и руководитель Первого революционного рабочего героического театра. В 1920 г. — актер московского Театра РСФСР первый. В 1922 – 1923 гг. — петроградского Театра новой драмы. Состоял в труппе ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина в 1922 – 1924, 1930 – 1931 и в 1939 – 1956 гг. Основные роли: Несчастливцев, Нароков («Лес», «Таланты и поклонники» А. Н. Островского), царь Федор («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого), Франсуазе Поль («Людовик XI» К. Делавиня) и др. [↑](#endnote-ref-261)
265. {366} *Грановский (Азарх) Алексей Михайлович* (1890 – ?) — режиссер. В 1911 г. окончил петербургскую Школу сценического искусства по режиссерскому классу А. А. Санина. В 1911 – 1913 гг. работал в Германии под руководством М. Рейнгардта. Первая самостоятельная постановка — «Филипп II» Э. Верхарна (Новый театр в Риге, 1914). С 1918 г. работал по созданию еврейского театра (см [прим. 262](#_Tosh0005100)). С 1919 по 1926 г. — руководитель московского Государственного еврейского театра. С 1919 по 1924 г. занимался педагогической работой в различных театральных учебных заведениях, главным образом в Центральном еврейском театральном техникуме. В 1926 г. уехал за границу. Основные работы: в Государственном еврейском театре — «Уриель Акоста» К. Гуцкова (1922), «Путешествие Вениамина III» по повести М. Мойхер-Сфорима (1922), «Колдунья» А. Гольдфадена (1920), «200 000» Шолом-Алейхема (1923) и др., а также «Царь Эдип» Софокла и «Макбет» У. Шекспира (Театр трагедии, 1918 – 1919, с Ю. М. Юрьевым в заглавных ролях), «Мистерия-буфф» В. В. Маяковского (Московский госцирк, 1922) и др. [↑](#endnote-ref-262)
266. Ю. М. Юрьев имеет в виду Еврейский камерный театр (ЕКТ), созданный в 1918 г. в Петрограде на основе Государственной еврейской школы сценического искусства и находящегося при ней Театра-студии. Организатором и первым руководителем театра был А. М. Грановский. В сезон 1920/21 г. Еврейский камерный театр был переведен в Москву и в 1925 г. переименован в Государственный еврейский театр (ГОСЕТ). С 1929 г. его возглавил народный артист СССР С. М. Михоэлс. Театр прекратил свое существование в 1949 г. [↑](#endnote-ref-263)
267. Премьера трагедии Софокла «Царь Эдип» состоялась 21 мая 1918 г. Трагедия шла в переводе Т. Л. Щепкиной-Куперник немецкой обработки Г. Гофмансталя. Некоторые отрывки взяты из перевода Д. С. Мережковского, тексты хора — в обработке А. М. Грановского. [↑](#endnote-ref-264)
268. Постановка трагедии Софокла «Царь Эдип» вызвала широкий отклик в театральной прессе. «Г‑н Юрьев вместе с режиссером г. Грановским дали спектакль выдающийся, — отмечало “Обозрение театров”. Грандиозная трагедия выявилась в необходимом для нее просторе… Нечего и говорить, что мастерская декламация г. Юрьева, его богатый голос и скульптурная эластичность нашли здесь себе прекрасное применение. Его партнеры: г‑жи Тиме, Железнова, Аленева и гг. Студенцов, Барабанов и др. прониклись настроением эллинской красоты, играли с подъемом, проникновением… Толпа на сцене живет и является красочным фоном для главных лиц трагедии» («Обозрение театров», 1918, № 3742, стр. 5). «Юрьев — Эдип, это было настоящее искусство, — писала газета “Жизнь искусства”. — Можно не соглашаться с Юрьевым в толковании роли, находить те или другие недостатки исполнения, но что это было искусство — очевидно всякому… Эдипа он взял как подлинный трагический актер… Я видел в Эдипе гениального истерика Моисси и великого искусника Мунэ-Сюлли, и могу сказать, что Юрьев с честью выдерживает такое славное европейское соседство. Он отличается, конечно, от того и от другого, внося большую сдержанность… и литургичность, чем рейнгардтовский премьер, и большую жизненность, теплоту и эмоциональность в отличие от пышной… декламации французского трагика. В Юрьеве — Эдипе было соединение трагической очень театральной и декоративной {367} игры с жизненностью и эмоциональным пафосом» (М. Кузмин. Царь Эдип. «Жизнь искусства», 1918, № 13, стр. 3). [↑](#endnote-ref-265)
269. Ю. М. Юрьев имеет в виду трагедию Эсхила «Прикованный Прометей». Много позднее, в 1930‑х гг., Ю. М. Юрьев «… осуществил… грандиозный по числу слушателей план: передачу в эфир трагедии Эсхила “Скованный Прометей”. Это первый в мире случай передачи по радио древнегреческой трагедии, вызвавшей горячие отклики слушателей…» (С. Дурылин. Пять мастеров. «Театр», 1937, № 8, стр. 90). [↑](#endnote-ref-266)
270. *Бенедикс (Benedix) Юлий Родерих* (1811 – 1873) — немецкий писатель и драматург, автор многочисленных комедий и водевилей. В течение ряда лет стоял во главе театров в Лейпциге, Эльбверфельде и др. [↑](#endnote-ref-267)
271. *Руге (Ruge) Арнольд* (1802 – 1880) — немецкий публицист, политический и общественный деятель. Во время революции 1848 г. представлял левое крыло в Франкфуртском национальном собрании, издавал демократическую газету «Реформа». Впоследствии эмигрировал в Лондон. После 1866 г. — сторонник Бисмарка. [↑](#endnote-ref-268)
272. Имеется в виду письмо К. Маркса к Ф. Энгельсу от 10 декабря 1873 г.

«Негодяй Родерих Бенедикс издал дурно пахнущую толстую книгу о “шекспиромании”, в которой он подробно доказывает, что Ш[експир] не может равняться с нашими великими поэтами и даже с поэтами нового времени. По-видимому, Ш[експира] надо просто сбросить с его пьедестала, чтобы на его место поставить толстозадого Р. Бенедикса. В одном только первом акте “Merry wives” [“Виндзорских кумушек”] больше жизни и движения, чем во всей немецкой литературе; один только Лаунс со своей собакой Крабом больше стоит, чем все немецкие комедии вместе взятые. Зато тяжеловесный Родерих Бенедикс распространяется в столь же серьезных, как и дешевых рассуждениях по поводу той бесцеремонности, с которой Шекспир часто обрывает развязку, сокращая этим — хотя и скучную, но тем не менее неизбежную — болтовню. Habeat sibi! [Так ему! *(лат.)*]» («К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве», т. I. М., «Искусство», 1957, стр. 363.). [↑](#endnote-ref-269)
273. В. Володарский был предательски убит эсером Сергеевым 20 июня 1918 г. [↑](#endnote-ref-270)
274. *Андреева (Желябужская) Мария Федоровна* (1868 – 1953) — актриса и общественная деятельница. Дочь режиссера Ф. А. Федорова-Юрковского (1842 – 1915). Друг, жена и соратник М. Горького. Сценическую деятельность начала в Казани в антрепризе П. М. Медведева в 1886 г. В 1888 – 1893 гг. выступала на любительской сцене Тифлисского Артистического общества. С 1894 г. — на сцене московского Общества искусства и литературы. В 1898 г. вступила в труппу Московского Художественно-общедоступного театра. В 1906 – 1912 гг. находилась в эмиграции (США, Капри). В 1913 г. вернулась в Россию и приняла участие в гастрольной поездке Московского Художественного театра в Киев. Сезон 1913/14 г. — актриса московского Свободного театра, 1914/15 г. — киевского театра Н. Н. Соловцова. В 1915 – 1917 гг. — в труппе московского частного театра К. Н. Незлобина. В 1918 – 1921 гг. — актриса и один из основателей петроградского {368} Большого драматического театра. В эти же годы — комиссар Отдела театров и зрелищ Союза коммун Северной области. С 1931 г. — директор московского Дома ученых. Лучшие роли: Лель («Снегурочка» А. Н. Островского), Ирина («Три сестры» А. П. Чехова), Наташа, Лиза («На дне», «Дети солнца» М. Горького), леди Макбет («Макбет» У. Шекспира), Раутенделейн, Кете («Потонувший колокол», «Одинокие» Г. Гауптмана) и др. [↑](#endnote-ref-271)
275. Общество искусства и литературы создано в Москве в 1888 г. К. С. Станиславским, режиссером А. Ф. Федотовым, оперным певцом и педагогом Ф. П. Комиссаржевским и художником Ф. Л. Сологубом. Общество устраивало спектакли, литературные и музыкальные вечера, выставки. В 1888 – 1889 гг. любительским драматическим кружком руководил А. Ф. Федотов. В начале 1890‑х гг. общество возглавил К. С. Станиславский. К. С. Станиславский создал из группы любителей (М. П. Лилина, М. Ф. Андреева, А. Р. Артем, В. В. Лужский, А. А. Санин и др.) постоянную труппу профессиональных актеров, которые в 1898 г. составили ядро основанного им, совместно с Вл. И. Немировичем-Данченко, Художественно-общедоступного театра. [↑](#endnote-ref-272)
276. *Экскузович Иван Васильевич* (1882 – 1942) — управляющий петроградскими академическими театрами с 1918 по 1924 г. С 1924 по 1927 г. — управляющий академическими театрами Москвы и Ленинграда. [↑](#endnote-ref-273)
277. *Щуко Владимир Алексеевич* (1878 – 1939) — архитектор и театральный художник, академик. Деятельность театрального художника начал в 1907 г. в петербургском Старинном театре Н. Н. Евреинова. В последующие годы работал главным образом в ленинградских театрах: Большом драматическом театре, Театре академической драмы, Академическом театре оперы и балета имени С. М. Кирова и др. Основные работы в ленинградском Театре академической драмы: «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира, «Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу (1923), «Сарданапал» Дж.‑Г. Байрона, «Святая Иоанна» Б. Шоу (1924), «Штиль» В. Н. Билль-Белоцерковского (1927), «Доходное место» А. Н. Островского (1928) и др. [↑](#endnote-ref-274)
278. *Таманов (Таманян) Александр Иванович* (1878 – 1936) — советский архитектор, народный архитектор Армении. В 1917 г. — председатель Совета петроградской Академии художеств. В 1923 г. переехал в Ереван. Лучшие работы Таманова: проект генерального плана реконструкции Еревана, здание Ереванской гидроэлектростанции, Театр оперы и балета, Дом правительства и др. [↑](#endnote-ref-275)
279. *Десницкий Василий Алексеевич* (псевдоним — В. Строев, 1878 – 1958) — литературовед, автор ряда работ по истории и теории литературы. Один из основателей Ленинградского педагогического института им. Герцена. [↑](#endnote-ref-276)
280. *Ходасевич Валентина Михайловна* (1894) — живописец, театральный художник. Деятельность театрального художника начала в 1918 г. (в Театре-студии при Петроградском отделе театра и зрелищ). В последующие годы оформляла спектакли в петроградском Театре народной комедии, ленинградских театрах — Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина, Театре музыкальной комедии, Большом драматическом театре, Малом оперном театре, Театре комедии и других, а также в московских театрах — Московском Художественном академическом театре имени М. Горького и др. Основные работы в {369} ленинградском Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина: «Скиптр» Н. Р. Эрдмана (1925), «Ливень» У. С. Моэма (1926), «Отелло» У. Шекспира (1927), «Нашествие Наполеона» А. В. Луначарского и А. И. Дейча (1931), «Враги» М. Горького (1933), «Мачеха» О. Бальзака (1937) и др. [↑](#endnote-ref-277)
281. Установить точно, о каком портрете здесь говорит Юрьев, не представляется возможным, так как описание портрета, сделанное им, не совпадает с известным портретом А. М. Горького, созданным И. И. Бродским в 1910 г. на о. Капри (Горький во дворе, на фоне стены). К тому же, по сведениям, которые Нам сообщила научный сотрудник музея А. М. Горького в Москве С. А. Головина, портрет этот не мог находиться в 1918 г. в квартире М. Горького на Кронверкском проспекте. Других же портретов М. Горького работы И. И. Бродского, близких к описанию Ю. М. Юрьева, не обнаружено. В том же году В. М. Ходасевич, жившая в одной квартире с М. Горьким, писала его портрет (в летнем костюме, на фоне условного пейзажа). Портрет некоторое время находился в комнате художника Г. М. Березницкого, жившего в той же квартире, но, по словам В. М. Ходасевич, никогда не висел ни в одной из комнат М. Горького. [↑](#endnote-ref-278)
282. *Никитин Николай Акимович* (1888) — старейший мастер русского и советского цирка, заслуженный артист РСФСР. В 1917 – 1919 гг. — владелец и директор цирка Никитиных в Москве. После 1919 г. — цирковой артист, конный жонглер. Впоследствии — дрессировщик лошадей. [↑](#endnote-ref-279)
283. «*Петроградская правда*» — ежедневная газета. Со 2 апреля 1918 г. — орган Центрального и Петроградского комитетов Российской Коммунистической партии (большевиков). С 30 января 1924 г. переименована в «Ленинградскую правду». В 1918 г. «Петроградская правда» решительно поддержала начинания Ю. М. Юрьева в его организации Театра трагедии. «Граждане интеллигенты, — писала “Петроградская правда”, — идите в этот театр!.. Это театр великих человеческих дерзаний… Артистам и художникам, ставшим во главе Театра трагедии, должно пожелать всяческого успеха. Такой театр необходим сейчас, как лучшая школа и для интеллигенции и для пролетариата. Этот последний, в силу непосредственного, свойственного ему здорового чувства, воспримет сильно и определенно те события и сопровождающие их переживания в душах действующих лиц, которые развернутся перед его глазами в великой трагедии Шекспира… Не думайте, что пролетарий не поймет Шекспира! Шекспир слишком гениален, чтобы пролетариат его не понял!» («Петроградская правда», 1918, 15 сентября, стр. 4). [↑](#endnote-ref-280)
284. *Прокофьев Сергей Сергеевич* (1891 – 1953) — композитор, пианист, дирижер, народный артист РСФСР. Автор опер «Любовь к трем апельсинам» (1919), «Война и мир» (1942); балетов «Ромео и Джульетта» (1936), «Золушка» (1941), «Сказ о каменном цветке» (1949) и др. Автор многих вокально-оркестровых произведений, музыки к кинофильму «Иван Грозный» (1944) и др. [↑](#endnote-ref-281)
285. *Асафьев Борис Владимирович* (псевдоним — Игорь Глебов, 1884 – 1949) — композитор, музыковед и музыкальный критик, народный артист СССР, академик. Автор опер «Казначейша» (1937), «Минин и Пожарский» (1936), балетов — «Пламя Парижа» (1932), «Бахчисарайский фонтан» (1934), «Утраченные иллюзии» (1935), {370} «Кавказский пленник» (1938) и др. Б. В. Асафьев — автор многочисленных работ по истории и теории русской и зарубежной музыки. [↑](#endnote-ref-282)
286. *Романов Борис Георгиевич* (1891 – 1957) — танцовщик и балетмейстер. С 1909 г. — в балетной труппе петербургского Мариинского театра. С 1914 г. — балетмейстер. В 1910 – 1914 гг. работал в труппе Русского балета С. П. Дягилева. В 1918 г. — балетмейстер в петроградском Литейном театре миниатюр. С 1919 г. жил за границей. В 1921 г. основал в Берлине Русский романтический театр. Работал балетмейстером в Милане, Риме, Буэнос-Айресе и др. С 1939 г., руководил балетной труппой Метрополитэн-опера (Нью-Йорк). [↑](#endnote-ref-283)
287. *Голубинский Дмитрий Михайлович* (1880 – 1958) — драматический актер, народный артист УССР. Сценическую деятельность начал в Астрахани в 1905 г., затем выступал в различных провинциальных городах. С 1916 г. — актер петроградского частного театра К. Н. Незлобина. С 1917 г. — в театре Союза сценических деятелей (б. Суворинский). В 1918 г. принимал участие в постановке «Мистерии-буфф» В. В. Маяковского как исполнитель ролей Негуса и Вельзевула (петроградский Театр музыкальной драмы, режиссер Вс. Э. Мейерхольд). В 1919 г. вступил в труппу Большого драматического театра, в котором проработал до 1924 г. С 1924 по 1928 г. — в Общедоступном передвижном театре П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. С 1928 г. в днепропетровском Драматическом театре, с 1932 по 1933 г. — в киевском Русском драматическом театре; в последующие годы работал в Театре Советской Армии — в Киеве, Одессе, Львове. Лучшие роли: Чугунов («Волки и овцы» А. Н. Островского), Собакевич («Мертвые души» по поэме Н. В. Гоголя), Лопахин и Фирс («Вишневый сад» А. П. Чехова), Вершинин («Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова), профессор Бороздин («Страх» А. Н. Афиногенова), Сторожев («Земля» Н. Е. Вирты), Полоний («Гамлет» У. Шекспира) и др. [↑](#endnote-ref-284)
288. *Болконский (Боронихин) Борис Александрович* (1893 – ?) — драматический актер. Окончил Драматические курсы петроградского Театрального училища в 1915 г. (класс Ю. М. Юрьева). С того же года — актер петроградского Александринского театра. В 1918 г. — актер петроградского Театра художественной драмы, в 1920 – 1923 гг. — Большого драматического театра, в 1924 – 1925 гг. — Драматического театра Госнардома. С 1925 по 1941 г. — актер Академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринский). Основные роли: Нелькин («Свадьба Кречинского» А. В. Сухово-Кобылина), князь Курбский («Борис Годунов» А. С. Пушкина), Звездич («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Клавдий Горецкий, Курчаев, Милонов («Волки и овцы», «На всякого мудреца довольно простоты», «Лес» А. Н. Островского), Мокроносов («Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова), Сережа («Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова), Орсино, Кассио («Двенадцатая ночь», «Отелло» У. Шекспира), Рюи Блаз («Рюи Блаз» В. Гюго), Брассбаунд («Обращение капитана Брассбаунда» Б. Шоу) и др. [↑](#endnote-ref-285)
289. *Аллегри Орест Карлович* (1859 – ?) — художник-декоратор. С 1889 г. — помощник декоратора, с 1907 по 1908 г. — декоратор петербургских императорских театров. В последующие годы выполнял декорации в петербургском Малом (Суворинском) театре, в петроградских академических театрах и в Большом драматическом театре. {371} В Александринском театре выполнил декорации к спектаклям «Фауст» В. Гете (1902), «Калигула» А. Дюма-отца (1904), «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера (1920), «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1921) и др. В начале 20‑х гг. уехал в Италию. [↑](#endnote-ref-286)
290. *Державин Константин Николаевич* (1903 – 1956) — театральный деятель, критик, историк литературы и театра. В 1917 – 1918 гг. — артист Петроградского цирка. В 1920 – 1921 гг. — актер Театра народной комедии. С 1921 г. занимался режиссурой, скачала в петроградском Лиговском драматическом театре, в 1922 – 1923 гг. — в Театре новой драмы. С 1918 по 1920 г. работал секретарем коллегии Театрального отдела (ТЕО) Наркомпроса. С 1931 по 1938 г. — заведующий литературной частью ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Автор более двухсот работ по вопросам литературы и театра. [↑](#endnote-ref-287)
291. *Михоэлс (Вовси) Соломон Михайлович* (1890 – 1948) — актер и режиссер, народный артист СССР. В 1919 г. поступил в петроградскую Государственную еврейскую школу сценического искусства, руководимую А. М. Грановским. С 1929 г. — художественный руководитель Государственного еврейского театра (ГОСЕТ). С 1931 г. занимался педагогической деятельностью. Лучшие роли: Вениамин («Путешествие Вениамина III» по повести М. Мойхер-Сфорима), Шимеле Сорокер, реб Алтер, Тевье («200 000», «Мазлтов», «Тевье-молочник» по произведениям Шолом-Алейхема) и др. Значительным творческим достижением С. М. Михоэлса была роль короля Лира в одноименной трагедии У. Шекспира, созданная им в 1935 г. [↑](#endnote-ref-288)
292. *Алексеев-Яковлев Алексей Яковлевич* (1850 – 1939) — режиссер и художник. Дебютировал в 1870 г. в качестве сценариста, режиссера и художника в Пантомимном театре В. Берга на Адмиралтейской площади в Петербурге. С этого времени более двадцати пяти лет был режиссером и оформителем народных гуляний на Марсовом поле. После их закрытия в 1897 г. осуществил ряд постановок на открытой сцене Зоологического сада, затем работал режиссером петербургского Народного дома, на сцене которого ставил грандиозные феерии, фантастические пантомимы, исторические драмы, оперы и т. д. [↑](#endnote-ref-289)
293. Ю. М. Юрьев имеет в виду Театр художественной драмы, организованный в Петрограде в середине 1918 г. в помещении бывшего Литейного театра. Управляющий театром — А. Н. Лаврентьев, режиссер Р. А. Унгер, художники М. В. Добужинский и В. А. Щуко. Театр осуществил постановку комедии Тирсо де Молина «Севильский обольститель», которая выдержала двенадцать представлений. В октябре 1918 года театр распался. Большая часть труппы Театра художественной драмы влилась в труппу петроградского Большого драматического театра. [↑](#endnote-ref-290)
294. *Дмитриева Мария Алексеевна* — драматическая актриса. Окончила Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1907 г. (класс Ю. М. Юрьева). С 1907 по 1910 г. — на сцене петербургского Александринского театра. Исполняла выходные роли. [↑](#endnote-ref-291)
295. *Дмитриев Владимир Владимирович* (1900 – 1948) — театральный художник, заслуженный деятель искусств РСФСР. Оформлял спектакли в крупнейших театрах Москвы, Ленинграда и других городов. С 1938 г. — главный художник Московского Художественного академического театра имени М. Горького. [↑](#endnote-ref-292)
296. {372} *Каратыгина Клеопатра Александровна* (1848 – 1934) — драматическая актриса, заслуженная артистка РСФСР. В 1866 г. окончила петербургскую Театральную школу и тогда же была принята в балетную труппу петербургского Мариинского театра. В 1869 г. уехала в провинцию, где началась ее деятельность драматической актрисы. Выступала во многих городах России. В 1882 г. — актриса московского частного театра Ф. А. Корша. В 1886 – 1888 и 1903 – 1911 гг. — актриса петербургского Александринского театра. В 1895 – 1896 и 1911 – 1917 гг. — в петербургском Малом (Суворинском) и других частных театрах. С 1896 по 1902 г. — в труппе московского Малого театра. С 1919 г. до конца жизни — на сцене ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького. Лучшие роли: Кабаниха, Мурзавецкая («Гроза», «Волки и овцы» А. Н. Островского), графиня Сливарец («Дон Карлос» Ф. Шиллера), герцогиня Альбукерская («Рюи Блаз» В. Гюго) и др. [↑](#endnote-ref-293)
297. *Козловская-Шмитова Вера Михайловна* (1860 – 1919) — драматическая актриса. На сцене Александринского театра с 1891 г. Основные роли: Простакова («Недоросль» Д. И. Фонвизина), Пошлепкина («Ревизор» Н. В. Гоголя), Улита, Фелицата («Лес», «Правда хорошо, а счастье — лучше» А. Н. Островского), сваха, княгиня («Власть тьмы», «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Евсевна («Холопы» П. П. Гнедича) и др. [↑](#endnote-ref-294)
298. *Морвиль Иван Николаевич* — драматический актер. В 1909 – 1922 гг. (с перерывами) — актер Драматического театра петроградского Госнардома. В 1922 – 1928 гг. — в ленинградском Театре академической драмы (б. Александринский). С 1928 г. — снова в Драматическом театре Госнардома. Основные роли: почтмейстер («Ревизор» Н. В. Гоголя), доктор («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Незнамов («Без вины виноватые» А. Н. Островского), Барон («На дне» М. Горького), Яровой («Любовь Яровая» К. А. Тренева), Тирей («Антоний и Клеопатра» У. Шекспира) и др. [↑](#endnote-ref-295)
299. *Всеволодский-Гернгросс Всеволод Николаевич* (1882 – 1962) — историк театра, профессор, доктор искусствоведения. Окончил Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1908 г. (класс Ю. Э. Озаровского). В 1909 – 1916 гг. — актер петербургского Александринского театра, затем — петербургского частного театра К. Н. Незлобина, Драматического театра петроградского Госнардома. В 1923 г. основал Экспериментальный театр; в 1930 г. — основатель и руководитель Этнографического театра при ленинградском Русском музее. В. Н. Всеволодский-Гернгросс — автор ряда трудов по истории русского театра, театрального образования, народного творчества. С 1910 по 1949 г. занимался педагогической деятельностью. [↑](#endnote-ref-296)
300. Перевод С. А. Юрьева. [↑](#footnote-ref-6)
301. *Мичурин Геннадий Михайлович* (1897) — драматический актер, заслуженный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в провинции. В 1917 г. — актер петроградского Литейного театра. С 1918 по 1931 и с 1938 по 1945 г. — актер ленинградского Большого драматического театра им. М. Горького. В 1931 – 1938 гг. — в московском Театре имени Вс. Мейерхольда, с 1945 г. — в ленинградском Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина. Основные роли: Ляпкин-Тяпкин («Ревизор» Н. В. Гоголя), Скалозуб («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Курослепов («Горячее сердце» А. Н. Островского), Потемкин («Полководец Суворов» И. В. Бехтерева и {373} А. В. Разумовского), адмирал Макаров («Порт-Артур» И. Ф. Попова и А. Н. Степанова), Николай I («Лермонтов» Б. А. Лавренева), Колокольников («Персональное дело» А. П. Штейна), академик Моргунов («Все остается людям» А. И. Алешина), Кассио («Юлий Цезарь» У. Шекспира), Сильвио («Слуга двух господ» К. Гольдони), Франц Моор, маркиз Поза («Разбойники», «Дон Карлос» Ф. Шиллера) и др. [↑](#endnote-ref-297)
302. *Калугин Игорь Дмитриевич* — драматический актер, драматург. Окончил Драматические курсы петроградского Театрального училища в 1915 г. (класс Ю. М. Юрьева). С 1915 по 1924 гг. (с перерывами) — актер ленинградского Театра академической драмы. Основные роли: Петрушин («Свои люди — сочтемся!» А. Н. Островского), Борис Годунов («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого), Британ, мистер Воган («Цезарь и Клеопатра», «Скандалисты» Б. Шоу) и др. И. Д. Калугин — автор пьес «Эмигранты» (1925), «Иван Каляев» (в соавторстве с В. Беренштамом, 1926) и др. [↑](#endnote-ref-298)
303. *Малютин (Итин) Яков Осипович* (1886) — драматический актер, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в 1911 г. на сцене петербургского Александринского театра. В 1915 г. окончил Драматические курсы петроградского Театрального училища (класс Ю. М. Юрьева). С этого же года — актер Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина (б. Александринский). Лучшие роли: Скалозуб («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Неизвестный («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Большов, Мамаев («Свои люди — сочтемся!», «На всякого мудреца довольно простоты» А. Н. Островского), Фурначев («Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина), князь Абрезков («Живой труп» Л. Н. Толстого), Пугачев («Пугачевщина» К. А. Тренева), Ленчицкий («Бойцы» Б. С. Ромашова), президент фон Вальтер («Коварство и любовь» Ф. Шиллера) и др. Я. О. Малютин — автор воспоминаний «Актеры моего поколения» (Л.‑М., «Искусство», 1959). [↑](#endnote-ref-299)
304. *Музалевский Георгий Васильевич* (? – 1942) — драматический актер. В 1917 – 1918 гг. — актер петроградского Театра Союза сценических деятелей (б. Суворинский). С 1919 по 1924 г. — в петроградском Большом драматическом театре. С 1925 г. — в московском Театре Революции. Основные роли: Гранатов («Человек с портфелем» А. М. Файко), Стебе («Улица радости» Н. А. Зархи), Руководящее лицо («Мой друг» Н. Ф. Погодина), Парис, Брут («Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь» У. Шекспира), великий инквизитор, герцог Альба («Дон Карлос» Ф. Шиллер), дон Саллюстий де Базан («Рюи Блаз» В. Гюго) и др. [↑](#endnote-ref-300)
305. *Аленева Ксения Александровна* (1893) — драматическая актриса. Окончила Школу русской драмы в Петрограде в 1918 г. (класс Ю. М. Юрьева). С того же года — актриса петроградского Театра художественной драмы. В 1918 – 1924 гг. и в 1926 – 1930 гг. — актриса ленинградского Большого драматического театра. В 1934 г. — в Новом театре п/р народного артиста РСФСР Б. М. Сушкевича. Лучшие роли: Виола («Двенадцатая ночь» У. Шекспира), Беатриче («Слуга двух господ» К. Гольдони), принцесса Эболи («Дон Карлос» Ф. Шиллера), королева («Рюи Блаз» В. Гюго) и др. В настоящее время К. А. Аленева преподает в оперных классах и оперной студии Ленинградской консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова. [↑](#endnote-ref-301)
306. {374} «Петроградская правда» писала: «Представление Макбета, то есть начало Театра трагедии… нельзя не приветствовать. Он является школой, великой школой, где буржуазно-интеллигентный человек в конце концов очистится, увидев свое ничтожество, а идущий на смену ему пролетариат укрепится в своих героических настроениях и порывах… Декорации, освещение, массовые сцены — все это хорошо, все это бесконечно выше обычного шаблона нашего театра. Да шаблона именно и не чувствовалось, наоборот, вы везде видели новое, оригинальное, смело задуманное и потребовавшее от всех участников массы труда… Сознание этого делало представление “Макбета” интересным и захватывающим вас, попутно заставляя оценить всю важность и значение нового театрального предприятия для общественной жизни нашего времени» («Петроградская правда», 1918, 29 сентября, стр. 4). [↑](#endnote-ref-302)
307. В августе 1918 г. Большой художественный совет при Отделе театра и зрелищ Союза коммун Северной области вынес постановление об организации петроградского Большого драматического театра. Театр был создан при ближайшем участии А. В. Луначарского, М. Горького, М. Ф. Андреевой и А. А. Блока. Идея создания театра классического репертуара — театра трагедии, романтической драмы и высокой комедии — возникла еще в 1914 г. и принадлежала небольшой группе деятелей русской культуры во главе с М. Горьким, М. Ф. Андреевой, Ф. И. Шаляпиным, Н. Ф. Монаховым Но только «с наступлением и развитием революции, — рассказывала М. Ф. Андреева, — я стала думать, что наши мечты о создании театра в скором времени станут реальностью. Спектакли Юрьева, особенно “Царь Эдип”, заинтересовали публику, и Комиссариат народного просвещения в лице А. В. Луначарского широко пошел навстречу плану возрождения классического репертуара. Очевидная польза и необходимость этого репертуара для народных масс, в которых надо было поддержать пламя идейных стремлений и глубоких чувств, была, как нельзя лучше, учтена государственной властью, увидевшей в создании театра высокого стиля одно из могучих средств воспитания пролетариата» (Н. Мишеев. Большой драматический театр. В кн.: «Дела и дни Большого драматического театра». Пг., 1919, стр. 42 – 43). В труппу театра влились в основном актеры петроградских Театра трагедии, Театра художественной драмы, а также Театра Союза сценических деятелей (б. Суворинский) и московского Драматического театра. Театр управлялся Директорией, во главе которой стоял А. А. Блок. Режиссерское управление возглавила М. Ф. Андреева. Главным режиссером театра был приглашен А. Н. Лаврентьев. Театр открыл свой первый сезон 15 февраля 1919 г. трагедией Ф. Шиллера «Дон Карлос» (см. [прим. 304](#_Tosh0005101)). В 1918 – 1919 гг. театр выступал в помещении Большого зала консерватории. С осени 1920 г. получил помещение бывшего петроградского Малого (Суворинского) театра. В 1932 г. театру присвоено имя М. Горького. [↑](#endnote-ref-303)
308. Спектакли трагедии Софокла «Царь Эдип» в Театре музыкальной драмы (помещение Большого зала консерватории) продолжались с 21 ноября по 22 декабря 1918 г. Режиссер И. М. Лапицкий. [↑](#endnote-ref-304)
309. Трагедией Ф. Шиллера «Дон Карлос, инфант испанский» (перевод И. Н. Грекова) 15 февраля 1919 г. открыл свой первый сезон Большой драматический театр (в помещении Большого зала консерватории). {375} Режиссер спектакля А. Н. Лаврентьев. Декорации по эскизам В. А. Щуко работы О. К. Аллегри. Музыка Б. А. Асафьева. Главные роли исполняли: Филипп II — Н. Ф. Монахов, Карлос — В. В. Максимов, маркиз Поза — Ю. М. Юрьев, королева — Е. М. Колосова, принцесса Эболи — К. А. Аленева. Партийная печать поддерживала и пропагандировала этот спектакль. Так, например, А. В. Луначарский на страницах «Петроградской правды» писал: «Идущая в Большом театре трагедия Шиллера “Дон Карлос” представляет собой спектакль, заслуживающий внимания широких масс… Я рассчитываю на широкий отклик каждого отдельного товарища рабочего и также рабочих организаций посетить этот выдающийся спектакль… Обставленный превосходными артистическими силами, исполненный с тщательностью, какой редко балуют нас театры, он смотрится присутствующей на этом спектакле публикой с неослабеваемым интересом. Много способствуют успеху чудные декорации архитектора Щуко» (цит. по кн.: А. В. Луначарский. О театре и драматургии, т. I. М., «Искусство», 1958, стр. 162 – 165). [↑](#endnote-ref-305)
310. Первый спектакль трагедии У. Шекспира «Макбет» (перевод С. А. Юрьева) в Большом драматическом театре с Ю. М. Юрьевым в заглавной роли состоялся 25 февраля 1919 г. Режиссер Ю. М. Юрьев, художник М. В. Добужинский. [↑](#endnote-ref-306)
311. Первый спектакль комедии У. Шекспира «Много шума из ничего» в Большом драматическом театре состоялся 15 марта 1919 г. Режиссер Н. Н. Арбатов, художник А. Радаков. Ю. М. Юрьев исполнял роль Дон Педро. [↑](#endnote-ref-307)
312. «*Разрушитель Иерусалима*» — драма в 5 д. А. Иернефельда. Первый спектакль в Большом драматическом театре состоялся 22 апреля 1919 г. Режиссер А. Н. Лаврентьев, художник В. А. Щуко. Ю. М. Юрьев исполнял роль Тита Флавия. [↑](#endnote-ref-308)
313. {464} Публикуемые два письма из архива Ю. М. Юрьева адресованы редактору его «Записок» Е. М. Кузнецову (в период, к которому относятся эти письма, адресат проживал в Москве; письма печатаются с незначительными сокращениями). Впервые письма к Е. М. Кузнецову были опубликованы в кн.: Ю. Юрьев. Записки. Л.‑М., «Искусство», 1948. [↑](#endnote-ref-309)
314. *Максимов (Самусь) Владимир Васильевич* (1880 – 1937) — драматический актер, заслуженный артист РСФСР. Окончил студию Московского Художественного театра в 1905 г. В 1905 – 1906 гг. — актер Московского Художественного театра, в 1906 – 1909 гг. — актер московского Малого театра. Сезон 1909/10 г. служил в труппе Н. Н. Синельникова в Екатеринодаре (Краснодар). С 1910 г. — актер московского частного театра К. Н. Незлобина. С 1911 г. — снова в труппе московского Малого театра. В 1918 – 1922 гг. — актер петроградского Большого драматического театра. Сезон 1923/24 г. — в Театре комедии (Пассаж), 1924/25 г. — в Драматическом театре ленинградского Госнардома. После закрытия последнего ушел на эстраду, посвятив себя жанру музыкального чтения. В 1936 г. был принят в ленинградский Театр академической драмы (б. Александринский). В. В. Максимов — один из первых актеров русского и советского кино. С 1924 г. занимался педагогической работой, сначала в ленинградском Институте сценических искусств, затем в Техникуме сценических искусств. Лучшие роли: Молчалин («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Желябов, Петр I («1881 год», «Смерть Петра I» Н. Н. Шаповаленко), Антоний («Юлий Цезарь» У. Шекспира), Дон Карлос, Карл Моор («Дон Карлос», «Разбойники» Ф. Шиллера), Рюи Блаз («Рюи Блаз» В. Гюго), Новичок («Рваный плащ» Сем Бенелли) и др. [↑](#endnote-ref-310)
315. *Монахов Николай Федорович* (1875 – 1936) — драматический актер, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в 1896 г. как эстрадный актер на концертных площадках петербургского Зоологического сада. С 1904 г. — актер оперетты. Ряд лет служил в различных опереточных антрепризах: С. Ф. Сабурова (петербургский Театр-фарс), С. Н. Новикова (Саратов, Москва, Одесса, Киев), П. В. Тумпакова (петербургский Театр-буфф), А. Я. Щукина {465} (московский театр «Эрмитаж») и др. В 1914 г. — актер московского Свободного театра. В 1915 – 1918 гг. гастролировал в опереточных труппах Москвы и Петрограда. С 1918 г. — в труппе ленинградского Большого драматического театра. С 1921 по 1923 г. — председатель художественного совета театра, с 1928 г. стоял во главе художественно-режиссерской коллегии театра. Лучшие роли: Егор Булычов («Егор Булычов и другие» М. Горького), Распутин («Заговор императрицы» А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева), Рузаев, Годун («Мятеж», «Разлом» Б. А. Лавренева), Швандя («Любовь Яровая» К. А. Тренева), Юлий Цезарь, Ричард III, Яго («Юлий Цезарь», «Ричард III», «Отелло» У. Шекспира), Филипп II, Франц Моор («Дон Карлос», «Разбойники» Ф. Шиллера), Труфальдино («Слуга двух господ» К. Гольдони), капитан Кристи («Анна Кристи» Ю. О’Нийла) и др. [↑](#endnote-ref-311)
316. Первый спектакль трагедии У. Шекспира «Король Лир» на сцене петроградского Большого драматического театра с Ю. М. Юрьевым в заглавной роли состоялся 21 сентября 1920 г. Режиссер А. Н. Лаврентьев, художник М. В. Добужинский. [↑](#endnote-ref-312)
317. Первый спектакль трагедии У. Шекспира «Отелло» на сцене петроградского Большого драматического театра с Ю. М. Юрьевым в заглавной роли состоялся 22 января 1920 г. Режиссер А. Н. Лаврентьев, художник М. В. Добужинский. [↑](#endnote-ref-313)
318. См. вступительную статью Е. М. Кузнецова к настоящему изданию, [стр. 31](%D0%97%D0%B0%D0%BF%D0%B8%D1%81%D0%BA%D0%B8.%20%D0%A2.%201.rtf#_page031). [↑](#endnote-ref-314)
319. «*Жизнь искусства*» — художественно-литературная газета. Издание Комиссариата народного просвещения. Первоначально выходила ежедневно, с 1921 г. — еженедельно или два раза в неделю. С 1923 г. — еженедельный журнал. В 1930 г. слился с журналом «Рабочий и театр». [↑](#endnote-ref-315)
320. «*Антоний и Клеопатра*» — трагедия в 5 д., 16 к. У. Шекспира (перевод С. А. Юрьева). Первый спектакль на сцене петроградского Театра академической драмы состоялся 25 января 1923 г. Режиссер В. Р. Раппапорт, художник В. А. Щуко. [↑](#endnote-ref-316)
321. Трагедия Ф. Шиллера «Коварство и любовь» возобновлена на сцене петроградского Театра академической драмы 3 апреля 1921 г. [↑](#endnote-ref-317)
322. *Ведринская Мария Андреевна* — драматическая актриса. С 1906 по 1924 г. — актриса петроградского Театра академической драмы (б. Александринский) С 1924 г. — актриса рижского Русского драматического театра. В 1944 г. уехала в Чехословакию. Лучшие роли: Нина («Маскарад» М. Ю. Лермонтова), Бетси («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Аня, Соня («Вишневый сад», «Дядя Ваня» А. П. Чехова), Консуэлла («Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева), Луиза («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Кети («Старый Гейдельберг» В. Мейер-Ферстера) и др. [↑](#endnote-ref-318)
323. *Лерский Иван Владиславович* (1881 – 1927) — драматический актер, заслуженный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал на любительской сцене. С 1902 г. выступал на петербургских клубных и частных сценах. С 1906 г. — актер петербургского Василеостровского Нового театра. С 1907 по 1922 и с 1924 по 1927 г. — в ленинградском Театре академической драмы (б. Александринский). Лучшие {466} роли: почтмейстер Шпекин («Ревизор» Н. В. Гоголя), Беспандин («Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева), Лыняев («Волки и овцы» А. Н. Островского), Афремов («Живой труп» Л. Н. Толстого), сэр Тоби Бэлч («Двенадцатая ночь» У. Шекспира), гофмаршал фон Кальба («Коварство и любовь» Ф. Шиллера) и др. [↑](#endnote-ref-319)
324. *Ге Григорий Григорьевич* (1867 – 1942) — драматический актер, драматург, заслуженный артист РСФСР. В 1889 г. окончил петербургскую частную театральную школу Д. Д. Коровякова (ученик М. И. Писарева). С 1889 по 1896 г. выступал в провинции — Саратове, Астрахани, Вильно, Харькове. В сезоне 1896/97 г. — актер петербургского Малого (Суворинского) театра. С 1897 г. — в труппе петербургского Александринского театра. Основные роли: царь Иван Васильевич IV («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), Кругосветлов («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Канцлер («Канцлер и слесарь» А. В. Луначарского), Клавдий, Шейлок, Яго («Гамлет», «Венецианский купец», «Отелло» У. Шекспира), Мефистофель («Фауст» В. Гете), Вурм («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), камердинер Луц («Старый Гейдельберг» В Мейер-Ферстера) и др. Г. Г. Ге — автор пьес «Набат», «Казнь» (1897), «Трильби» (1898) и др. [↑](#endnote-ref-320)
325. Ю. М. Юрьев имеет в виду демонстрации представителей так называемого «левого» театра (отсюда — левтеровцы), направленные против академических театров, против традиций русского театрального искусства, которые, по их мнению, были тормозом в становлении нового революционного театра. Эти пролеткультовские тенденции в театре были впоследствии решительно осуждены в ряде партийных документов и советской театральной общественностью. [↑](#endnote-ref-321)
326. Статья В. Н. Соловьева «Период исканий и классики» была напечатана в сб.: «Сто лет. Александринский театр и театр Госдрамы». Л., Дирекция государственных театров, 1932. [↑](#endnote-ref-322)
327. «*Пугачевщина*» — трагедия в 8 к. К. А. Тренева. Первый спектакль состоялся 20 февраля 1926 г. Режиссеры Л. С. Вивьен, Н. В. Петров и К. П. Хохлов, художник Н. П. Акимов. [↑](#endnote-ref-323)
328. «*Иван Каляев*» — драма в 5 д. И. Д. Калугина и В. Беренштама. Первый спектакль состоялся 10 января 1926 г. Режиссер Л. С. Вивьен, художник В. Н. Мешков. Ю. М. Юрьев исполнял роль великого князя Сергея Александровича. [↑](#endnote-ref-324)
329. «*Виринея*» — «сцены из народной жизни» в 9 к. Л. Н. Сейфуллиной. Первый спектакль состоялся 16 октября 1926 г. Режиссер Л. С. Вивьен, художник Б. М. Кустодиев. [↑](#endnote-ref-325)
330. «*Конец Криворыльска*» — «сатирическая мелодрама» в 14 к. Б. С. Ромашова. Первый спектакль состоялся 2 декабря 1926 г. Режиссер Н. В. Петров, художник Н. П. Акимов. [↑](#endnote-ref-326)
331. «*Бронепоезд 14‑69*» — драма в 5 к. В. В. Иванова. Первый спектакль состоялся 6 ноября 1927 г. Режиссер Н. В. Петров, художник Н. П. Акимов. [↑](#endnote-ref-327)
332. В 1930‑х гг. и особенно после недолгого пребывания Ю. М. Юрьева в театре имени Вс. Мейерхольда (1932 г.) он пришел к мысли о том, что деятельность этого талантливою, но сложного режиссера оказалась далекой от его творческих устремлений той поры. [↑](#endnote-ref-328)
333. {467} Печатается по тексту: Ю. М. Юрьев. Беседы актера Л., ВТО, 1946. [↑](#endnote-ref-329)
334. Ю. М. Юрьев ошибся: приводимые им слова из водевиля Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин» принадлежат не Льву Гурычу Синичкину, а его дочери Лизе. [↑](#endnote-ref-330)
335. Речь идет о драматургии Виктора Крылова, заполонившей русский театр в 80 – 90‑х гг. прошлого века. [↑](#endnote-ref-331)
336. *Федоров Павел Степанович* (1803? – 1879) — драматург, театральный деятель. С 1853 по 1879 г. занимал в дирекции петербургских императорских театров должность начальника репертуарной части. В те же годы заведовал петербургским Театральным училищем. [↑](#endnote-ref-332)
337. А. И. Южин-Сумбатов дебютировал в роли Чацкого на сцене московского Малого театра 30 августа 1882 г. [↑](#endnote-ref-333)
338. *Никулин Иван Михайлович* (? – 1862) — драматический актер, драматург. На сцене московского Малого театра с 1850 г. Автор ряда водевилей и фарсов, шедших на сцене Малого театра. [↑](#endnote-ref-334)
339. А. П. Ленский. Речь труппе при вступлении в должность главного режиссера Малого театра. В кн.: Александр Павлович Ленский. Статьи. Письма. Записки. М., «Искусство», 1950, стр. 269. [↑](#endnote-ref-335)
340. Из письма А. И. Южина к А. А. Пожарову (Остужеву) от 1 сентября 1895 года. В кн.: Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма. М., «Искусство», 1951, стр. 101. [↑](#endnote-ref-336)
341. Н. В. Гоголь. Полн. собр. соч., т. 4. М., Изд‑во Академии наук СССР, 1951, стр. 112. [↑](#endnote-ref-337)
342. Письмо А. С. Грибоедова к П. А. Катенину. Январь 1825 г. В кн.: А. С. Грибоедов. Соч. М.‑Л., Гослитиздат, 1959, стр. 556. [↑](#endnote-ref-338)
343. М. Н. Ермолова мечтала о роли Жанны д’Арк с детских лет. Актриса московского Малого театра М. Н. Сумбатова, исполнявшая в первом представлении трагедии Ф. Шиллера «Орлеанская дева» роль Алины, сестры Иоанны, рассказывала театроведу С. Н. Дурылину: «Она радовалась, что сбывается ее давнее желание, ее первая детская мечта. Она знала наизусть прощание Иоанны, как себя помнит. Многие страницы ее роли были у нее в памяти прежде, чем она приступила к изучению роли. Она говорила мне, что еще в детстве мечтала стать артисткой, для того чтобы явиться на сцене Орлеанской девой» (С. Н. Дурылин. Мария Николаевна Ермолова. М., Изд‑во Академии наук СССР, 1953, стр. 209). Будучи уже артисткой московского Малого театра, в 1870‑х гг. М. Н. Ермолова выступала на вечерах, устраиваемых демократической молодежью, с чтением монологов из «Орлеанской девы». Первая ее попытка поставить «Орлеанскую деву» в свой бенефис 1879 г. потерпела неудачу, так как над «Орлеанской девой» тяготел запрет цензуры, имевший уже шестидесятилетнюю давность. Осуществлению мечты М. Н. Ермоловой помог юбилей В. А. Жуковского — лучшего переводчика трагедии Шиллера. В 1883 г. исполнялось столетие со дня его рождения, и ради юбилея был разрешен к представлению пролог трагедии; он был включен в программу торжественного спектакля в память В. А. Жуковского 30 января 1883 г. В течение этого года М. Н. Ермолова лично хлопотала о снятии цензурного запрета с «Орлеанской девы», и в конце {468} концов ее хлопоты увенчались успехом. Ей пришлось еще выдержать упорную борьбу в конторе императорских театров и в самом Малом театре за включение «Орлеанской девы» в репертуар театра, так как трагедия Ф. Шиллера считалась трудной и несценичной пьесой, и ее постановка вызвала сильное сопротивление. 29 января 1884 г. состоялось первое представление «Орлеанской девы» на сцене московского Малого театра. Благодаря исключительному успеху М. Н. Ермоловой в роли Жанны д’Арк спектакль держался в репертуаре театра восемнадцать лет. Последний раз М. Н. Ермолова выступила в «Орлеанской деве» в 1902 г. [↑](#endnote-ref-339)
344. «*Дочь короля Рене*» — драма в I д. в стихах Г. Х. Андерсена. Переделано с датского В. Р. Зотовым. [↑](#endnote-ref-340)
345. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. В кн.: К. С. Станиславский. Собр. соч., т. I. М., «Искусство», 1954, стр. 368. [↑](#endnote-ref-341)
346. *Сарду (Sardou) Викторьен* (1831 – 1908) — французский драматург. [↑](#endnote-ref-342)
347. Слава, родина, мать *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-7)
348. Торжественное юбилейное заседание, посвященное сорокалетию литературной деятельности М. Горького, состоялось 25 сентября 1932 г. [↑](#endnote-ref-343)
349. Ю. М. Юрьев имеет в виду Вс. Э. Мейерхольда. [↑](#endnote-ref-344)
350. Доклад Ю. М. Юрьева (черновые записи) на художественном совете ленинградского Театра академической драмы в сезон 1927/28 г. (ЛГТМ. Рукописный отдел, архив Ю. М. Юрьева, ОРУ). [↑](#endnote-ref-345)
351. Ю. М. Юрьев был назначен заведующим художественной частью петроградского Театра академической драмы 8 мая 1922 г. [↑](#endnote-ref-346)
352. «*Посадник*» — драма в 4 д., 5 к. А. К. Толстого. Первый спектакль состоялся 22 сентября 1922 г. Режиссер Н. В. Смолич, декорации Н. А. Бенуа по эскизам Б. М. Кустодиева. Ю. М. Юрьев исполнял роль боярина Черемного. [↑](#endnote-ref-347)
353. «*Ночь*» — драма в 8 к. М. Мартинэ (перевод С. М. Городецкого). Первый спектакль на сцене петроградского Театра академической драмы состоялся 4 ноября 1922 г. Режиссер Н. В. Петров, декорации Н. А. Бенуа по эскизам В. А. Щуко. В московском театре имени Вс. Мейерхольда шла под заглавием «Земля дыбом» (композиция текста С. М. Третьякова). [↑](#endnote-ref-348)
354. *Раппапорт Виктор Романович* (1889 – 1943) — режиссер, драматург. Сценическую деятельность начал в петербургском Троицком театре в 1912 г. Впоследствии работал режиссером в петроградском Театре Союза сценических деятелей (б. Суворинский), Большом драматическом театре, в ленинградских Оперном и Драматическом театрах Госнардома. С 1922 по 1926 г. — режиссер ленинградского Театра академической драмы. После 1932 г. работал главным образом в музыкальных театрах Харькова, Киева, Минска, Баку. Основные работы в Театре академической драмы: «Антоний и Клеопатра» {469} У. Шекспира (1923), «Цезарь и Клеопатра», «Святая Иоанна» Б. Шоу (1923, 1924), «Мандат» Н. Р. Эрдмана (1925), «Ливень» У. С. Моэма (1926) и др. [↑](#endnote-ref-349)
355. *Бенуа Александр Николаевич* (1870 – 1960) — живописец, театральный художник, режиссер, историк искусств, художественный критик. Один из основателей группы художников «Мир искусства». Деятельность театрального художника начал в 1900 г. в петербургском Эрмитажном театре. Работал как театральный художник в петербургском Мариинском театре, в театре В. Ф. Комиссаржевской, в Московском Художественном театре и др. Оформил ряд спектаклей для антрепризы С. П. Дягилева в Париже. Работы в Театре академической драмы: «Бедный Йорик» М. Тамайо‑и‑Бауса (художник, 1922), «Мещанин во дворянстве» Ж.‑Б. Мольера (режиссер и художник, 1922), «В царстве скуки» Э. Пальерона (художник, 1924). С 1926 г. жил за границей, работал в театрах Парижа, Милана, Лондона. [↑](#endnote-ref-350)
356. «*Мещанин во дворянстве*» — комедия-балет в 5 д. Ж.‑Б. Мольера (перевод А. Н. Бенуа). Первый спектакль состоялся 14 апреля 1923 г. Режиссер А. Н. Бенуа, декорации Н. А. Бенуа по эскизам А. Н. Бенуа. Ю. М. Юрьев исполнял роль Доранта. [↑](#endnote-ref-351)
357. Первый спектакль драмы Г. Гауптмана «Ткачи» состоялся 30 апреля 1923 г. Режиссер Е. П. Карпов, художник С. Н. Воробьев. [↑](#endnote-ref-352)
358. Первый спектакль комедии О. Уайльда «Идеальный муж» состоялся 27 мая 1923 г. Режиссер Н. В. Петров, художник Г. А. Косяков. Ю. М. Юрьев исполнял роль Роберта Чильтерна. [↑](#endnote-ref-353)
359. *Петров Николай Васильевич* (1891) — режиссер, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в 1907 г. в Вологде в качестве актера. В 1908 – 1910 гг. учился на московских частных драматических курсах, руководимых актером Московского Художественного театра А. И. Адашевым. С 1910 г. — помощник режиссера, с 1915 г. — режиссер, с 1929 по 1933 г. — главный режиссер ленинградского Театра академической драмы. С 1912 г. — один из режиссеров петербургского литературно-артистического кабаре «Бродячая собака». В 1920 – 1923 гг. осуществляет ряд постановок в петроградских театрах: Комической оперы, Вольной комедии, Большом драматическом и др. В 1933 – 1939 гг. — режиссер харьковского Театра русской драмы. В 1938 – 1944 гг. режиссер московского Центрального театра транспорта. В последующие годы — в московском Театре сатиры и др. С 1910 г. занимался педагогической работой — на Драматических курсах петербургского Театрального училища, в петроградском Институте сценических искусств и других театральных учебных заведениях. Основные работы: в петроградском Большом драматическом театре — «Двенадцатая ночь» У. Шекспира (1921), «Рюи Блаз» В. Гюго (1921) и др.; в ленинградском Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина — «Ночь» М. Мартинэ (1922), «Сарданапал» Дж.‑Г. Байрона (1924), «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова (1926), «Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова (1927), «Тартюф» Ж.‑Б. Мольера (1929), «Страх» А. Н. Афиногенова (1931), «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1932), «Они знали Маяковского» В. А. Катаняна (1955) и др.; в московском Центральном театре транспорта — «Комедия ошибок» У. Шекспира (1939), «Женитьба Бальзаминова» А. Н. Островского {470} (1943) и др. Кроме того, Н. В. Петров осуществил ряд постановок в зарубежных театрах: «Машенька» А. Н. Афиногенова (софийский Народный театр, 1945), «Баня» В. В. Маяковского (берлинский театр Фолькебюне, 1953). Н. В. Петров — автор воспоминаний «50 и 500» (М., ВТО, 1960). [↑](#endnote-ref-354)
360. *Радлов Сергей Эрнестович* (? – 1958) — режиссер, заслуженный деятель искусств РСФСР. С 1925 по 1938 г. работал в ленинградском Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина. В 1928 г. — организатор и руководитель ленинградского Театра-студии п/р С. Э. Радлова (в 1939 г. переименован в Театр имени Ленсовета). С 1953 г. — режиссер рижского Театра русской драмы. Основные работы: в Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина — «Эуген Несчастный» Э. Толлера (1923), «Лизистрата» Аристофана (1924), «Отелло» У. Шекспира (1927), «На берегу Невы» К. А. Тренева (1937) и др.; в Театре имени Ленсовета — «Близнецы» Плавта (1928), «Привидения» Г. Ибсена (1933), «Ромео и Джульетта», «Отелло», «Гамлет» У. Шекспира (1934, 1937, 1938) и др. В рижском Театре русской драмы — «Король Лир» У. Шекспира (1954), «Ночь ошибок» О. Гольдсмита (1955), «Макбет» У. Шекспира (1957), «Последняя остановка» Э. Ремарка (1958) и др. [↑](#endnote-ref-355)
361. *Хохлов Константин Павлович* (1885 – 1956) — драматический актер и режиссер, народный артист СССР. Окончил Драматические курсы московского Театрального училища в 1908 г. С того же года — актер Московского Художественного театра, с 1920 г. — петроградского Большого драматического театра. С 1922 г. — главный режиссер этого же театра. В 1923 – 1925 гг. — режиссер ленинградского Театра академической драмы. В 1930 – 1937 гг. — режиссер московского Малого театра. С 1938 по 1947 г. — художественный руководитель киевского Русского драматического театра имени Леси Украинки. С 1954 г. — главный режиссер ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького. Основные работы: в Большом драматическом театре имени М. Горького — «Юлий Цезарь» У. Шекспира (1922), «Близнецы» Плавта (1923), «Учитель Бубус» А. М. Файко (1925), «Половчанские сады» Л. М. Леонова, «Перед заходом солнца» Г. Гауптмана (1955) и др.; в Театре академической драмы — «Царь Эдип» Софокла (1924), «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1928) и др.; в московском Малом театре — «Плоды просвещения» Л. Н. Толстого (1932), «Слава» В. М. Гусева (1936), «Борис Годунов» А. С. Пушкина (1938) и др.; в киевском Русском драматическом театре имени Леси Украинки — «Каменный властелин» Л. Украинки (1939), «Фельдмаршал Кутузов» В. А. Соловьева (1940), «Враги» М. Горького (1951) и др. [↑](#endnote-ref-356)
362. Режиссер И. Г. Терентьев был приглашен в театр для постановки трагедии К. А. Тренева «Пугачевщина», однако работу над спектаклем до конца не довел. Постановку осуществили режиссеры Л. С. Вивьен, Н. В. Петров и К. П. Хохлов. [↑](#endnote-ref-357)
363. Работы художника В. В. Дмитриева в ленинградском Академическом театре драмы имени А. С. Пушкина: «Эуген Несчастный» Э. Толлера (1923), «Волчьи души» Д. Лондона (1924), «Петр I» А. Н. Толстого (1936), «Дворянское гнездо» по роману И. С. Тургенева (1943), «Великий государь» В. А. Соловьева (1945). [↑](#endnote-ref-358)
364. {471} *Акимов Николай Павлович* (1901) — режиссер, театральный художник, живописец, народный артист СССР. Деятельность театрального художника начал в 1922 г. в харьковском Детском театре. С 1923 г. — в Ленинграде. Работал в театрах: «Балаганчике», Вольной комедии, Театре академической драмы, Театре сатиры, Большом драматическом театре и др. Оформил также ряд спектаклей в московских театрах. С 1929 г. работает как режиссер и художник. В 1935 – 1949 гг. — художественный руководитель ленинградского Театра комедии. С 1951 г. — главный режиссер ленинградского Театра имени Ленсовета. С 1955 г. — снова художественный руководитель ленинградского Театра комедии. С 1955 г. занимается педагогической деятельностью в ленинградском Институте театра музыки и кинематографии. Основные работы в Театре академической драмы: «Мандат» Н. Р. Эрдмана (1925), «Пугачевщина» К. А. Тренева (1926), «Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова (1926), «Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова (1927), «Делец» В. Газенклевера (1928), «Тартюф» Ж.‑Б. Мольера (1929), «Страх» А. Н. Афиногенова (1931), «Гибель эскадры» А. Е. Корнейчука (1934), «Ревизор» Н. В. Гоголя (1936) и др. [↑](#endnote-ref-359)
365. *Левин Моисей Зеликович* (1895 – 1946) — театральный художник, народный художник Казахской ССР. Оформлял спектакли в ленинградских театрах: Академической драмы, Красном театре, Большом драматическом, Театре комедии и др.; в московских театрах: Малом, Художественном академическом II и др. Впоследствии работал в Алма-Ате. Основные работы в Театре академической драмы: «Смерть Пазухина» М. Е. Салтыкова-Щедрина (1924), «Яд» А. В. Луначарского (1925), «Пушкин и Дантес» В. В. Каменского (1926), «Диктатура» И. К. Микитенко (1930), «Трус» А. А. Крона (1936) и др. [↑](#endnote-ref-360)
366. *Эрбштейн Борис Михайлович* — театральный художник. Оформлял спектакли в ленинградских театрах: Театре академической драмы, Малом оперном, Драматическом театре Госнардома и др. Работы в Театре академической драмы: «Михаель Крамер» Г. Гауптмана (1924), «Когда спящий проснется» М. Б. Загорского (1925), «Очная ставка» бр. Тур и Л. Р. Шейнина (1938), «Родной дом» Б. С. Ромашова (1938). [↑](#endnote-ref-361)
367. *Рабинович Исаак Моисеевич* (1894 – 1961) — театральный художник, заслуженный деятель искусств РСФСР. Работал, главным образом, в московских театрах: Малом, имени Евг. Вахтангова, Центральном театре Советской Армии, Художественном театре имени М. Горького, Театре Революции и др. С 1955 г. — главный художник московского Театра имени Евг. Вахтангова. В ленинградском Театре академической драмы оформил спектакль «Горе от ума» А. С. Грибоедова (1928). [↑](#endnote-ref-362)
368. Театр-студия при петроградском Театре академической драмы, созданный по инициативе Ю. М. Юрьева, открылся в марте 1924 г. в помещении бывшего зала Павловой на ул. Рубинштейна, 13. Руководители студии — режиссеры К. П. Хохлов, Н. В. Петров, Л. С. Вивьен. К работе Театра-студии были привлечены также режиссер С. Э. Радлов, актер Театра академической драмы И. Д. Калугин и др. [↑](#endnote-ref-363)
369. {472} *Вольф-Израэль Евгения Михайловна* (1897) — драматическая актриса, народная артистка РСФСР. Окончила Драматические курсы петроградского Театрального училища в 1915 г. (класс Ю. М. Юрьева). В 1919 – 1922 гг. — актриса петроградского Большого драматического театра. С 1923 г. — на сцене ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Основные роли: Полина («Доходное место» А. Н. Островского), Бетси («Плоды просвещения» Л. Н. Толстого), Римма («Яд» А. В. Луначарского), Валентина («Страх» А. Н. Афиногенова), Клеопатра («Цезарь и Клеопатра» Б. Шоу), Алиса («Глубокие корни» Д. Гоу и А. Д. Юссо), Сэди Томсон («Ливень» У. С. Моэма) и др. [↑](#endnote-ref-364)
370. *Симонов Николай Константинович* (1901) — драматический актер, народный артист СССР. Окончил ленинградский Институт сценических искусств в 1924 г. С того же года — актер ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Лучшие роли: Борис Годунов, Сальери («Борис Годунов», «Моцарт и Сальери» А. С. Пушкина), Лаврецкий («Дворянское гнездо» по роману И. С. Тургенева), Астров («Дядя Ваня» А. П. Чехова), Протасов («Живой труп» Л. Н. Толстого), Зыков («Зыковы» М. Горького), Берест («Платон Кречет» А. Е. Корнейчука), Хлебников («Персональное дело» А. П. Штейна) и др. [↑](#endnote-ref-365)
371. *Корякина Елена Петровна* (1902) — драматическая актриса, народная артистка РСФСР. На сцене ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина с 1922 г. Лучшие роли: Марья Антоновна («Ревизор» Н. В. Гоголя), Лиза («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Полина, Барабошева («Доходное место», «Правда хорошо, а счастье — лучше» А. Н. Островского), Евфросинья («Петр I» А. Н. Толстого), Корзинкина («Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова), Марина («На берегу Невы» К. А. Тренева), Бьянка («Отелло» У. Шекспира), Нора («Кукольный дом» Г. Ибсена) и др. [↑](#endnote-ref-366)
372. *Вольский Михаил Иванович* (1889 – 1949?) — драматический актер, режиссер. Сценическую деятельность начал в 1918 г. на сцене петроградской Арены Пролеткульта. В 1919 – 1920 гг. — актер петроградского Первого революционного рабочего героического театра. В 1921 г. — в студии при Театре комической оперы. С 1923 по 1931 и с 1934 по 1949 г. — актер ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Основные роли: Гаврила Пушкин («Борис Годунов» А. С. Пушкина), князь Иван, Григорий Нагой («Царь Федор Иоаннович», «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), Михаил Зыков («Зыковы» М. Горького), Васька Окорок («Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова), Дмитрий Шуйский («Великий государь» В. А. Соловьева), раненый солдат, Меценат («Макбет», «Антоний и Клеопатра» У. Шекспира), Альтада («Сарданапал» Дж.‑Г. Байрона) и др. [↑](#endnote-ref-367)
373. *Жуковский Борис Елисеевич* (1900 – 1963) — драматический актер, народный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в 1917 г. в петроградском частном театре К. Н. Незлобина. В 1923 г. окончил петроградскую школу русской драмы (класс П. И. Лешкова). С 1923 г. — актер ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. Основные роли: Пеклеванов («Бронепоезд 14‑69» В. В. Иванова), Путнин («Ярость» Е. Г. Яновского), Глоба («Русские люди» К. М. Симонова), адмирал Макаров («Порт-Артур» {473} И. Ф. Попова и А. И. Степанова), Вожак («Оптимистическая трагедия» В. В. Вишневского) и др. [↑](#endnote-ref-368)
374. «*Цезарь и Клеопатра*» — «театральное представление» в 5 д., 9 к. Б. Шоу. Первый спектакль состоялся 30 сентября 1923 г. Режиссер В. Р. Раппапорт, художник В. А. Щуко. [↑](#endnote-ref-369)
375. «*Канцлер и слесарь*» — пьеса в 10 к. А. В. Луначарского. Первый спектакль состоялся 7 ноября 1923 г. Режиссер Н. В. Смолич. [↑](#endnote-ref-370)
376. «*Эуген Несчастный*» — трагедия в 3 д., 4 к. Э. Толлера (перевод А. И. Пиотровского). Первый спектакль состоялся 15 декабря 1923 г. на сцене академического Малого оперного театра. Режиссер С. Э. Радлов, художник В. В. Дмитриев. Спектакль «Эуген Несчастный» вызвал к себе в основном отрицательное отношение театральной прессы. Так, например, критик и театровед А. А. Гвоздев писал: «На сцене торжественно расположились декорации Дмитриева… Транспарантной улицей любовались так же, как в свое время Дон Жуаном Головина, так же аплодировали живописи на сцене… Такие центральные места пьесы как обращение Эугена к Балаганщику: “Ты — дьявол”, звучащее в пьесе как злобное проклятие капитализма, — просто пропали, затерявшись среди транспарантных эффектов и танцев на экране…» (А. Гвоздев. Экспрессионисты на русской сцене. «Жизнь искусства», 1924, № 10, стр. 10). То же самое писал театральный художник И. М. Рабинович: «Все это, само по себе, было очень неплохо: и декорации третьего акта, которым долго аплодировали, и силуэтные танцы в окнах двухэтажного кафе, и самая улица; много — от большой культуры… режиссерской изобретательности проявлено было в композиции отдельных сцен, производит впечатление мольба инвалидов о подаянии на фоне механических па балерин… Но — странное дело! — все это вместе взятое не выявляло, а заслоняло основную трагедию Эугена Несчастного» (И. Рабинович. «Эуген Несчастный» Толлера. «Жизнь искусства», 1923, № 51, стр. 9). Сам же автор, Эрнст Толлер, присутствовавший на одном из спектаклей, сравнивая постановку «Эугена Несчастного» в ленинградском Театре академической драмы с постановкой немецкого театра, отдавал предпочтение первому: «В Германии “Эуген” ставится как карикатура, здесь же пьеса трактуется как большая человеческая драма, причем значительно сильнее подчеркнуто ее социальное значение. Немецкие актеры, играя, обращают главное внимание на внешнюю передачу роли, в то время как в русской постановке на сцене страдают настоящие живые люди» («Эуген» для Толлера. «Рабочий и театр», 1926, № 16, стр. 15). [↑](#endnote-ref-371)
377. «*Свои люди — сочтемся!*» — комедия в 4 д. А. Н. Островского. Первый спектакль по возобновлении состоялся 15 декабря 1923 г. Режиссер Е. П. Карпов, художник С. Н. Воробьев. [↑](#endnote-ref-372)
378. Первый спектакль трагедии Дж.‑Г. Байрона «Сарданапал» (перевод О. Н. Чюминой) с Ю. М. Юрьевым в заглавной роли состоялся 11 апреля 1924 г. Режиссер Н. В. Петров, декорации П. Н. Шильдкнехта по эскизам В. А. Щуко. [↑](#endnote-ref-373)
379. «*Изгнание блудного беса*» — комедия в 4 д. А. Н. Толстого. Первый спектакль состоялся 9 января 1925 г. Режиссер Н. В. Петров, художник В. А. Щуко. [↑](#endnote-ref-374)
380. {474} «*Когда спящий проснется*» — пьеса в 4 д., 6 эпизодах М. Б. Загорского. Первый спектакль состоялся 22 января 1925 г. Режиссер Л. С. Вивьен, художник Б. М. Эрбштейн. [↑](#endnote-ref-375)
381. «*Иван Козырь и Татьяна Русских*» — трагикомедия в 5 д. Д. П. Смолина. Первый спектакль состоялся 7 мая 1925 г. Режиссер Л. С. Вивьен, художник С. И. Иванов. Спектакль Театра-студии Театра академической драмы. [↑](#endnote-ref-376)
382. «*Мандат*» — комедия в 3 д. Н. Р. Эрдмана. Первый спектакль состоялся 2 октября 1925 г. Режиссер В. Р. Раппапорт, художник Н. П. Акимов. [↑](#endnote-ref-377)
383. «*Царь Эдип*» — трагедия Софокла (перевод Ф. Ф. Зелинского). Первый спектакль состоялся 19 декабря 1924 г. Режиссер К. П. Хохлов, художник А. Я. Головин. Первые два спектакля шли с участием А. Моисси в заглавной роли. В последующих спектаклях роль царя Эдипа исполнял Ю. М. Юрьев. [↑](#endnote-ref-378)
384. «*Лизистрата*» — комедия в 3 д. Аристофана (перевод А. И. Пиотровского и С. Э. Радлова). Первый спектакль состоялся 28 сентября 1924 г. Режиссер С. Э. Радлов, художник Е. Б. Словцова. [↑](#endnote-ref-379)
385. Первый спектакль по возобновлении комедии М. Е. Салтыкова-Щедрина «Смерть Пазухина» состоялся 18 сентября 1924 г. Режиссер Л. С. Вивьен, художник М. З. Левин. [↑](#endnote-ref-380)
386. «*Общество почетных звонарей*» — трагикомедия в 4 д. Е. И. Замятина. Первый спектакль состоялся 31 октября 1925 г. Режиссер С. Э. Радлов, художник М. З. Левин. Ю. М. Юрьев исполнял роль мистера Кэмби. [↑](#endnote-ref-381)
387. «*Яд*» — драма в 6 к. А. В. Луначарского. Первый спектакль состоялся 3 октября 1925 г. Режиссер Н. В. Петров, художник М. З. Левин. Ю. М. Юрьев исполнял роль Батова. [↑](#endnote-ref-382)
388. «*Штиль*» — пьеса в 12 к. В. Н. Билль-Белоцерковского. Первый спектакль состоялся 16 апреля 1927 г. Режиссер Н. В. Петров, художник В. А. Щуко. [↑](#endnote-ref-383)
389. Первый спектакль по возобновлении трагедии У. Шекспира «Отелло» (перевод П. И. Вейнберга) с Ю. М. Юрьевым в заглавной роли состоялся 26 апреля 1927 г. Режиссер С. Э. Радлов, художник В. М. Ходасевич. [↑](#endnote-ref-384)
390. Первый спектакль по возобновлении комедии Н. В. Гоголя «Ревизор» состоялся 20 апреля 1926 г. Режиссер Н. В. Петров, художник А. В. Рыков. Спектакль Театра-студии Театра академической драмы. Ю. М. Юрьев исполнял роль жандарма. [↑](#endnote-ref-385)
391. «*Ода Набунаго*» — историческая трагедия в 3 акт., 6 к. Окамото Кидо (перевод Н. И. Конрада). Первый спектакль состоялся 9 января 1927 г. Режиссер С. Э. Радлов, художник А. В. Рыков. Спектакль Театра-студии Театра академической драмы. [↑](#endnote-ref-386)
392. Первый спектакль по возобновлении комедии А. Н. Островского «Волки и овцы» состоялся 29 января 1927 г. Режиссер Л. С. Вивьен, художник Б. М. Кустодиев. Ю. М. Юрьев исполнял роль Беркутова. [↑](#endnote-ref-387)
393. «*Рельсы гудят*» — пьеса в 9 к. В. М. Киршона. Первый спектакль состоялся 31 марта 1928 г. Режиссер Н. В. Петров, художник Н. П. Акимов. [↑](#endnote-ref-388)
394. Первый спектакль по возобновлении комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» состоялся 15 июня 1928 г. Режиссер К. П. Хохлов, {475} художник И. М. Рабинович. Основные роли исполняли: Фамусов — Б. А. Горин-Горяинов, Софья — Н. С. Рашевская, Лиза — Е. П. Карякина, Молчалин — М. Ф. Романов, Чацкий — Н. К. Симонов, Скалозуб — Я. О. Малютин, Репетилов — Е. П. Студенцов. [↑](#endnote-ref-389)
395. Первый спектакль по возобновлении комедии А. Н. Островского «Доходное место» состоялся 29 января 1928 г. Режиссер К. П. Хохлов, художник В. А. Щуко. [↑](#endnote-ref-390)
396. «*Павел I*» — пьеса в 7 к. Д. С. Мережковского. Первый спектакль состоялся 9 марта 1928 г. Режиссер И. Н. Певцов, художник М. П. Зандин. И. Н. Певцов исполнял роль Павла I, Ю. М. Юрьев — роль графа Палена. [↑](#endnote-ref-391)
397. Первый спектакль по возобновлении комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» состоялся 29 апреля 1928 г. Режиссер Л. С. Вивьен, художник М. П. Зандин. В. А. Мичурина-Самойлова исполняла роль Звездинцевой. [↑](#endnote-ref-392)
398. «*Мятеж*» — драма в 8 к. Д. А. Фурманова и С. Поливанова. Первый спектакль состоялся 8 ноября 1928 г. Режиссер Н. В. Петров, художники Н. Г. Шошин и З. М. Каргаполова. [↑](#endnote-ref-393)
399. Постановка драмы И. Э. Бабеля «Закат» не была осуществлена. [↑](#endnote-ref-394)
400. Черновая запись предполагаемого выступления Ю. М. Юрьева, относящаяся, по-видимому, к 1918 – 1919 гг. (ЛГТМ. Рукописный отдел, Архив Ю. М. Юрьева, ОРУ). [↑](#endnote-ref-395)
401. Печатается по тексту: Ю. Юрьев. Записки. Л.‑М., «Искусство», 1948. Впервые статья опубликована в журнале «Литературный современник», 1941, № 7 – 8. [↑](#endnote-ref-396)
402. Статья опубликована в «Красной газете», вечерний выпуск, 1933, 23 декабря. [↑](#endnote-ref-397)
403. Впервые статья опубликована в журнале «Театр», 1939, № 4. Статья печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-398)
404. Русская театральная критика упрекала Э. Росси за подчеркивание расового темперамента в Отелло. «Вряд ли, например, поступает Росси вполне справедливо… награждая своего Отелло ограниченным, неповоротливым умом и животной чувственностью дикаря», — {476} писал рецензент журнала «Театрал» («Театрал», 1895, № 16, стр. 35). Так же оценивал игру Э. Росси известный исследователь творчества Шекспира профессор Н. И. Стороженко «По нашему крайнему убеждению, — писал Н. И. Стороженко, — ошибка Росси состоит в том, что он всюду выдвигает на первый план расовые признаки, африканский темперамент Отелло и изображает Отелло не только страстным, но и сладострастным мавром, который по прибытии на Кипр пожирает Дездемону своим плотоядным взглядом и в присутствии всего гарнизона делает ей глазами красноречивый жест, достойный скорее Дон Жуана, чем благородного и рыцарственного шекспировского Отелло» (Н. Стороженко. Представления Эрнеста Росси. «Артист», 1890, № 7, стр. 148). [↑](#endnote-ref-399)
405. *Сальвини (Salvini) Густаво* (1859 – 1930) — итальянский драматический актер. Сын Томазо Сальвини. Сценическую деятельность начал в 1878 г. С 1894 г. гастролировал по странам Европы и Америки. Основные роли: Эдип («Эдип» Софокла), Гамлет, Отелло, Ромео («Гамлет», «Отелло», «Ромео и Джульетта» У. Шекспира), Кин («Кин, или Гений и беспутство» А. Дюма-отца), Орест («Орест» В. Альфьери), Паоло («Франческа да Римини» Г. Д’Аннунцио) и др. В России гастролировал в 1896 г. [↑](#endnote-ref-400)
406. Страшно сказать *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-8)
407. А. И. Южин. Из впечатлений и воспоминаний о Ю. М. Юрьеве. В кн.: Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма. М., «Искусство», 1951, стр. 539 – 541. «Ю. М. Юрьев дал трогательный образ Отелло, может быть даже слишком трогательный, — отмечала театральная критика, — начиная с первого монолога перед сенатом он рисует нам раскрытую доверчиво-нежную душу. Гораздо больше подчеркнута детскость души Отелло, чем его солдатская суровость… Юрьев так добр, так простодушен, так наивен; он такой ребенок, что конечно для Яго не представляет ни малейшего труда отравить его ядом ревности. Этот образ, впадающий в некоторую, пожалуй, однобокость, Юрьев проводит с замечательной четкостью и последовательностью. Все сцены лирические — его плач, его тихая мука — у него выходят превосходно. Но зверь просыпается в нем редко. И он не варвар, что несомненно присуще Отелло… Из театра уносишь какой-то милый образ, необычайно близкий нашей душе. В этом может быть заслуга артиста. Но это расходится как-то с традиционным толкованием Отелло» («Красная газета», вечерний выпуск, 1927, 27 апреля, стр. 4). «Исполнение Юрьева углубляет и раскрывает многие стороны сложной человеческой организации шекспировского героя. Отелло в новой редакции очеловечен, приближен к восприятию его современным зрителем, несколько “детеатрализован”» (К. Тверской. Торжественный спектакль. «Рабочий и театр», 1927, № 18, стр. 7). [↑](#endnote-ref-401)
408. *Юренева Вера Леонидовна* (1887 – 1962) — драматическая актриса, заслуженная артистка РСФСР. Окончила Драматические курсы петербургского Театрального училища в 1902 г. (класс В. Н. Давыдова). После окончания училища до 1911 г. служила в частных антрепризах Одессы, Киева, Харькова, Ростова, Новочеркасска и др. С 1911 г. — актриса московского частного театра К. Н. Незлобина. В 1917 – 1919 гг. в киевском Театре имени В. И. Ленина (б. театр Н. Н. Соловцова). С 1920 по 1924 г. и с 1936 по 1939 г. — актриса ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина. {477} Лучшие роли: Лариса («Бесприданница» А. Н. Островского), Настя («На дне» М. Горького), Консуэла («Тот, кто получает пощечины» Л. Н. Андреева), Клеопатра («Антоний и Клеопатра» У. Шекспира), Лауренсия («Овечий источник» Лопе де Вега), и др. В. Л. Юренева — автор книги «Записки актрисы». М.‑Л., «Искусство», 1946. [↑](#endnote-ref-402)
409. По общему признанию, роль Антония была одна из лучших ролей Ю. М. Юрьева в трагическом репертуаре. «Ю. М. Юрьев играет местами прекрасно, — писал А. Р. Кугель, — возвышаясь до мастерства замечательных трагиков. Мне тем отраднее это отметить, что я не люблю трагических опытов Юрьева. Но в роли Антония — две, три сцены сделаны чудесно … хорошо, просто и в то же время трагически торжественно» (А. Кугель. Театральные заметки. «Жизнь искусства», 1923, № 14, стр. 14). Более подробно писал о Юрьеве — Антонии критик Н. Розенталь: «Созданный им образ, несомненно, одно из лучших достижений артиста… Сама роль точно специально предоставлена для него. Я не могу представить себе другого случая, когда сценические задания находились бы в таком гармоническом согласии с естественными данными исполнителя. Марк Антоний — красавец и богатырь… настоящее воплощение идеи силы и власти, — кто совершеннее Юрьева соответствует этому характеру? И артист до такой степени слился со своей ролью, что если бы не специфические юрьевские интонации… то сходство его с мысленно рисующимся нам обликом древнего триумвира было бы полным. Великолепен грим Юрьева, не только лица, но всего тела, главным образом мускулов открытых ног. Страстный любовник и доблестный полководец, Марк Антоний переживает роковую трагедию двойного разочарования в своем военном счастье и в любви Клеопатры; то и другое передано Ю. М. Юрьевым с исчерпывающим богатством красок, и третье действие пьесы в его исполнении едва ли когда-либо забудется» (Н. Розенталь. Театральные впечатления. «Еженедельник петроградских государственных академических театров», 1923, № 6, стр. 9). В. Л. Юренева, исполнявшая в «Антонии и Клеопатре» роль Клеопатры, вспоминала позднее: «Работать с Юрием Михайловичем и радостно и полезно. Роль Антония, благодаря его необычайно счастливым внешним данным, очаровательному голосу, которым он владеет, как Сальвини, пластике и силе темперамента, — можно считать одной из лучших в его репертуаре. Я всегда с благодарностью оглядываюсь на трудные “шекспировские дни”, когда протекала наша общая товарищеская работа» (В. Л. Юренева. Записки актрисы. М.‑Л., «Искусство», 1946, стр. 192). [↑](#endnote-ref-403)
410. В постановке трагедии У. Шекспира «Макбет» на сцене ленинградского Академического театра драмы имени А. С. Пушкина (первый спектакль состоялся 5 сентября 1940 г.) Ю. М. Юрьеву не удалось сыграть роль Макбета; эту роль исполнял Я. О. Малютин. [↑](#endnote-ref-404)
411. Впервые статья опубликована в «Литературной газете», 1945, 15 января, № 3. Печатается с сокращениями. [↑](#endnote-ref-405)
412. *Садовский Пров Михайлович* (1874 – 1947) — драматический актер, режиссер и театральный деятель, народный артист СССР. Сын {478} актеров московского Малого театра М. П. Садовского и О. О. Садовской. В 1895 г. окончил Драматические курсы московского Театрального училища (класс А. П. Ленского). С 1895 г. — артист московского Малого театра. В 1918 г. — член дирекции Малого театра. С 1944 г. — художественный руководитель Малого театра. Лучшие роли: Чацкий, Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Глумов, Самозванец, Роман Дубровин, Мелузов («На всякого мудреца довольно простоты», «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский», «Воевода», «Таланты и поклонники» А. Н. Островского), Мастаков («Старик» М. Горького), Карл I («Оливер Кромвель» А. В. Луначарского), Кошкин («Любовь Яровая» К. А. Тренева), Флоризель, Меркуцио, Брут («Зимняя сказка», «Ромео и Джульетта», «Юлий Цезарь» У. Шекспира), граф Лей-стер, Карл VII, Филипп II («Мария Стюарт», «Орлеанская дева», «Дон Карлос» Ф. Шиллера) и др. «Большая театральная культура и художественный вкус являются у Прова Михайловича как бы наследственным даром семьи Садовских, — писал биограф Садовского Кара Мурза, — а “благоприобретенным” и лично накопленным достоянием следует считать его актерскую технику, за полвека сценической практики доведенную до высокого мастерства…» (Кара Мурза. Пров Михайлович Садовский. М.‑Л., «Искусство», 1948, стр. 17). «Продолжая сценические традиции рода Садовских, оставаясь верным основным принципам реалистического искусства, Пров Михайлович ломал стесняющие его рамки театрального амплуа и выходил за пределы усвоенных отцом и дедом сценических жанров. Он стал актером реалистической драмы и высокой романтической трагедии, воплощая на сцене образы героического репертуара» (там же, стр. 4). [↑](#endnote-ref-406)
413. М. С. Щепкин исполнял роль Фамусова со дня первой постановки комедии «Горе от ума» на сцене московского Малого театра (27 ноября 1831 г.) и играл ее всю свою жизнь. При нем Чацкого играли П. С. Мочалов, И. В. Самарин (с 1839 г. до середины 1850‑х годов), К. Н. Полтавцев, Л. Л. Леонидов. Самарин выступил в роли Фамусова через год после смерти М. С. Щепкина (1864), и исполнял ее до 1883 г. При нем Чацкого играли С. В. Шумский (с 1864 г.), М. А. Решимов (с 1869 г.), А. П. Ленский (с 1876 г.), А. И. Южин-Сумбатов и Ф. П. Горев (с 1882 г.). После смерти И. В. Самарина «Горе от ума» не шло на сцене Малого театра в течение трех лет; осенью 1887 г. роль Фамусова впервые исполнил А. П. Ленский. В 1902 г. А. И. Южина-Сумбатова — Чацкого сменили П. М. Садовский и А. А. Остужев. Смерть А. П. Ленского снова прервала спектакли «Горе от ума». В новой постановке 1910 г. роль Фамусова принял К. Н. Рыбаков, исполнявший ее до своей смерти в 1916 г. с Чацким — П. М. Садовским, А. А. Остужевым, М. Ф. Лениным. В ноябре 1917 г. на сцене Малого театра появился новый Фамусов — А. И. Южин-Сумбатов, исполнявший эту роль до декабря 1926 г. с Чацким А. А. Остужевым и М. Ф. Лениным. В постановке 1930 г. (недолго продержавшейся на сцене) Фамусова исполнял С. А. Головин, Чацкого — В. Э. Мейер. После многолетнего перерыва, комедия была возобновлена в 1938 г. с Фамусовым — П. М. Садовским, М. М. Климовым, М. Ф. Лениным. Чацкого с того же года исполнял М. И. Царев. С 1952 г., после смерти М. Ф. Ленина, роль Фамусова перешла к К. А. Зубову и Н. В. Комиссарову. С 1957 г. Чацкого играл также Б. В. Телегин. [↑](#endnote-ref-407)
414. {479} Письмо П. А. Кропоткина к А. И. Южину от 9 июля 1919 г. В кн.: Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма. М., «Искусство», 1951, стр. 567. [↑](#endnote-ref-408)
415. *Нильский (Нилус) Александр Александрович* (1841 – 1899) — драматический актер. Учился в петербургском Театральном училище. С 1858 г. — на сцене петербургского Александринского театра. В 1883 – 1889 гг. гастролировал в провинции. В 1889 – 1892 гг. держал антрепризу в Гельсинфорсе (Хельсинки). С 1892 по 1897 г. — снова в Александринском театре. Последние два года гастролировал в провинции, держал антрепризу в Старой Руссе. Лучшие роли: Фамусов («Горе от ума» А. С. Грибоедова), Городничий («Ревизор» Н. В. Гоголя), Самозванец («Борис Годунов» А. С. Пушкина), Борис Годунов и царь Иван Васильевич IV («Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого), Фердинанд, Карл Моор («Дон Карлос», «Разбойники» Ф. Шиллера) и др. Роль Чацкого исполнял с 1861 г. Роль Фамусова — с 1880 г. [↑](#endnote-ref-409)
416. *Бороздин Владимир Александрович* (1868 – 1932) — драматический актер, заслуженный артист РСФСР. Сценическую деятельность начал в 1884 г. в Ростове-на-Дону. В течение многих лет служил в провинции. В 1917 – 1918 гг. — актер петербургского частного театра К. Н. Незлобина. В 1919 – 1920 гг. — петроградского Большого драматического театра. С 1920 г. — на сцене ленинградского Театра академической драмы. Основные роли: Земляника, Осип, Городничий («Ревизор» Н. В. Гоголя), Рисположенский, Лыняев («Свои люди — сочтемся!», «Волки и овцы» А. Н. Островского), Василий Иванович Шуйский («Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого), Лодыжкин («Конец Криворыльска» Б. С. Ромашова), Захаров («Страх» А. Н. Афиногенова), Миллер («Коварство и любовь» Ф. Шиллера), Бен Акиба («Уриель Акоста» К. Гуцкова) и др. Роль Фамусова исполнил впервые на сцене ленинградского Театра академической драмы в 1925 г. и играл ее в течение нескольких лет. [↑](#endnote-ref-410)
417. Роль Фамусова К. С. Станиславский исполнял со дня первой постановки комедии «Горе от ума» в Московском Художественном театре (1906). С. Фамусовым — Станиславским Ю. М. Юрьев играл один раз — 9 апреля 1925 г. во время гастролей К. С. Станиславского на сцене ленинградского Театра академической драмы. «Вся низменность его [Фамусова] вкусов, привычек, вожделений просвечивает сквозь яркую игру Станиславского, — писала театровед Л. Я. Гуревич, — свободную от каких-либо театрально-комических приемов. Из всех пороков его, общих у него с окружающей его средой, всего больше чувствуется мерзостный порок, именуемый грубым, но выразительным русским словом — хамство… Это отсутствие чувства человеческого достоинства в себе и в других, это раболепная угодливость перед более сильными в жизни и оскорбительное пренебрежение к тем, кто почему-либо оказался более слабым, менее “видным”… Фамусов со своей барской осанкой — типичный носитель этого порока. Какое захлебывающееся, почти сладострастное упоение чувствуется в нем, когда он прославляет надменность власть имущих, с каким задушевным восхищением говорит он, как об истинно мудрых и достойных подражания людях, о тех, кто своим низкопоклонством умеет добиваться разных благ жизни. … Хамское начало в благодушном по виду Фамусове, нашло великолепное по яркости выражение в его монологах и {480} запечатлелось тонкими отблесками на всех моментах роли» (Л. Гуревич. Девять ролей К. С. Станиславского. «Театр», 1938, № 9, стр. 24 – 25). [↑](#endnote-ref-411)
418. Сохранились свидетельства нескольких лиц, передающих точку зрения самого М. С. Щепкина на этот вопрос; в частности, литературный критик Д. А. Смирнов в записи своих бесед с артистом отмечал слова М. С. Щепкина: «Я не Фамусов. Не забудьте, что Фамусов, какой он ни пошляк с известных точек зрения, как ни смешон он своим образом мыслей и действий, — все-таки барин, барин в полном смысле слова, а во мне нет ничего барского, у меня нет манер барских, я человек толпы, и это ставит меня в совершенный разлад с Фамусовым, как с живым лицом, которое я должен собою представить в яве…» (Д. А. Смирнов. Два утра у Щепкина. «Ежегодник императорских театров», 1907 – 1908, стр. 189). А. И. Вольф в «Хронике петербургских театров» писал: «Щепкин читал великолепно стихи Грибоедова, но также был слишком вертляв и суетлив и недостаточно сановит по наружности» (А. Вольф. Хроника петербургских театров, ч. I. Спб., 1877, стр. 25). В то же время исследователь творчества М. С. Щепкина А. А. Кизеветтер, подводя итоги критическим оценкам исполнения М. С. Щепкиным роли Фамусова, писал: «Все критики единодушно признавали игру Щепкина в названной роли замечательной, яркой, исполненной характернейших и интереснейших оттенков. Важно иметь в виду, что по единодушному опять-таки отзыву всех критиков Щепкин не оставлял без внимания барственности Фамусова и оттенял ее в своем исполнении, но при этом иные критики находили только, что эта сторона роли у Щепкина выдвигалась недостаточно выпукло и перебивалась приемами, ей противоречащими… Разгадка заключается в том, что Фамусов — вовсе не истый столп родовитого барства, он — барин, выслужившийся из Молчалиных, потому-то он с таким увлечением поет этому барству свои панегирики, потому-то его собственная барственность накладная, ненастоящая, и перед каким-нибудь Скалозубом он суетится и лебезит уже совсем не с барственной величественностью. Щепкин и ставил своей основной задачей при исполнении роли Фамусова показать, как в Фамусове беспрестанно двоится и взаимно борется недавно благоприобретенная барственность с отнюдь не барскими замашками, оставшимися у него от начального периода его карьеры» (А. А. Кизеветтер. М. С. Щепкин. М., 1916, стр. 118 – 119). [↑](#endnote-ref-412)
419. На сцене петербургского Александринского театра В. Н. Давыдов исполнил роль Фамусова впервые в 1884 г. и играл ее потом всю жизнь. Оценка, даваемая Ю. М. Юрьевым, подтверждалась многими критиками и актерами. Так, например, газета «Русские ведомости», сравнивая игру В. Н. Давыдова в этой роли с игрой И. В. Самарина, писала: «Покойный Самарин главнейшее внимание обращал на барственность Фамусова; в его исполнении Фамусов преимущественно выходил богатым московским барином; чиновник-Фамусов несколько стушевывался. Г‑н Давыдов обращает преимущественное внимание на эту другую сторону Фамусова. Последний в его исполнении является преимущественно бюрократом…» («Русские ведомости», 1886, 24 октября, стр. 2). Актер Я. О. Малютин, в течение многих лет выступая в «Горе от ума» вместе с В. Н. Давыдовым как исполнитель роли Скалозуба, впоследствии вспоминал: «Перед нами был не {481} только барин, не родовой помещик, а мелкий и, должно быть, безземельный дворянин, выслужившийся “на крестишках и местечках”, выскочка, который, подобно всем выскочкам на свете, особенно ревностно защищает и отстаивает породившие его нравы… Поистине, по тому Фамусову, которого играл Давыдов, можно было легко понять, какие именно люди населяли грибоедовскую Москву, как они жили, как они лгали друг другу, как притворялись перед окружающими и перед самими собой… вся эпоха, с ее уродливыми и бесчеловечными общественными законами, с ее бутафорским правопорядком и косностью, обретала в Давыдовском Фамусове кровь и плоть» (Я. О. Малютин. Актеры моего поколения. Л.‑М., «Искусство», 1959, стр. 150 – 151). [↑](#endnote-ref-413)
420. С. Н. Дурылин, сравнивая Фамусова — Ленского с другими исполнителями этой роли, писал: «В лице Фамусова — Ленского… каждая кровинка, каждый мускул были верны социальному костяку и историко-бытовой плоти барина на не очень знатных, “управляющего казенным местом”, не из самых важных, зато крепостника из самых твердых и благоуверенных в своем историческом праве бездельничать в “казенном месте”, хлебосольствовать в ампирном особняке на Пречистенке и крепостничествовать в саратовской деревне… В каждой получерточке лица, в каждом волоске на голове и в бакенах, Фамусов у Ленского был член “английского клуба”, барин и штатский генерал; и все, что шло этому барину от крепостных хлебов, от “казенного места”, от московского легкожития, от пречистенской смеси “французского с нижегородским”, от послепожарного патриотизма — все это дал Ленский Фамусову в лице, как и во всем сценическом замысле и выполнении роли, — но породы, голубой крови, вельможества Ленский не дал вовсе» (С. Дурылин. А. П. Ленский. «Театр и драматургия», 1933, № 9, стр. 57 – 58). Подчеркивая легкость в исполнении А. П. Ленского роли Фамусова, критик В. А. Михайловский писал: «Фамусов — любимая роль Ленского, игранная им в течение 20 лет подряд. Он говорил, что ему так же легко играть ее, как сидеть дома, в халате, в кресле. И действительно, эта легкость так и сквозила во всем его исполнении. Мук творчества, черновой работы не чувствовалось. Их как бы не было. Он был хозяином сцены» (В. А. Михайловский. Большой талант. «Ежегодник императорских театров», 1910, вып. 6, стр. 93). [↑](#endnote-ref-414)
421. Письмо А. И. Южина-Сумбатова к Д. Х. Пашковскому от 24 августа 1918 года. В кн.: Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма. М., «Искусство», 1951, стр. 169 – 170. [↑](#endnote-ref-415)
422. В. Филиппов. Актер Южин. М.‑Л., ВТО, 1941, стр. 122. [↑](#endnote-ref-416)
423. Письмо А. И. Южина-Сумбатова к Д. Х. Пашковскому от 24 августа 1918 года. В кн.: Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма, стр. 170. [↑](#endnote-ref-417)
424. В цитируемом Ю. М. Юрьевым письме А. И. Южина-Сумбатова к актеру петербургского Александринского театра Д. Х. Пашковскому А. И. Южин-Сумбатов подробно излагает свое понимание роли Фамусова: «Я играю Фамусова таким, каким я его наблюдал с детства в самых разнообразных проявлениях. Я десятками знал, если можно так выразиться, его родных детей и внуков, к старости всецело принявших внешность и сущность своего отца и дедушки, так {482} сказать, создавших себя по его образу и подобию. В создании моего Фамусова я шел прямо от них, а не от тех великих сценических его воплощений, к которым приучил публику, критику и актеров наш театр в лице Самарина, Ленского, Давыдова и Рыбакова, с которыми я играл Чацкого с 1882 по 1902 год… Фамусов не родился барином: это не Голицын, не Нарышкин и т. д. Он, как и Молчалин, столбовой дворянин, женившийся на сестре Хлестовой, он — служилая знать, но знать несомненная, сама себя создавшая, как Максим Петрович, путем стучанья об пол лбом и затылком» (Александр Иванович Южин-Сумбатов. Записи. Статьи. Письма, стр. 169 – 170). Но хотя сам А. И. Южин считал, «что Фамусов не родился барином», Фамусов Южина, по словам В. Филиппова, «… производил впечатление родовитого аристократа, мало того: аристократа титулованного. В Южине больше, чем в ком-либо из многочисленных исполнителей этой роли, нами виденных, чувствовался граф или князь. И его Фамусов был не просто “управляющим казенным местом”, а подлинным сановником». Пусть это и не соответствовало тому представлению, которое определил словами Южин, но образ, показанный им на сцене, нисколько не противоречил основному, что актер считал нужным выявить в роли: его Фамусов — это «один из творцов того мира, который его окружает и создает горе уму… Его Фамусов воспринимался как символ представителя власти дореволюционной России. Представляя интерес своим толкованием, несомненно возможным на сцене лишь после Октября, его Фамусов вошел в галерею образов Малого театра как оригинальный образ» (В. Филиппов. Актер Южин, стр. 119 – 120). [↑](#endnote-ref-418)
425. Рукопись для настоящего издания предоставлена В. Я. Армфельтом. ЛГТМ. Рукописный отдел, Архив Ю. М. Юрьева, ОРУ. [↑](#endnote-ref-419)
426. К. Н. Яковлев окончил драматическое отделение Музыкально-драматического училища московского Филармонического общества в 1889 г. [↑](#endnote-ref-420)
427. Сезон 1889/90 г. К. Н. Яковлев выступал в киевском Драматическом обществе. [↑](#endnote-ref-421)
428. В казанском Товариществе драматических актеров, возглавляемом М. М. Бородаем, К. Н. Яковлев служил с 1895 по 1898 г. [↑](#endnote-ref-422)
429. В Озерках, в труппе В. А. Казанского, К. Н. Яковлев выступал в летние сезоны с 1893 по 1895 г. В петербургском Малом (Суворинском) театре — с 1898 по 1906 г. В труппу петербургского Александринского театра был приглашен в 1906 г. [↑](#endnote-ref-423)
430. «*Профессор Сторицын*» — драма в 4 д. Л. Н. Андреева. Роль профессора Телемахова К. Н. Яковлев исполнял со дня первого спектакля (14 декабря 1912 г.), играл ее и позднее в возобновленной постановке 1922 г. «Нам давно уже не приходилось переживать столь сильных театральных эмоций, — писала газета “Известия”, — как в этот вечер от игры К. Яковлева. Его Телемахов — это была игра, до {483} жути полно переливающаяся за грань реализма; это была игра, переходящая в жизнь, и жизнь, претворенная в игру; блестящее сочетание доподлинной гротескной театральности с самым реалистическим бытом» («Известия», 1922, 5 июня, стр. 4). [↑](#endnote-ref-424)
431. Роль Ютнера в пьесе В. Мейер-Ферстера «Старый Гейдельберг» К. Н. Яковлев исполнял на сцене петербургского Александринского театра со дня первого спектакля (22 декабря 1908 г.), играл ее и позднее, в возобновленной постановке 1922 г. «Кондр. Яковлев в роли Ютнера очарователен и трогателен, — писала газета “Жизнь искусства”. — … Его доктор Ютнер … поражает смелостью фантазии талантливого артиста, виртуозным творческим синтезом трогательного и комичного, исключительным диапазоном дарования и мощным, редким темпераментом» («Жизнь искусства», 1919, № 231, стр. 1). [↑](#endnote-ref-425)
432. Роль Порфирия Петровича в инсценировке Я. А. Дельера «Преступление и наказание» по роману Ф. М. Достоевского К. Н. Яковлев исполнил впервые 4 октября 1899 г. на сцене петербургского Малого (Суворинского) театра. В 1907 – 1908 гг. исполнял ее и на сцене петербургского Александринского театра, где были поставлены только две сцены из инсценировки Я. А. Дельера («Раскольников и Порфирий Петрович»), и позже, в возобновленной постановке петроградского Театра академической драмы в 1922 г. В этой роли К. Н. Яковлев получил полное и безоговорочное признание театральной критики: «К. Яковлев играл вчера так художественно, — писал рецензент “Петербургского листка” Н. А. Россовский после премьеры в петербургском Малом (Суворинском) театре, — с такими разнообразными оттенками в характеристике пристава следственных дел, что его игру смело можно назвать виртуозной» («Петербургский листок», 1899, 5 октября, стр. 3). «“Язвительный человек” следователь Порфирий Петрович имел в лице г. К. Яковлева поразительного исполнителя, — писала газета “Россия”. — Посмотрев г. Яковлева и перечитывая вновь роман Достоевского, вы никогда и не будете представлять себе следователя Порфирия иначе, чем изображает его г. Яковлев. Наряду с язвительностью, со следовательской проницательностью, с умом, в нем чувствовался “пристав следственных дел”, приказный инквизитор по приемам и натуре, сыщик в области психологии. Более совершенного исполнения нельзя себе и представить» («Россия», 1899, 6 октября, стр. 3). [↑](#endnote-ref-426)
433. «*На дне*» — сцены в 4 д. М. Горького. Первый спектакль на сцене петроградского Театра академической драмы состоялся 14 октября 1919 г. [↑](#endnote-ref-427)
434. «К. Яковлев давно уже не проявлял в такой нарядной красоте свой комедийный талант, — писал критик Э. Старк, — как в этот раз, явившись Журденом. Перед нами был удивительно живой и естественный тип разбогатевшего выскочки… До чего нелепо сидел на нем неподражаемо пестрый костюм и огромный парик, который, казалось, был бы гораздо уместнее на деревянной болванке, куда в те времена вешали его, возвращаясь с улицы, чем на этой сумасбродной живой голове» (Э. Старк. «Мещанин во дворянстве». «Еженедельник государственных академических театров», 1923, № 33 – 34, стр. 9). Последний раз К. Н. Яковлев выступил в этой роли 29 апреля 1924 г. [↑](#endnote-ref-428)
435. {484} Впервые опубликовано в «Новой вечерней газете», 1925, 15 июня, № 72. [↑](#endnote-ref-429)
436. Е. К. Лешковская окончила драматическое отделение Музыкально-драматического училища московского Филармонического общества в 1887 г. (ученица С. А. Правдина). 20 августа того же года дебютировала на сцене московского Малого театра в драме В. А. Крылова «Семья», но не была принята в театр за отсутствием свободных окладов. Осенью 1887 г. выступала в Киеве на сцене Драматического общества. 1 января 1888 г. была зачислена в труппу московского Малого театра. Первое выступление Е. К. Лешковской после зачисления состоялось 27 апреля 1888 г. в комедии В. А. Крылова «Шалость». В драме Г. Х. Андерсена «Дочь короля Рене» Е. К. Лешковская выступила 28 апреля 1888 г. [↑](#endnote-ref-430)
437. Роль Глафиры Алексеевны в комедии А. Н. Островского «Волки и овцы» Е. К. Лешковская исполнила впервые на сцене московского Малого театра 27 января 1893 г. «Театральная Москва, вероятно, еще до сего времени не забыла первого появления Глафиры Алексеевны — Лешковской в первом действии, — писал критик В. А. Михайловский, — вот она стоит перед Мурзавецкой в черном монашеском одеянии, покорная с опущенными глазами Сколько смирения, даже какой-то святости слышится в ее словах, обращенных к Мурзавецкой, когда та советует ей не закидывать глаза на Лыняева. “Мои мечты другие, матушка, — говорит, она тихим голосом, — моя мечта: келья. Я о земном не думаю”. И вы, глядя на нее, в эту минуту действительно верите ей, что цель ее жизни келья. Но вот она появляется перед вами во 2 д., в квартире Купавиной. И какая перемена! Куда девалось монашеское одеяние и смирение? Это какая-то вакханка с горящими глазами, полными жажды наслаждения… И в этом перевоплощении из одного лица в другое вы не замечаете ни одного грубого штриха, ни намека на шарж… Сцена обольщения Лыняева — Ленского Глафирой — Лешковской ведется обоими так художественно, что не знаешь, кому из них отдать предпочтение. В ярко-красном платье… сидя на скамье… склонившись к млеющему Лыняеву, она — олицетворение соблазна, хищно уловляет неисправимого холостяка в свои сети. Сцена эта слишком рискована: в ней много чувственного элемента… и нужно много такта, чтобы смягчить его и не оскорбить вашего эстетического чувства. Е. К. всегда выходила победительницей из такого положения… Роль Глафиры Алексеевны трудная и довольно сложная, в ней актриса должна изобразить не одну какую-нибудь определенную черту характера, а несколько: и лицемерие, и кокетство, и властность натуры. Все это разнообразие черт характера Е. К. передавала с необыкновенно художественной правдивостью. Она не упустила ни одного штриха, нужного для обрисовки характера. Роль Глафиры, без сомнения, являлась крупнейшим созданием даровитой актрисы» (В. Михайловский. Е. К. Лешковская. «Ежегодник императорских театров», 1913, вып. 3, стр. 47 – 48). [↑](#endnote-ref-431)
438. Ю. М. Юрьев ошибся: автор комедии «Сильные и слабые» не Н. Л. Персиянинова, а Н. И. Тимковский. Первый спектакль на сцене московского Малого театра состоялся 21 октября 1902 г. Е. К. Лешковская исполняла роль Евгении Александровны. [↑](#endnote-ref-432)
439. {485} Е. К. Лешковская исполняла роль княжны Плавутиной-Плавунцовой в возобновленной постановке московского Малого театра драмы П. П. Гнедича «Холопы» (первый спектакль по возобновлении состоялся 21 мая 1921 г.). [↑](#endnote-ref-433)
440. Печатается по тексту: Ю. М. Юрьев. Записки. Л.‑М., «Искусство», 1948. [↑](#endnote-ref-434)
441. Закушняк Александр Яковлевич (1879 – 1930) — драматический актер, чтец. Сценическую деятельность начал в качестве драматического актера на провинциальной сцене. В 1907 – 1910 гг. — актер петербургского театра В. Ф. Комиссаржевской. В 1918 г. — в московском Театре-студии Художественно-просветительного союза рабочих организаций (ХПСРО). В сезон 1920/21 г. — в Театре РСФСР первом. Затем непродолжительное время — в Передвижном кукольном театре. Деятельность чтеца начал в 1910 г. в Одессе, выступив с вечерами «Интимного чтения». В 1924 г. выступил впервые перед большой аудиторией в новом эстрадном жанре — «Вечер рассказа». Вместе с А. Я. Закушняком над созданием и организацией «Вечеров рассказа» работала Е. Б. Гардт (литературный редактор и режиссер) и А. Г. Грибакин (ведущий «Вечера рассказа»). Этот коллектив назывался «Ансамбль “Вечера рассказа”». За время своего существования коллектив выступал в Москве, Ленинграде, Киеве, Одессе, Тбилиси, Свердловске, Томске, Новосибирске и других городах Советского Союза. В репертуаре А. Я. Закушняка: «Египетские ночи» А. С. Пушкина, «Тарас Бульба» Н. В. Гоголя, «Униженные и оскорбленные» Ф. М. Достоевского, «Воскресение» Л. Н. Толстого, «Дом с мезонином» А. П. Чехова, «Без языка» В. Г. Короленко, «Пышка», «В порту» Г. де Мопассана, «Восстание ангелов» А. Франса и др. «Опираясь на весь накопленный до него опыт публичного исполнения литературных произведений… — писал исследователь творчества А. Я. Закушняка Н. Ю. Верховский, — Закушняк создал свой оригинальный литературно-эстрадный жанр. В “Вечерах рассказа” Закушняка впервые зазвучала с эстрады большая форма литературы — роман, повесть — в цельном и законченном виде. В “Вечерах рассказа” Закушняка нашли свое выражение разработанные им новые приемы реалистической интерпретации в звучащем слове крупных и значительных литературных произведений…» (Н. Ю. Верховский. А. Я. Закушняк. В кн.: Н. Ю. Верховский. Книга о чтецах. М.‑Л., «Искусство», 1950, стр. 100). «Никогда не выступал Закушняк в роли простого “передатчика”, “огласителя” того или иного классического произведения. Своим сознанием советского человека он властно вмешивался в мир идей и образов, живущий на страницах книги, подвергал каждую его деталь глубокому критическому анализу… Критический подход к исполняемому произведению ни в малой степени не нарушал при этом целостности и художественного своеобразия последнего. Напротив, совершенное по тонкости мастерство Закушняка с огромной убедительностью передавало все особенности авторского стиля, всегда создавало отчетливый, запоминающийся образ автора…» (там же, стр. 99). [↑](#endnote-ref-435)
442. Даты до 1918 г. даны по старому стилю. [↑](#footnote-ref-9)