Дейч А. И. **Голос памяти: Театральные впечатления и встречи**. М.: Искусство, 1966. 375 с.

На заре туманной юности 5 [Читать](#_Toc314850371)

Рыцарь украинской сцены 131 [Читать](#_Toc314850372)

Легендарный спектакль 179 [Читать](#_Toc314850373)

Михоэлс 203 [Читать](#_Toc314850374)

Три роли 258 [Читать](#_Toc314850375)

Голос памяти 289 [Читать](#_Toc314850376)

{3} *Светлой памяти
МАКСИМА ФАДДЕЕВИЧА РЫЛЬСКОГО,
большого друга моего,
с которым связаны многие годы жизни,
посвящаю эту книгу.
Автор*

{5} Вы снова здесь, изменчивые тени,

Меня тревожившие с давних пор.

*Гете, «Фауст»*

# На заре туманной юности

## 1

Завеса времени напоминает театральный занавес. Вот он колышется, заманчиво шевелит складками — и вдруг величаво раздвигается на две стороны, открывая неожиданный мир красок, движений, мыслей и чувств.

Так и завеса времени — приоткрывается, и сквозь туман прошлого с необычайной резкостью выступают не только факты, события, но и цвета, запахи, самый воздух эпохи.

Какой незримый помощник режиссера ударяет в гонг, чтобы вызвать к жизни картины былого? Это наша память, способная на самые удивительные вещи: порой она утрачивает многое важное, но запечатлевает в глубинах своих, казалось бы, ничтожную мелочь, черточку, помогающую многое воссоздать и понять по-новому.

И вот теперь, через ряд десятилетий, вижу я, как на сцене, озаренной скрытыми {6} огнями, дни молодости, проведенные в древнем городе над Днепром, прозванном матерью городов русских.

Детство для меня — это прежде всего зеленый мир киевских каштанов, цветущих лип, благоухающих роз и жасмина, изумрудных газонов. В сердце старого Киева, в, небольшом сквере, выходившем на три улицы, протекали игры мои и досуги. Городской мальчик учился любить природу не в лесах и бескрайних степях, не среди гор, уходящих к небу, а на этом маленьком зеленом клочке земли, тщательно возделанном садовником Савелием. Высокий старик с добродушным рябоватым лицом, гордо носивший зеленую фуражку городского сторожа, говорил на смешанном украинско-русском языке. Он громкими криками прогонял детей, бегавших по клумбам и газонам, а по праздникам являлся на дом к богатым родителям, принося им букеты роз, георгинов и пионов в ожидании добровольного подаяния.

В центре сквера, на круглой площадке, обставленной белыми скамейками, сидели няньки, матери и бабушки игравших детей. Напротив высилось уродливое каменное здание Присутственных мест. Суетливо бегали возле него мелкие чиновники, ходатаи по разным делам, горделиво проходили адвокаты во фраках, готовясь выступить в судебном заседании. По кирпичному тротуару порой тянулась толпа богомольцев и богомолок, в лохмотьях, в стоптанных лаптях и деревенских башмаках. Десятки и сотни верст проходили эти темные, изъеденные земными тревогами люди, чтобы поклониться киевским святыням в Софийском соборе, Михайловском монастыре и особенно в Киево-Печерской лавре, где с суеверным страхом смотрели они на «нетленные мощи» святых.

Под вечер шли мимо скверика усталые мастеровые — маляры, каменщики, штукатуры, запыленные, перепачканные краской и известкой, с лопатами, топорами и молотками. {7} Они перебрасывались грубыми и бойкими шутками, заполняя выщербленный кирпичный тротуар и оттесняя в сторону «господ что почище». А когда совсем темнело и надо было покидать привычное зеленое царство и отправляться домой, мы видели странного человека в черном. Он бежал с лестницей за плечами и длинной палкой, похожей на пику, останавливался у зеленых газовых фонарей, ловко открывал стеклянную створку, просовывал туда пику с огоньком и зажигал фонарь, искрившийся узким зеленым пламенем. Электричество в городе еще было редкостью. Оно уже горело в театрах, в некоторых общественных зданиях, но частные квартиры освещались настольными, стенными, висячими керосиновыми лампами.

Так выглядел мой родной город в начале нашего века.

В детстве трудно было понять противоречия между тусклой жизнью городских окраин и буржуазным благополучием центральных улиц широко раскинувшегося на днепровских холмах большого города. Сверкали зеркальные витрины модных магазинов на Крещатике. По воскресеньям на левой стороне главной улицы гуляла фешенебельная публика, а на Владимирской горке, откуда открывался широкий вид на Днепр, гремела военная музыка, там веселилось «простонародье», мелькали украинские национальные платья, солдатские мундиры, мороженщики с кадками на головах предлагали свой товар, а бабы продавали в корзинках подсолнечные и тыквенные семечки.

Над городом гудели колокола церквей, степенно шагали монахи, как черные видения, оставляя после себя едкий запах ладана. В маленьких будках продавались иконки, пестрые бусы, серебряные крестики и колечки с именем святой Варвары.

Но стоило подняться на гору, уйти от этой сутолоки, и в тихом районе Липок открывалась перспектива задумчивых улочек со спокойными особняками киевских богачей.

{8} Однако спокойствие было мнимым, уже самое начало века предвещало близость каких-то важных общественных перемен. Об этом эзоповым языком говорилось в прогрессивных газетах, в литературе. «Песня о Буревестнике» прозвучала над страной, революционные стихи, обходя цензуру, печатались в газетах и журналах, иногда читались в концертах и на вечерах. Из‑за границы проникали брошюры и памфлеты М. Горького, социал-демократические издания, их передавали из рук в руки, прятали под матрацы и в погребах.

Весь этот сложный, пестрый мир образов, настроений, надежд и огорчений не мог вместиться в мое детское сознание, но я подрастал, многое подхватывая из разрозненных разговоров старших, которые шептались при детях или высказывались неясными намеками. В моем «зеленом царстве», где я общался с товарищами детских игр, тоже бывало неспокойно. Однажды шпики гнались за каким-то рабочим, а он бежал по дорожкам сквера, перепрыгнул через ограду и скрылся в одном из дворов. Словоохотливый садовник Савелий рассказывал, что железнодорожники забастовали (это слово рано вошло в мой обиход и ощущалось как нечто очень значительное и героическое), что жандармы и городовые стреляли в них.

Навсегда запомнился по-летнему знойный октябрьский день 1905 года. Толпы народа с красными знаменами, с пением революционных песен заполнили улицы, а на тротуарах стояли высыпавшие из домов возбужденные люди, читали газеты, спорили между собой. Помню, как я с родителями иду вверх по крутой Михайловской улице. Возбужден необычностью картины. У отца на лацкане пальто шелковая красная розетка, у матери на жакете — тоже красная ленточка, и я под герб гимназической фуражки подложил кусочек кумачовой материи. Встречаются знакомые, говорят: «Со светлым праздником!» — как на пасху. {9} И отец, всегда сдержанно строгий, улыбается, сверкают его глаза под толстыми стеклами золотых очков. Он говорит матери что-то непонятное мне: «Конституция — это еще не все. Надо добиваться свержения…»

Радость была непрочной, на смену ей пришли аресты, погромы, карательные отряды.

В эту пору уже начало складываться мое представление о литературе, об искусстве, о театре.

В семилетнем возрасте я впервые попал в театр. Было это в южном приморском городе, гордившемся своей оперой. Шли «Паяцы» и «Сельская честь». Трудно сказать по прошествии шести десятилетий, что больше всего захватило меня в этом спектакле: пышность зрительного зала, многоголосая музыка оркестра, актерское исполнение или декорации, изображавшие то балаган комедиантов, то сельскую улицу. Но особенно врезалось в детское сердце изображение ночи на сцене. Она, вопреки всему виденному в жизни, была какая-то резко зеленая, необычная, феерическая по сравнению с «всамделишной» мягко-голубой лунной украинской ночью.

Это впечатление только усилилось, когда после дневного спектакля меня вывели на улицу и в глаза вдруг ударил яркий солнечный свет, казавшийся молочно-белым после зеленой театральной ночи. Какие-то извилистые ассоциации приводили меня к мыслям о зеленом царстве киевского сквера.

Дома среди разного хлама я нашел старый шестигранный фонарик с разноцветными стеклами, выломал из него зеленое стекло, прикладывал к глазам и глядел на улицу. Мгновенно вспоминалась одесская опера, актеры, тонувшие в зеленом полумраке, и казалось, что это волшебное стекло помогает создавать из жизни театр, где все как будто по-настоящему и вместе с тем не такое, как в действительности, а более возвышенное, опоэтизированное. {10} Так складывалось в детском сознании представление о мечте и реальности, о жизни и поэзии в театре. Волшебное зеленое стекло! Прошли годы бурь и потрясений, смены вкусов, школ, направлений, а оно осталось для меня олицетворением творческой преобразующей силы искусства. Недаром зеленый цвет — это цвет надежды, зарождающейся весны, могучего творческого обновления.

## 2

Большой уютный зрительный зал киевского театра «Соловцов» залит теплым светом электрических люстр. Он весь в голубом: голубой бархат на барьерах лож всех ярусов, голубой занавес, не уходящий вверх, как в старых театрах, а плавно раздвигающийся в стороны. Перед занавесом — кафедра. Лектор читает доклад на тему «Театр и жизнь». Это известный профессор Ф. А. Де ля Барт, граф Де ля Барт, как он любил себя величать. Красиво, несколько по-актерски говорит он о крепких связях театра и жизни, о том, что сцена черпает материал из жизни и вне этого нет подлинного театра. По временам лектор оставляет кафедру, занавес раздвигается и на сцене идут иллюстрации: то акт из «Сирано де Бержерака» Ростана, то «Театральный разъезд» Гоголя, все это на тему о театре и жизни.

Недавно приехавший в Киев режиссер К. А. Марджанов ввел новшество — спектакли-лекции для учащейся молодежи. Воскресные утренники как бы иллюстрировали историю театра в ее основных моментах. Так прошли с лекциями драматургия XVIII века в отрывках, «Ревизор», «Горе от ума». Трудно передать, с каким вниманием переполненный зал слушал лекторов, с какой жадностью ловил он малейший намек на свободолюбивую мысль. Взрывами рукоплесканий прерывались выступления лекторов, {11} рассказывающих о тяжких условиях, в которых рождались такие сатиры, как «Ревизор» и «Горе от ума». И самые спектакли после такого вступительного слова приобретали обобщающий смысл в глазах восприимчивой, радостно-взволнованной молодежи.

«Разумный смех — начало обновления» — так называлась одна из лекций на утреннике. Уже по заглавию можно понять, что лектор словами Гоголя хотел подбодрить юную аудиторию, вдохнуть в нее надежду на лучшие времена. В антрактах широкие коридоры и нарядные фойе новенького Соловцовского театра заполнялись шумной толпой гимназистов в форме и гимназисток в парадных платьях с передниками. Иногда мелькали студенты и курсистки. После скучных, казенных рассказов гимназических учителей типа Кулыгина особенно интересными выглядели на сцене произведения русских классиков в талантливом исполнении не только молодых актеров театра, но и его премьеров.

Этот сезон 1907/08 года вообще был необычным для Киева, и, быть может, он еще мало оценен нашими театроведами. Героем его безусловно был Константин Александрович Марджанов. Перед этим он поставил в Риге «Дачников» М. Горького. Слава об этом дошла до Москвы, и антрепренер К. Н. Незлобии привез туда весь спектакль полностью, что было весьма редким явлением в дореволюционной России. Задолго до начала киевского сезона в газетах уже писали о Марджанове как о смелом новаторе, могущем влить свежую кровь в жилы Соловцовского театра.

После смерти его создателя, Н. Н. Соловцова (1902), театр жил реалистическими традициями этого выдающегося артиста, организатора и режиссера. Однако в предреволюционные годы репертуар нередко опускался до уровня развлекательности и ориентировался на публику первых {12} рядов партера, искавшую бездумного смеха. Новый антрепренер И. Э. Дуван-Торцов, человек, располагавший средствами, был неплохим характерным актером и, во всяком случае, не напоминал тех далеких от сцены предпринимателей, которые арендовали театр и набирали труппу «числом поболее, ценою подешевле». Дуван-Торцов, придя в любимый киевлянами Соловцовский театр, хотел во что бы то ни стало поддержать свою репутацию передового антрепренера. В период столыпинской реакции сделать это было не так просто. Большие надежды возлагались на изобретательность и талант Марджанова.

С лета 1907 года в газетах появились заметки, что он уже прибыл в Киев, живет в дачном поселке Мотовиловке, но часто бывает в городе, так как занимается техническим переустройством сцены — она будет вращающейся. Бойкий репортер вечерней газеты уже окрестил ее «вертушкой». Такой сцены не было в Киеве, и киевляне с любопытством ждали, что принесет эта «вертушка».

Помню, как я, тогда еще гимназист, вместе с таким же страстным театралом и закадычным другом моим Люсей М. отправился в Мотовиловку искать Марджанова. Мы и сами не знали, зачем он нам нужен, просто хотели взглянуть на него. Поселок Мотовиловка небольшой, приличных дач там было немного. По интуиции мы вошли на одну из них, стоявшую в глубине усадьбы. Открыв калитку и пройдя по тропинке, густо заросшей зеленью, задыхаясь от волнения, мы приблизились к веранде. За столом сидел коренастый человек в чесучовом костюме и внимательно читал газету. Оторвавшись от чтения, он поднял голову и довольно равнодушно спросил:

— Что вам нужно, мальчики?

— Здесь живет… Марджанов? — запинаясь, проговорил я, а шустрый и смешливый Люська спрятался за мою спину.

{13} — Марджанова нет, тут живет Котэ.

Мы повернулись и убежали. Только на премьере «Колдуньи» Чирикова я понял, что мы видели Марджанова и он подшутил над нами, назвав свое грузинское имя. Уже впоследствии, работая с Марджановым в том же самом Соловцовском театре, я вспоминал об этом случае, который его веселил, но припомнить маленьких визитеров он не мог, слишком много назойливых посетителей рвалось к нему в ту пору.

И вот сезон открылся. Каждая марджановская постановка вызывала опоры, газеты вступали в перебранку, защищая Марджанова или нападая на него. Реакционный «Киевлянин» в лице рецензента Н. И. Николаева сразу же ощетинился, прочитав декларацию молодого режиссера в прогрессивной «Киевской мысли». Там Марджанов сетовал на строгость театральной цензуры, лишающей возможности показать такие пьесы, отвечающие духу современности, как драмы Леонида Андреева «Савва» и «Жизнь Человека», «Евреи» Е. Чирикова, «Терновый куст» Д. Айзмана, «Каин» Байрона. «Мы, словом, — говорил Марджанов в интервью, — лишены возможности дать многое из европейской литературы и почти все лучшее из современной богатой русской литературы… А между тем театр не имеет права не отвечать на запросы и интересы духа времени. Иначе он будет мертв. Искусство же должно быть живым и животворным». Марджанов утверждал верность идее, смыслу произведения, самый метод постановки — реалистический или условный, в духе Мейерхольда и Рейнгардта, — зависел, по его мнению, от стиля автора. В тогдашних постановках К. А. Марджанова не было художественного единства: то он «оригинальничал», разбивая действие «Трех сестер» на отдельные эпизоды, разыгрываемые на вращающейся сцене, то в строго условной манере, почти «в сукнах» поставил «Ипполита» {14} Еврипида, то ярко натуралистически воспроизвел «Власть тьмы» Л. Толстого, выпустив на сцену живых уток, лошадь, жующую сено, и даже поросенка. Большое значение режиссер придавал «настроению». Под влиянием Художественного театра Марджанов со своими помощниками, бутафорами, реквизиторами и музыкантами воссоздавал «атмосферу»: вой ветра, лай собак, шум дождя, блеяние овец, мычание коров, — звуковой и шумовой фон вовлекал зрителя в «настроение».

Все это было ново для киевского зрителя, привыкшего к штампам респектабельного буржуазного театра. Не обходилось без курьезов. В «Трех сестрах», когда героиня, жалуясь на тоску провинциальной жизни, мечтала: «В Москву… В Москву!», пресловутая сцена неожиданно для зрителей со скрипом поворачивалась, увозя трех грустящих сестер. Это вызывало громкий смех в зале.

На премьере «Власти тьмы» утка, бегавшая по сцене, устланной навозом для натуральности, перелетела через оркестр прямо в партер, создав таким образом веселую интермедию. Об этом и подобных случаях оживленно рассказывали в киевских домах, тему подхватывали фельетонисты. Марджанов и его сценические создания обрастали легендами.

Все говорили о горячем нраве режиссера, с которым трудно было спорить, если он был убежден в своей правоте. Как-то Дуван-Торцов выразил сомнение (частично оправдавшееся), что публика не поймет режиссерских приемов в «Трех сестрах». Вспыльчивый Марджанов схватил топор и начал рубить декорации. Испуганный Дуван едва упросил его пощадить драгоценное имущество театра.

Не в пример провинциальным режиссерам, которые довольствовались сборными декорациями и костюмами, Марджанов поставил дело по-иному: художник А. Андрияшев, {15} с которым он работал, принадлежал к группе колористов товарищества «Мир искусства». Он чутко воспринимал замысел режиссера, переходя от своеобразной скандинавской старины (спектакль «Борьба за престол» Г. Ибсена) к лиричности чеховских «Трех сестер», от классической античной трагедии к фольклорному миру чириковской «Колдуньи». К услугам Марджанова был также неплохой оркестр, и редкий спектакль обходился без музыки, создававшей как бы звуковой фон к действию. В наши дни никого этим не удивишь, но в ту пору музыка, не вызываемая прямыми требованиями пьесы, была режиссерским новаторством.

В Соловцовском театре играла большая труппа, где наряду с опытными выдающимися актерами — А. Пасхановой, Р. Карелиной-Раич, Т. Инсаровой, М. Чужбиновой, Л. Болотиной, Я. Орловым-Чужбининым, Д. Смирновым — участвовали и молодые талантливые актеры: Степан Кузнецов, П. Леонтьев, А. Крамов, И. Берсенев. Марджанов прилагал все усилия, чтобы эта молодежь получала роли и могла всесторонне показать себя. Он ввел в обиход театра новые этические правила, по которым ни один актер, не взирая на занимаемое им положение, не мог отказываться от ролей. Это требование он проводил с настойчивостью, подобной той, какую проявлял Станиславский в Художественном театре. Строгость Марджанова в поддержании дисциплины порой приводила его к конфликтам со старыми актерами, привыкшими капризничать и определять значение роли «на Бес».

Однажды Карелина-Раич получила от помощника режиссера роль всего в несколько страничек — в «Джоконде» Д’Аннунцио. Актриса оскорбилась и вернула тетрадку, отказавшись участвовать в репетициях. Она претендовала на главную роль, порученную Пасхаловой. Марджанов пробовал убедить Карелину-Раич, что для художественного {16} успеха пьесы необходимо именно такое распределение. Уговоры не помогли, и режиссер оштрафовал актрису в пользу Театрального общества. По жалобе Карелиной-Раич дело разбиралось особой комиссией, состоявшей из К. Станиславского, Евтихия Карпова и Н. Синельникова. Комиссия признала штраф законным и этим утвердила авторитет Марджанова.

Он считал себя обязанным быть не только художественным руководителем, но в известной мере и воспитателем актеров. Эстетика и этика в театре — родные сестры, не раз говаривал Марджанов. Для нового актера и нового театра надо прежде всего покончить со старым актерским бытом, подчеркивал режиссер. И он прилагал немало выдумки и изобретательности, чтобы «проучить» актера, идущего по неверному пути.

Артистка Чарусская, одаренная, эмоциональная, уже овладевшая сердцами зрителей, никак не могла отделаться от сценических штампов. Сильные драматические места она играла, заламывая руки, закатывая глаза и кусая пальцы, а порой для усиления эффекта падала в обморок на сцене. Давали занавес, звали врача, в зале возникало беспокойство и сочувствие к артистке. Когда она вновь появлялась на сцене, публика встречала ее громкими аплодисментами, выражая свои симпатии.

«Театральные обмороки» стали повторяться часто и, естественно, раздражали Марджанова. Готовился спектакль «Свадьба Зобеиды». Это двухактная стихотворная драма австрийского поэта и драматурга Гуго фон Гофмансталя. В пьесе есть сцены подлинно драматические. Когда юную Зобеиду насильно выдают замуж и превращают в рабыню богатого купца-старика, она патетически сетует на горькую судьбу. Роль Зобеиды исполняла Чарусская, я Марджанов был уверен, что здесь уж без обмороков не обойтись. Поэтому он втайне от труппы подготовил дублершу, {17} пройдя с ней роль Зобеиды. В день премьеры Марджанов загримировал дублершу и велел ей быть наготове.

Так и есть! После монолога Зобеиды Чарусская упала в обморок. Но занавеса не дали, два статиста, наряженных восточными слугами, осторожно унесли Чарусскую, а на сцене появилась вторая Зобеида и продолжала роль. Самое удивительное, что в публике никто не обратил на это внимание. Зрители продолжали напряженно следить за спектаклем. А тем временем за кулисами Чарусская быстро пришла в себя и хотела выйти на сцену. Но помощник режиссера не выпустил ее. Чарусская бросилась в кабинет к Марджанову и, чуть не рыдая, стала уверять его, что она хорошо себя чувствует и может доиграть пьесу. На это Марджанов ответил, что он бережет здоровье артистки и не будет больше поручать ей сильно драматических ролей. С тех пор обмороки прекратились.

Эти полуанекдотические факты интересны тем, что в них отражается быт дореволюционного театра, строившегося главным образом на отдельных исполнителях — премьерах и премьершах. Нельзя сказать, что Марджанов в корне изменил это. Ведь киевский Соловцовский театр был, как все частные театры России, в значительной мере коммерческим предприятием, и едва ли антрепренер Дуван-Торцов согласился бы нести убытки во имя высоких художественных целей. Марджанов не мог не считаться с волей антрепренера, заинтересованного в театральной кассе. Поэтому и режиссер-новатор все же строил репертуар в зависимости от имевшихся в труппе «первачей».

Одним из таких актеров, особенно полюбившихся зрителю, был Сергей Иванович Горелов. Родной сын знаменитого В. Н. Давыдова (настоящие имя и фамилия которого Иван Горелов) Горелов вызывал симпатию тонкостью, изяществом дарования и своей трагической судьбой. Несмотря {18} на молодые годы, он был неизлечимо болен сухоткой спинного мозга и большую часть жизни вынужденно проводил в теплом климате. После нескольких лет пребывания в Италии, вне театра, С. И. Горелов вступил в труппу соловцовцев. Здесь для талантливого артиста открылись широкие возможности. За сезон он сыграл Освальда в «Привидениях» Ибсена, Ипполита в одноименной трагедии Еврипида, Лорензаччо в драме Альфреда де Мюссе и еще несколько менее крупных ролей.

В «Привидениях», играя Освальда, молодого человека, художника, долго жившего в Италии и вернувшегося на родину, где таились призраки прошлого и где его подстерегал катастрофический конец от страшного недуга, Горелов во многом раскрывал себя самого. Не приходится удивляться, что на роли Освальда, исполняемой Гореловым, лежал какой-то особый трагический отсвет.

Актеру меньшего масштаба нетрудно было бы впасть в мелодраматические тона или показать болезненную неврастеничность героя. Кстати сказать, и выдающийся исполнитель роли Освальда П. Н. Орленев подчеркивал его неустойчивую, ущербную психику. Горелов пошел по другому пути. Его Освальд — чуткий, восприимчивый художник, немного легкомысленный и беззаботный, но в то же время умеющий глубоко мыслить и чувствовать. Уже с первого появления на сцене Освальд — Горелов очаровывал мягкостью голоса и манер, жизнерадостной порывистостью, и хотя в глазах его таилась скрытая грусть, он воспринимался как жизнелюбивый и творчески одаренный юноша, жадно идущий навстречу людям.

В этом доме, где было столько тайн, незабытых и неискупленных грехов, Освальд казался особенно светлым, чистым и безгрешным. Его влечение к Регине, которому Ибсен придает фаталистический характер наследственной неизбежности, выглядело как простая шалость художника, {19} выросшего в богемной среде. Возможно, что Марджанов подсказал Горелову такую трактовку этого крайне существенного эпизода в ибсеновской драме. Важно то, что артист без мнимой значительности, просто и естественно проводил сцену с Региной, вызвавшую смятение в доме. И чем мягче, беззаботнее был Горелов, тем неожиданнее и страшнее звучала катастрофа, страшный приступ скрытой в организме Освальда болезни. Он сидел в глубоком кресле у окна, бледный и онемевший; губы его шевелились, но не могли вымолвить ни слова, и лишь под конец короткая реплика: «Мама, дай мне солнце» — звучала глухо, совсем непохоже на ту звонкость голоса, которая была раньше свойственна Освальду — Горелову. Впрочем, звонкость, быть может, неправильно найденное слово. Тембр голоса Горелова был скорее лирически-задушевным, несколько тремолирующим, высокие, звонкие тона прорывались у него редко и потому производили особое впечатление своей необычностью.

Сергей Иванович придерживался простоты и естественности. В так называемых «костюмных» пьесах артист не чувствовал никакой напряженности. Вспоминается его Лорензаччо. Молодой человек эпохи Возрождения, веселый, наслаждающийся сегодняшним днем, — таким видел Горелов героя драмы Альфреда де Мюссе. К его игре можно было бы поставить эпиграфом итальянскую песенку того времени:

«О, как молодость прекрасна,
Но мгновенна! Пой же, смейся,
Счастлив будь, кто счастья хочет,
И на завтра не надейся!»

Но беззаботность Лорензаччо — только кажущаяся. Никто, кроме него самого, не знает, какие глубины таятся в его душе. Постепенно под натиском событий растет в {20} нем мучительная, благородная жажда справедливости. Лорензаччо становится тираноборцем, обнажая кинжал против просвещенного деспота, и одерживает победу. Ему приходится скрывать свои мысли, хитрить, вести игру, и он делает это с большим гражданским мужеством. Напевая песенку, идет он с обнаженным клинком, чтобы уничтожить тирана, — и вид этого беззаботно-веселого юноши, таящего в сердце страшную месть за оскорбленное человеческое достоинство, был так мужествен и прекрасен, что зрительный зал гремел рукоплесканиями. Такая реакция публики раздражала полицейскую власть, и после нескольких представлений «Лорензаччо» был снят с репертуара. В пору реакции не так-то легко удавалось воплотить на сцене идею тираноборства. «Недремлющее око» полиции всегда старалось разглядеть в эпизодах далекого прошлого намеки на необходимость свержения существующего законопорядка.

Для С. И. Горелова в его бенефис К. А. Марджанов поставил еврипидовского «Ипполита». Античная трагедия редко находила себе пристанище на дореволюционной сцене. Хотя в гимназиях и университетах преподавали древнегреческий и латинский языки и литературу, тем не менее считалось, что средний театральный зритель с трудом воспримет образы и идеи столь отдаленного времени.

Даже драматургия французского классицизма, сюжетно построенная главным образом на античной мифологии, была редкой гостьей на русской сцене, особенно провинциальной. Поэтому выбор «Ипполита» режиссером Соловцовского театра был экспериментом довольно рискованным. Центр тяжести спектакля, как и следовало ожидать, лежал на исполнителе роли Ипполита. Красивый и нравственно совершенный царевич, поклонявшийся девственной богине Артемиде, столкнулся с губительной властью {21} богини любви и страсти Афродиты. Марджанов истолковал сущность трагедии Еврипида как спор двух начал: благородной, чистой юношеской натуры Ипполита и горящей преступной страстью к нему его мачехи Федры. В неравном споре между Артемидой и Афродитой побеждает последняя. Ипполит гибнет, но смертью своей утверждает победу моральной чистоты над темной силой любовных страстей Федры.

Марджанов поставил «Ипполита» в очень строгих и сдержанных тонах. Непременный участник древнегреческой трагедии, хор был ограничен пятью-шестью актрисами с хорошо подобранными голосами. Хор читал стихи нараспев, под аккомпанемент струнных инструментов, очень сдержанный и негромкий. Исполнители главных ролей, как и участницы хора, были одеты в условные древнегреческие костюмы: свободно спадающие длинные хитоны и сандалии на обнаженных ногах, на головах миртовые венки. Знаменитый прием деус экс махина — неожиданное появление божественных сил для развязки — был удачно воспроизведен Марджановым. Богини Артемида и Афродита появлялись внезапно из театрального люка, что было совершенно новым для зрителя начала века.

Сцена, как бы залитая ровным солнечным светом, живописная перспектива морского берега с кипарисами и белой колоннадой дворца — все должно было создавать впечатление гармонически-цельной и величественной в трагических переживаниях Эллады. И Горелов трактовкой образа Ипполита утверждал такое толкование еврипидовского произведения, исполненное оптимизма и веры в красоту благородной человеческой души. Никакие низменные чувства не в силах замутнить юношескую душу Ипполита. Он был воплощением лучших свойств гармонической природы человека, взращенного в светлом мире {22} эллинских богов, на благодатной земле Древней Греции. И любовные муки Федры, и тягостная сокрушенность Тезея, отца царевича, и испуганные голоса сочувствующего Ипполиту хора — все как бы меркнет перед великим доверием Ипполита к чистоте и правдивости окружающего его мира.

Горелов читал стихи Еврипида, не ломая их музыкальной напевности, но и ничуть не скандируя их, а подчиняя логике мысли. Это было мастерство артиста, умевшего уберечь себя от напыщенной декламации, столь распространенной среди актеров той поры. Его монологи и диалоги лились свободно, со свойственной Горелову естественностью.

Трудно перечислить все роли, которыми порадовал киевлян Горелов в тот знаменательный сезон. В драме Артура Шницлера «Женщина с кинжалом», сценически очень эффектной, хотя и сомнительной в идейном отношении, Горелов показал себя исполнителем современной ему салонной и в то же время «костюмной» пьесы. Элегантный венский аристократ встречается со своей возлюбленной в картинной галерее. Между ними происходит диалог, полный недомолвок, намеков, обрывков мыслей и фраз, за которыми кроется груз сложных любовных отношений. Останавливаясь перед старинной картиной эпохи Возрождения «Женщина с кинжалом», исполненной напряженного драматизма, эти нервные, утомленные молодые люди чувствуют себя как бы в прошлом, участниками изображенной на картине драмы.

Свет на сцене меркнет, зритель переносится на несколько веков назад. Лернард и Паулина, выхваченные из жизни Вены начала нашего века, оказываются в прошлом влюбленными друг в друга итальянцами Леонардо и Паолой. Перед зрителем оживает картина, только что виденная на стене галереи. А затем маленький эпилог: молодые {23} люди по-прежнему смотрят на картину, видение исчезло, впереди заботы, тревоги повседневности.

Горелов блеснул как метеор на киевском театральном небе и ушел, оставив благодарную память у киевлян. Здоровье его снова ухудшилось, и он уехал на лечение.

Да и Марджанов был тогда в значительной мере случайным гостем в Киеве. Вокруг его имени и постановок продолжали кипеть споры. Прогрессивная печать была склонна поддерживать его как новатора, ненавидящего театральную рутину, реакционеры же из лагеря газеты «Киевлянин» яростно нападали на режиссера, упрекая его в измене «великим принципам реализма», в произвольном обращении с классиками. Так или иначе, зрители не оставались равнодушными к работе Марджанова и всегда ждали от него чего-то необычайного.

Бенефис главного режиссера Соловцовского театра К. А. Марджанова был обставлен особо торжественно. Шла драма современного писателя Евгения Чирикова, ходившего тогда в «передовых» и даже близкого кругу горьковского издательства «Знание». Пьеса эта — «Колдунья» («Лесные тайны»), построенная на легендах русского фольклора, представляла собой фантастическую сказку, населенную лесной нечистью. Марджанов старался воссоздать своеобразный мир древних русских поверий, волшебства, приворотного зелья. Он показал таинственный дремучий лес, наполненный зловещими криками ночных птиц, кваканьем лягушек, шумами и шорохами деревьев, гнущихся под ветром.

Пьеса, композиционно слабая, растянутая, по драматическому конфликту отдаленно напоминавшая «Власть тьмы», не захватила зрителей.

На премьеру приехал из Петербурга автор. По какой-то случайности мне пришлось сидеть рядом с ним на балконе бельэтажа Чириков и премьер труппы Я. В. Орлов-Чужбинин, {24} устроившиеся на откидных стульях, были под хмельком. Чириков, невысокий, плотный, с интеллигентской бородкой, одетый в старомодный пиджак, с широким бантом на шее, очень нервничал во время спектакля, раздражался по поводу длинных пауз, введенных режиссером «для настроения», и довольно громко выражал свое возмущение. На него шикали рядом сидящие, а Орлов-Чужбинин втолковывал ему: «Вы же сами проваливаете свою пьесу!»

После третьего действия взвился специальный занавес ярко соломенного цвета со славянской вязью «Колдунья». На сцене была почти вся труппа. Под рукоплескания из зала и со сцены вышел Марджанов, ведя за руку Чирикова. Автор растерянно сунул в руки Марджанова свои книги и выкрикнул: «Режиссеру колдуну от автора “Колдуньи”». Зрители ответили дружным смехом и аплодисментами.

Трудно назвать театр тех лет, который бы знал такую смену режиссеров, как Соловцовский. Вслед за Марджановым пришли Н. Е. Савинов, Н. А. Попов, А. Н. Соколовский, Н. Н. Синельников и много так называемых «вторых» режиссеров. Репертуар с каждым годом становился неустойчивее. Ходовые пьесы, шедшие в столицах, сейчас же старались показать и киевскому зрителю. Каждую неделю, традиционно по пятницам, была премьера. Каждую неделю!

Даже при наличии большого состава труппы ведущим актерам приходилось работать, не выпрягаясь из театрального воза. Когда тут было учить роли, продумывать детали. Известные, опытные артисты играли с двух-трех репетиций, возлагая свои упования на суфлерскую будку. Если пьеса имела успех, она могла продержаться десять-пятнадцать, {25} редко двадцать представлений, включая общедоступные и утренние спектакли по пониженным ценам. Иной раз пьеса после двух-трех представлении бесславно сходила со сцены.

Каждый крупный актер сам подбирал для себя пьесы и иногда даже работал с партнерами в помощь режиссеру.

А над всем стоял хозяин, антрепренер, который редко соглашался пожертвовать материальными интересами ради художественных. Ему нужны были реклама, афиши, объявления, а пуще всего — хорошие рецензии в распространенных газетах. Рецензенты краевой газеты «Киевская мысль» были завсегдатаями театральных кулис, артистических фойе и узенького коридорчика с откидными стульями по обе стороны, ведущего на сцену. Это место у самой сцены в обиходе театра «Соловцов» именовалось «трамвайчиком».

В сезон 1908/09 года в Киеве появился новый рецензент, приехавший из Москвы, — Петр Михайлович Ярцев. Он был приглашен заведовать драматическим отделением театрального училища М. Е. Медведева, и ему же «Киевская мысль» поручила рецензировать спектакли Соловцовского театра.

П. М. Ярцев, человек угрюмо сосредоточенный, желчный и раздражительный, страстно любил театральное искусство и хорошо разбирался в ведущих направлениях современной сцены. Конечно, по знаниям, по художественному вкусу он стоял на голову выше киевских рецензентов, привыкших, как школьные учителя, ставить актерам отметки. Тон их рецензий всегда был сдержанно-деликатный и равнодушный («Как обычно, хороша госпожа N…», «корректно играл господин X.», «несколько холодно провел свою роль господин У.»).

П. М. Ярцев принес на страницы «Киевской мысли» совсем иное. Он анализировал рисунок актерских ролей, {26} отмечал удачные и неудачные интонации, мимику, малейшие подробности игры, восторженно приветствовал удачи и зло критиковал ошибки, промахи, даже мелкие упущения актеров. Ярцев писал сложным, затрудненным языком, словно запутывался в паутине слов, ища выражения мучившей его мысли. Рецензии Ярцева были столь необычны, что не могли не задевать за живое киевских театралов. Некоторые считали его глубочайшим знатоком театра, жрецом музы сцены, другие же воспринимали его как несправедливого критика, грубостью своей прикрывающего чуть ли не невежество.

В действительности Ярцев предъявлял необычайно высокие требования к театру. Он, например, считал, что соловцовцы не смеют браться за трагедию, она им просто не под силу. Когда театр анонсировал «Грозу» Островского, Ярцев неосторожно обмолвился в одной из рецензий, что «Гроза» непременно попадет под его удар, так как он убежден в полном провале спектакля.

Ярцев, в отличие от других рецензентов, держался обособленно, не посещал кулис, артистического фойе, не сидел с актерами в «трамвайчике». И актеры в свою очередь чуждались его и боялись попасть под разящее перо критика.

«Грозу» решили дать утренником. Зал был переполнен учащейся молодежью, учителями, но и постоянные посетители этого театра пришли на премьеру, хотя, как правило, они не любили утренних спектаклей. Протяжный звук гонга, обычно служивший сигналом для открытия занавеса, все не раздавался. Наиболее экспансивные зрители начали хлопать в ладоши и даже стучать ногами. Наконец прозвучал удар гонга, но занавес не открылся, а на авансцену вышел режиссер В. Н. Дагмаров и заявил, что актеры отказываются начинать спектакль, прежде чем рецензент Ярцев не покинет зрительный зал.

{27} Поднялся невообразимый шум. Часть публики приняла сторону актеров, часть громко протестовала против своеволия соловцовцев. П. М. Ярцев поднялся со своего кресла, не спеша спрятал блокнот и карандаш, которым он имел обыкновение делать пометки во время спектакля при свете карманного фонарика, и вышел. Вслед за ним из солидарности ушли рецензенты всех киевских редакций. Только тогда начался спектакль.

Этот небывалый в истории театра конфликт длился несколько недель. В местных газетах не появлялось ни одного слова о театре «Соловцов». Дело кончилось неким компромиссом: труппа театра признала свое поведение неправильным, Ярцев вернулся к своим обязанностям, но писал уже гораздо сдержаннее и умиротвореннее.

Через год или два он оставил Киев и вернулся в Москву.

## 3

Когда думаешь, на чем же держалась всероссийская слава театра «Соловцов», можно дать только один ответ: на актерских дарованиях, на том созвездии талантов, которое годами сияло на его сценических подмостках.

Условия для работы были, конечно, неблагоприятные. Частая смена репертуара требовала большого напряжения сил, иногда приходилось играть в «кассовых» пьесах сомнительной художественной ценности, но ни один актер, даже самый маленький, не оставался без ролей. Перед ним раскрывались большие возможности, стоило только показать себя во всеоружии способностей. Именно на сцене Соловцовского театра созрела и выросла молодежь, пришедшая сюда прямо со школьной скамьи.

Таков был Степан Леонидович Кузнецов, артист широкого диапазона, крупного оригинального таланта, пожалуй, {28} несправедливо забытый у нас теперь. Старые киевляне до сих пор помнят, как удивительно быстро развернулось дарование этого молодого, восприимчивого артиста.

Припоминаю, как в артистическом фойе, протискиваясь сквозь толпу театральных завсегдатаев и актеров, подходил незнакомый старик с седой бородой, протягивал трясущуюся руку и произносил дребезжащим голосом несколько приветственных слов. Оказывалось, что это не кто иной, как великолепно загримированный и до неузнаваемости переменивший свой облик Степан Кузнецов, игравший в тот вечер тургеневского нахлебника.

Или за кулисами подпрыгивал резвым кузнечиком рыжеволосый молодой человек с румяными щечками, в форменном вицмундирчике. Это был тот же Кузнецов, принявший образ юноши Викентьева из гончаровского «Обрыва».

А этот разбухший от пива и водки джентльмен сомнительного вида, с хриплым голосом и смешными манерами? Да это тот же Кузнецов в роли старика Дулитла из «Пигмалиона» Шоу.

А вот тяжело волочащий за собой левую ногу, расслабленный аристократ граф Манчини из пьесы Андреева «Тот, кто получает пощечины».

Вот… изящная, несколько эксцентричная и фривольная англичанка из глупого, но смешного фарса «Тетка Чарлея».

Все это — тот же Степан Кузнецов.

— Да вы, Степан Леонидович, настоящий Протей, — с восхищением сказал Кузнецову один киевский профессор литературы.

— Очень может быть, — осторожно ответил артист. Он плохо представлял себе, кто такой Протей, герой греческой мифологии, который мог принимать образ любого человека, зверя или чудовища.

{29} Кузнецов был именно Протеем: силой своего дарования он вызывал к жизни сценические образы, творя их по интуиции, не пользуясь никакими источниками, кроме жизненного опыта и наблюдений.

Он играл в драмах, комедиях и трагедиях, изображал глубоких стариков и безусых юношей-гимназистов. Ему были доступны и некоторые женские роли, как, например, бессмертная гоголевская унтер-офицерша Пошлепкина, которая «сама себя высекла», или взбалмошная тетка Чарлея, изображаемая молодым человеком, переодетым в женское платье.

В ту пору, когда в театральном обиходе еще существовали определенные амплуа, Кузнецова считали характерным актером. Это означало, что он может играть любую бытовую роль, «не щадя ни пола, ни возраста», по его собственному выражению.

Степан Кузнецов, как подавляющее большинство русских актеров, вырос и сложился в провинции.

Столичные театралы часто относились с презрением к провинциальным сценам, считая, что подлинное искусство может существовать только в Петербурге и Москве. Это было жестоким заблуждением. Русская театральная провинция была огромным резервуаром, из которого столичные театры черпали великолепные свежие силы. Крупные провинциальные города имели довольно многочисленную по тем временам передовую интеллигенцию, неплохо разбиравшуюся в литературе и театре.

В течение трех десятилетий актерской деятельности Степан Кузнецов создал необозримую галерею образов. Он так любил играть, что каждое новое сценическое задание принимал как большое и серьезное дело, независимо от размеров роли. «Невесомые» по объему роли артист превращал в нечто значительное и надолго запоминающееся.

{30} Степан Кузнецов был мастером так называемых эпизодических ролей. Он не гнушался малым, потому что умел творить из него большое. В артистическом мире Степана Кузнецова дружески называли «кузнечиком», и, действительно, он был легким и подвижным, нервно-порывистым, всегда оживленным и немного взволнованным.

Когда думаешь об этом актере, словно перелистываешь альбом с фотографиями хорошо знакомых людей.

Вот он — уморительный гимназист из пустенького водевиля «Голодный Дон Жуан». А вот суровый и ехидный старик в красной мантии — французский король Людовик XI… А этот одутловатый человек в мундире, с толстыми губами и большим приплюснутым носом? Да это гоголевский городничий.

С. Л. Кузнецов был самородком, не знавшим никакой театральной школы. Он говорил, что учился только у своего сердца. Над всем у артиста господствовало чувство театральности, неуемная жажда играть и перевоплощаться. Подобно Давыдову и Варламову, с которыми ему еще пришлось играть, он был одним из королей сценических подмостков, которые как бы для них рождены.

Мне пришлось видеть Кузнецова в десятках ролей, нередко присутствовать на повторных спектаклях, и всегда актер вносил в исполнение роли нечто новое. По природе своей он был импровизатором наподобие тех старинных французских и итальянских актеров, которые жили на сцене в созданном ими образе и не нуждались в писанном тексте. Разница была в том, что Кузнецов не замыкался в форму одной традиционной маски, а мог бесконечно трансформироваться.

Еще одна черта существенна для творчества Кузнецова. В его игре всегда можно было найти элементы театрального преувеличения. Как заметил кто то из критиков, казалось, что между актером и зрителем стоит большое {31} увеличительное стекло. Природный вкус сдерживал артиста и не давал ему переигрывать, играть с нажимом. Но он не был актером узкобытового плана. Через отдельные детали — походку, жесты, мимику, удачный грим, меткие интонации — он заставлял зрителя верить в полное правдоподобие создаваемого им образа.

В один из киевских сезонов Кузнецов сыграл гоголевского Хлестакова в свой бенефис. Это было легко, живо, безудержно весело, но, по правде сказать, не слишком глубоко. Быть может, Степан Леонидович напоминал своей игрой первого петербургского исполнителя роли Хлестакова — Дюра. Гоголь не был удовлетворен созданным им образом и считал, что Дюр, водевильный актер, не понял серьезности комического положения Хлестакова.

В 1908 году Кузнецову выпала невероятная для провинциального актера удача: он был приглашен в Московский Художественный театр на роль Хлестакова. Но пребывание в этом театре было только эпизодом в сценической жизни Кузнецова. Он пробыл там лишь два года. По всей своей артистической природе он не подходил к этому театру, к системе его работы. Актер-самородок и самоучка, Кузнецов требовал для себя полной творческой свободы и шел прежде всего от нутра, от интуиции.

Московский Художественный театр по системе работы не мог предоставлять Кузнецову того разнообразия ролей, к которым актер тянулся. К тому же Кузнецов по сути своей был, скорее, «гастролером», актером яркой индивидуальности, трудно подчинявшимся режиссеру и его заданиям. Однако несомненно, что вдумчивое и углубленное отношение актеров Художественного театра к своему творчеству оказало благотворное воздействие на дальнейшую работу Кузнецова.

И когда киевляне снова увидели его на соловцовской сцене в роли Хлестакова, стало ясно, какую за несколько {32} лет он прошел школу. Кузнецову удалось психологически углубить образ Хлестакова и превратить водевильного шалуна, некую традиционную маску в определенную социальную фигуру. Зритель сразу чувствовал и видел, что перед ним простоватый и пустой молодой человек, с необычайным легкомыслием относящийся ко всем превратностям судьбы. Это был один из мелких дворянчиков, которые перекочевали из разоренных именьиц в чопорный Петербург, где им трудно было пробиться без титулов, денег и покровителей.

Именно таков гоголевский пустейший молодой человек «без царя в голове», у которого слова вылетают из уст совершенно неожиданно и он не в состоянии остановиться на какой-нибудь определенной мысли. Беспечность, легкомыслие и обаятельная глуповатость сквозили в каждом слове и жесте артиста.

Прошло много времени, но и сейчас вполне отчетливо вырисовываются контуры кузнецовского образа.

Он появлялся во втором действии в грязноватом номере гостиницы, и, стоя еще в дверях, не поворачиваясь лицом к зрителю, с напускной строгостью протягивал фуражку и трость слуге, коротко и повелительно бросая: «На, прими это». С полным равнодушием брал Осип вещи у барина, нисколько его не боясь, понимая, что это пустая и бесцельная игра в строгость. И, действительно, Кузнецов тотчас же поворачивался лицом к публике, игривая улыбка пробегала по его губам, он как бы подмигивал: вот, мол, какой я! И тотчас же менялся. И с той же напускной строгостью отчеканивал: «А, опять валялся на кровати?»

После этого в течение всего действия Кузнецов — Хлестаков уже в зрительный зал не глядел и не устанавливал прямого общения с публикой. Он жил на сцене своей кипучей, энергичной жизнью: спорил с Осипом, насвистывал {33} песенку, закатывал глаза и проглатывал голодную слюну, по-барски бранил трактирного слугу, и выходило это у него так непринужденно, что он невольно вызывал к себе сочувствие. Вот Хлестаков узнает, что приехал городничий, и спрашивает о нем. Кузнецов не проявлял при этом особого испуга. Но он не хочет попасть в тюрьму, потому что предвидит не то обращение с собой, которое полагается «по чину»: «Что я ему, разве купец или ремесленник?» В этот весьма неприятный момент, когда уже поворачивается ручка в двери и вот‑вот войдет городничий, Хлестаков — Кузнецов вспоминает, что может сорваться приятнейшее приключение с купеческой дочкой, с которой он только-только успел перемигнуться. Сначала, как страус, прячущий голову при опасности, Хлестаков, дрожа и робея, старается укрыться за створкой открывающейся двери, но он сразу понимает, что это бессмысленно, выходит на середину комнаты и отдается во власть своего легкомыслия.

В первую минуту голос его еще слаб, он немного заикается — эти чисто кузнецовские дефекты речи всегда отличались большим своеобразием. Но затем голос крепнет, становится обычным. Фразы вылетают отрывисто. Он действует увереннее, но без всякого оттенка наглости. Разумеется, Хлестаков хочет выпутаться из беды и делает это артистически легко, наслаждаясь своей игрой. И чем больше робеет городничий, считая простодушие мнимого ревизора ловким приемом, тем больше Хлестаков чувствует себя в своей тарелке.

В этой сцене все держалось на своеобразном психологическом ритме. Смена настроений двух партнеров — Хлестакова и городничего — отражалась на репликах, на резком рисунке жестов и движений. Затем устанавливалось известное душевное равновесие. Городничий понимал, что Хлестаков не так уж сердит и опасен, что он слишком {34} молод и простодушен для того, чтобы быть настоящей грозой. А Хлестаков обнаруживал в свирепом городничем черты задушевности, в чем ему открыто и признавался.

Таким образом, комедийное недоразумение исчерпывалось, острота отношений между Хлестаковым и городничим сглаживалась — и дальше до конца действия Кузнецов как бы делал передышку: игра его заметно тускнела, комедийные приемы становились менее впечатляющими, обычными.

Зато во всей яркости дарования он расцветал в третьем действии, в знаменитой сцене вранья. Именно теперь внимательный зритель мог понять всю сущность природы Хлестакова. Очень часто исполнители этой роли проводят сцену вранья в каком-то приподнятом тоне, с видимым напряжением, словно желая показать, что Хлестаков занят при этом какой-то сложной игрой. Он лжет с заранее обдуманной целью, для того чтобы пустить пыль в глаза и напугать своих собеседников, лжет и при этом боится, чтобы не сказать лишнего, чтобы не разоблачить себя как-нибудь.

Кузнецов действовал иначе. В его вранье, как и во всем поведении Хлестакова, не было элемента заранее обдуманного мошенничества или корысти.

Кузнецов начинал сцену с маленькой выдумки: знакомясь с семейством городничего, молодой человек, естественно, хочет придать себе некоторую солидность. Делает он это с осторожностью и робостью, тихо и вкрадчиво произносит слова: «Вы, может быть, думаете, что я только переписываю; нет, начальник отделения со мной на дружеской ноге. Этак ударит по плечу: “Приходи, братец, обедать!”».

Произнося этот монолог, Хлестаков с изумлением видит, что все стоят. Оказывается, они смущены высоким положением Хлестакова. Это имеет решающее значение {35} для его дальнейшего поведения. Он нашел благодарную аудиторию и может развернуться перед ней, как хочет.

Что у этого бедного мелкого чиновника в Петербурге? Грязная квартирка на четвертом этаже да кухарка Маврушка. А здесь — слушатели, застывающие в благоговейном молчании, очарованные дивными миражами Петербурга, которые показывает им опьяневший от вина и от оказываемого ему внимания Хлестаков. Он рассказывает о своей роскошной жизни, об именитых знакомых, об арбузе, стоящем семьсот рублей, об иностранных посланниках, он возводит себя в генеральский чин — и делает это с такой святой убежденностью, что сам непоколебимо верит в свои слова.

Кузнецов часто поправляет себя, иногда задумывается, словно для того, чтобы не соврать. Прежде чем назвать стоимость дивного арбуза, он делает паузу и затем выпаливает: «семьсот рублей». Допуская маленькую отсебятину, Кузнецов сперва говорил, что к нему скачут тридцать тысяч курьеров, потом поправлялся и говорил с полной твердостью: «тридцать пять тысяч одних курьеров!»

Вдохновение Хлестакова в этой сцене непрерывно нарастает; его можно сравнить с певцом, исполняющим любовную серенаду, с музыкантом, влюбленным в звуки своей скрипки. Он во всем хочет быть необыкновенным, вызывающим уважение и трепет к своей особе. Даже название рыбы он преподносит по-особенному торжественно, разбивая на слоги «ла‑бар‑дан» и произнося по-французски в нос букву «н».

Простодушие Хлестакова, так ясно выраженное Кузнецовым, особенно проявлялось в четвертом действии. Он, столь удачно дурачивший провинциальных чиновников, и не задумывается над тем, что его принимают в самом деле за какое-то важное лицо. Совершенно случайно {36} Хлестаков приходит к мысли воспользоваться создавшимся положением и взять у запуганных чиновников деньги. Когда судья Ляпкин-Тяпкин, окончательно оробев, роняет на пол кредитки, Кузнецов с самым наивным видом говорит: «Я вижу, деньги упали». Он так искренне поражен этим, словно только что произошло землетрясение.

И, так как мысли зайчиками скачут в его голове, он со всей естественностью и непосредственностью предлагает судье дать ему эти деньги взаймы, ничуть не догадываясь, что они приготовлены ему как взятка.

Дальше Хлестаков действовал по закону инерции. Один за другим перед ним появляются трепещущие чиновники, в нем возникает несвойственная ему деловитость, и он собирает со всех дань как нечто должное. Это нечестные, но не мошеннические в трактовке Кузнецова поступки. Поначалу Хлестаков действует с полным бескорыстием, хотя и добивается корыстных результатов.

Гоголевский герой у Кузнецова ничем не похож на великосветского негодяя и мошенника Кречинского из знаменитой пьесы Сухово-Кобылина. Кречинский расчетлив, он взвешивает каждый шаг, он рвется к карьере и благополучию.

Такие роли вообще не по вкусу Кузнецову. Его Хлестаков жил не то что сегодняшним днем, а веселым мгновением. Играя сам для себя знатного и строгого барина, он беспечно катился по дороге жизни. Сцена отъезда Хлестакова из дома городничего, несмотря на бытовые детали, носила в известной степени символический характер: под звон колокольчиков залихватской тройки пресекается счастье веселого, безмятежного существования Хлестакова и гибнут розовые иллюзии городничего и его семьи.

{37} Можно без конца вспоминать образы, созданные Кузнецовым в течение ряда сезонов в Соловцовском театре.

Эпизодические фигуры у многих актеров, так и остававшиеся незначительными, побочными, благодаря Кузнецову становились первостепенными как было, например, в «Пигмалионе» Шоу. Эта комедия, появившаяся в нескольких русских переводах почти одновременно, открыла английскому драматургу дорогу на русскую сцену. Разумеется, успех комедии зависел в первую очередь от исполнительницы роли Элизы Дулитл и ее партнера профессора Хиггинса. Но Кузнецов в роли отца Элизы, мусорщика Альфреда Дулитла, очень обострял афористическую парадоксальность «Пигмалиона». Это выигрышная роль для актера, владеющего даром перевоплощения. Дулитл в начале пьесы и в конце ее — в сущности два разных образа, объединенных парадоксальной мыслью Шоу.

Толстый, самодовольный и пьяный Альфред Дулитл приходит к профессору Хиггинсу с требованием, чтобы ему вернули дочь или заплатили нечто вроде выкупа. Старый пьяница гораздо больше интересуется перспективой получить немного денег, чем судьбой дочери. Кузнецов вваливается в кабинет Хиггинса. Толстяка мусорщика мучает одышка. Он сконфужен необычностью обстановки, в которую попал. Дулитл осматривает свой потрепанный, видавший виды костюм, безнадежным жестом поправляет длинные штаны, откашливается и приступает к делу.

Кузнецов вел эту сцену с большим скрытым юмором. Пусть о нем думают, что угодно, но он в этом ободранном одеянии, с закругленными жестами, которые, по его мнению, должны выражать аристократичность манер, с вкрадчивыми интонациями, легко переходящими в отрывистую, грубоватою речь, чувствует себя настоящим {38} джентльменом, обладающим своим здравым смыслом и своей философией.

Кузнецов умел изображать пройдох, хитрецов с лукавыми и коварными мыслями, при этом убежденных в своей правоте. Именно таким представлялся и Альфред Дулитл.

Он не только уверяет почтенных господ Хиггинса и Пикеринга в том, что вполне честно и законно вымогает у них деньги, но и сам убежден в правильности своих поступков.

Он уходит, добившись цели, с торжественным благодушием, с глубоким чувством собственного достоинства.

И Дулитл вновь появляется перед зрителем. С ним произошла волшебная метаморфоза: по капризу какого-то американского чудака-миллионера Альфред Дулитл становится богачом. Он предстает в безукоризненном костюме лондонского денди, с бутоньеркой в петлице, с новым каскадом афоризмов и парадоксов. Кузнецов давал прекрасный образец полного перевоплощения мусорщика в джентльмена из высшего английского общества. Но он сохранял внутреннее единство обоих образов и, блестяще подавая авторский текст, доказывал, что радости от неожиданного богатства весьма относительны и что улыбка судьбы принесла Альфреду Дулитлу сплошные огорчения.

— Я был счастлив, я был свободен, я так ловко занимал у всех деньги, — с оттенком большой грусти говорил Кузнецов — Дулитл, — а теперь я как затравленный зверь, и все у меня берут деньги взаймы.

Сама по себе ситуация — бедняк, страдающий от внезапно свалившегося на него богатства — рассчитана на комический эффект. Но Кузнецов углублял ее, превращал смех зрителей в «смех сквозь слезы», играл несообразностями жизни и создавал интереснейший гротесковый образ, {39} в то время как многие актеры до и после Кузнецова играли и играют эту роль поверхностно.

Было удивительно, как молодой актер, полный жизненных сил, порывистый и непоседливый, вдруг превращался в хилых, расслабленных стариков, медленно и степенно передвигавших ноги, говоривших глухим, скрипучим голосом.

Кто видел инсценировку «Дворянского гнезда» Тургенева в Соловцовском театре, тот помнит музыканта-немца Лемма, лирически сентиментального, словно сошедшего с гравюры прошлого века. А Кузовкин из «Нахлебника»? Такой незаметный и приниженный вначале, казавшийся не человеком, а мебелью в помещичьем доме, он в исполнении Кузнецова вдруг выпрямлялся, в его гневных словах звучали грозные интонации, и приживальщик превращался в обличителя, дорожившего больше всего человеческим достоинством.

Кузнецов разнообразил гримы своих стариков, их внешний облик и говор. Припоминаются торопливые шаркающие шажки Плюшкина, неровная поступь Кузовкина, степенные и мягкие движения Лемма. Давая стариковскую речь, Кузнецов иногда пришепетывал, иногда легко заикался, произнося слова на затрудненном дыхании, повторял фразы как бы для того, чтобы его лучше поняли.

Актерские приемы Кузнецова никогда не были самоцелью, они вели к раскрытию внутреннего мира героев, помогали ему апеллировать к чувствам зрителей. Он сам был по существу актером чувства, эмоции, которые были ему ближе, чем сухая логика мысли. С какой-то, быть может и неосознанной, гуманностью Кузнецов старался даже в отрицательных образах найти хоть крупицу доброты и человечности. Он говорил, что, играя Расплюева в «Свадьбе Кречинского», презирая его лакейскую угодливость {40} и моральную неразборчивость, он все же хотел найти объяснение его поступкам и видел перед собой своего отца-неудачника, постоянно переносившего удары жестокой судьбы.

Гораздо позже, уже в советское время, мне не раз пришлось убеждаться в том, что талант Кузнецова не только не иссякает с годами, но все время крепнет.

Папа Урбан в пьесе Луначарского «Герцог», король Людовик XI в «Соборе Парижской богоматери» Гюго и, наконец, матрос Швандя в «Любови Яровой» Тренева — три образа, ставшие классическими в исполнении Степана Кузнецова.

Он рано ушел из жизни, едва перейдя за черту пятидесятилетия.

## 4

Среди множества актеров и актрис, принесших славу Соловцовскому театру, выделялась Вера Леонидовна Юренева. Амплуа молодой героини с ней разделяли такие крупные актрисы, как А. А. Пасхалова, Е. А. Полевицкая, М. И. Жвирблис. Но в большом даровании Юреневой было свое, резко индивидуальное, вызывавшее споры киевских зрителей.

Пройдя школу Александринского театра, будучи ученицей знаменитого В. Н. Давыдова, Юренева ушла в театральную провинцию и работала несколько сезонов в небольших труппах, прежде чем попала на сцену Соловцовского театра.

Молодая артистка не удовольствовалась обычным репертуаром, состоявшим из классических и современных произведений второразрядных русских драматургов: Потапенко, Шпажинского, Рышкова. В поисках новых путей она устремилась к творчеству западных символистов {41} и особенно увлеклась Пшибышевским, Жулавским и всей школой польского модернизма.

Мне кажется, что впервые я увидел Веру Леонидовну в драматической поэме Юлия Жулавского «Эрос и Психея». Теперь уже мало кто помнит эту огромную эпопею в стихах, очень эффектную для сцены. Воспользовавшись прелестной басней Апулея об Амуре и Психее, Жулавский придал ей идеалистически-философское толкование. Став символом вечной женственности по воле высшей божественной силы, Психея странствует из эпохи в эпоху. Какой соблазн для актрисы — сыграть в один вечер аркадскую царевну той эпохи, когда «боги еще ходили по земле», средневековую монахиню, принцессу итальянского Возрождения, содержанку богатого банкира начала нашего века и мятежную девушку будущего, занесшую кинжал над «императором мира».

В первой картине аркадская царевна — Юренева безмятежно плясала на лугу среди девушек-прислужниц. Казалось, мы видим движущуюся иллюстрацию к шестой песне «Одиссеи» Гомера, когда Навсикая, дочь феакийского царя, вместе со своими служанками играет в мяч на берегу моря. Маленькая, стройная, гибкая и грациозная, поражающая звенящим голосом, Юренева покоряла зрителей, ее большие широко раскрытые глаза выражали целую гамму чувств. Шаловливая царевна, отдаваясь невольному порыву страсти, несмотря на запрет богов, срывает маску с лица явившегося к ней бога Эроса, раздается раскат грома, и вот она изгнана из аркадского рая. Вместе с ней слуга Блакс, не уберегший свою питомицу от ослушания.

Языческая гармония эллинской красоты сменяется миром католической аскезы. Психея — Юренева в темной одежде средневековой монахини вынуждена подчиняться суровой воле настоятеля монастыря Блакса. Нельзя сказать, {42} чтобы Юренева перевоплощалась, меняла до неузнаваемости свой внешний и внутренний облик. Она не была актрисой перевоплощения, как Кузнецов. Да, пожалуй, в этом спектакле по самой его идее и не нужно было перевоплощение. Ведь во все эпохи, по мысли автора, живет все та же душа («психе» по-гречески — душа), меняя лишь внешнюю оболочку. Только скорбно глядели когда-то веселые, темные глаза Юреневой, ее Психея несла муку христианского смирения. А под спудом постов и молитв постепенно разгоралось греховное пламя земной любви.

Это пламя неудержимо пылало в следующей картине, когда заря Возрождения освещала пышный, веселый двор итальянского герцога, а придворный поэт, влюбленный в Психею, слагал поэму в ее честь. Но и здесь, и дальше в веках ей приходилось платить горечью и кровью за мятежные порывы сердца. Царская цензура изъяла из пьесы сцену Французской революции и лишила зрителей возможности увидеть Психею — парижскую патриотку — на баррикадах в исторический день взятия Бастилии.

Вероятно, подавляющее большинство театральных завсегдатаев не задумывалось над весьма сомнительной философией пьесы, утверждавшей извечную муку женской любви, проповедовавшей мысль о переселении душ. Но талантливая игра Юреневой, красочность спектакля, возможность хотя бы приблизительно почувствовать пряный запах переломных эпох в истории человечества — все это приносило успех драматической поэме Жулавского.

Конечно, «Эрос и Психея» — это сказка, и играть ее нужно было по-сказочному. Но Юренева искала в Психее прежде всего реально-человеческое. И всегда в мире символов и загадок она опиралась на реальную почву, {43} выражала чувства правдивые и понятные всем. Таково было свойство ее таланта.

В символистской драме Леонида Андреева «Жизнь Человека» Юренева играла Жену Человека.

У героини нет ни имени, ни фамилии, она просто — Жена Человека. Л. Андреев хотел в обобщенно-абстрактном виде представить превратности человеческой жизни — от рождения до смертного часа.

Рождается Человек, какая-то высшая сила, именуемая Некто в сером, зажигает свечу, и на протяжении всей пьесы таинственный Некто держит свечу, у которой «убывает воск, съедаемый огнем». Это тает свеча человеческой жизни. При рождении Человека на сцене присутствуют какие-то никому не ведомые старушки, бросающие невнятные реплики хриплыми голосами. И вместе с тем звучат вполне реальные, бытовые разговоры родственников Человека, акушерки, слышен крик роженицы за сценой. Автор метался между абстракцией и реальным показом бытовых подробностей.

Очень трудно было найти стиль актерской игры в этой пьесе, и режиссер В. Н. Дагмаров шел каким-то компромиссным путем: от символизма к бытовщине.

На этом шатком фоне выделялась Юренева, давшая сочный, почти реалистический рисунок роли.

В картине «Любовь и бедность» она, дышащая здоровьем и молодостью, забывающая о голоде и трудностях жизни, весело приплясывает под мелодию, напеваемую ее мужем, Человеком. Зритель отходил от символики первой картины. Забывались и странные старушки с их пришепетыванием, и Некто в сером, прозрачная подмена образа бога, запрещаемого цензурой.

Эта картина была просто жанровой сценой, лирически изящной, освещенной радостью любви двух молодых сердец.

{44} Вслед за этим снова шла символическая картина — «Бал у Человека». А потом в сцене старости и нищеты Юренева давала контрастный образ уже не веселой и беззаботной молодой женщины, а поникшей от горя матери, потерявшей единственного сына. Эмоциональное воздействие этой сцены было огромно. Еще недавно звонкий голос Юреневой звучал печально, надтреснуто, глаза потухали, задор прошлого сменялся безысходным отчаянием.

Даже в этой несколько абстрактной пьесе на тему лубочной картинки о ступенях человеческой жизни Юренева находила проблески живого.

Как горько ошибались те критики, которые обвиняли актрису в отходе от реальности к символической отвлеченности. Играя в пьесах Пшибышевского и Метерлинка, Леонида Андреева и Осипа Дымова, Юренева искала в психологии героинь жизненно-естественные, а не болезненно-патологические черты.

В одной из лучших своих ролей — Бронки в «Снеге» Пшибышевского — Юренева создавала обаятельный образ маленькой женщины, тихой, кроткой и трепетной, как первый снег, ушедшей в свое счастье. Она защищалась, как могла, от натиска властной Евы, вторгавшейся в ее жизнь и жизнь Тадеуша. Символическая структура драмы Пшибышевского отходила на дальний план по сравнению с глубоким и сложным психологическим образом, создаваемым Юреневой. Она увлекала и своих партнеров, внося четкость и ясность взамен символов и недомолвок. Это было далеко и от той бытовой игры, к которой привыкли актеры начала века, тяготевшие к натурализму.

Юренева выработала свой стиль игры в модернистских пьесах, нашла свои интонации. Ее музыкальный голос иногда приобретал особую напевность, очень подходившую {45} к неопределенности напряженных и нервных реплик авторского текста.

Театральная критика становилась в тупик перед творчеством Юреневой, которой одновременно были доступны женщины-символы вроде Бронки, и совершенно реальная, пропитанная земными соками Оль-Оль из «Дней нашей жизни» Андреева.

Что же, в самом деле, Юренева — артистка символистского театра или реалистического, спрашивали рецензенты и не могли найти ответа. Некоторые утверждали даже, что она сильна своей раздвоенностью, своими метаниями между реальным видением жизни и символико-абстрактным.

Нет, Юренева была очень цельной в своих артистических устремлениях. Она отдавала дань времени, пленялась романтикой «вечных сказок» Пшибышевского и Жулавского. Но здоровое начало всегда брало в ней верх, и она великолепно, глубоко и искренне выражала чувство протеста против отрешенности от жизни, против тепличной атмосферы, в которую хотят поместить женщину-куклу. Быть может, никто из известных мне актрис, кроме В. Ф. Комиссаржевской, не умел так яростно, именно яростно, показать перерождение Норы, как В. Л. Юренева.

В начале спектакля маленькая уютная женщина-кошечка, некое подобие Бронки из «Снега», она растет и крепнет в муках борьбы с мужским эгоизмом Хельмера. Сперва она бьется, как маленькая золотистая мушка, запутавшаяся в паутине непонятных ей человеческих отношений. Потом Нора свободно и естественно разрывает эту паутину и вырывается на вольный воздух. Она не мстит за свою жизнь в «кукольном доме», а просто хочет увидеть мир таким, как он есть, и найти удовлетворение поруганному чувству женского достоинства.

{46} В длинном списке ролей Юреневой есть и драматические и комедийные. Даже в остродраматических ситуациях зажигала она искорки юмора и доносила его до зрителя, так же как в комедиях нередко подчеркивала драматические моменты и этим делала сложнее и изощреннее рисунок, казалось бы, чисто комических образов.

В «Пигмалионе» Бернарда Шоу цветочница Элиза, которую тогда обычно изображали чуть ли не в гротескно-комедийном плане, у Юреневой приобретала драматический оттенок. Как бы в параллель к своему отцу, Альфреду Дулитлу, по капризу судьбы выбитому из рамок его обычной жизни, и Элиза попадает в другой круг общества, становясь жертвой «научного эксперимента». Психологическая травма, которую она получает при этом, выглядела почти трагично в исполнении Юреневой. И здесь, как в Норе, очень властно звучали обличительные тона отповеди, даваемой Элизой Хиггинсу и Пикерингу в последнем действии пьесы.

Когда Юренева появлялась на сцене в любом обличье, зрители узнавали ее с первых слов. Она и не стремилась к перевоплощению. Всех своих героинь, от кроткой Бронки до властной «хищницы» в одноименной драме О. Миртовой, от целомудренно-чистой Оль-Оль до развратной Елены Николаевны в пьесе Арцыбашева «Ревность», Юренева показывала сквозь призму своего восприятия и отношения к ним. Ей был чужд артистический объективизм. Особенно привлекала ее трагическая сумятица чувств, возникавшая из-за непонимания двух любящих людей, попавших в какой-то «лабиринт».

Старые театралы, наверное, помнят Юреневу — Викторию в «Истории одной любви» (инсценировка повести К. Гамсуна «Виктория»).

В сущности, это даже была не пьеса в обычном понимании. Как у Гамсуна, так и в инсценировке сюжет был {47} намечен как бы пунктиром. Иоганнес, сын мельника, и Виктория, дочь владельца замка, любят друг друга, мучительно, не открываясь до конца, терзаясь сомнениями и ревностью, таясь в глубине своего душевного мира. Иоганнес становится известным поэтом, но сословная рознь отделяет его от гордой девушки из замка, хорошей, чистой, но вынужденной жить в мире кастовых предрассудков.

Не следует думать, что Гамсун сколько-нибудь отчетливо проводил в своем романе социальную линию. Для него гораздо важнее было прославить иррациональную силу любви, все дороги которой отмечены «слезами и кровью», «кровью и слезами». И в инсценировке ничем не подчеркивалась классовая рознь между Викторией и Иоганнесом. Но такова уж сила театра — действовать как реактив на фотопленку и проявлять все скрытое в ней.

На сцене развивалась нежная, лирическая драма любви, построенная на диалоге и на музыке, сопровождающей диалог. Юренева сперва сыграла Викторию в театре «Соловцов», потом в Петрограде, в гастрольной поездке, и всюду поэтический рассказ о Ромео и Джульетте конца XIX века волновал зрителей. В первой сцене, на мельнице, Юренева — Виктория появлялась в амазонке, с хлыстом в руке, в сопровождении молодых людей, как бы составлявших свиту дочери владельца замка. И само собой получалось, что мир природы, поэзии, мир простых людей — Иоганнеса и мельника, его отца, — противостоял миру праздности и дворянской заносчивости. Только Виктория, нежный, хрупкий цветок, как бы нечаянно выросший на болотистой почве, глубоким женским инстинктом чувствовала силу и красоту сына мельника, понимавшего и сокровенные голоса птиц, и шорохи деревьев, и ласковый плеск воды у запруды. Первая встреча Виктории и {48} Иоганнеса незначительна, несколько слов брошено как бы случайно, но они произнесены с хрустально-прозрачной юреневской интонацией, и в каждом слове есть подтекст, продиктованный сердцем.

И дальше, в сущности, такие же быстротечные встречи двух влюбленных — у дома камергера в городе, в замке, где Иоганнес оказывается в кругу мелких и пошлых людей. Удивительный это был спектакль, державшийся не на том, что видел зритель, а на его фантазии, подсказывавшей ему происходившее вне рамок действия. И никак уж нельзя забыть последнюю сцену этой лирической драмы, дерзко нарушившей прописные законы построения пьесы. Виктория лежит в постели, бледная, умирающая от тяжелого, съедающего ее недуга, лежит и перечитывает последнее, прощальное письмо к Иоганнесу.

Какой драматург удержался бы от соблазна в последний раз свести Иоганнеса с умирающей Викторией? Но здесь разительного эффекта достигал монолог Виктории, обращенный к любимому перед смертью.

Юренева была актрисой сложного психологического рисунка. Она умела творить образы не только при помощи слов, но и пластическими средствами, даже тогда, когда текст был незначителен или вовсе отсутствовал.

Однажды Марджанов поставил для нее «драму без слов» А. С. Вознесенского «Слезы». Автор этой своеобразной драмы доказывал, что в жизни бывают такие моменты высокой драматической напряженности, когда слова излишни, они только балласт. И в подтверждение своей эксцентрической мысли Вознесенский написал сценарий «Слезы», где в ряде эпизодов развертывалась судьба женщины. Ничего необычайного не было в этой судьбе. И только Юренева сумела своим сценическим талантом приковать к ней внимание зрителей. Правда, этому содействовали {49} и режиссура Марджанова, и музыка И. Саца, и декорации В. Симова.

В спектакле «Слезы», который шел около трех часов подряд, никто не проронил на сцене ни слова. И вместе с тем это не была пантомима, предполагающая подчеркнуто мимические или балетно-танцевальные движения. Актеры, участвовавшие в спектакле, двигались просто, естественно, как в жизни. Их чувства, стремления, даже мысли были понятны зрителям, несмотря на то, что они выражались совсем по-обычному, без всякого видимого внутреннего напряжения.

В первой сцене ясным летним днем у высокого стога сена двое влюбленных наслаждаются счастьем бытия. Лицо Юреневой буквально светилось радостью молодой и разделенной любви. И здесь впервые по лицу ее текут слезы — слезы счастья.

Но вот на смену поэзии первой любви приходят будни, удушающая проза жизни. Женщина разочарована, она ищет утешения хотя бы в мимолетных развлечениях. Перед зрителем мелькают первые размолвки, первые слезы огорчения, первые встречи в отдельных кабинетах ресторана в поисках человека, который лучше понял бы ее. И новые разочарования, новые поиски.

Автор сценария фиксирует внимание зрителей на самых острых драматических моментах, талантливая музыка Ильи Саца насыщает эти моменты эмоциональным содержанием, придает им пластичность и изящную гармонию. Доверчивая, не знающая страха перед трясиной жизни, женщина идет день за днем, оступается, попадает на самое дно. В последней картине она, уже падшая, уличная, в холодный вечер на панели большого города, льет безутешные слезы отчаяния.

Спектакль «Слезы», созданный в непривычном жанре лирической драмы, остался экспериментальным. Но он {50} показал, какие глубокие возможности таятся и в сценическом мастерстве Юреневой и в самом жанре лирической драмы.

Такие «спектакли для немногих», разумеется, бывали редкостью в обычном репертуаре театра и чаще всего ставились во время гастрольных поездок по России. Спектакль «Слезы» тоже был гастрольным. А обычный репертуар отличался пестротой, и легкие комедии, вроде «Гусарской лихорадки» или «Тетки Чарлея», собирали «кассовую публику», вытесняя более серьезные в художественном отношении постановки.

Для мыслящей молодежи тех дней театр «Соловцов» меньше всего был местом отдыха и развлечения. Он заменял до некоторой степени новую книгу и даже университет. Относясь с презрением к постановкам пошловатых комедий, фарсов, бытовых драм Шпажинского и Рышкова, молодежь хотела видеть на сцене Андреева и Найденова, Горького и Чехова, Островского и Гоголя, Гауптмана и Зудермана, Шницлера и Ведекинда.

Жадность к такому пестрому сочетанию авторских имен объяснялась тем, что мы хотели проникнуть во всю сложность и противоречивость времени, совпадавшего с горестной порой поражения первой русской революции. У нас в мыслях было много путаного, неясного, и меньше всего могла нам помочь казенная университетская наука. Эта наука в гуманитарной области постоянно ограничивалась обозрением и изучением довольно далекого прошлого.

Наши профессора — историки литературы, языковеды и философы, — за немногим исключением, не распространяли свои интересы за пределы первой половины XIX века. Мы знали древнегреческих и римских классиков, поэзию средневековья, литературу Просвещения, могли раскладывать по полочкам сентименталистов и романтиков, {51} но современная нам литература была вне поля зрения университетского преподавания.

Припоминаю такой случай: как-то я приехал в Петербург к крупному профессору-романисту, жившему в Озерках. Известно, что именно там Блок написал свою знаменитую «Незнакомку». В разговоре с профессором я сказал, что по дороге к нему явственно ощущал дыхание блоковского стихотворения. Особенно оно чувствовалось в окрестном пейзаже, словно списанном с натуры поэтом.

Мои слова вызвали недоумение собеседника. Он очень смутно представлял себе, что существует поэт Блок, о «Незнакомке» не имел никакого понятия и торопливо сказал: «Возьмемся лучше за нашего “Сида”».

А именно к литературе XX века, искусству и поэзии наших дней мы стремились больше всего. Несомненное предчувствие грядущих больших перемен подсказывало нам, что необходимо искать новые пути, что и театр и драматургия требуют обновления, что придет новый зритель, более демократический, и предъявит свои требования к актерам и режиссерам.

Не удивительно, что нас интересовали в прошлом те эпохи, когда театр и искусство зарождались в народе в виде ярмарочных, балаганных представлений, масленичных игр и карнавальных процессий. Эти ростки театрального действия, казалось нам, дадут плодотворные побеги в иное, более счастливое время. Нас волновали режиссерские опыты и К. Марджанова, и Вс. Мейерхольда, и Н. Евреинова, утверждавшего «театрализацию жизни» как «инстинкта вечного преображения».

За всеми театральными экспериментами, происходившими в столицах, мы жадно следили по специальной и общей печати, а если порой удавалось, ездили в Москву и Петербург, чтобы посмотреть «Братьев Карамазовых» {52} в Московском Художественном театре и новые постановки Вс. Мейерхольда.

С какой радостью встретил я широковещательный анонс о приезде в Киев берлинского театра Макса Рейнгардта с «Царем Эдипом» Софокла (в переводе на немецкий язык и переработке для современной сцены Гофмансталя). Это было в апреле 1912 года. Все казалось интересным в объявлении: и то, что спектакль пойдет не в замкнутой сценической коробке, а на арене цирка, и то, что в нем около трехсот действующих лиц (конечно, включая статистов), а главное, что царя Эдипа играет прославленный Сандро Моисси, о котором приходилось столько читать в иностранной и русской прессе.

Вскоре я узнал, что администрация цирка приглашает студентов для участия в спектакле, в массовых сценах. Некоторые мои знакомые, считавшие, что они могут изображать фиванских граждан, явились на просмотр. Какой-то молодой немец, помощник Рейнгардта, отбирал из множества пришедших подходящих статистов. Перед ними открывалась заманчивая перспектива присутствовать на спектакле, не только не покупая билетов, но еще получая за это по пятьдесят копеек в вечер.

В киевских газетах печатались рекламные заметки. Писали, что Макс Рейнгардт — самый знаменитый режиссер современной Германии, но о Сандро Моисси — исполнителе роли Эдипа — киевляне знали сравнительно мало. Тем неожиданнее было для них огромное впечатление, которое произвел этот выдающийся артист.

Все выглядело необычно в здании киевского цирка на Николаевской улице. Разумеется, не было занавеса, который отделял бы зрителей от сценической площадки. А у выхода на арену, откуда обычно выезжали наездники или выводили дрессированных зверей, был построен гигантский фасад дворца с могучими дорическими колоннами, {53} уходившими вверх, чуть ли не к куполу цирка. Вдоль всего фасада тянулся длинный ряд ступеней, спускавшихся широкой лестницей вниз на арену, к жертвеннику. Лестница и довольно большая площадка перед, дворцом наверху служили местом действия для Эдипа, Иокасты и немногих других главных персонажей трагедии Софокла.

Зритель, придя на представление, попадал в полумрак огромного амфитеатра и постепенно осваивался с непривычной декорацией. Но вот начиналось действие. Где-то вдалеке звучала музыка, на арену выходили участники хора и располагались вокруг жертвенника. Музыка сливалась с гулом голосов, охватывавшим коридоры цирка. Могло даже показаться, что безбилетная публика хотела прорваться в зал, как это иногда бывало на гастролях знаменитостей. Но гул усиливался, тревожно звучали духовые и ударные инструменты, на арену вливался неудержимый людской поток и заполнял все пространство между зрителями и жертвенником. Толпе не хватало места, она занимала ступени лестницы и поднималась к фасаду дворца. Множество людей в белых хитонах глухо стонало, простирая вверх руки. Макс Рейнгардт придавал огромное значение этой симфонии воздетых рук, выражающей мольбу фиванских граждан, обращенную к своему царю. Так нагнеталось тяжелое настроение тревоги, звуковые и зрительные образы выражали страх и страдания народа, изведавшего грозное бедствие моровой язвы.

Луч прожектора прорезал полутьму, он скользил сверху и останавливался на площадке перед дворцом. И вот появлялся царь Эдип, стройный, молодой и красивый. Сандро Моисси застывал у колонны, а толпа, увидев Эдипа, еще громче выражала горе, еще выше вздымался лес рук, моливших о помощи.

{54} Царь Эдип делал короткий, порывистый жест рукой, и становилось мертвенно тихо. Первые слова Моисси звучали слабо, еле слышно, как будто с трудом вылетали из уст человека, уставшего от горестей, постигших Фивы.

«Ihr Kinder, was denn soll mir euer Knien
vor meines Hauses Tür? was soil mir denn
dies Strecken eurer Hände gegen mich…»[[1]](#footnote-2)

Глубокий грудной голос Сандро Моисси звучал всеми переливами виолончели. Постепенно слабость проходила, в словах царя слышалась спокойная уверенность, и, когда он произносил: «Jch selber tret’ hervor — ich, Ödipus»[[2]](#footnote-3), — своды цирка словно содрогались.

Моисси — Эдип был сдержан в движениях и жестах. Все казалось монументальным в этом мудром человеке, полном решимости спасти фиванцев от гибели. На челе Эдипа спокойствие, он послал к дельфийскому оракулу, желая узнать причину бедствий, и он не остановится ни перед чем, чтобы снять тяжкую кару, ниспосланную богами на город. Меньше всего может заподозрить царь Эдип, что он сам, убивший по неведению отца своего и женившийся на матери, Иокасте, — страшный преступник, из-за которого город наказан богами.

Когда посланец Эдипа Креонт возвращается от дельфийского оракула с сообщением о причине гнева богов, — царь Эдип проклинает неведомого преступника и грозит ему карой. Голос Сандро Моисси приобретает твердость металла, порой он гремит гневом, отдельные слова произносятся речитативом, нараспев. Седой прорицатель {55} Тирезий первый приоткрывает завесу истины перед царем. Недоверие к нему ослепляет Эдипа: он считает, что Креонт и Тирезий в заговоре. Сдерживая ярость, Эдип прогоняет прорицателя. Моисси — Эдип стоит у колонны дворца, молча провожая Тирезия долгим взглядом. В этом взгляде и решимость расправиться с врагами и первое сомнение, вселяющее тревогу и неуверенность.

Затем зрители с волнением присутствуют на страшном, неравном поединке гордого и сильного человека с Судьбой, которую он хотел преодолеть, но не смог. Клубок психологических противоречий, колебаний и переходов от недолгого успокоения к страшному прозрению истины Моисси — Эдип разматывает с трагической последовательностью. Артист по-прежнему нетороплив и скромен в движениях и жестах, по-прежнему лишен стремления к деланной красивости и театральности. По мере того как свидетели невольных преступлений Эдипа, предначертанных Роком, постепенно раскрывают тайну убийства его отца, царя Лайя, — ужас все глубже проникает в сердце Эдипа. Но он проявляет могучую волю, не плачет и не стенает, а с какой-то внутренней яростью хочет узнать правду, только правду. Хор, движущийся вокруг жертвенника, в лирических излияниях выражает страх перед раскрывающейся истиной. Иокаста, не выдержав позора, кончает с собой, и Эдип в безысходной муке ослепляет себя.

Вот, обращая вперед к зрителю окровавленные незрячие глаза, он идет вниз по широким ступеням, ощупью хватаясь за колонны, спотыкаясь и падая. Теперь он дает волю слезам и уходит, как нищий слепец, в добровольное изгнание.

Луч прожектора гаснет, хор покидает свое место у жертвенника, пуста арена цирка, пусты ступени… Подавленные зрители даже неохотно аплодировали. Молча {56} спускались они по лестницам цирка, все еще оставаясь во власти игры Сандро Моисси.

Теперь, по прошествии многих лет, яснее проступают недостатки спектакля, где не так уж слаженно действовали наскоро набранные статисты, где у Рейнгардта плохо был подобран ансамбль: Иокаста была излишне криклива, хор бесцветен.

И все-таки первое впечатление от «Царя Эдипа» сохранилось у меня на всю жизнь, особенно от игры Сандро Моисси. Сколько раз я потом не видал его в этой роли, мне всегда казалось, что тогда, в киевском цирке «Гиппо-Палас», артист достиг небывалой трагической высоты. Очевидно, такова сила первого впечатления.

В 20‑х годах мне случилось встретиться с Сандро Моисси в Берлине. Волнуясь, я рассказал ему о том глубоком впечатлении, которое он произвел на меня в 1912 году в Киеве. Моисси улыбнулся своей мягкой, немного застенчивой улыбкой и сказал.

— Тогда мы оба с вами были моложе и восторженнее…

## 5

На афишных столбах Киева расклеены анонсы о предстоящих гастролях труппы В. Э. Мейерхольда. Что-то свежее, необычное в этих афишах: и репертуар, и состав актеров, почти совсем незнакомых киевскому зрителю, и прежде всего — громкое имя Всеволода Эмильевича. Киевские театралы, никогда не видавшие постановок Мейерхольда, тем не менее знали его хотя бы по тому шумному столичному скандалу, который разразился в 1907 году в Театре В. Ф. Комиссаржевской.

После разрыва с Комиссаржевской Мейерхольд создал свою труппу и продолжал идти путем условного театра, горячим пропагандистом которого он был в ту пору.

{57} Анонсы о предстоящих гастролях взволновали молодежь. Гимназисты старших классов, студенты, курсистки, старались во что бы то ни стало попасть на спектакли приезжей труппы. Как сейчас помню длинные очереди, стоявшие в вестибюле театра «Соловцов», где помещалась касса дешевых билетов. А если пройти несколько ступенек вверх и откинуть тяжелую портьеру, скрывавшую дверь во внутренний коридор театра, там, глотнув неповторимый запах декораций, красок и дорогих духов, можно было увидеть другую кассу, где продавались билеты в партер, бельэтаж и ложи бенуара. За окошечком этой «дорогой» кассы гордо восседала могиканша театра «Соловцов», знакомая всему Киеву кассирша М. А. Злочевская. Но здесь желающих приобрести билеты на сей раз почти не было. Степенная публика, аристократическая и денежная, воздерживалась от посещения спектаклей неведомых ей актеров.

И по вечерам, во время гастролей, когда уютный, окутанный голубым бархатом зрительный зал озарялся веселыми ожерельями электрических лампочек, — партер был необычно пуст, зато балконы и галерка гудели восторженными голосами молодежи.

Гастроли труппы Мейерхольда проходили весной 1908 года, великим постом, когда сезон обычно заканчивался и основная труппа соловцовцев разъезжалась по другим городам.

Я хорошо запомнил один спектакль мейерхольдовской труппы. Назывался он «Вечер нового театра» и состоял из постановки «Балаганчика» А. Блока и «Концерта новой поэзии». Это был программный спектакль, утверждавший символистско-условный театр, и молодежь, чуткая ко всему новому, горячо спорила о путях сценического искусства. Мы, киевляне, были подготовлены к восприятию новых веяний предшествовавшим сезоном, когда властвовал {58} Марджанов. И все-таки значительная часть зрителей относилась настороженно к гастролям мейерхольдовцев. В конфликте Мейерхольда с Комиссаржевской многие стояли на стороне Воры Федоровны, считая, что великое дарование актрисы «изуродовано» исканиями Мейерхольда. Здесь не место вдаваться в сущность этого конфликта, нашедшего отзвук по всей России, да и в литературе он получил достаточное освещение.

На «Вечере нового театра», как и на прочих спектаклях Мейерхольда, — ряды партера с немногочисленными зрителями, а балконы и галерка набиты молодежью.

Раздвинулся обычный бледно-голубой занавес театра, и на сцене оказался составленный из легких переносных ширм балаганчик. В зале горел полный свет, и зрители с любопытством глядели, как из-за красного занавеса балаганчика с нарисованными на нем звездами выходил Автор и усаживался в первом ряду партера, словно он хотел смотреть спектакль.

Звучала тревожная, волнующая музыка М. А. Кузмина, красный занавес взвивался. Свет по-прежнему горел в зрительном зале. А на сцене, обтянутой одноцветными холстами («сукнами»), за длинным столом сидели гротескные фигуры мужчин в черных костюмах и дам в бальных платьях. Это, как явствует из ремарки Блока, «мистики обоего пола».

Их речи выспренни и туманны, они напоминают какие-то колдовские заклинания. Чувствуется, что и драматург и режиссер иронически относятся к этим персонажам. Возможно, это было слишком тонко и не доходило до большинства зрителей, но в трактовке мистиков таился большой разоблачительный смысл. Ведь спектакль гнел в один из тех тяжелых годов, когда торжествовала реакция и на сцене истории появились «мистические анархисты», порнографы и создатели «лиг свободной любви». По-видимому, {59} Блок именно так, «по-балаганному» издевательски, хотел изобразить растерянных, испуганных интеллигентов типа Мережковского, Философова, Зинаиды Гиппиус и им подобных. В первоначальных набросках «Балаганчика» поэт называл своих мистиков «дураками и дурами».

Однако общий иронический тон вступления к «Балаганчику» не был правильно воспринят киевскими зрителями. Они не поняли, всерьез или в шутку звучат на сцене отрывистые, восторженно-патетические речи мистиков, ждущих прибытия «девы из дальней страны».

Но вот взгляды зрителей остановились на сидевшем одиноко в углу сцены Пьеро. В традиционном белом балахоне с красными пуговицами-помпонами, с широким белым воротником, этот бледный человек мало напоминал обычного Пьеро старинных пантомим и любительских костюмированных вечеров, которого многие из нас знали с детства по французской чувствительной песенке:

«При сиянье лунном
Милый друг, Пьеро,
Одолжи на время
Мне твое перо…»

Трогательно и наивно звучали эти слова, а сам Пьеро представлялся глупым и смешным увальнем, обманутым ловкой красоткой Коломбиной, уходящей к звенящему бубенцами Арлекину в пестрой лоскутной одежде. Но этот Пьеро — его играл В. Э. Мейерхольд — был иным. Он сохранял лиричность, наивность, присущую персонажам старинной комедии, но вместе с тем в нем было что-то родственное и его веселому сопернику Арлекину: насмешливость и дерзость, издевательство над окружающей пошлостью и над собственной неудачливостью. Все это придавало Пьеро в исполнении Мейерхольда остроту и заставляло {60} внимательно следить за ним с первого его появления до последнего слова и жеста.

Пьеро начинал свой монолог несколько глухим, монотонным голосом.

«Неверная! Где ты? Сквозь улицы сонные
Протянулась длинная цепь фонарей,
И, пара за парой, идут влюбленные,
Согретые светом любви своей…»

Ничем не «окрашенные», сдавленные слова звучали отрывисто, будто падали на дно глубокого колодца, а оттуда доносились еле слышным эхом, вызывая чувство неосознанной, затаенной печали. С сожалением вижу, что почти невозможно описать впечатление, рожденное этим необыкновенным чтением тревожных, грустных лирических стихов.

Самое удивительное, что при кажущемся однообразии в мейерхольдовском Пьеро была бесконечная смена настроений. Это передавалось целым калейдоскопом движений и жестов. Длинные тонкие руки, скрытые еще более длинными рукавами балахона, то свободно взлетали над телом, прикованным к стулу, то бессильно падали.

Но как только зритель вступал вместе с Пьеро в мечтательную область любовной тоски, резкий диссонанс врывался в спектакль: из зала выбегал на сцену обиженный Автор и протестовал против искажения его пьесы:

«Что он говорит? Почтеннейшая публика! Спешу уверить, что этот актер жестоко насмеялся над моими авторскими правами…»

Такое разрушение сценической иллюзии, столь свойственное романтической? драме в духе Гофмана и Гоцци, никогда не принимается зрителем равнодушно. Часто он протестует против неожиданного перехода от высокого стиля к сниженному, земному.

{61} И вот едва Автор произнес первые слова, как в зале возникло недоумение, легкий шум пронесся над креслами. Наиболее наивные приняли выход Автора за «чистую монету», так что даже раздавались крики: «Не мешайте смотреть пьесу!»

Под напыщенные и по-прежнему восторженные возгласы мистиков, под вздохи ожидающего Коломбину печального Пьеро вдруг появлялась Она — очень красивая девушка — и останавливалась среди сцены. Испуганные мистики откинулись назад, рукава их повисли, закрыв руки, головы поникли, ушли в воротники сюртуков. Здесь, как, впрочем, и во всей постановке «Балаганчика», Мейерхольд довольно точно следовал Блоку.

Пьеро преображался, увидев любимую; тонкое выразительное лицо загоралось светом радости, из глаз уходила печаль, и даже голос теперь звучал не глухо, как раньше, а по-детски звонко. Так бывает весной, когда распахнешь двойные рамы и в комнату вдруг ворвется гул городской улицы или отдаленные звуки духового оркестра.

Изменились жесты и движения Пьеро, они стали мягче, в словах появилась теплота и нежность, зазвучала насмешка над мистиками, увидевшими в простой девушке небесное видение.

Как ни трудно было неискушенному зрителю, не знакомому с творчеством Блока, пробиться сквозь философскую ткань «Балаганчика», но мастерство В. Э. Мейерхольда, обаяние созданного им образа словно гипнотизировали нас. Мы уже не помнили начала сцены, овеянной тоскою Пьеро. Он был перед нами другой — счастливый, дерзкий в своем счастье, желающий бежать с Коломбиной из душного царства мистики и пошлости.

Напрасно Председатель мистического собрания убеждает Пьеро, что перед ним не его любимая Коломбина, а Смерть. Пьеро не хочет этому верить. Но тень смущения {62} и растерянности ложится все же на его лицо. Теперь оно снова переменилось: серое и безжизненное вначале, радостно-оживленное потом, оно застывает и становится печальным.

Стоит Арлекину, появившемуся неожиданно, весело зазвенеть бубенцами, бойко произнести свой монолог, — и Коломбина, воплощение вечно изменчивой женской натуры, готова покинуть Пьеро.

Изумителен момент, когда Пьеро — Мейерхольд ничком падал на пол, как-то совсем плашмя, как может упасть доска, вещь, безжизненное тело. В мастерстве Мейерхольда-актера сказывалась исключительная для той поры пластичность, гибкость, доходившая до акробатичности. Арлекин уведет Коломбину, снова выбежит взъерошенный Автор с протестом против бессмыслицы балагана, а мы все будем сидеть в театральных креслах, застывшие, во власти мастерства Мейерхольда. Даже красный занавес, закрывая на миг сцену балаганчика, не выведет нас из сладкого оцепенения.

Звучит тягучая навязчивая мелодия какого-то шарманочного вальса. В этой гложущей сердце музыке — тоска уездного захолустья, сознание пустоты и призрачности провинциального прозябания. А на сцене — нечто, напоминающее парк, уныло, существовавший в любом городке. На садовой скамейке Пьеро печально рассказывает об измене подруги. Но это уже не та пассивная, безнадежная печаль, которой была окутана игра Мейерхольда в начале первой картины. В просветленной печали Пьеро слышны порой и мажорные нотки; голос — увереннее, крепче, глухие тона сменились более звонкими.

Новое испытание для зрителя: надо понять философскую символику трех пар влюбленных, вырывающихся на просцениум из толпы масок — паяцев, турок, рыцарей и дам. Сознаюсь, я не понял тогда значения этих трех пар {63} влюбленных, прошедших перед зрителем в бешеном вихре маскарада.

Первая пара была олицетворением тихой и кроткой идиллической любви. Он и Она присаживались на скамейке и шептали нежные, по-блоковски трепетные слова любви.

 «Она
Как вверху позолота ветха.
Как мерцают вверху образа.

 Он
Наша сонная повесть тиха.
Ты безгрешно закрыла глаза».

Эту пару влюбленных сменяла вторая. Она вырывалась из круга пляшущих и веселящихся масок. Он гнался за ней. Мелькало черное и красное пламя их плащей. Когда влюбленные опускались на скамейку, рядом с задумчивым и молчаливым Пьеро, из их уст лились слова страсти. Сразу менялся темп музыки. Ритм диалога становился напряженным и взволнованным.

И эту пару уносила нахлынувшая волна масок. На скамейке появлялись рыцарь и дама. Он — строгий, торжественно задумчивый, с большим деревянным мечом в руке. Она — покорно, как эхо, повторяющая последние слова его реплик. Это — любовь рабская, любовь женщины, видящей в рыцаре своего властелина.

Большинство зрителей находилось в явном недоумении. Им трудно было определить свое отношение к происходящему на сцене.

К влюбленному рыцарю подбегал какой-то бойкий паяц и дразнил его, высовывая язык. Рыцарь, взмахнув деревянным мечом, ударял паяца по голове. А тот, подбежав к краю просцениума, падал на пол, свесив голову в пропасть оркестровой ямы, и пронзительно кричал:

{64} — Помогите! Истекаю клюквенным соком!

Тут-то в зале вспыхнул скандал. В партере какой-то господин средних лет вскочил с места и, нелепо размахивая руками, завопил:

— Издевательство! Опустите занавес!

А в углу, в задних рядах партера, тоже вскочил студент в потрепанной тужурке, с остроконечной рыжей бородкой (я хорошо знал его, это был так называемый «вечный студент», ходивший в анархистах Саша К.), и кричал:

— Замолчи, черная сотня! Рождается новый театр!

Со всех сторон кричали, свистели, аплодировали, но почти все требовали продолжения спектакля. Зал несколько успокоился, когда сцена озарилась смолистыми факелами и хор масок, возглавляемый Арлекином, исполнил каким-то напевным речитативом гимн торжествующей жизни. Выступая из хора, как его корифей, Арлекин славит мир, где живут весна и любовь. Из печального иллюзорного царства масок, где «никто любить не умеет», Арлекин хочет уйти в широкий мир. Он выпрыгивает в окно балаганчика, но манящая его даль оказывается нарисованной, не настоящей. Арлекин падает в пустоту.

Нельзя жить одной бездумной веселой любовью, как бы говорили автор и режиссер. Любовь требует и самопожертвования, и молитвенной коленопреклоненности, и большой душевной чистоты. Только тогда несет она, быть может, короткие, но глубокие радости.

Пьеро — Мейерхольд прежде всего и олицетворял эту душевную чистоту, в нем жили большие человеческие чувства. Карнавальное опьянение проходит. Наступает седое утро. Блеклыми и жалкими выглядят маски, а Коломбина, вновь явившаяся, слишком напоминает Смерть, лезвие косы слабо мерцает у нее за плечами. И все же, стоит только Пьеро восторженно протянуть к ней руки, как она становится прежней Коломбиной.

{65} В сердце Пьеро — разочарование. Он видел, как «звенящий товарищ ее увел», он не верит в любовь Коломбины, да и ее самое считает ненастоящей: «она картонной невестой была». Но здесь-то и прорываются дерзость и сила жизнелюбия Пьеро. Конечно, эти чувства окрашены грустью. Но все же вера в торжество какого-то нового дня звучит даже тогда, когда Пьеро на просцениуме произносит заключительные слова маленького монолога, достает дудочку и играет тоненькую, протяжную мелодию.

«Мне очень грустно. А вам смешно?» —

тихо, но настойчиво спрашивал Пьеро, стоя на краю оркестровой ямы и обращаясь прямо в зрительный зал. И гейневская издевка над самим собой явно слышалась в его последних словах.

Балаганчик жизни с неизъяснимой тоской по прекрасной любви, с резкой пошлостью маскарада, с быстрыми переходами от радости к отчаянию, от смирения к бунту представал перед зрителем в этом поэтическом спектакле. Но от зрителя требовалось очень многое: он должен был обладать восприимчивым сердцем, склонным к романтической мечте, к разгадыванию символики лирической драмы, первого сценического произведения Блока. «Балаганчик» во многом не доходил до киевской публики, если говорить о большинстве зрителей в этот вечер. В антракте шли оживленные споры, поклонники нового искусства задорно наскакивали на староверов, считавших все это шарлатанством. В артистическом фойе гудели критики. Они не поняли спектакля, не могли оценить работы Мейерхольда.

В киевских газетах появились главным образом издевательские рецензии и фельетоны. Насмешками осыпали не только «Балаганчик», но и концерт, следовавший за постановкой пьесы.

{66} На сцене, затянутой строгой однотонной материей, полукругом сидели актеры и актрисы. Каждый по очереди вставал, читал стихотворение А. Блока, С. Городецкого или Ф. Сологуба и снова садился на свое место. Помнится, участвовали Л. Блок (жена поэта), Н. Волохова, Н. Буткевич, Б. Неволин, А. Зонов.

И здесь не обошлось без скандала. Когда звучали прекрасные строфы «Незнакомки»:

«И медленно пройдя меж пьяными,
Всегда без спутников, одна,
Дыша духами и туманами,
Она садится у окна…»

Кто-то бойко крикнул:

— Хорошенького понемногу, довольно!

Актриса смутилась и замерла, занавес закрылся. А в зале происходило невообразимое: балконы и галерка неистово аплодировали, топали ногами, вызывали Мейерхольда, одновременно слышались негодующие крики, свистки, перебранка. Пород занавесом появился Мейерхольд. Высокий, худощавый, с острыми чертами умного и выразительного лица, с задорными горящими глазами, он попросил тех, кому не нравится спектакль, покинуть зал. «Концерт будет продолжаться!» — сказал он твердо.

И концерт новой поэзии был доведен до конца.

Свыше полувека прошло с тех пор. Не часто удавалось мне брать в руки томик лирических драм Блока и отдаваться магии «Балаганчика». Но когда это случалось, для меня «Балаганчик» был немыслим без интерпретации Мейерхольда, без его актерского и режиссерского мастерства. Он сумел воплотить в сложных образах героев и героинь кукольной драмы, театра марионеток живые чувства и страсти. Все это было сделано просто и ничуть не манерно, хотя легко можно было сбиться на такую манерность.

{67} В. Э. Мейерхольд нашел ключ к блоковской драме и открыл ее сложное содержание без насилия над замыслом автора.

Март 1914 года… Многое изменилось за шесть лет, прошедших с той поры, как я впервые увидел Мейерхольда в «Балаганчике». Я уже был не только студентом историко-филологического факультета, но и молодым театральным критиком, писавшим в киевских газетах.

В Киеве тогда выходило несколько ежедневных газет. Самой распространенной считалась «Киевская мысль». В ней сотрудничали литераторы Киева, Петербурга, Москвы, были и заграничные корреспонденты. Редактором ее был известный журналист Иона Рафаилович Кугель, очень опытный газетчик. Позднее его сменил М. И. Эйшискин. «Киевская мысль» считалась прогрессивным изданием, но сотрудничали в ней журналисты различных политических ориентации. Из социал-демократов — А. Луначарский, Д. Заславский, Л. Войтоловский. В театральном отделе участвовали Всеволод Чаговец, одно время П. Ярцев, И. Джонсон, или попросту И. Иванов. В оценках явлений искусства «Киевская мысль» стояла на довольно консервативных позициях, принимая в штыки так называемый левый театр и искания в области условного театра.

Другая прогрессивная газета — «Киевские вести» — гораздо сочувственное относилась к новому искусству и даже вступала с «Киевской мыслью» в полемику.

Обе газеты резко противостояли реакционному официозу «Киевлянин», руководимому известным черносотенцем Д. Пихно. Театральный критик «Киевлянина» Н. И. Николаев считался человеком, знающим толк в театре, однако самое участие его в черносотенной газете обязывало к определенным симпатиям и антипатиям.

Помимо этих главных газет всегда существовали газетки-эфемириды. Они возникали и увядали, не успев {68} расцвести и не выдержав конкуренции с крупными газетами, поставленными на прочной капиталистической основе, жившими главным образом за счет платных объявлений различных богатых фирм и коммерческих предприятий.

Театральная печать в Киеве той поры не отличалась особой устойчивостью. Прочным изданием, выходившим из года в год, был «Киевский театральный курьер». Во время зимнего сезона он представлял собой ежедневное издание с программами всех киевских театров. Кроме того, на страницах «Курьера» печатались рецензии, театральные воспоминания, отрывки из книг о театре, фельетоны в стихах и прозе, отмечались юбилейные даты. Весь этот материал поставлялся в редакцию молодыми начинающими авторами, которые и не претендовали на гонорар. Издатель, некий Сахнин, владелец типографии под громким названием «Прогресс», был монополистом по аренде афишных столбов и расклейке афиш. Он, разумеется, старался не вступать в конфликты с театрами и требовал от сотрудников «Курьера», чтобы они писали по возможности хвалебные, даже восторженные рецензии. Редактор этого издания, имевшего форму маленькой тетрадки, в «мертвый сезон» превращавшегося в четырехстраничный листок, был призван следить за тем, чтобы молодые рьяные рецензенты поддерживали добрые отношения Сахнина с театрами и содействовали благополучию типографа, издателя и арендатора афишных столбов.

Очень многие театральные критики, завоевавшие себе потом имя, начинали в Киеве со страниц «Курьера» и, так сказать, дрессировали свое перо, получая за труд редакционный билет, по которому администраторы театров, ежели они были в хорошем настроении, давали пропуск в зал. Я тоже подвизался в «Курьере» и даже по случаю десятилетия этого издания был в числе других сотрудников {69} награжден золотым жетоном, имевшим вид маленькой визитной карточки с загнутым уголком.

В городе выходил еще двухнедельный журнал «Киевская рампа». Его издавал молодой, но достаточно опытный журналист, киевский корреспондент «Русского слова» Д. М. Куманов. Он давал несравненно больше воли своим сотрудникам, чем Сахнин, потому что гораздо меньше зависел от театров. Однако и он не раз заявлял сотрудникам, что он не меценат, не издает «Аполлон» и поэтому просит писать «благонамеренно и понятно». Разумеется, этот издатель гонорара тоже не платил. Но пишущую молодежь, жившую мечтами о театре, об искусстве, никак нельзя было обвинить в корысти и материальных расчетах.

Мы все были «чистыми художниками», добывавшими средства к существованию частными уроками, службой в конторе, чем угодно, но не гонорарами. Дни проходили в университете или на работе, зато вечера были — наши.

Помню упоительные зимние прогулки по снежному Киеву. Даже не уславливаясь друг с другом, мы встречались на Крещатике, затем веселой гурьбой поднимались по гористой Институтской улице в тихий район Липок, где лежали высокие сугробы снега, озаренные голубоватым светом луны. Вокруг стоит тишина, и лишь изредка проскрипят где-нибудь полозья санок или залает сторожевая собака во дворе уютного особняка.

Как далекие, но живые тени, встают сейчас передо мной образы Николая Михайловича Фореггера, знатока искусства, художника, влюбленного в игру тонов и красок, страстного искателя в области театра; высокого худощавого юноши с черными горящими глазами, в неизменном темно-синем берете, Исаака Рабиновича, ставшего известным театральным художником; другого театрального художника, саркастического и хлесткого, сверкающего {70} стеклами пенсне, Нисона Шифрина; мешковатого, смешно раскачивающегося и всегда восторженного Самуила Марголина, писавшего под псевдонимом Микаэло; студента Бориса Манджоса, экспансивного, порывистого брюнета, который, как нам казалось, все знает и все оценивает по-своему и о котором ходила громкая слава, что его письмо к Льву Толстому, где он упрекал писателя за жизнь, не соответствующую его учению, послужило последним толчком к уходу яснополянского старца из дому; молодого поэта Михаила Сандомирского, романтического мечтателя, влюбленного в поэзию и музыку.

Вспоминаю юного и восторженного художника Анатолия Петрицкого, моих товарищей по университету Стефана Мокульского и Анатолия Волковича, украинского поэта Павла Филипповича, уже печатавшегося под псевдонимом Павел Зорев.

Было у нас еще несколько друзей, которым жизнь не дала развернуть свое дарование — они рано погибли на полях сражений в первую мировую войну.

Каждая статья, прочитанная в столичной прессе, каждая новая книга о театре, об искусстве становились предметом обсуждения тут же, на тихих киевских улицах, а если средства позволяли, в уютных залах «Польской кофейни на паях» на Фундуклеевской или в «Пражской пивной» на Владимирской, в первом этаже нынешнего отеля «Киев». Чашки черного кофе с лимоном или кружки пива хватало на весь вечер, а приманкой служили отечественные и иностранные газеты и журналы, получавшиеся со всего света для посетителей. Здесь мы могли часами спорить о путях и перепутьях искусства, о натурализме и символизме, о романтизме и реализме… А потом — не в силах расстаться, шли снова по тихим улицам Киева, и кто-нибудь из нас читал вслух стихи, часто из «Снежной маски» Блока.

{71} Мы мечтали о лирической драме, которой не было места на сценах наших больших театров. Говорили о том, что подлинное чувство театральности утрачено, что должен прийти новый актер, в совершенстве владеющий словом, движениями, сочетающий в себе импровизатора, актера народного представления.

В киевской вечерней газете «Последние новости» за 13 марта 1914 года появилась следующая заметка:

«Сегодня в цирке (Николаевская, 7) состоится публичный диспут о современном театре. Председательствовать будет режиссер императ. театров В. Э. Мейерхольд. Вступительное слово: “Два искания в современном русском репертуаре” произнесет проф. Е. Аничков.

В диспуте принимают участие известные местные литературные критики и журналисты. Начало диспута в 8 1/2 час. вечера».

С гордостью принял я приглашение участвовать в диспуте о новом театре.

Неуклюжее белое здание стиля модерн на Николаевской улице, где всегда пахло специфическим лошадиным запахом, было помещением цирка Крутикова. Огромный амфитеатр цирка казался пустым, хотя на диспут собралось несколько сот человек, страстных театралов и молодых актеров. В первых рядах можно было увидеть и некоторых маститых деятелей искусства, которые пришли взглянуть, «не остепенился ли» В. Э. Мейерхольд, став режиссером императорских театров. Петербургская печать не раз посмеивалась над Мейерхольдом; появилась даже ехидная карикатура, изображавшая прилизанного Всеволода Эмильевича с орденской лентой через плечо. Под ней была подпись, варьирующая афоризм Козьмы Пруткова: «Счастье познается на государственной службе».

Участники диспута собрались в небольшой комнате за сценой, возвышающейся над ареной цирка. Был здесь {72} бородатый Всеволод Чаговец, щеголявший авторитетом «Киевской мысли», был Н. И. Николаев, критик реакционного «Киевлянина», шустрый Г. Н. Брейтман, автор «блатных» рассказов и редактор-издатель «Последних новостей». Молодежь держалась в стороне. Мои однолетки: Н. Шифрин, И. Рабинович, С. Марголин, Б. Манджос — обдумывали свои выступления на всякий случай, если дело дойдет до словесной драки. Я пришел с Н. М. Фореггером. Высокий, немного косолапый, всегда элегантно одетый, пахнущий модными духами, он составлял разительный контраст со мной, маленьким, с волосами, торчащими ежиком, в старомодных овальных очках, бархатной блузе темно-зеленого цвета, с небрежно повязанным галстуком.

Мы с трепетом ждали столичных гостей, но они почему-то медлили. Вот по неуютным коридорам циркового здания прокатился прерывистой дробью звонок, возвещавший начало. Вслед за этим в нашей комнате появился сопровождаемый устроителем диспута Всеволод Эмильевич Мейерхольд, а за ним шел на маленьких ножках коренастый профессор Аничков, с круглым румяным лицом. За ним установилась кличка «херувима», было что-то трогательно-ангельское в этом ученом отнюдь не академического типа, готовом выступать в диспутах даже с таким новатором и искателем, как Мейерхольд.

Мейерхольда я узнал сразу. Мне показалось, что только вчера я видел его перед занавесом Соловцовского театра, когда он твердым голосом увещевал разбушевавшуюся публику. Лицо его не выражало особой приветливости. Он весь как будто ушел в себя. Не знаю, почему он прежде всего подошел к Фореггеру и ко мне и крепко стиснул нам руки. Мы оба с готовностью назвали себя. За Мейерхольдом с нами поздоровался и Аничков, сказав добродушно и рассеянно: «Студенты, что ли?» — и, не дождавшись ответа, отошел к более солидным людям.

{73} Вскоре нас вывели на сцену и усадили за длинный стол, покрытый зеленым сукном. В центре, как полагается, сидел председатель — В. Э. Мейерхольд, а мы разместились по обе стороны. С трудом подбирая слова, запинаясь, как бы обдумывая следующую фразу, Мейерхольд приглашал всех, кому дорого театральное искусство, признать неизбежным крах бытового театра и искать новые пути. Он предоставил слово Аничкову. Профессор показал все свое красноречие. Говорил он умело, с красивыми ораторскими жестами, любуясь собственным словоизвержением и яростно уничтожая «быт» на сцене и в жизни. Аудитория наградила Аничкова дружными хлопками, и он, вытирая вспотевшее лицо огромным белым платком, медленно поплыл с кафедры за стол.

Вновь заговорил Мейерхольд, на сей раз он выступил как докладчик. Произнеся несколько слов, он достал из портфеля пеструю книжку издаваемого им журнала «Любовь к трем апельсинам» и прочитал очень выразительно, с четкими интонациями статью «Балаган». Это смутная мечта о новом театре и новом актере. Мейерхольд призывал вернуться к театру, основанному на всем богатстве актерского мастерства, к театру, презирающему бытовые зарисовки или инсценированные уголовные происшествия. Он воинственно нападал на искания некоторых театров в области натурализма, он проповедовал театральность, подчиненную особым законам искусства:

«В театре нельзя имитировать жизнь, потому что Жизнь в Театре, как Жизнь на картине, своя особая, лежащая в ином, чем жизнь земная, плане.

В Театре не нужно имитировать жизнь, стараясь повторить ее внешнюю форму, потому что театр обладает своими, театральными способами выражения, у него есть свой для всех понятный язык, с которым он может обращаться к зрительному залу.

{74} Да, у Театра свои законы и свои ассоциации. Кто сказал, что в театре траурный цвет — черный? Нет, в театре траур, может быть, розовый, а черный траур жизни — здесь символ величайшей радости…»

Мейерхольд читал с увлечением, с большой убежденностью раскрывая поэзию театра перед слушателями. Но, надо сказать правду, аудитория не оказалась восприимчивой к проповеди Всеволода Эмильевича. Маститые критики, сидевшие за столом, сохраняли каменное равнодушие, и только мы, молодежь, смутно чувствовали за потоком красивых слов и парадоксальных утверждений настоящую тоску по обновлению театра, раскрепощенного от уз бытовщины и натурализма.

Диспут, собственно говоря, но состоялся. Никто ни о чем не спорил, и защитники старого театра не выступали. После перерыва цирк почти опустел. Выступал Н. М. Фореггер, выступал и я. Мы поддерживали Мейерхольда в его призывах отказаться от протокольного копирования жизни на сцене и ратовали за новый театр, где будет господствовать актер движения, ритма, свободного слова. Помню, как я «пророчествовал»: «Он придет, этот новый актер. И зажжется снова яркий свет в зрительном зале, явится нарядная толпа на новое зрелище — и взовьется занавес.

Из гроба с веселой улыбкой выглянет вечный Арлекин — лицедей будущего, и начнется спектакль, настоящий и подлинный…»

Когда вечер закончился, Всеволод Эмильевич пожал мне руку и сказал:

— Хорошо, очень хорошо. Советую вам опубликовать ваше выступление.

И я действительно поместил свое выступление, во многом, как вижу сейчас, спорное и неверное, в альманахе «Петроградские вечера».

{75} Запечатлелось в памяти, как Всеволод Эмильевич, Сопровождаемый небольшой группой молодежи, шел из цирка Крутикова по ночным киевским улицам. Профессор Аничков, сославшись на усталость, ушел в гостиницу «Континенталь». А мы гуляли по Крещатику, уже безлюдному в поздний час, расспрашивали Мейерхольда о его работе, о новых замыслах. Он с нами охотно разговаривал, как опытный учитель с учениками, без всякого чувства превосходства. С большим тактом и деликатностью разузнавал он у нас, что мы делаем и что собираемся делать в жизни. Собственно говоря, в этот вечер я впервые отчетливо понял, что подразумевает Мейерхольд под термином «условный театр», и короткий, перескакивающий с темы на тему разговор дал мне больше осязательного представления об идеях Мейерхольда, чем его книга «О театре», вышедшая года за два до этой встречи.

Когда мы устали ходить по мокрым улицам весеннего Киева, нас приютил маленький ресторанчик «Бар» на Крещатике, где уютно горели большие электрические лампы под матовыми колпаками, а вдоль стены узкого, как коридор, помещения тянулись маленькие мраморные столики. По другую сторону находилась стойка, уставленная холодными закусками. Величаво высился огромный деревянный жбан, откуда хозяин наливал пенящееся пиво в толстые, неуклюжие кружки.

— Это мне напоминает «Незнакомку», — сказал Всеволод Эмильевич.

Он, конечно, имел в виду не стихотворение Блока, а лирическую драму под тем же названием. Он тут же заговорил о том, как нужно поставить «Незнакомку», воодушевился, и мы словно увидели спектакль зыбкий и таинственный, как этого требует стиль лирической драмы Блока.

{76} Разговор с Мейерхольдом задел живые струны в наших сердцах. Не раз во время «снежных» прогулок по Киеву мы мечтали о постановке блоковской «Незнакомки». Мы с Фореггером предлагали осуществить спектакль силами театральной молодежи, обучавшейся в школе Общества литературы и искусства. Мы знали учащихся этой школы наперечет, потому что руководители ее — режиссеры Н. А. Попов, Г. П. Гаевский, Г. И. Матковский — приглашали нас на спектакли студийного типа, просили прочитать лекции и доклады на разные темы. Однако общее направление школы было реалистически-бытовым, даже с уклоном в натурализм, поэтому воспитанники ее в основном были мало подготовлены к постановке такой пьесы-сказки, как «Незнакомка», где гротеск сочетается с тончайшей лирикой.

Для Фореггера, как и для художников Рабиновича и Шифрина, пожалуй, самым важным было разрешить вопрос о живописном образе спектакля. В самом деле, как добиться того, чтобы на сцене видения сменялись одно другим. Как добиться, чтобы загадочная незнакомка «была живой костер из снега и вина, кто раз взглянул в певучий взор, тот знает, кто она». Нам хотелось помимо всего разрешить и чисто техническую задачу: воспользоваться диапозитивными декорациями, то есть красочными диапозитивами, проецируемыми при помощи волшебного фонаря на большой экран, стоящий в глубине сцены. Таким образом получались бы, как тогда говорили, туманные картины. Но при существовавших в то время технических возможностях все опыты с такими декорациями оказывались неудачными, и актеры, действовавшие даже на просцениуме, неизбежно отбрасывали на экран свои тени, заслоняя проецированные декорации. Прошло полвека с тех пор. Когда мне пришлось в Праге, в театре «Латерна магика» («Волшебный фонарь») увидеть эффекты, достигаемые {77} проецированием декораций на экран, я с грустью вспомнил наши юношеские мечты, и сердце сжалось, как это бывает с человеком, которому показывают его детскую колыбель.

Мы, разумеется, из понятной застенчивости не сказали Всеволоду Эмильевичу, что тоже вынашиваем идею постановки «Незнакомки», и он лишь в общих чертах говорил, что собирается создать спектакль в стиле итальянской комедии масок, которой тогда увлекался.

Разговор перешел на другое. Как раз в то время нам, молодым, посчастливилось — нашлась меценатка, жена белоцерковского полковника, О. К. Дмитриева, согласившаяся издавать литературно-театральный журнал. Назвали мы его «Музы». Все предприятие носило провинциально-кустарный характер. Редактором журнала стал некий И. Палей, быть может, потому, что он был старше всех нас и с солидными украинскими усами. Палей жил на живописной Костёльной улице, против Владимирской горки, наискосок от старого костела, откуда по праздникам в открытые окна его комнаты доносились то торжественные, то тревожно-волнующие звуки органа. Палей занимал большую комнату в первом этаже дома по Костёльной, которая оказывалась в третьем этаже пересекавшей Костёльную Трехсвятительской улицы, так как дом был поставлен у высокой горки.

В этой комнате разместилась редакция «Муз». Там стоял большой письменный стол, заваленный рукописями, неподалеку тощая студенческая постель, а колченогие стулья и простые струганые скамейки дополняли мебель этой незатейливой редакции. Здесь собирались сотрудники журнала, горячо обсуждали каждую статью, каждую заметку. Содержание немногих вышедших номеров было пестрым, но живым и разнообразным, а главное, лишенным всяких предвзятых суждений о театре и литературе.

{78} Мы тут же в «Баре» преподнесли Всеволоду Эмильевичу несколько первых номеров «Муз». Он стал их перелистывать, по временам останавливаясь на иллюстрациях или прочитывая несколько фраз из статей.

— Все-таки нехорошо, — сказал Мейерхольд, — что ваш журнал не содержит единства мысли, что он не посвящен целиком новому искусству.

Мы признавали справедливость упрека, но тут же заметили, что в киевских условиях издание журнала одного определенного художественного толка было бы немыслимым.

Журнал, подобный «Любви к трем апельсинам», который начал выпускать Мейерхольд, может существовать в Петербурге и под руководством такого авторитета, как Всеволод Эмильевич, — объясняли мы.

Пришлось признаться, что до приезда Мейерхольда мы не читали его издания. Да это и не удивительно: сам Всеволод Эмильевич сказал нам, что его журнал печатается тиражом… в сто экземпляров. Все сотрудники и художники-оформители работали даром, как, впрочем, и в «Музах». Но наш журнал мы печатали тысячным тиражом, ведь стоил он совсем дешево, почти как популярный тогда петербургский «Огонек», и продавался в газетных киосках.

Мейерхольд тут же подарил нам несколько номеров «Любви к трем апельсинам». Когда я пишу эти строки, передо мной на столе лежит книжечка в пестрой черно-бело-сине-зеленой обложке с надписью на наклейке: «Любовь к трем апельсинам. Журнал доктора Дапертутто». (Мейерхольд в ту пору часто фигурировал под псевдонимом гофмановского героя доктора Дапертутто.) На титульном листе — лаконичная надпись, сделанная карандашом тут же за мраморным столиком «Бара»: «Музам и друзьям. Вс. Мейерхольд».

{79} На другой день мы провожали Мейерхольда и Аничкова на киевском вокзале. Всеволод Эмильевич был сдержанный, озабоченный, словно уже жил петербургскими тревогами и предстоящей работой, от которой он оторвался на несколько дней. На лице его не было того задора, который мы видели накануне; оно было серовато-матовым, как хмурое мартовское небо, раскинувшееся над грязным перроном неуютного временного вокзала.

Мейерхольд был огорчен тем, что в утренних газетах ни слова не говорилось о вчерашнем диспуте. Быть может, к лучшему: едва ли «большие газеты» могли положительно отозваться о столь необычном театральном вечере.

Я обещал Мейерхольду прислать отзывы о диспуте, если они появятся в газетах. Но слова своего не сдержал. Но хотелось огорчать Всеволода Эмильевича безграмотной галиматьей, появившейся в «Последних новостях». Там говорилось, между прочим: «г. Мейерхольд — оратор слабый. Он с трудом и паузами подыскивает нужные ему слова и не в состоянии зажечь вдохновенной речью сердца слушателей. Собравшимся оставалось верить ему на слово, что близок полный крах реалистического искусства, что театр символический собственно еще не выступал на поле битвы и что близок час его грядущего торжества». В этой же заметке репортер писал: «“Наделала синица шума, а моря не зажгла”. Хлопотали устроители, так много наобещали, в результате: “Никакого цельного впечатления”. Так говорили при выходе те, кто терпеливо досидел до конца диспута. Каково же было другим, которые ушли в самый разгар словопрении? (Нашлись и такие)».

Через несколько месяцев после нашей киевской встречи с Мейерхольдом началась война; грозные события всколыхнули всю страну, отодвинули на задний план интересы театра и литературы, но установившийся контакт с {80} Мейерхольдом не был нарушен. В этот период завязалась деловая и дружеская переписка с Всеволодом Эмильевичем, а приезжая в Петроград, я всегда встречался с ним, иногда бывал на занятиях его Студии на Бородинской улице, № 6.

Осталась в памяти небольшая, почти квадратная комната с невысокой эстрадой вдоль одной из стен. Учащиеся студии проходили здесь практические занятия с Всеволодом Эмильевичем и его соратником Владимиром Николаевичем Соловьевым. Мейерхольд звался тут доктором Дапертутто, а Соловьев носил театральный псевдоним Вольмар Люсциниус (своеобразный перевод на латинский язык его имени и фамилии).

Чему учили в этой Студии? У меня сохранилась программка 1915 – 1916 годов с перечислением предметов обучения:

«Изучение техники сценического движения.

Основные принципы сценической техники импровизированной итальянской комедии (commedia dell’arte) и применение в новом театре традиционных приемов спектаклей XVII и XVIII веков.

Музыкальное чтение в драме.

Практическое изучение вещественных элементов спектакля: устройство, убранство и освещение сценической площадки; наряд актера и предметы в его руках».

Странные дисциплины проходили в этой студии, не так ли? Во всяком случае, ни в одном из театральных училищ того времени не было намека на такие предметы. Там учили декламации, мимике, фехтованию, сценической речи — чему угодно, но только не тому, чтобы актер был и драматическим лицедеем, и акробатом, и музыкантом, и осветителем, словом, чтобы он был хозяином, полновластно царящим на сценической площадке.

{81} Учащиеся этой студии три раза в неделю по три часа слушали лекции К. М. Миклашевского или К. А. Вогака, раскрывавших им тайны театра XVII и XVIII веков, а главное, работали на «сценической площадке», то есть на эстраде, под руководством В. Э. Мейерхольда.

Всеволод Эмильевич был неисчерпаемо изобретателен в работе со своими учениками. Он им предлагал, например, разыграть сцену из шекспировского «Гамлета», не произнося ни одного слова. Такая пантомима развивала воображение молодых актеров, ощущение движения. Мейерхольд не допускал никакой смазанности или нарочитой закругленности сценического рисунка. Он требовал острой выразительности, доходившей до гротеска, до подчеркнутой игры несообразностями, диссонансами. Отрывки из сценариев commedia dell’arte, интермедии Сервантеса, блоковская лирическая драма и многое другое служили материалом для обучения молодых комедиантов, как называл Мейерхольд своих учеников.

Я присутствовал на уроке Студии, когда доктор Дапертутто заставлял студийцев импровизировать этюды. Надо было видеть, с каким мастерством он показывал, как бежит раненый олень в этюде «Охота» или как работают уличные фокусники, чтобы понять, что Всеволод Эмильевич был не только большим мастером сцены, но и прекрасным педагогом. Пришлось мне побывать на показе «Саламанкской пещеры» Сервантеса. «Мэтром сцены», а попросту постановщиком, был В. Н. Соловьев, но Мейерхольд руководил этим спектаклем, как и всей Студией. Сосредоточенный, с очень внимательным, напряженным лицом, следил он за ходом спектакля. Я и теперь вижу его несколько наклоненную вперед фигуру. Вытянутой рукой он ударял молотком по колокольчику, висевшему над его головой, и этим возвещал начало каждой картины.

{82} «Саламанкская пещера» шла в быстром темпе на фоне небольших ширм, передвигавшихся «слугами просцениума» по мере надобности. Эти слуги держали небольшой занавес, натянутый на бамбуковых палках, прикрывали им уходивших персонажей и ловко отводили его в сторону при появлении нового действующего лица. На обязанности слуг просцениума лежало подавать актерам плащ, палку, фонарь, пергаментный свиток, представляющий собой диплом бакалавра Саламанкского университета, бурдюк с вином, блюда и корзины с яствами. Все эти «театральные приборы», по терминологии Студии, носили гротескный характер. Так, старинный, не очень оригинальный фарс о жене, застигнутой с ночными гостями не вовремя приехавшим ревнивым мужем, превратился в веселое, воздушно-легкое, сверкающее красками, движением и острыми импровизациями, несколько затейливое представление. Даже критики-староверы признавали непосредственность и прелесть этого спектакля, хотя утверждали, что приемы игры Студии неприемлемы в современном театре, а сама Студия — «академия мертвого искусства». Этим они намекали на приверженность Мейерхольда к традициям комедии дель арте.

Вокруг этого шел оживленный спор и в прессе и на публичных диспутах. Мейерхольд доказывал, что его цель — вернуть актеру былое мастерство, а современный репертуар постепенно будет становиться иным, более близким к законам подлинного театра, сочетающего театральную форму с содержанием сегодняшнего дня.

Конечно, комедианты Студии были в большинстве своем молоды и неопытны, но они страстно искали пути к возрождению театра. Все, что делалось в Студии В. Э. Мейерхольда, было задорным и веселым творчеством.

{83} Как-то я опросил у одной из учениц Мейерхольда, моей киевской знакомой Л. С. Ильяшенко: «В чем вы видите различие между театральной школой в Киеве и студией Всеволода Эмильевича?»

Молодая актриса ответила не задумываясь; «В киевской школе мне было интересно, а здесь не только интересно, но и весело».

Я уверен, что так и было: у студийцев Мейерхольда каждый рабочий день был отмечен красным цветом на их календаре, это был их праздник.

Праздником была Студия и для Всеволода Эмильевича.

В апреле 1914 года я приехал в Петербург и как раз вовремя: в зале Тенишевского училища на Моховой были объявлены спектакли Студии В. Э. Мейерхольда: «Незнакомка» и «Балаганчик» А. Блока.

Всеволод Эмильевич принял меня у себя на квартире с каким-то радостным возбуждением. Он ни о чем не мог говорить, только о предстоящих спектаклях. Его волнение передалось и мне. Я стал припоминать ту постановку «Балаганчика», которую видел в Киеве.

— Это пройденный день, — сказал Мейерхольд. — Теперь все будет по-другому.

Надо было уходить, а я никак не мог приступить к делу. Каюсь, что привез свои стихи и мечтал напечатать их в журнале доктора Дапертутто. Не решаясь заговорить об этом, я машинально опустил руку в боковой карман и вытащил оттуда сложенные вчетверо листки голубой почтовой бумаги. Всеволод Эмильевич взглянул на мое смущенное лицо и сразу отрывисто спросил:

— Что это?

— Стихи. Я хочу предложить их вашему журналу.

Мейерхольд ответил, что стихотворный отдел ведет Блок и он передает ему мои стихи.

{84} На вечер премьеры в Тенишевском училище я пришел очень рано. Коридоры были еще не освещены, а в аудитории, где должно было идти представление драм Блока, царила пустота. Никакого занавеса не было, на сцене копошились люди, готовясь к спектаклю. Мейерхольд торопливо пробежал мимо меня, потом обернулся, поздоровался и сказал:

— Подождите, я вас сейчас познакомлю с Александром Александровичем.

— Не теперь, пожалуйста, не надо, — попросил я.

Мне стало страшно, что Блок, несомненно волнующийся перед спектаклем, резко отвергнет мои стихи, и мне тогда придется уйти из аудитории, даже не посмотрев спектакля.

Мейерхольд куда-то исчез, потом снова появился. К счастью, он уже забыл о Блоке и на ходу бросил мне:

— Вот увидите, каких я китайчат-фокусников, жонглеров нашел, само очарование!

Мне показалось странным, что Мейерхольд говорит о фокусниках. При чем тут они — в этом спектакле, который я давно привык себе представлять лирическим.

Но вот спектакль начался. Слуги просцениума на глазах у зрителей (их набралось очень много) «священнодействовали»: обставили сцену для кабачка, ловко оперируя бамбуковыми палками с натянутой на них бледно-голубой вуалью, представлявшей снежную ночь.

Сцена в кабачке особого впечатления не производила из-за отвлеченного характера постановки. Ведь у Блока эта сцена выписана в нарочито грубоватых сгущенно-бытовых тонах. Зато второе «видение», символико-романтическое, гораздо больше соответствовало принципу мейерхольдовской постановки.

Слуги просцениума обволакивали всю сцену бледно-голубой вуалью; они выносили горбатый мост, на котором {85} появились Голубой, Звездочет и Незнакомка, стройная, тонкая фигура которой, перетянутая плотно облегавшей ее материей, выделялась на фоне бледно-голубой снежной ночи. Правда, освещение сцены представлялось мало удачным, и, очевидно, в этой аудитории ничего иного нельзя было сделать. Люстры в зале, затянутые цветной бумагой, выглядели очень эффектно, но давали недостаточно света.

По внешнему облику Л. С. Ильяшенко очень подходила к роли Незнакомки. Но теперь я вообще сомневаюсь в том, что театральными средствами можно воплотить на сцене постоянную мечту поэта о Прекрасной Даме, о Незнакомке, которая предстает то в виде падучей звезды, то в образе девы Марии. Ее неземная красота и земные влечения, тонкое переплетение небесного бесстрастия и земной чувственности должны быть переданы немногими лирическими строками и значительными игровыми паузами, в которых надо выразить высокое лирическое напряжение. По мысли Блока, Незнакомка — «бесстыдно упоительна и унизительно горда». Молодая актриса Ильяшенко, по природе своей музыкальная, с красивым голосом, читала блоковские стихи не в модной тогда напевной манере, а старалась сохранить их ритм и при этом передать глубокий смысл интонаций. Фраза: «Как сладко у вас на земле!» — звучала музыкой закипающей страсти.

Бесплотный мечтатель Голубой (эту роль исполнял артист А. Голубев) исчезал в снежном вихре (его попросту окутывали кисеей слуги просцениума). И на смену несбыточной мечте возникала проза будничности, пошловато-самодовольная, в образе Господина в котелке.

Прошло третье «видение», и «Незнакомка» окончилась. Я вышел в коридор в каком-то смутном настроении.

{86} Запоминалась Незнакомка со сверкающими глазами-звездами, синева которых усиливалась благодаря удачному гриму: от ресниц вверх и вниз шли синие лучи. Она и впрямь была из стихотворения Блока:

«И веют древними поверьями
Ее упругие шелка,
И шляпа с траурными перьями,
И в кольцах узкая рука».

И все-таки молодой актрисе не вполне удалось создать сложный, загадочный, значительный образ Незнакомки «недостижимой и единственной, как вечер дымно-голубой».

Многое в спектакле мне показалось непонятной и ненужной прихотью режиссера. Для чего слуги просцениума бросали в публику апельсины? Разве, чтобы напомнить о журнале «Любовь к трем апельсинам»? И совсем уже непонятно, зачем китайчата-жонглеры подбрасывали ножи и ловко перекидывались ими во время антракта.

Мне объяснили, что Мейерхольд нашел этих китайчат на улице, посмотрел представление, которое они давали в одном из дворов, и решил ввести их в спектакль. Его отговаривали от этого, но он упорно стоял на своем, хотя не мог не понимать, что жонглеры прямо противоречат лирическому стилю блоковской драмы.

Я с нетерпением ждал «Балаганчика», и передо мной вставала картина спектакля, виденного несколько лет назад в Киеве на сцене Соловцовского театра.

Теперь действительно все было по-другому, как и предупредил Мейерхольд. Звучала, правда, все та же музыка М. Кузмина, но уже не было декорации Н. Сапунова, намеренно отделявшей зрителя от пестрого представления в балаганчике.

{87} На эстраде стоял только длинный стол, за которым восседали мистики, а действие с Пьеро, Арлекином, Коломбиной и карнавальными масками происходило прямо в партере, среди зрителей, кольцом окружавших актеров.

Мейерхольд на этот раз не играл Пьеро, почти все роли исполняли студийцы.

Когда вечер окончился, публика стала вызывать Блока. Наверно, многим хотелось посмотреть на поэта, притаившегося где-то в зале. Он медлил с выходом, наконец появился на эстраде, какой-то замкнутый, безразличный, почти отводящий взор от зрителей. Можно было подумать, что Блок не имеет никакого отношения ни к этому спектаклю, ни к слугам просцениума, ни к китайчатам, одетым в черные одежды, украшенные серебряными драконами.

Я ушел из Тенишевского училища взволнованным и немного расстроенным. Нет, не так мне представлялась в моих мечтах постановка «Незнакомки». Хотелось, чтобы лирическое начало в этой драме преобладало над гротескно-сатирическим, чтобы грубое соприкосновение реальности и мечты лишь подчеркивало красоту и нетленность этой мечты, воплощенной в образе недосягаемо-гордой Незнакомки. Увлечение Мейерхольда и его соратников — В. Соловьева, Ю. Бонди, К. Вогака — чисто внешними приемами импровизированной комедии масок огрубило (я не боюсь этого слова) спектакль и порой превращало лирическую драму в ярмарочное представление с фокусниками, бросанием апельсинов в публику и другими трюками.

Я не решился сказать все это Мейерхольду перед отъездом в Киев, а предпочел уехать à l’anglaise. Но все-таки мне хотелось узнать, что же будет с моими стихами. Решил посоветоваться с Анной Алексеевной Городецкой, {88} женой поэта Сергея Городецкого, уже прославленного своей книгой «Ярь», и другими.

Как-то в один из предшествовавших приездов в Петроград меня привел в дом Городецких композитор А. Т. Гречанинов, и мне там всегда было интересно. Сергея Митрофановича я стеснялся и немного побаивался, но был его горячим поклонником и знал чуть ли не всю «Ярь» наизусть, а к Анне Алексеевне сразу почувствовал расположение. Анна Алексеевна, которую за своеобразную красоту весь литературный Петербург прозвал Нимфой, внушала мне доверие своей мягкостью, хотя я в ее глазах, очевидно, выглядел робким провинциалом. Она мне решительно посоветовала позвонить Блоку и справиться о судьбе стихов, переданных Мейерхольдом.

Услышав в телефонной трубке глухой, несколько монотонный голос Блока, я смущенно назвал себя. Блок не сразу разобрал мою короткую фамилию, нетерпеливо переспросил несколько раз, а затем тем же глухим и безразличным голосом сказал:

— Получил стихи от Всеволода Эмильевича. Они пойдут.

Запинаясь, я сказал несколько слов благодарности, но в трубке что-то цокнуло. Разговор был окончен, первый и последний в моей жизни разговор с Блоком.

В. Э. Мейерхольда я еще не раз встречал и в дореволюционное время и после Октября. Переписка с ним продолжалась до 1934 года. Порой приходилось мне слышать суждения о Мейерхольде как о человеке холодном в отношениях с людьми, даже равнодушном. Меня всегда это очень удивляло, удивляет и теперь. Я с нежностью вспоминаю его тактичность, чуткость и заботливость обо мне, тогда еще только вступавшем на литературный путь.

## **{89}** 6

В течение ряда лет каждую весну в Киев на гастроли приезжал петербургский театр сатиры и литературно-театральных пародий «Кривое зеркало».

Официально этот театр был организован актрисой З. В. Холмской, но художественное руководство им осуществлял театральный и литературный критик А. Р. Кугель, редактор самого популярного в России журнала «Театр и искусство». Из номера в номер печатались там интересные и остроумные статьи Кугеля за неизменной подписью «Homo novus». Это латинское выражение многозначно. «Homo novus» дословно: «новый человек», но в то же время это и «выскочка», «плебей», «демократ», попавший в общество аристократии. Вероятно, Александр Рафаилович хотел сказать своим псевдонимом, что он нечто вроде белой вороны, что он имеет собственные суждения, свой подход к жизни и искусству. На этом я остановился намеренно, потому что некоторые позиции Кугеля стяжали ему горькую славу критика одиозного. Произошло это потому, что Кугель долгое время выступал решительным противником принципов Московского Художественного театра, полемизировал с К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, считая их сторонниками «режиссерского засилья». Кугель же стоял на эстетических позициях «актерского театра», без полутонов и игры изменчивыми настроениями. Он признавал на сцене мелодраму и сатиру, думая, что маятник сценического искусства должен колебаться между патетикой и разящим смехом, между возвышенной романтикой и разоблачительной иронией.

Кугель благоговейно относился к великим русским драматургам-классикам, к славным создателям реалистических традиций нашей сцены. Однако взгляды Кугеля {90} не выливались в какую-то единую, стройную систему. Пылкий, увлекающийся, Александр Рафаилович бывал непоследовательным, иногда, по русской поговорке, «ради красного словца не щадил родного отца», а по манере изложения ближе всего подходил к французской критической школе Сент-Бёва.

В течение двадцати с лишним лет (1897 – 1918) выходил журнал «Театр и искусство», и под скромным заголовком «Заметки» А. Р. Кугель откликался на все сколько-нибудь значительные явления русской и западной театральной жизни. К его слову прислушивались во всех уголках театральной России. Его фельетоны неизменно сверкали острой парадоксальностью мысли, отточенным стилем и совершенной формой.

Театр «Кривое зеркало» по существу был театром фельетона, юмористического или сатирического, всегда едкого и знавшего цель, в которую он метил. В пору реакции, когда возник этот театр, трудно было придать ему сколько-нибудь определенный политический характер. «Кривое зеркало» вело атаку на несовершенство общественного строя обходными путями: развенчивало самонадеянную пошлость театральных дельцов, потакавших мещанскому зрителю, высмеивало трафареты оперного и драматического искусства, недобросовестный, халтурный подход к сценическому делу.

В. В. Боровский, один из первых русских критиков-марксистов, увидев в Одессе в 1909 году гастрольные спектакли «Кривого зеркала», отметил в своей рецензии то свежее, прогрессивное, что заключалось в обновляющем смехе театра, и посетовал на окружающую политическую атмосферу, мешающую его правильному развитию.

Несомненно, что, поставив пародийную оперу «Вампука, невеста африканская», комически имитировавшую нелепые условные оперные приемы, театр «Кривое зеркало» {91} имел в виду «Аиду», весьма популярную на дореволюционной русской оперной сцене и шедшую нередко в штампованных постановках режиссеров-ремесленников. Слово «вампука» полновластно вошло в наш лексикон.

Мало кто может теперь припомнить этот веселый, сатирический спектакль, родившийся неожиданно для самих организаторов «Кривого зеркала».

У колыбели театра стоял талантливый и оригинальный человек, юрист по образованию, композитор по призванию, Владимир Георгиевич Эренберг. Прибалтийский немец, он был, скорее, похож на молдаванина или цыгана, со своим смуглым лицом, черной шевелюрой и широким приплюснутым носом. Подружившись с З. В. Холмской и А. Р. Кугелем, Эренберг стал одним из ближайших участников в делах новорожденного театра, пока что ютившегося в Театральном клубе на Литейном проспекте. Газетный фельетон, озаглавленный «Вампука, невеста африканская», повествовавший о «подвигах» европейских колонизаторов в Эфиопии, натолкнул Эренберга на мысль создать оперу-пародию.

Каждый, кто хоть раз видел эту «образцовую во всех отношениях оперу», не мог забыть царя эфиопов Строфокамила в великолепном исполнении Л. А. Фенина. Долговязая фигура артиста, его густой, комический бас и напыщенно-размеренные движения как нельзя больше соответствовали пародийному образу оперного царя, кончающего жизнь на плахе. Конечно, прежде чем умереть, он исполнял длинную арию с руладами:

«Лишаюсь сил, лишаюсь сил,
Умрет сейчас Строфокамил…»

Палач, элегантный фат, легко играющий секирой, как тросточкой фланера, не раз замахивался на царя, а тот все тянул предсмертную арию.

{92} Но еще выразительнее и смешнее были любовные дуэты Вампуки, невесты африканской и ее возлюбленного Лодыре. Артист Л. Лукин, исполнявший партию Лодыре, пародировал оперного тенора, самовлюбленного и желающего щегольнуть небывалыми эффектами. Вампука лежала на диване в глубине сцены, а Лодыре, объясняясь ей в любви, делал перебежки от дивана к рампе. Здесь он брал высокие ноты, глядя в упор на зрителей и забывая о Вампуке, а потом, вспомнив о ней, бежал к дивану и заканчивал любовный дуэт.

Либретто «Вампуки» очень весело высмеивало бессодержательность и наивность многих оперных текстов. Так, хор эфиопов, вытянувшись в линейку, упорно и навязчиво долбил: «Мы‑э, мы‑фи, мы‑фи, мы‑опы, мы в Аф, мы в Аф, мы в Африке живем».

Шла опера на унылом декоративном фоне пустыни с несколькими чахлыми пальмами.

Вызывали смех батальные сцены: пять-шесть статистов, убегая и возвращаясь, изображали огромное войско.

Искрящемуся весельем спектаклю сопутствовала музыка Эренберга, кипучая, исполненная большого юмора.

Вслед за «Вампукой» зрители смеялись и над театральной пародией «Анри Заверни и Жак Нуар». Эта имитация французской мелодрамы подчеркивала обычные нелепости мелодраматических сюжетных ходов.

Сын дровосека, Анри Заверни, с благословения родителей, отправлялся в далекий путь. В дремучем лесу его убивал чудовищный негр Жак Нуар и овладевал его документами, после чего темной ночью стучался в хижину дровосека и объявлял себя его сыном. Увидев паспорт Анри, законопослушный дровосек принимал Жака Нуара как сына. Но преступление наказывалось, а добродетель торжествовала: Анри Заверни, «не до конца убитый», чудесно воскресал и являлся домой. Убийцу {93} заковывали в кандалы, а Анри Заверни женился на прелестной девушке при содействии неизменного в мелодраме «нотариуса с улицы Сент-Оноре».

Актеры играли в подчеркнуто мелодраматическом стиле. Спектакль был хлесткой пародией и имел длительный успех. Зрители чутко воспринимали сатиру, направленную против всевластия бюрократического механизма в царской России, где господствовало преклонение перед казенной бумажкой.

Ряд пьес для «Кривого зеркала» написал режиссер театра Н. Н. Евреинов, в том числе «“Ревизор” в пяти режиссерских построениях». Одна и та же сцена из «Ревизора» Гоголя показывалась последовательно в традиционной постановке провинциального театра, Московского Художественного театра, Гордона Крэга, Макса Рейнгардта и шаблонной кинокомедии. Театр посмеялся над увлечением режиссеров Художественного театра некоторыми натуралистическими подробностями и «настроениями», над мнимой значительностью мистических концепций Гордона Крэга, над «пруссачеством» Рейнгардта, превращавшего городничего в немецкого солдафона и переносившего действие на арену цирка. Любопытно был осуществлен последний этап трансформации «Ревизора» — превращение его в кинокомедию с неизбежной погоней, падениями и прыжками через реку.

Пародия на постановку Художественного театра начиналась с длительной пантомимы. Раннее утро в доме городничего. Едва светает, за сценой кричат петухи и ревут коровы. Доносится храп, кашель, сморкание. Пробегает деревенская девка, накрыв передником ночной сосуд. Наконец появляется городничий в нижней рубахе и подтяжках, придерживающих форменные брюки. Он потягивается, зевает, прохаживается по комнате — все это делает нарочито медленно, «как в жизни». Постепенно {94} сходятся чиновники. Судья Ляпкин-Тяпкин приходит с борзыми щенками. Наконец городничий сообщает важное известие о предстоящем прибытии ревизора. И только тут вступает в действие гоголевский текст.

Когда чиновники расходятся, на сцену выбегают Анна Андреевна и Мария Антоновна. Имитируя «театр настроений», они произносят реплики в стиле чеховских трех сестер.

Пародия на постановку Крэга осмеивала отвлеченный характер мышления этого режиссера. На сцене полумрак, у высоких колонн стоят фигуры чиновников в одеждах вне времени и пространства, говорят они и движутся как марионетки. Когда городничий читает в письме: «Иван Кирилович очень потолстел и все играет на скрипке…» — за сценой раздаются дрожащие голоса скрипок.

«“Ревизор” в пяти режиссерских построениях» оказался забавной сатирой, довольно злой и меткой.

Не было ни одного традиционного театрального жанра, который не фигурировал бы в пародийном виде на сцене «Кривого зеркала».

«Битва русских с кабардинцами, или Восточные сладости» (музыка Ильи Саца) — пародия на оперную кавказскую экзотику («Демон» Рубинштейна, «Кавказский пленник» Кюи и др.).

«Восторги любви» — «образцовая» оперетта со всеми свойственными ей штампами.

«Гастроль Рычалова» — сатира на халтурные спектакли в провинции при участии столичного премьера.

«Нравственные основы человека» — пародия на дидактическую драму народнического типа.

«Любовь русского казака» («L’amour d’un cosaque russe») — сатирическое изображение того, как во Франции ставят спектакли из русской жизни, «под развесистой {95} клюквой». Достаточно сказать, что главного героя, казака, зовут Анно Кулинишно и что при встрече казаки чокаются крашеными пасхальными яйцами.

«Страдалица Сура, или Янкель-музыкант» — «примерная» пьеса из репертуара еврейского театра, вынужденного влачить жалкое существование под названием «русско-немецкой труппы».

Вот перечень основных сатир «Кривого зеркала». Однако нельзя считать, что его репертуар ограничивался театральной пародией. «Кривое зеркало» вторгалось и в общественную и в частную жизнь. Так, в спектакле «Чествование Козьмы Пруткова» оружие было направлено против богоискательских, теософских и антропософских мудрствований В. Розанова, Д. Мережковского, З. Гиппиус, которые были объединены под прозрачным именем философа Межерепиуса.

Острое общественное истолкование получила в «Кривом зеркале» и миниатюра Леонида Андреева «Монумент», где речь шла об установке памятника Пушкину. Казалось бы, это почтенное дело могло осуществляться при широкой гласности, но «деятели» захолустного городка, боящееся своей тени, собираются как заговорщики, при закрытых ставнях обсуждают вопрос, в какую сторону повернуть «лицо господина Пушкина».

В «Кривом зеркале» ставились и сатиры психологического плана, если можно их так определить, где события подавались с точки зрения главного действующего лица. Таковы, например, «Сон» и «Воспоминания» Гейера, остроумного драматурга «Кривого зеркала». Это были так называемые монодрамы, где зритель видел действие не в его объективности, а как оно воспринято субъективно тем или иным действующим лицом. В пьесе Н. Евреинова «Эоловы арфы» показан сугубо индивидуалистический подход разных критиков к одному и тому же спектаклю.

{96} Евреинов, в сущности, повторил здесь прием, примененный им в сатире «“Ревизор” в пяти режиссерских построениях». Он поставил отрывок из сочиненной им нарочито тягучей пьесы под названием «Эоловы арфы» (намек на популярную в то время пьесу И. Сургучева «Осенние скрипки»). Затем в трех картинах повторил этот отрывок в восприятии критика доброжелательного, критика недоброжелательного и критика «под мухой».

Критик доброжелательный видел эту сцену сыгранной как великолепная симфония, особенно радостно и светло стало ему, когда вышла актриса, в которую он был влюблен. Играя горничную, она провозгласила сладчайшим, как скрипки, голосом: «Кушать подано». Дальше смотреть ему было уже неинтересно, и сцена в его сознании погрузилась во мрак.

Критик недоброжелательный следил только за тем, как у героя-любовника вываливалась вставная челюсть, как со стуком падала плохо вставленная в павильон дверь, как суфлер кричал громче, чем актеры.

Для критика «под мухой» вся сцена была затянута туманной белой кисеей. Воспоминания о времени, хорошо проведенном в каком-то ресторане, врывались в спектакль: актеры говорили нелепости, за сценой хлопали пробки от шампанского, а чей-то пьяный голос, врезаясь в спектакль, кричал: «Человек, счет!»

С течением времени репертуар «Кривого зеркала» скудел, как ни старался его разнообразить всегда живой и остроумный А. Р. Кугель. Порой, правда, появлялись удачные находки.

Евреиновская пьеса «Четвертая стена» была направлена против натуралистических крайностей режиссера театра музыкальной драмы Лапицкого. Режиссерское желание сделать «все, как в жизни» автор пьесы доводил до абсурда. Фауст, герой оперы Гуно, должен был петь {97} охрипшим голосом, чтобы показать, что он годы провел в сыром, сводчатом кабинете. Мефистофель — нереальное, фантастическое существо — не появлялся, а был истолкован как второе «я» Фауста. Поэтому Фауст пел и басовую партию за Мефистофеля. Маргарита для полного правдоподобия пела речитативом, подражая «нижне-верхне-немецкому» народному говору. Наконец, режиссер убедился, что полной жизненности оперы он добьется только тогда, когда поставит «четвертую стену», другими словами, опустит занавес.

Другой остроумной выдумкой была пьеса того же Евреинова «В кулисах души», высмеивающая метафизические разглагольствования о нескольких «я», ютящихся в одном человеческом теле. Евреинов вполне материально показывал «кулисы души», где рядом с рационалистическим «я», одетым как корректный и прилизанный педант, помещается «я» эмоциональное, воплощенное в образе растрепанного, мятущегося неврастеника, и «я» иррациональное, которое спит на дне души до тех пор, пока человек не умрет и не вызовет к жизни в потустороннем мире это последнее «я», изображенное в одежде путешественника.

Интересным было оформление спектакля: в фантастическом красном свете вырисовывалось как бы внутреннее строение человека в разрезе, можно было разглядеть ребра, сердце, печень. На этом фоне и происходило действие.

«Я» рациональное и «я» эмоциональное вели непрерывную борьбу между собой: первое «я» сдерживало второе, когда оно увлекалось и готово было совершать безрассудства.

Каждое из двух «я», ведущих борьбу между собой, видит предметы внешнего мира своими глазами. «Я» эмоциональное, влюбившись в эстрадную певичку, представляет {98} ее себе в образе мадонны, а «я» рациональное видит ее как пошлую, продажную женщину. Жена, опостылевшая «я» эмоциональному, в это время рисовалась ему отвратительной мегерой, тогда как «я» рациональное воспринимало ее как святую. Все звучало хлесткой пародией на модные в ту пору мистические учения о двойственности души.

Совсем в другом стиле была живая сценка Н. Урванцова (тоже режиссера «Кривого зеркала») «Судьба мужчины». Это был отклик на модные в буржуазной печати того времени споры о женской эмансипации и месте женщины в современном обществе. В пародии Урванцова судьба мужчины представлялась достаточно плачевной: женщины вытесняли мужчин из всех сфер общественной и личной жизни. Деловые женщины ходили с министерскими портфелями, предоставив мужьям право быть «домашними куколками» и валяться на диване с французским романом в руках.

Каждый сезон приносил «Кривому зеркалу» новые удачи, но количество острых литературных, театральных и общественных тем в репертуаре заметно уменьшалось. Театр рисковал стать театром миниатюр, дававшим в программе ряд маленьких разнохарактерных, главным образом веселых пьесок. Появились «красивые фантазии» («В Версале»), бытовые сценки («Белый чай»), идейно сомнительная комедия Федора Сологуба «Всегдашни шашни» — о вечной повторяемости любовного треугольника. Ванька Ключник из русского фольклора, паж Жеан из средневековой романской баллады и пошлейший Иван Иванович из двадцатого века — по прихоти автора действуют по одним и тек же «законам любви».

Быть может, петербуржцы, изощренные в своих театральных вкусах, не очень ровно относились к программам «Кривого зеркала». Не всегда небольшой зал театра на {99} Екатерининском канале был переполнен. Столичным зрителям «классика» «Кривого зеркала», вроде «Вампуки» и «Гастроли Рычалова», была уже хорошо знакома, а новые «гвозди» сезона не всегда приходились по вкусу. Зато гастроли театра по России проходили с неизменным успехом. Ведь таких театров, как «Кривое зеркало», в русской провинции не было.

А. Р. Кугель очень заботился о составе труппы и подбирал соответствующих актеров, гибких, остроумных, образованных, хорошо понимавших, что они играют. Л. Лукин, Л. Фенин, С. Антимонов, В. Подгорный, З. Холмская, Е. Хованская, А. Абрамян, Е. Жабо, Т. Романовская, Е. Нелидова, М. Яроцкая составляли ядро коллектива. Режиссеры Н. Евреинов и Н. Урванцов были основными постановщиками, а также и авторами ряда пьес.

Маленький, хорошо сыгравшийся оркестр вел композитор Эренберг, уже прославившийся как автор музыки к «Вампуке».

Когда весной 1913 года театр «Кривое зеркало» по традиции прибыл в Киев, большинству зрителей стало очевидным, что старые постановки, в особенности «Вампука», были гораздо острее и целеустремленнее, чем спектакли новой программы. Тем не менее театр посещался по-прежнему дружно, представления проходили с аншлагами.

Очень мне полюбился этот необычный театр, и горько было видеть его художественные неудачи. В «Киевской рампе» поместили мою довольно неодобрительную рецензию на последнюю программу «Кривого зеркала»: перед театром возникла опасность превратиться в обычный театр миниатюр, хотя и «повышенного качества». Мне передали, что А. Р. Кугель был огорчен этой рецензией, но все же признал в разговоре с редактором журнала правильность претензий. При этом Александр Рафаилович {100} будто бы сказал: «Критика легка, искусство трудно. Пусть рецензент попробует написать что-нибудь путное для нас, мы поставим».

Фраза, переданная мне, задела за живое. Как, в самом деле, откликнуться на вызов, брошенный Кугелем, с которым я тогда знаком не был, но питал к нему большое уважение.

Театр уехал. Дни потекли в обычных трудах и заботах. И вдруг как-то мне пришла мысль: почему бы для такого театра гротеска, сатиры, юмора и пародии, как «Кривое зеркало», не попробовать воспользоваться творчеством Гоголя. Стал я думать прежде всего о «Петербургских повестях». Именно в них заключалось то сочетание реального и фантастического, та игра жизненными и психологическими противоречиями, которые были свойственны стилю «Кривого зеркала». И тут выбор остановился на «Носе», самой загадочной из повестей Гоголя. Я перечитал внимательно повесть со всеми доступными тогда вариантами и редакциями, ознакомился с критическими статьями и комментариями. И вот принялся за инсценировку, за превращение повести в пьесу применительно к задачам и возможностям «Кривого зеркала». Не зная, что получится, с Кугелем и театром в переговоры я пока не вступал. Много раз принимался за работу, бросал, мучимый сомнениями. В конце концов получилась своеобразная комедия, состоящая из ряда быстро сменяющихся сцен. Как сейчас помню, пьеса заняла две школьные тетрадки, исписанные с одной стороны мелким почерком. С этими двумя тетрадками в синей обложке я и явился к А. Р. Кугелю, когда он в следующем, 1914 году приехал с театром в Киев.

Обычно «Кривое зеркало» давало гастроли в помещении театра «Соловцов». Встреча с Кугелем запомнилась четко. Он принял меня в какой-то случайной комнате, {101} на первом этаже театра. Это было днем, и в матовые стекла окон вливался ровный, неживой свет. Кугель сидел у окна. Меня поразил его необычайно высокий лоб, обрамленный длинными волосами, и какая-то пестрая, то седая, то рыжеватая, густая борода. Но особенно удивительными были его глаза. Они загорались юношеской живостью, сверкали задором, буквально смеялись, когда он был увлечен интересной мыслью. Но стоило ему охладеть к этой мысли, как глаза потухали, словно покрывались серым туманом, и на лице отражалось спокойно-скептическое отношение ко всему окружающему.

Я сказал Кугелю, что инсценировал «Нос» Гоголя и думаю, это может пригодиться «Кривому зеркалу». Александр Рафаилович молча взял у меня из рук две синие школьные тетрадки, глянул на почерк, как бы желая удостовериться, что сможет его разобрать, и, наконец, произнес, растягивая слова:

— Любопытно, очень любопытно… Но все зависит… Кугель недосказал фразу, записал номер моего телефона, и мы расстались.

Прошло несколько дней, гастроли театра шли к концу, я уже начал опасаться, не пропадет ли моя рукопись. И тут Кугель мне позвонил, сказав, что нам необходимо встретиться. Он назначил мне быть в определенный час в вестибюле гостиницы «Континенталь».

Кугель встретил меня как старого знакомого, повел в ресторан «Континенталь» и, подойдя к буфетной стойке, сказал:

— Выбирайте, что хотите на закуску. Не будьте только шансонеткой.

Я слышал, что Кугель не был щедрым, и упоминание о шансонетке, брошенное в шутливом тоне, очевидно, не было случайным: ведь шантанные певички обязаны были «выставлять» клиентов в пользу ресторатора.

{102} О чем мы только не говорили тогда! Кугель размечтался о постановке «Носа», сказал, что никаких переделок и доработок он не предвидит, но ему еще многое неясно в предстоящей работе. Наверно, очень глубоко взять эту неправдоподобную тему не удастся. Скорее всего получится серия красивых стильных картинок из прошлого, наподобие иллюстраций Бенуа к «Медному всаднику». Помню, я возражал, считая, что такая трактовка «Носа» была бы понятна для кабаре типа «Летучей мыши», но «Кривое зеркало» способно подняться здесь до сатиры.

— Сатира, сатира! — добродушно проворчал Кугель, — а есть ли тут материал для современной сатиры? Неужели при помощи Гоголя мы будем бичевать взяточничество и тупоумие двадцатого века? Нет, теперь это все приняло другие, более жестокие и усовершенствованные формы, я предпочел бы создать спектакль как картину прошлого.

За обедом Кугель много и интересно говорил о Гоголе. Спокойным, глухим голосом, без всякого ораторства или позерства, по-своему анализировал он и «Ревизора» и «Мертвые души», раскрывая трагедию великого и неуравновешенного таланта, который, как он сказал, метался из одной крайности в другую и погиб в мертвых объятиях дидактики и мистики. Загадка Гоголя, говорил Кугель, до сих пор никем не разгадана. Сущие пустяки написал о нем Мережковский в «Гоголе и черте». Тут дело не в метафизике. Гоголь подобен своему почтмейстеру Шпекину, который истерзан сомнениями. Один голос в его душе говорит: «Распечатывай, распечатывай!», а навстречу звучит другой мрачный голос: «Не распечатывай! Пропадешь как курица!» И Гоголь то «распечатывал» своим смехом и обнажал истину, то «не распечатывал», пугался обличений и уходил внутрь себя, застегивая наглухо «сюртук своей души».

{103} Вернулись к разговорам о моей инсценировке. Кугель колебался, нужно ли всю фантасмагорию представить как сон майора Ковалева. У меня именно так была сделана инсценировка, и название «Сон майора Ковалева», данное мною, как бы оправдывало всю неправдоподобность происходящего, хотя и опиравшегося на действительность николаевской России. Известно, что в первоначальной редакции в заключительной части Гоголь писал, будто все рассказанное «виделось майору во сне».

Кугель же доказывал, что пьеса прозвучит гораздо острее, если ее не называть сном, тем более что прием сна уже достаточно использован в «Кривом зеркале». Мне трудно было отказаться от первоначального замысла, и я прибег к последнему доводу:

— Известно ли вам, Александр Рафаилович, что Тарас Шевченко одну из самых острых сатир назвал «Сон», но от этого разоблачение николаевской эпохи ничуть не стало слабее. И кончил шуткой — в словах «Нос» и «Сон» одинаковое количество букв, все зависит от того, читать слева направо или оправа налево.

Кугель улыбнулся своей выразительной улыбкой и оказал на прощание:

— Все обдумаем, все решим на месте. А тетрадки увожу с собой и верну их, когда перепечатаем на машинке.

Прошли месяцы, прежде чем я получил коротенькое письмо от Кугеля. Он сообщал, что работа над «Носом» началась, что ничего пока от меня не требуется. Режиссером будет Н. Урванцов, художником — Ю. Анненков, роль Ковалева исполняет Л. Лукин, роль Носа — Л. Фенин. Меня немного огорчило, что ставит не Евреинов, от которого я ждал большего размаха фантазии, чем от Урванцова, но, с другой стороны, я побаивался трюкачества Евреинова и резкого вмешательства в авторские права инсценировщика.

{104} Премьера состоялась, кажется, в октябре 1915 года. Шла война, жизнь выбилась из обычной колеи, театры посещались хуже. Многим, у кого близкие сражались на фронтах, было не до театра. Тем не менее «Кривое зеркало» существовало в своем уютном помещении на Екатерининском канале.

Я приехал за несколько дней до премьеры и попал на прогонную репетицию. Александр Рафаилович сидел рядом со мной в полутемном зале у режиссерского столика. Тут же находились Н. Н. Урванцов и Н. Н. Евреинов, два «Николая чудотворца», как говорил Кугель.

«Нос» шел в быстрой смене картин, без антракта. Едва закрывался занавес для перемены, звуки очень мелодичной музыки из «Фра-Диаволо» давали публике понять, что перерыва нет и нельзя покидать места.

Появлялся майор Ковалев, точь‑в‑точь такой, каким описал его Гоголь — с густыми бакенбардами, самодовольным лицом, в полном упоении чином коллежского асессора, приравненным к военному званию майора. Комната как комната: обои с яркими алыми цветочками, постель, немного мягкой мебели. На стене висят пистолеты и маленький кинжал. Майор Ковалев в великолепном расположении духа. Развалясь ев кресле и как бы рассуждая сам с собой, он произносит монолог, в котором выражены все надежды этого чиновника, добивающегося должности вице-губернатора и выгодной женитьбы с приданым этак тысяч в двести. На лице его и в речах — самовлюбленная успокоенность, уверенность в себе и жизнелюбие мотылька, порхающего над цветами жизни. Тут же его слуга Иван, бездельник и дешевый резонер.

Едва зритель успел освоиться с майором Ковалевым и его бытом, из-за двери с боязливой почтительностью выглянул цирюльник Иван Яковлевич: лицо пьяницы, одет весьма небрежно в старый фрак, без единой пуговицы. {105} Начинается священнодействие: он намыливает физиономию Ковалева, достает бритву и двумя пальцами приподнимает голову майора за нос. Клиент недоволен. Он жалуется на то, что у Ивана Яковлевича «вечно воняют руки», что из-за него на носу выскочил прыщик и что он неделикатно берет его за нос. Иван Яковлевич оправдывается, как может, и торопится, закончив бритье, уйти восвояси. Утомленный философическими рассуждениями о жизни и процедурой бритья, майор решает прилечь и соснуть.

На сцене постепенно темнеет, звучит мелодическая музыка, а когда снова становится светло, зрителю ясно, что все дальнейшее — сон. Комната залита ярким фантастическим светом, маленькие алые цветочки на обоях превратились в гигантские красные тюльпаны, скромное оружие, висевшее на стене, сверкает сталью огромных шпаг и кинжалов. Все как-то вырастает, становится неправдоподобным и значительным. Майор Ковалев спит, под музыку тихо, тихо идет занавес. Музыка меняет темп, становится более громкой, почти бравурной, занавес раздвигается, и зритель попадает в квартиру цирюльника Ивана Яковлевича. Сварливая супруга его Прасковья Осиповна занята важным хозяйственным делом: вынимает свежеиспеченный хлеб из печки. Этот эпизод шел совершенно по повести Гоголя: Иван Яковлевич, разрезав хлеб, вынимал из него нос. Он признавал в нем нос майора Ковалева, и, подгоняемый попреками и проклятиями супруги, завернув нос в тряпочку, уходил с ним на улицу, чтобы где-нибудь невзначай обронить его.

Снова музыкальный антракт, и новая перемена: Исаакиевский мост в перспективе, а на переднем плане стоит живописный будочник с алебардой. Появляется расстроенный цирюльник. Вороватой походкой приближается он к перилам моста и бросает в воду тряпку с носом. Его тут {106} же окликает будочник, заподозривший недоброе. После короткого объяснения будочник хватает Ивана Яковлевича и грозит доставить его к квартальному надзирателю.

Свет постепенно меркнет, происходит перемена. Зритель снова у майора Ковалева. Все та же неправдоподобно преувеличенная обстановка, но Ковалев уже не спит, а бодрствует. К ужасу своему он видит, что у него вместо носа совершенно гладкое место. Идет игра с зеркалом — маленьким, потом большим, потом со слугой Иваном. Ковалев сперва стесняется его, потом открывает лицо, и Иван, глупо ухмыляясь, констатирует горестный факт: носа у барина как не бывало. Впечатление у зрителя двойственное: комический эффект содержит трагическую подоплеку, когда Ковалев мечется по сцене, придумывая способ обуздать этого мошенника, сбежавшего с лица. Наконец, Ковалев решает заявить о пропаже обер-полицмейстеру или в Управу благочиния. Закрыв лицо платком, он выбегает на улицу.

И снова Исаакиевский мост ночью. Майор Ковалев медленно идет мимо будочника с алебардой, закрывая лицо руками. А навстречу ему при блеклом свете уличного фонаря движется высокая фантастическая фигура, вся в белом. Расшитый воротник прикрывает совершенно белое лицо, и только огромный нос торчит на этом лице, на которое падает тень от большой треугольной шляпы. Ковалев изумлен. В этом странном статском советнике он опознает свой нос. Сперва он кричит: «Вот он!» Потом сдерживает себя, приближается к незнакомцу и с почтительностью обращается к нему: «Милостивый государь…»

Л. Лукин великолепно передавал все нюансы переживаний бедного коллежского асессора, который в высоком чине статского советника к ужасу своему опознавал сбежавший {107} нос. Растерянность сменялась решимостью поймать самозванца и посадить его на место. Но чиновничья робость вновь овладевала им, и голос начинал дрожать под пристальным взглядом незнакомца, затянутого в белый форменный мундир с высоким стоячим воротником.

Л. Фенин, игравший роль Носа, держал себя в этой сцене важно и внушительно, как подобает высокому лицу, говорил медленно, с расстановкой, цедя слова в нос, несколько гнусавя, как это естественно для носа.

Сцена на мосту шла в несколько замедленном темпе. Л. Лукин и Л. Фенин мастерски передавали сложные переходы настроений двух партнеров. Было в этой сцене что-то, напоминающее встречу городничего и Хлестакова в номере гостиницы, только здесь игра была подчеркнуто гротескной: ведь дело как-никак происходило во сне! Нос незаметно исчезал с моста, и мятущийся майор Ковалев решал прибегнуть к последнему средству: дать объявление о сбежавшем носе в газету.

Сцена в газетной экспедиции определяла характер спектакля как трагикомического представления.

Пустая, затянутая темными сукнами комната освещается лишь свисающей с потолка на длинном шнуре висячей лампой. Сноп лучей падает на высокую конторку, за которой сидит чиновник, этакое кувшинное рыло. Старческое лицо, большие очки, гусиное перо за ухом. В темноте тонут силуэты посетителей. Сюда приходят по разным поводам: кто объявляет, что сбежала собака, а кто — что дворовый человек, кто продает сломанную коляску, кто покупает кучера трезвого поведения или дворовую девку. Майор Ковалев объясняется с чиновником, который никак не может понять, что у него сбежал нос. Ковалев разговаривает сперва почти шепотом, чтобы никто не узнал о происшествии, затем входит в азарт, {108} говорит громче и раздраженнее, наконец, отнимает платок от лица и показывает гладкое место. Чиновник отказывается принять объявление: «И так уже говорят, что печатается много несообразностей и ложных слухов». Не успел чиновник газетной экспедиции вымолвить эти слова, как во всех углах темной комнаты раздается шепот, сдавленные голоса говорят о необычайных происшествиях в столице: об опытах с магнетизмом, о танцующих стульях. Шепот возрастает, ширится, сплетни, слушки, наговоры, казалось, ползут изо всех углов, вырисовываются силуэты людей, толпящихся кучками. Музыка, вторя нестройному хору голосов, звучала громче. И вдруг раздавались возгласы: «Вот он, вот он!» Из темноты высовывались руки, указывающие на Ковалева, который в ужасе убегал. Под адскую какофонию закрывался занавес.

А дома у Ковалева идиллия: слуга Иван лежит на диване, плюет в потолок, стараясь попасть в одно и то же место и торжествуя при каждой удаче: «Точно!» Обескураженный майор Ковалев вбегает в комнату и сбрасывает плащ на руки слуги, вскочившего с дивана и прервавшего столь интересное занятие.

Ковалев снова предается мыслям вслух, щупает лицо, смотрится в зеркало, стараясь обнаружить подобие носа, и под конец приходит к убеждению, что все происшедшее — колдовская проделка штабс-офицерши Подточиной, которая хотела во что бы то ни стало женить Ковалева на своей дочери. В негодовании он пишет штабс-офицерше письмо, обвиняя ее в неблаговидных поступках и угрожая полицией. Но в этот момент приходит квартальный надзиратель и приносит драгоценную пропажу — завернутый в тряпочку нос. Ковалев вне себя от радости. Когда квартальный весьма недвусмысленно заявляет, что «очень большая поднялась дороговизна на {109} все припасы…» и тут Же Складывает руку лодочкой, — Ковалев сует ему в руку ассигнацию. (Надо сказать, что в 1915 году, во время войны, когда цены на продукты поднимались с каждым днем, эта фраза звучала злободневно и вызывала живую реакцию зрительного зала.)

Радость Ковалева была преждевременной: найденный нос никак не желал приставать к прежнему месту. Это была настоящая трагедия. Майор силился приставить нос к лицу, но тот падал на стол с каким-то странным, глухим стуком. Ковалев в отчаянии бросается на постель, закрывается с головой и издает громкий стон отчаяния.

Затемнение. Быстрая перемена декорации, и мы видим ликующего майора Ковалева в его прежней комнате, залитой лучами весеннего солнца. На стене обычные обои с маленькими алыми цветочками, равнодушный ко всему слуга Иван хлопочет возле барина, а в дверь, как ни в чем не бывало, заглядывает цирюльник Иван Яковлевич (его великолепно играл артист С. Антимонов). Между Ковалевым и цирюльником происходит тот же диалог, что в первой картине. Когда Иван Яковлевич берет Ковалева двумя пальцами за нос, майор говорит ему почти угрожающе: «Ну, ну, осторожно!», а Иван Яковлевич многозначительно отвечает: «Не извольте беспокоиться. Сам понимаю…» — и в испуге отводит руки от носа.

Все приходит к благополучному концу. Майор снова упивается собой и строит розовые планы на будущее. И вот финал. Худощавый чиновник в форменном вицмундире осторожно выходит из боковой кулисы и задергивает занавес, оставаясь на просцениуме. В зале вспыхивает свет, а чиновник не спеша достает из кармана табакерку, запускает в обе ноздри нюхательного табаку, аппетитно чихает и затем произносит слова эпилога: {110} «Вот какая историй случилась в северной столице нашего обширного государства. Теперь только, по соображении всего, видим, что в ней есть много неправдоподобного. Не говоря уже о том, что точно странно сверхъестественное отделение носа и появление его в разных местах в виде статского советника…»

Артист В. А. Подгорный, читавший эпилог с большим юмором, создавал характерный образ чиновника николаевского времени, больше всего почитающего начальство и боящегося даже тени свободолюбивой мысли. Слова о статском советнике он произносил с придыханием, вызванным сочетанием испуга с глубоким уважением перед таким чином. Он начинал свою речь в елейно-сладких тонах, но, когда выражал возмущение непростительными вольностями иных писак, голос его приобретал твердость и наружу вырывалось негодование: «Как авторы могут брать подобные сюжеты. Признаюсь, это уж совсем непостижимо, это точно… нет, нет совсем не понимаю. Во-первых, пользы отечеству решительно никакой; во-вторых… и во-вторых, тоже нет пользы. Просто я не понимаю, что это…»

Негодование сменялось умиротворенностью, и, нелепо разводя руками, чиновник заключал свою речь примирительно: «… А все, однако же, как поразмыслишь, во всем этом, право, есть что-то. Кто что ни говори, а подобные происшествия бывают на свете; редко, но бывают».

Текст пьесы у меня не сохранился, хотя я бы дорого дал за две школьные тетрадки, сделавшие меня драматургом «Кривого зеркала».

Я рассказал схематически план этого спектакля, прошедшего пятьдесят два раза подряд. Публика оказала ему внимание, критика тоже.

Почти во всех больших петроградских газетах появились рецензии, по-разному оценивавшие спектакль. Писали {111} обычные слова о неполноценности инсценировок, не могущих заменить художественное произведение другого жанра, хотя и признавали, что пьеса получилась драматургически слаженной. Известный критик А. Измайлов, автор «Литературных пародий», собранных в книгу «Кривое зеркало» (отсюда и название театра) в статье «Кошмар одной бессонной ночи» высказал предположение, что молодой Гоголь, болезненно мнительный, воплотил в повести «Нос» свои ночные страхи и кошмары. Поэтому Измайлов считал, что гротескно-фантастическая постановка «Кривого зеркала» вполне соответствовала замыслу Гоголя. В основном спорили о методе постановки «Носа» и склонялись к тому, что режиссер и театр перенесли повесть Гоголя в психологическую область, ослабив сатирические моменты. С таким утверждением нельзя не согласиться.

Урванцов, при всем его режиссерском опыте, был сбит с толку первоначальной концепцией А. Р. Кугеля, хотевшего видеть на сцене «стилизованную картину прошлого», причем картину юмористическую, а не социально-сатирическую. После спектакля, несмотря на его успех, Кугель и сам почувствовал, что «Кривым зеркалом» была сделана художественная ошибка. Он откликнулся на постановку интересной и значительной статьей в «Театре и искусстве». Косвенно отвечая рецензентам спектакля, Кугель писал: «Критика вообще теряется, когда не знает, как классифицировать произведение». И добавлял: «Так или не так поставил театр переделку “Носа” — я этого касаться не буду. Но одно мне кажется бесспорным. Можно читать “Нос”, как анекдот, но нельзя играть, как анекдот. Представьте себе “Записки сумасшедшего”, играемые только для смеха. Это было бы не только жестоко, но и невозможно, ибо слишком силен ужас перед безумием. А если у человека пропал нос, {112} или вообразил он это, или приснилось ему, — все равно вы в театре понемногу проникаетесь к нему сочувствием и чувствуете, что бесцельно, зло и неблагородно только над этим смеяться, что этот смех на продолжительное время — стыдный смех. Что же смеяться-то так над печальным уродством? Тайные письмена скрытых страданий выступают наружу на такой с виду бездумно веселой рукописи Гоголя… И видишь — именно видишь в этом преимущество зрителя — незримые миру слезы сквозь видимый миру читателей смех, составляющий “загадку” неразгаданного “Носа”…»

Кугель в этой статье продолжал настаивать на раскрытии психологической основы гоголевского «Носа» и отводил на задний план сатирическое значение повести и инсценировки. Он подчеркивал свойство театра иногда приводить к необычайному углублению, казалось бы, незначительные факты и события: «Сценическое представление обладает необычайною силою какого-то, я бы сказал, химического реактива. Как говорят фотографы, сцена “проявляет”. В “загадке” “Носа”, в нарочито, как нетрудно убедиться, запутанной, полукошмарной, полуреальной истории сцена представляет трагикомедию, которая в чтении затеняется веселым анекдотом».

Именно как трагикомедию представил театр «Кривое зеркало» гоголевскую повесть о пропавшем носе, и поэтому наиболее чуткие зрители вовсе не были склонны смеяться безобидным смехом. В вихре происшествий с ничем не примечательным майором Ковалевым они старались отыскать серьезную основу, проникнуть в философию этого маловероятного случая.

Во время работы над постановкой «Носа» мне довелось ближе познакомиться с театром и с его руководителями. Среди них меня давно интересовал режиссер Николай Николаевич Евреинов. Его жизненный и творческий {113} путь покрыт такими рытвинами и ухабами, что те, кто слышал о нем, часто имеют превратное и однобокое суждение. Любитель всего ярко театрального, вплоть до рекламной шумихи и парадоксов-фейерверков, Евреинов в своих многочисленных книгах, статьях, своеобразных трактатах и пьесах утверждал, в сущности, одну мысль — о врожденном инстинкте театральности, якобы присущем человеку с незапамятных времен. По мысли Евреинова, все великое и малое, что происходит в жизни, есть не что иное, как проявление чувства театральности. Военные парады с полковой музыкой и развернутыми знаменами, свадебные и похоронные церемонии, торжественные акты в научных и учебных учреждениях, церковные обряды, речи ораторов и проповедников — все подчиняется этому инстинкту театральности. Его истоки Евреинов видит у первобытных народов, у жителей островов Тихого и Атлантического океанов, у наших весьма далеких предков. Обширные труды этнографов и социологов — Шарля Летурно, Тейлора, Гюйо — дают Евреинову обилие примеров. В том, что краснокожие индейцы надевают головной убор из перьев, татуируют кожу и рядятся в пестрые цвета, тоже проявляется стремление к преображению. И статисты в театрах, уверяет режиссер, выходят на сцену вовсе не для того, чтобы получить полтинник за выход, а только для того, чтобы сбросить с себя опостылевшие узы повседневности и хоть на время преобразиться, изменить свой облик. К этому же стремятся дети в своих играх, молодые люди, влюбляясь друг в друга и желая казаться не теми, кто они есть на самом деле, седые старики, хоть в мечтах представляющие себе, как они жили в молодости.

Словом, эпиграфом к сочинениям Евреинова можно было бы поставить девиз, который украшал шекспировский театр «Глобус»: «Весь мир играет комедию».

{114} Как рассматривать такие рассуждения Евреинова? От них веет прежде всего давно нам знакомыми фантазиями романтиков, крайним индивидуализмом и чисто эстетским прославлением художника, работающего для самовыражения.

Находились «теоретики», претендовавшие на марксистское миропонимание, которые видели в выступлениях Евреинова протест против скучного, будничного, глубоко прозаического сценического искусства меркантильного капиталистического века. Действительно, Евреинов был против лжеискусства, приятно щекочущего нервы буржуа после сытного обеда и в чаянии столь же приятного ужина. Где-то в мечтах о лицедее будущего он даже встречался с Мейерхольдом, славившим народные основы театра-балагана, ярмарочного представления. Но Мейерхольд в своей теории и практике был гораздо более реалистом и социологом, чем Евреинов, отдававшийся на волю своей туманной мечты об «универсальном преображении действительности».

Как индивидуалист и эстет, Евреинов в искусстве театра пренебрегал всем общественным, социальным и не замечал роли театра как борца против затхлости и консерватизма. Автор теории театральности игнорирует коллективную сущность театра, где как бы конденсируются отдельные стремления творцов спектакля: автора, актера, режиссера, художника, композитора и т. д. Для него сцена — место, где может совершаться преображение. Это чудо ни от чего не зависит, ничем не вызвано, кроме пресловутого инстинкта театральности.

Так что же есть, театр, по Евреинову? «Не храмом, школой, зеркалом, трибуной или кафедрой должен быть театр, а только театром (да простится мне тавтологичность моего определения)», — декларирует Евреинов в трактате «Театр как таковой».

{115} Из тезиса о Полновластии чувства театральности вытекает и второй тезис автора этого трактата, тезис о театрализации жизни.

Актеры, как люди, владеющие тайнами преображения, должны нести искусство в жизнь, которая стремится к театрализации.

Свои смутные романтические стремления Евреинов передал в программной пьесе «Самое главное», популярной в свое время в России и широко идущей до сих пор на сценах Европы и Америки.

Не стоит подробно останавливаться на содержании «Самого главного», но автор пьесы пропагандирует слияние театра и жизни в самых невероятных формах. Актерам пора бросить обветшалые подмостки, где они разыгрывают душещипательные мелодрамы и плоские комедии, поучает Евреинов. Актеры должны идти в жизнь и быть актерами во всем. Пусть герой-любовник не на подмостках, а в скромной комнате старой девы, не знавшей любви, сыграет страстного влюбленного. Этим он принесет больше счастья, чем пылкими монологами, произнесенными со сцены, убранной размалеванными холстами. Увлеченный своей неуемной фантазией, Евреинов приходит к тому, что самодовлеющий инстинкт театральности может выполнять и эстетические и моральные функции, расцвечивая жизнь пестрыми огнями театра. И надо сказать, что уверенные, пылкие речи Евреинова, его меткие парадоксы, непрерывные цитаты и ссылки на все области литературы и искусства, его огромная эрудиция оказывали воздействие даже на недоверчивых слушателей.

Евреинов как театральный писатель был достаточно плодовитым. В поддержку своих теорий он писал не только трактаты, но и книги по истории театра, например о крепостных актерах, драмы, комедии, этюды для {116} сцены, стилизовавшие Представления прошедших эпох, например средневековые ярмарочные спектакли и т. п. Столь же разнообразен был Евреинов и в практической деятельности: он читал лекции и доклады, был режиссером-постановщиком «Кривого зеркала» и одним из организаторов «Старинного театра», интересной, хотя и эстетской затеи реконструировать театр прошлых эпох.

Евреинов был разносторонне одаренным человеком. Он окончил училище правоведения и мог бы быть крупным адвокатом, но страсть к музыке и искусству заставила его поступить в Петербургскую консерваторию, где он стал любимым учеником Римского-Корсакова и Глазунова. Он был неплохим художником и сам писал декорации. Любопытная книга Евреинова «Оригинал о портретистах» содержит художественную критику его портретов, созданных художниками разных направлений: И. Е. Репиным, М. В. Добужинским, Н. И. Кульбиным, Давидом Бурлюком, Вл. Маяковским и другими.

Как-то Евреинов сказал мне, что его любимый герой Арлекин и он хотел бы всю жизнь быть Арлекином. В книге «Театр как таковой» помещен красочный портрет автора в пестром костюме Арлекина с ярко накрашенными губами и размалеванным лицом. «К черту полутона и скромный вид проповедника», — объявляет он и прикладывает рупор к губам, чтобы кричать громче и слышнее. Арлекин для Евреинова — высшее воплощение театральности, дерзкое провозглашение принципа театрализации жизни.

Надо отдать справедливость Евреинову, он действительно был «шармёром», он умел очаровывать собеседника. Очаровал он и меня при первом знакомстве, что, вероятно, простительно, если принять во внимание, что было мне лет двадцать с маленьким хвостиком. Конечно, я понимал, что вся манера салонного разговора Евреинова — {117} тоже игра, но его обширные знания, сверкание цитатами и именами импонировали слушателю, отвлекая порой от парадоксального и туманного смысла его высказываний.

С Евреиновым я часто встречался у Николая Ивановича Кульбина. Это была интересная и характерная фигура для того времени. Ученый-медик, приват-доцент Военно-медицинской академии в Петербурге, он совмещал в себе художника, искусствоведа, музыковеда, теоретика футуризма. Оригинален был внешний облик Кульбина: высокий лоб древнегреческого мудреца и рыжеватая бородка фавна сразу бросались в глаза. Тон его речей был убедительно вкрадчивым, а удивительная путаница высказываний и понятий преподносилась им с наигранной серьезностью. Кульбин был покровителем петербургских кубофутуристов, выступал с ними на публичных вечерах, нередко носивших сенсационно-скандальный характер. Он издал в 1910 году альманах «Студия импрессионистов», выпустил ряд выразительных портретов-гравюр В. Маяковского, В. Хлебникова, Д. Бурлюка, Н. Евреинова.

В узком петербургском кругу литераторов и дилетантов Николай Иванович Кульбин считался своего рода вождем и апологетом какого-то неопределенного, но непременно «нового» искусства. Он любил говорить афористически. Эпиграфом к альманаху «Студия импрессионистов» он поставил:

«Свободный ветер гонит стоячую воду,
творит новые отражения.
Вы, кому не дано возмущать воду,
не мутите своей лужи:
отражение больше лужи».

В альманахе были напечатаны стихи В. Хлебникова и Д. Бурлюка, статьи о музыке и живописи, но «гвоздем» считалась монодрама Евреинова «Представление {118} любви». Автор ее прославлял «свободную личность», по своему желанию и капризу преобразующую мир. Главное действующее лицо — «Я», и в зависимости от его любовных переживаний менялся не только его внутренний мир, но и внешний, например пейзаж. То солнце радостным светом озаряло море и пляж, по которому проходила «Она» (любимая героя), то в моменты разочарования и тоски «Я» море становилось серым, над ним нависали свинцовые тучи, моросил дождь. Весь мир в толковании Евреинова — только субъективное отражение переживаний и настроений «свободной личности».

Кульбин как пропагандист «нового искусства» часто ездил в разные города с лекциями и докладами. По его просьбе я помог устроить в Киеве вечер при участии модного футуриста А. Крученых. Киевская полиция долго не соглашалась дать разрешение на этот вечер, боясь, что публика, подобно петербургской и московской, освищет футуристов, вызвав скандал. Устроитель вечера Ящевский, высокий старый поляк, носивший черную повязку на щеке, просил меня выяснить, не собираются ли «господа футуристы» говорить что-нибудь вызывающее. Но Крученых заверил меня, что ничего противоправительственного сказано не будет и что он только собирается сообщить, будто «корова» и «театр» — рифма, поскольку в обоих словах есть буква «р».

Ящевский посовещался с приставом, и полицейский чин успокоительно сказал:

— Пусть говорит насчет коровы, это ничего. Вечер прошел без всякого шума и скандала. Публика, ожидавшая сенсации, ушла разочарованная.

Вслед за Кульбиным в Киев с лекцией приехал Евреинов. Мы часто встречались и разговаривали с ним. Сказать по правде, я опасался, как бы кто-нибудь не рассказал Николаю Николаевичу о моей пародии на его книгу {119} «Театр как таковой», озаглавленной «Поприщин II» и помещенной в журнале «Киевская рампа». Мой фельетон был направлен главным образом против претенциозного, даже порой развязного тона книги «Театр как таковой». Меня смущало, что своей идее театральности, преображения Евреинов придает какое-то универсальное значение и при этом совершенно игнорирует такие факторы, как степень интеллектуального развития человека, положение в обществе.

Я спорил с Евреиновым на эти темы, но он не без оттенка презрения разъяснял мне, что я заражен модным материализмом и никак не хочу понять, что театральность одинаково присуща и королю, держащему скипетр, и пастуху, играющему на свирели. Я же доказывал полную невозможность объяснять инстинктом преображения самые разнородные явления. Выходит, что Чичиков, скупающий мертвые души, ведет игру преображения, так же как Поприщин, надевший на себя личину сумасшедшего, как Хлестаков, представляющийся важным сановником.

Конечно, наши споры ни к чему не приводили: Евреинов продолжал настаивать на универсальности своей теории театрализации жизни, а я все более убеждался, что эти теории ущербны и содержат в себе большую долю декадентского анархизма.

Уже несколько позже, в 1915 году, у меня явилась мысль написать памфлет, и как можно язвительнее сразить Евреинова его же собственным оружием. Так, в журнале «Театр и искусство» был напечатан маленький диалог «О любви и сверхрежиссуре». Диалог происходил в нарочито претенциозной обстановке. Представьте себе небольшую гостиную, изящно обставленную и освещенную извне уличным дуговым фонарем. Световые волны колышутся между стенами гостиной, над зеленым шелком {120} мебели, что создает впечатление аквариума, на дне которого копошатся два действующих лица: влюбленные Юноша и Девушка.

Юноша — горячий проповедник евреиновской театрализации — доказывает, что в искусстве преображения сверхрежиссером является любовь. В приподнятом тоне книжных проповедей Евреинова Юноша вещает: «Да, любовь — вот главный магнит театрализации, вот тот магический источник света, который посылает тысячам человеческих душ свои золотые лучи. Послушайте, как разговаривают между собой влюбленные! Разве так, как обыкновенные люди? Нет, как-то по-иному. Куприн, трезвый реалист, но глубокий и наблюдательный писатель, метко оттенил эту сторону человеческой психологии. Во второй части своей “Ямы” он так описывает пожилую даму, влюбленную в “благоухающего и накрахмаленного какого-то балбеса при каком-то посольстве”: “В эти моменты разве он не видел, как ходила ее грудь и как рдели ее щеки под пудрой, разве он не улавливал в эти моменты много нового, странного, разве он не слышал ее голос, совсем чужой голос, как бы актерский, нервно прерывающийся, беспощадно злой к семейным и к прислуге и вдруг нежный, как бархат, как зеленый луг под солнцем, когда приходил Павел Эдуардович (имя любовника)”».

Подражая своему прототипу, Юноша блещет эрудицией. Он цитирует не только Куприна, но и Бальмонта, и испанского поэта Сорилью, обращается для примера к Дон Жуану и Фаусту, преображающимся по воле все того же режиссера — Любви.

Редактор «Театра и искусства» А. Р. Кугель, по-своему любивший Евреинова за остроумие, находчивость и безудержную фантазию, тем не менее сразу согласился напечатать мой памфлет-пародию, не опасаясь конфликта {121} с Евреиновым. И действительно, конфликта не произошло. Евреинов прислал мне письмо, в котором поздравлял с удачной статьей, поддерживающей его театральные теории. Он добавил, что был бы готов подписаться вместе со мной под «маленьким диалогом», до того он родствен его мыслям. Трудно сказать, в самом деле Евреинов не понял иронии, направленной по его адресу, или, как говорят французы, «сделал хорошую мину при плохой игре».

В дореволюционные годы и после революции мне время от времени приходилось встречаться с Евреиновым, и никогда я не мог освободиться от противоречивых чувств, боровшихся во мне. Беседовать и спорить с ним было всегда интересно, но часто возникала досада по поводу того, что этот одаренный деятель театра разменивается на пустяки, на броские парадоксы и пестрые безделушки, по существу ни во что не верит и не знает никаких положительных идеалов. «Двух станов не боец, но только гость случайный», он умер в 1953 году, проведя почти тридцать лет вдали от родины. Его книги о русском театре, которые он написал за границей в период эмиграции, его новые драмы не прибавили славы автору широко известной пьесы «Самое главное».

Тихий Обсерваторный переулок в Киеве незаметно вливался в Бульварно-Кудрявскую улицу, одну из больших артерий города. На углу, как достопримечательность, высилась пожарная каланча, а неподалеку от нее находилась университетская астрономическая обсерватория. Много лет была она в ведении профессора Фогеля, мечтательного старика, жившего мыслями о недостижимом тогда космосе.

Подвыпившие студенты любили пошутить над ним. Его будили ночью телефонным звонком и спрашивали: «Профессор, а чем вы кормите Большую Медведицу?»

{122} Но я хочу рассказать не о жреце Урании, а о жреце Диониса, бога, которому приписывается не только веселое опьянение, но и создание первого в мире театра.

Этим жрецом, не меньшим фантазером, чем профессор Фогель, был мой друг Николай Михайлович Фореггер. Его семья, ведшая свой род от каких-то австрийских баронов, давно жила в России и совершенно обрусела. Отец Николая Михайловича, которого я помню стариком с большой седой бородой, был крупным судейским чиновником. Жили Фореггеры в глубине двора дома № 11 по Обсерваторному переулку. Флигелек стоял в густой зелени небольшого сада, вход в него был через стеклянную веранду. Комната Николая Михайловича была отделена от всей квартиры. Эта комната скорее напоминала антикварный магазин, ателье художника или музей, чем жилое помещение. На полках и в шкафах — книги, на большом столе листы ватманской бумаги, куча цветных карандашей, тюбики акварельных красок, разноцветная вода в старинных красивых стаканчиках для мытья кисточек; пестрые кусочки шелка, репса, парчи декорировали уголки комнаты и широкую оттоманку с мягкими подушками, стоявшую у стены.

Н. М. Фореггер, тогда студент юридического факультета Киевского университета, увлекался живописью и театром, был художником и думал о режиссерской деятельности. Меня свела с ним мечта о театре, неясная и путаная, как юношеские сны на рассвете. Мы знали одно: обыденный театр, инсценированный дневник происшествий, нужный для развлечений буржуа, переживает глубокий кризис. В те годы, перед первой мировой войной, передовые деятели русского театра много говорили об этом кризисе и искали пути к созданию подлинно актерского театра глубокого содержания и новых сценических форм.

{123} Нелегко было разобраться в хаосе действительных и сложных представлений о природе театра, актерского искусства, о роли режиссера и художника, а главное — в рецептах исцеления явно больного театра, отравленного ядом меркантилизма.

Не могу сказать, чтобы мы с Фореггером ясно знали, какой же театр должен быть подлинно художественным. Но при всей путаности наших взглядов в одном мы сходились. Чтобы театр дышал свободно и независимо от жадных до наживы антрепренеров и от вкусов буржуазной публики, должны быть созданы иные условия для его развития. Тут мы упирались в опасные по тому времени мысли о необходимости изменения социальных условий. Мы верили, что это произойдет, но когда? А пока что мы ревностно изучали театр разных эпох и народов, драматургию, историю костюма. Фореггер, несмотря на то, что ему было немногим больше двадцати лет, прекрасно знал изобразительное искусство, отличался широкой восприимчивостью и эрудицией. Его прекрасный художественный вкус подсказывал ему почти безошибочно, в чем подлинная красота созданий поэта, художника, композитора, актера. Он ненавидел претенциозность, манерность, фальшь.

Безусловно ошибаются те, кто видит в Фореггере только озорного «левака» и формалиста. Не он ли в первые годы революции на Украине успешно и усердно работал в оригинальном жанре оживленных плакатов, инсценируя «Окна РОСТА» и злободневные, боевые стихи Демьяна Бедного? Как режиссер он всегда сохранял любовь к зрелищности, броской доходчивости гротеска, к театру резких контрастов. Если впоследствии в созданном им в Москве театре Мастфор (Мастерская Фореггера) и возникали чисто формалистические эксперименты вроде пресловутого «танца машин», то это лишь {124} случайное и временное заблуждение, своеобразная дань футуристическим веяниям.

В том же Мастфоре с успехом шли остроумные театральные пародии на спектакли «большого оперного стиля», на постановки Таирова и Мейерхольда, на популярные тогда театральные диспуты. В Мастфоре ставились в приемах эксцентрики и кинематографа старинные французские мелодрамы, оперетты и комедии-буффонады.

В Фореггере было много душевного здоровья, он страстно искал горячее и человечное в искусстве.

Иногда наши мечты в те далекие годы частично претворялись в действительность. Мы приходили в театральное училище, которым руководил режиссер Н. А. Попов, отбирали способных учеников и учениц и пробовали ставить с ними спектакли, пока лабораторные, опытные. Мы обращались к народному творчеству прошлого, репетировали древнерусскую народную драму «О царе Максимилиане и его непокорном сыне Адольфе», разрешенную в стиле лубка, и известный французский фарс «Адвокат Пателен», переведенный мною.

Нам удалось однажды поставить на эстраде киевского клуба «Вечер Козьмы Пруткова». Это было некоторым событием, и не только в нашей жизни. Вечер начался с того, что популярный лектор, журналист Петр Пильский, считавшийся тогда прогрессивным, сказал слово о Козьме Пруткове. Он связывал самое возникновение образа тупого самовлюбленного поэта с официозной литературой эпохи Николая I. Рассказывая о самодурстве царя, цитируя анекдоты о его резолюциях на прошениях, лектор сделал вывод: «Такие действия самодержавного властителя лишь подготовляли революцию…»

При этом полицейский чин, непременно присутствовавший на лекциях и докладах, встал и громогласно заявил: «Я прекращаю лекцию и запрещаю продолжать ее».

{125} Но Пильский находчиво возразил: «Разрешите закончить фразу: “Подготовляли революцию во Франции”».

Тупой полицейский успокоился, и выступление лектора было завершено под гром аплодисментов. Затем начался самый вечер.

Сцены в клубе не было, на эстраде красовались две расписные ширмы, сделанные по эскизам Фореггера, — нечто вроде кулис. Посредине стоял небольшой стол со старинными подсвечниками и горящими свечами, на нем большая чернильница с гусиным пером, а у стола старомодное кресло. Молодой артист из нашей группы, Ю. Мнюх, прекрасно загримированный под Козьму Пруткова и соответственно одетый, вышел на эстраду, приблизился к столику и патетически начал «автобиографическое» стихотворение «Мой портрет». Тут из-за кулис выбежали две молодые актрисы, наряженные арапчатами. Этих арапчат мы с Фореггером заимствовали из нашумевшей мейерхольдовской постановки «Дон Жуана» Мольера. Весело подмигивая зрителям, наши арапчата уселись симметрично по двум краям эстрады. Они вставляли свои словечки, объясняя действие или бесцеремонно тыча пальцем в того или другого зрителя, выпаливали знаменитые афоризмы: «Бди!», «Смотри в корень!».

Отрекомендовавшись, Козьма Прутков глубокомысленно уселся в кресло, изобразив вдохновение на своем лице. Актеры и актрисы в костюмах той эпохи по очереди выходили и читали стихотворения Козьмы Пруткова. Когда арапчата вместе крикнули: «Антракт!», в зале началось оживление. Киевская публика не привыкла к таким веселым зрелищам и живо обсуждала этот вечер.

Тем временем на эстраде появился большой белый экран. На нем показывались силуэтами «Гисторические материалы Федора Кузьмича Пруткова (деда)». Сам Прутков сидел сбоку и одобрительно аплодировал при {126} каждом разыгранном анекдоте. Вечер закончился постановкой забавной оперетты «Черепослов, сиречь Френолог».

Удача этой постановки и некоторых других в стенах театрального училища побудила нас задуматься о создании маленького театра, где бы зрители получали возможность видеть пьесы и инсценировки, не идущие в больших драматических театрах.

В ту пору уже были очень распространены так называемые театры миниатюр. В Киеве было два таких театра — один на Институтской улице под руководством режиссера Д. Г. Гутмана, второй в бывшем театре Бергонье на Фундуклеевской улице (ныне улице Ленина) во главе с режиссером М. Т. Строевым.

Остроумный и находчивый Д. Г. Гутман стремился создать театр художественных миниатюр, пользуясь драматургией иностранных и русских писателей. Там ставили «Два Пьеро, или Белый ужин» Э. Ростана, «Гренгуар» Теодора де Банвиля, юморески Аркадия Аверченко, одноактные пьесы Артура Шницлера и репертуар парижского театра «Гран Гиньоль».

Но, по-видимому, ценителей этого жанра не хватало для того, чтобы наполнять театр ежедневно по два сеанса. Приходилось снижать качество репертуара, а вскоре театр и совсем закрылся.

Театр миниатюр М. Т. Строева был рассчитан на гуляющую по Крещатику публику. Одноактные фарсы, довольно грубые злободневные обозрения, дивертисменты цыганских певцов, выступления рассказчиков заполняли программу этого бойкого театра.

Мы с Фореггером мечтали совсем о другом. Нам хотелось на первых порах создать «камерный театр», где бы шли экспериментальные постановки, рассчитанные не на случайную публику, а на знатоков и ценителей. Мы {127} хотели бы видеть на сцене такого театра лирические драмы Блока, комедии старины — Мольера, Флориана, Лесажа. Нам хотелось по-своему истолковать лирические рассказы Чехова, инсценировать петербургские повести Гоголя, новеллы Диккенса и небольшие рассказы Достоевского.

Так постепенно определилась мечта о создании «интимного театра». Под интимностью мы разумели ту связь сцены со зрительным залом, которая должна установиться в процессе спектакля.

Но как и где могли мы осуществить свою затею, не имея никаких для этого средств? Не помню уже, каким образом встретили мы денежного человека, которого сумели заинтересовать нашими планами. Он далек от искусства, но ему льстило, что он может стать меценатом. Правда, он дал нам ясно понять, что не может безрассудно вкладывать средства, не предвидя никаких доходов. Мы же его уверили, что заинтересованы только в художественной стороне дела, и заранее отказались от разговоров о будущем гонораре. Ядро нашей труппы составили студенты и студентки театрального училища, энтузиасты театра.

Наш предприниматель поставил дело довольно широко: большое помещение на Крещатике, наискосок от Фундуклеевской улицы было им отделано под уютный театральный зал с маленькой сценой. Зал помещался на втором этаже, куда вела широкая парадная лестница. Это и был Интимный театр.

Мы с Фореггером составили «манифест» театра. Это была довольно путаная романтическая декларация, которую мы отпечатали за свой счет, постеснявшись попросить деньги у антрепренера, тратившегося на постройку театра. «Манифест» вышел в виде тоненькой брошюры в обложке из обойной бумаги с наклейкой, изображавшей {128} марку театра. Два крылатых гения, держа транспарант С надписью «Интимный театр», несли на фоне звездного неба театральную маску. Что только не было выражено в этой декларации: и презрение к миру капитала и наживы, и осуждение сытой буржуазной публики, желающей видеть на сцене пошлые фарсы, и ненависть к ремесленникам литературы и сцены, позорящим высокое искусство.

«Современный театр — такое же коммерческое предприятие для его владельца, как и мелочная лавочка или “купеческие бани”», — прокламировали мы. Идея создания театра, свободного от интересов наживы, определялась неточно, но весь «манифест» был проникнут антибуржуазным духом. Это не мешало авторам высказывать некоторые типично эстетские мысли, характерные для того времени. Вопрос о взаимодействии сцены и зрительного зала разрешался у нас следующим образом: «Интимный театр будет верить в зрителя, не как в косное тело, заполняющее зал, а как в одного из творцов спектакля…

Слияние артиста со зрителями не может быть достигнуто внешним путем — понижением сцены на уровень зрительного зала, выходом персонажей из публики. Интимный театр, признавая эти приемы как необходимые в некоторых случаях “трюки”, будет стремиться к другому, внутреннему, психологическому слиянию двух полюсов — зрителя и артиста».

«Манифест» был выпущен и распространен, мы вели подготовительные репетиционные работы. Театр должен был открыться осенью 1914 года. Первая программа включала буффонаду Артура Шницлера «Храбрый Касьян», французский фарс «Адвокат Пателен», диалог «На закате солнца» Пьера Луиса и инсценировку «Дамы с собачкой» Чехова.

{129} Наконец настал день, когда мы показали первый спектакль приглашенной публике. Очевидно, того слияния актеров и зрителей, о котором мечтали создатели театра в «манифесте», не получилось. Шли пьесы очень мило и грациозно, чувствовалась тщательная работа молодежи, увлеченной, но неопытной.

Театральные репортеры киевских газет были разочарованы: они считали, что Интимный театр — нечто другое. Что именно другое, мы так и не поняли. Они, вероятно, пришли посмотреть какие-нибудь пикантные эротические фарсы, а вместо этого им преподнесли тонкие миниатюры в интересном живописном оформлении Фореггера и Исаака Рабиновича.

Самое неприятное было впереди. Наш хозяин, раздосадованный таким ходом событий, заявил, что он не для того строил театр, вложив большие деньги, чтобы здесь играли невесть какие-то мальчики и девочки, и не очень деликатно выставил нас с Фореггером, а заодно и со всей «труппой» за дверь. Мы поняли, что и для него, хоть и начинающего антрепренера, театр — все равно что мелочная лавочка или «купеческие бани».

Дело, которому мы бескорыстно отдали столько сил, рухнуло для нас безвозвратно. Интимный театр превратился в шаблонный театр миниатюр, пошлостью своей смело конкурировавший с театром на Фундуклеевской.

По ходу событий первой мировой войны Киев скоро стал прифронтовым городом, переполненным беженцами, веселящимися офицерами, спекулянтами и поставщиками военного снаряжения. Многие искали развлечений, и театры миниатюр поставляли эти развлечения.

А мы остались со своей мечтой, со своей «синей птицей», которая, как в сказке Метерлинка, оказалась невзрачной прозаической горлицей.

{130} Мы думали порой, что действительно нужны иные социальные условия для создания нового театра, но уже не «интимного», а народного.

Наши пути с Фореггером вскоре разошлись. Он уехал в Москву, а я до 1925 года жил в Киеве. Позже, когда я уже жил в Москве, Фореггер вернулся на Украину и проявил себя как режиссер и главный балетмейстер Харьковской и Киевской оперы. Красочные постановки классических опер «Фауст», «Князь Игорь», «Кармен», «Чио-Чио-Сан», «Евгений Онегин», «Паяцы», балетов «Дон Кихот» и «Ференджи», цирковых пантомим показали разнообразие дарования Фореггера, к сожалению, рано ушедшего из жизни.

# **{131}** Рыцарь украинской сцены

## 1

С детства я чувствовал особую любовь и нежность к украинскому театру. Из разговоров старших, из отдельных фраз и намеков я довольно рано понял, что украинский театр — гонимый, непризнанный властями, что ему приходится трудно. Об этом часто говорили в нашем доме директор частной гимназии В. П. Науменко и другой друг семьи, Н. Ф. Беляшевский, бывший директором киевского археологического музея, куда я всегда входил с трепетом. Мне импонировали каменные львы, лежавшие у входа в стройное здание, украшенное колоннами. Особенное уважение вызывало то обстоятельство, что во владениях Н. Ф. Беляшевского находилась настоящая египетская мумия.

Увлекаясь историей Востока, я рисовал в своих мечтах, как свет луны, проникающий в высокие окна музея, пробуждает ото сна эту мумию и она начинает разговаривать на далеком и непонятном {132} языке, обращаясь к скифским вазам и черепкам, собранным в залах музея. Может быть, думал я тогда, под лунными чарами оживают и каменные львы, становятся на задние лапы, охраняя сокровища прошлого от назойливых посетителей этого архива времен. А потом из-за Днепра выплывает горячее солнце, мумия, вздыхая, ложится в свой саркофаг, львы приобретают каменный вид, и Н. Ф. Беляшевский, как всегда, строгий и сдержанный, приходит с портфелем в свой кабинет, вовсе не думая о том волшебстве, которое происходило ночью во вверенном ему учреждении.

Мне было лет десять, когда из разговора родителей я узнал, что Н. Ф. Беляшевский приведет к нам украинских артистов — М. К. Садовского и М. К. Заньковецкую. Мне представлялось, что артисты — это какие-то особые люди, наряженные в пышные платья, от которых пахнет духами, совсем не похожие на остальных людей. Кроме того, артисты должны быть непременно выбриты, что их тоже отличало от большинства мужчин, носивших усы, бороды, бакенбарды.

Каково же было мое удивление, когда в нашей гостиной появился высокий, широкоплечий мужчина, стройный, с военной выправкой. Его овальное лицо с высоким лбом и живыми карими глазами было украшено большими казацкими усами. Говорил он бархатистым баритональным басом. Голос был красивый, хотя слегка глуховатый. Его жесты казались плавными и размеренными. Когда он начал рассказывать о своем театре, лицо его осветилось теплом и нежностью. Это был Микола Карпович Садовский. Он уже приближался к пятидесяти годам и завоевал себе известность выдающегося украинского артиста.

Неизменной его партнершей была в ту пору Мария Константиновна Заньковецкая. И в ней, как в Садовском, {133} не чувствовалось ничего от профессионального, актерского. Выглядела она очень молодо. Ее лицо нельзя было назвать красивым, но оно отличалось оригинальностью и значительностью. Особенно выделялись глубокие, умные глаза, которые, как я понял позже, умели передавать малейшие душевные движения ее героинь. Говорила Заньковецкая мягко, и в ее грудном голосе слышалась напевность украинской речи. Одета Мария Константиновна была просто, носила вышитую украинскую блузку и широкую, модную тогда шерстяную юбку. Мониста в шесть рядов обвивали ее шею. Все это удивительно шло к ней, не производя впечатления нарочитой простоты или претенциозности.

Как сейчас помню этих гостей в сопровождении Н. Ф. Беляшевского в нашей гостиной в теплый летний день, когда в открытые окна, легко и свободно врывается городской шум и отдаленный звон колоколов. После обеда Садовский прочитал балладу Шевченко «У тiєї Катерини», и хотя я еще был мал, но живо представил себе драматизм этой сцены, так выпукло выраженной в словах великого поэта и в чтении Миколы Карповича. Читал он сдержанно, без всякой декламационной патетики. Мне уже приходилось слышать драматических артистов, декламировавших стихи на детских вечерах и утренниках. Чаще всего они читали деланными, приподнятыми голосами, именно декламировали, окрашивая каждое слово. У Садовского стихи Шевченко прозвучали естественно, просто, сохраняя своеобразный стиль баллады.

Впоследствии я не раз слышал, как этот выдающийся артист и читал и пел балладу о Катерине, но первое детское впечатление сохранилось навсегда. Уходя, Садовский подозвал меня и сунул в руку маленькую записочку.

{134} — В воскресенье, хлопец, придешь к нам в театр на утренник.

Помню, как я взволновался и не успел поблагодарить, но он ласково погладил меня по голове и добавил:

— В воскресенье, в час дня.

Украинская труппа, которой разрешалось называться «малорусской» или просто «русской», но никак не украинской, играла тем летом в саду Купеческого собрания. Расположенный на склонах днепровской кручи, сад этот был одним из живописнейших уголков старого Киева. С верхней площадки открывалась широкая панорама нижней, приднепровской части города, Подола. Величавый Днепр, усеянный лодками, пароходами и баржами, с его серебряным блеском и ярко-зеленые склоны гор составляли удивительную симфонию. Вдали виднелся знаменитый Цепной мост, а за ним Предмостная слободка со множеством домиков.

По вечерам в Купеческом саду играл первоклассный симфонический оркестр. Лучшие дирижеры, местные и гастролеры, давали серьезные концерты классической музыки. Киевские меломаны внимательно следили за программами концертов, и почти всегда скамейки перед раковиной оркестра были заполнены. Но большинство посетителей сада состояло из фланирующей публики. Здесь при свете неугомонно жужжавших дуговых фонарей можно было видеть киевских модниц в самых элегантных платьях и одетых с иголочки нарядных мужчин. Столики ресторанов на открытом воздухе были всегда заняты, а в антрактах симфонического концерта из верхней беседки гремели бравурные звуки военных маршей, исполнявшихся духовым оркестром. Стоило спуститься по отлогой лестнице вниз, там открывалась совсем другая картина. В деревянном театре с дощатыми стенами, в которых были такие широкие щели, что предприимчивые мальчишки {135} могли без билета смотреть на представление, играла украинская труппа Садовского. Зрители ничуть не напоминали посетителей симфонических концертов. Мелькали широкополые соломенные брыли, украинские национальные костюмы, звучала певучая украинская речь. Наряду с селянами, работавшими в городе внаймах, можно было встретить украинских интеллигентов — адвокатов, врачей, учителей, русских ценителей национального искусства, студентов и гимназистов, которым, впрочем, начальство запрещало посещать «малороссов».

Кстати сказать, гимназисты старших классов, любившие театр, вообще страдали от необходимости каждый раз получать специальное письменное разрешение на посещение спектакля. Инспектор гимназии, в которой я учился, суховатый, добродушный, но довольно тупой чиновник охотнее всего разрешал посещение оперы. Ни в «Фаусте», ни в «Демоне», ни в «Гугенотах» он не мог усмотреть никакой крамолы. Но его каждый раз пугало желание воспитанников попасть в Соловцовский театр, где ставились иногда пьесы социального содержания и где возникали антимонархические и даже революционные манифестации. Получить разрешение в театр «Соловцов» обычно было трудно. Если же гимназист, не взяв разрешения, попадался на глаза классному надзирателю, дежурившему в этот вечер в театре, дело кончалось карцером или сидением в классе в воскресенье полных пять часов. Украинский театр наш инспектор считал проявлением недопустимого «мазепинства» и просто выгонял из учительской комнаты смельчака, который являлся за разрешением.

Садовский пригласил меня днем, в воскресенье, я был уверен, что дежурить надзиратели не будут, позвал с собой закадычного товарища, и мы с ним благополучно просидели весь спектакль в первом ряду партера, {136} куда нас посадил капельдинер по записке Миколы Карповича.

Что шло в утренник, я уже не помню. Но представление произвело на нас огромное впечатление. Городские мальчики, совсем не знавшие деревни, увидели на сцене сельскую жизнь и почувствовали ее поэтичность, прониклись короткими радостями и глубокими печалями крестьян. Незатейливые декорации изображали то белые хаты под соломенной крышей, то живописный берег реки, где лунной ночью собирались парубки и дивчины, пели и танцевали. Я сразу узнал Миколу Карповича, как только он вышел на сцену. Он играл деревенского парубка, полюбившего богатую девушку, а ее родители гнали его из дому и грозили при помощи сельских властей сдать в солдаты.

Девушка, любившая этого парубка и разлученная с ним, бросилась в реку, чтобы не быть насильно выданной замуж за богатого старика, а сам герой, сданный в солдаты, произносил обличительную речь, в которой осуждались людская злоба и несправедливость.

Эта трагедия простых человеческих сердец взволновала нас, но больше понравились нам сцены, насыщенные веселой украинской музыкой, особенно дуэты, пронизанные украинским юмором, который по своеобразию не имеет себе равного.

Потом мы с товарищем сами сочиняли украинские сцены и разыгрывали их перед старшими. Очень весело проходила сцена в шинке. Два десятилетних мальчугана в расшитых украинских сорочках и широченных синих шароварах, из-под которых виднелись сапожки, сидели за маленьким детским столиком и изображали двух гуляк в шинке. Наша молоденькая горничная, украинка Тетяна, играла веселую шинкарочку, приносившую «горилку» (кипяченую воду, налитую в водочную бутылку) и чарки. {137} Мы лихо наливали, выпивали воображаемую горилку, якобы пьянели и начинали «спiвати» или рассказывать выдуманные происшествия.

Сперва взрослые с любопытством смотрели эти «спектакли», но, когда «пьяные чумаки» начали спорить и ругаться между собой, домашняя цензура строго воспретила продолжать представления. Украинский актер из меня не вышел, но я на всю жизнь остался предан искусству украинской сцены.

Запомнилось, что отец в разговоре с Садовским и его друзьями называл их театр Сандрильоной. Я знал сказки Перро и помнил историю Сандрильоны, Золушки, которую старшие сестры презрительно называли «замарашкой». Но эта чистая сердцем, благородная девушка была выше своих злых красавиц сестер.

Я привык бывать в нарядном Соловцовском театре, любоваться блеском его огней и голубым бархатом убранства. Но в бедном деревянном дощатом театре с длинными простыми скамьями, на которых сидели зрители, с наспех намалеванными декорациями странствующих актеров — была особая заманчивость.

Это понимали настоящие ценители театрального искусства, даже те, которые и в печати и устно уговаривали Заньковецкую, Садовского и их соратников играть на русской сцене.

Но они не польстились на легкие лавры и не изменили родному искусству, родному языку и народу. Как стойко и непримиримо гордо переносил Микола Карпович гонения и репрессии властей, как уверенно он шел по избранному им пути, добиваясь всеобщего признания и права на постоянный украинский театр в Киеве, сердце Украины.

Вокруг украинского театра годами шла то обострявшаяся, то затихавшая борьба. На стороне деятелей украинской {138} сцены стояло все прогрессивное общество. Но реакционные силы были очень активны. Киевские купцы-черносотенцы, поддержанные царскими властями, ожесточенно нападали на украинцев, уверяя, что ни театра, ни языка у них не может быть своего, что все это выдумка опасных сепаратистов. Характерно, что известный петербургский реакционер, издатель официозного «Нового времени» А. С. Суворин, пленившийся Заньковецкой и всей плеядой талантов украинской сцены во время их гастролей в Петербурге в 1886 – 1887 годах, все же советовал этим артистам оставить «примитивную» малорусскую сцену и перейти в русский театр. «… Г‑жа Заньковецкая, кажется, и век свой скончает в малорусской труппе, закабаляя свой язык в хохлацкую речь, приобретая акцент и вырождаясь в хохлушку, которая будет вытягивать свои нервы до крайнего предела их упругости на однообразные роли, на одну и ту же несчастную женщину, которую эксплуатирует богатый кулак (в “Наймычке” и “Пауке”) или которую бросит молодой барчук (в “Доки сонце”). Большой талант должен светить всем. Закабаляясь в узкую атмосферу местного наречия, местной драматургии, которая даже ничего не черпает из европейского репертуара, большой талант обрекает себя на второстепенную роль». Так писал Суворин в книге, фамильярно названной «Хохлы и хохлушки». Пусть читатель не посетует за столь длинную цитату, неприятно режущую слух наших современников. Она приведена для того, чтобы показать, какова была официальная, шовинистическая точка зрения на украинское сценическое искусство и в какой атмосфере явного и тайного недоброжелательства приходилось работать и творить благородным рыцарям этого искусства.

Именно таким бескорыстным и самоотверженным рыцарем был Микола Карпович Садовский.

## **{139}** 2

В истории культуры трудно найти семью, которая дала бы одновременно такое созвездие талантов, как скромная хуторская семья Тобилевичей. Выдающиеся деятели украинского искусства вышли из этой семьи. Драматург и актер Иван Карпенко-Карый, актеры — Микола Садовский и Панас Саксаганский, их сестра, известная актриса Софья Садовская-Барилотти. Они продолжали славное дело зачинателя украинского театра Марка Лукича Кропивницкого и составили неувядающую славу родной сцены.

После Кропивницкого самой деятельной натурой был Микола Карпович Садовский. В его лице сочетались выдающийся актер, режиссер и педагог, организатор театрального дела, умевший сплотить вокруг себя самые живые артистические силы.

Смолоду счастье улыбнулось Садовскому. Ему довелось встретиться с Марией Константиновной Заньковецкой и пойти рядом с ней по тому пути, который был для обоих единственным в жизни призванием.

Как герои старофранцузской легенды о Тристане и Изольде, они оба выпили из одного кубка волшебное зелье, и их ничто уже не могло разлучить на сцене, несмотря на временные размолвки и расставания в жизни. Из рассказов современников об их первой встрече видно, что их сблизила и породнила украинская народная песня. Это в некотором роде символично.

Вот как это было. Маленький городок Бендеры в Бессарабии, невдалеке от южной границы тогдашней Российской империи. В конце 70‑х годов, когда шла русско-турецкая война, городок этот необычно оживился: там стоял большой военный гарнизон. Молодой пехотный офицер М. К. Тобилевич, добровольцем пошедший на фронт, чтобы помочь братьям болгарам освободиться от турецкого {140} ига, был контужен, награжден за доблесть Георгиевским крестом и отправлен потом в Бендеры, как ближний тыл. Здесь он находился в кругу местных офицеров и их семей.

Однажды он услышал, как жена артиллериста Хлыстова, Мария Константиновна, наигрывая на фортепиано, пела вполголоса украинскую песню:

«Коло млина, коло броду
Два голуби пили воду…»

Неожиданно мягкий баритон подхватил эту песню:

«Вони пили вуркотiли,
Та й знялися полетiли».

Удивленно Мария Константиновна обернулась и увидела за своей спиной офицера, чья голова была перевязана черной шелковой повязкой, а на груди сверкал новый Георгиевский крест.

Офицер коротко представился: — Тобилевич. Я с Херсонщины. Из Елисаветграда.

— А я черниговка, — так же коротко сказала Мария Константиновна.

Садовский-Тобилевич сравнительно легко и свободно пошел по артистическому пути, вступив в труппу М. Л. Кропивницкого, созданную в родном Елисаветграде в 1881 году. Но Марии Константиновне, урожденной Адасовской, принявшей сценическое имя Заньковецкой по названию своего родного села Заньки, пришлось многое преодолеть: гнев отца, судьи и мелкого помещика, считавшего актерскую профессию недостойной дворянского рода, сопротивление мужа, приведшее к разрыву с ним, наконец, интриги в непривычном для молодой актрисы театральном мире. Все превозмогло страстное желание стать {141} настоящей профессиональной актрисой и именно в украинском театре.

Прошло немного лет, труппа Кропивницкого оперилась, окрепла и, добившись права гастролировать в Киеве и Петербурге, очаровала сотни и тысячи зрителей, даже тех, что были предубеждены против «хохлацкого наречия». Молодой украинский театр недаром стал называться театром корифеев. Кропивницкий, Садовский, Карпенко-Карый, Заньковецкая, Саксаганский были действительно неповторимыми артистическими индивидуальностями. Самый стиль синтетического театра, сочетавшего драматические и комедийные сцены с музыкальными и вокальными, включая хоровые и танцевальные ансамбли, поражал чисто народной свежестью и несхожестью ни с одним из существовавших театров. Не только на Украине, но и всюду, где украинским актерам удавалось давать свои спектакли, они пользовались прочным и неизменным успехом. Даже реакционная печать не могла уже игнорировать или замалчивать это значительное и своеобразное явление в области искусства. Украинский народ, вопреки русификаторской политике царского правительства, смело заявил о своей горячей привязанности к родному слову и родному искусству. И в театре корифеев как бы воплотились лучшие черты национального характера.

Долгие годы украинские труппы (их было несколько) странствовали по стране, играли в самых незавидных: помещениях, в примитивных декорациях и костюмах, и все же волновали зрителей своим искусством, шедшим из глубины народной жизни.

В 1907 году М. К. Садовскому впервые удалось открыть в Киеве постоянный украинский театр. Не важно, что актеры по-прежнему назывались малорусскими или просто русскими, что с трудом полученное в аренду помещение Троицкого народного дома находилось далеко от центра. {142} Здесь, в этом большом и не очень уютном здании, где раньше подвизалась русская драматическая труппа Общества грамотности, все было перестроено и переделано Садовским. Украинский зритель, приходивший в театр, должен был чувствовать, что он у себя дома. И впрямь, театр Садовского был в ту пору единственным общественным местом, где могла свободно звучать украинская речь. По-украински говорили не только актеры на сцене, но и гардеробщики, и капельдинеры, и весь персонал, и вся администрация. У входа в зал вас встречали капельдинеры, одетые в темно-красные казацкие жупаны, подпоясанные зелеными поясами, в шароварах и черных сапогах. Это казалось вполне естественным в национальном театре, хотя и вызывало ярость киевских черносотенцев, считавших, что капельдинеры обязательно должны носить фраки с золочеными пуговицами, как во всех русских театрах.

Новый занавес, подъемный, а не раздвижной, был расписан пейзажем. Вспаханное поле, вдали пригорок, за которым всходит солнце. Сбоку у трех зеленых березок стояла украинская девушка и, заслонив ладонью глаза, смотрела на восходящее солнце. Когда перед началом действия загорались огни рампы, а за занавесом освещалась сцена, на краях занавеса явственнее выступали старинные украинские орнаменты, сделанные в виде рушников, пейзаж словно оживал. Оживала и девушка, смотревшая на солнце, казалось, что грудь ее колышется от волнения и надежды, что это всходит солнце национального освобождения. Так с самого начала зритель попадал в обстановку национального искусства.

Садовский как руководитель придавал одинаково большое значение и внешнему и внутреннему облику театра. В этом отношении он походил на К. С. Станиславского, который интересовался всеми мелочами в Московском {143} Художественном театре не меньше, чем его творческими принципами.

Получив стационарный театр, Микола Карпович впервые мог составить труппу, какая ему была нужна для больших, так называемых постановочных спектаклей. Труппа насчитывала до пятидесяти человек. Среди мужского состава кроме Садовского можно назвать Марьяненко, Загорского, Панькивского, Коваленко, Вильшанского, Рыбчинского. Из артисток — Заньковецкая, а после ее ухода из труппы Линицкая, Борисоглебская, Малыш-Федорец, Хуторна, Петляш, Полянская, Горлонко, Литвиненко.

Музыка в театре Садовского была очень важным элементом. Помимо настоящих опер («Запорожец за Дунаем», «Проданная невеста», «Галька», «Катерина») шли спектакли смешанного жанра — музыкально-драматические, где уделялось большое внимание песням и танцам, и опереточные, вроде «Энеиды», инсценированной самим Садовским поэмы Котляревского. Поэтому нужен был постоянный и сыгранный оркестр, особенно процветавший, когда за дирижерский пульт стал известный украинский композитор О. Кошиц. Свои музыкальные произведения охотно предоставляли Садовскому и М. Лысенко, и К. Стеценко, и другие известные композиторы.

По традиции сезон открывался классической пьесой «Наталка Полтавка». Помню, еще мальчиком я видел Садовского в роли Миколы, но в театре Троицкого народного дома артист играл уже Выборного. Сколько раз потом приходилось нам видеть различных актеров в этой роли. Однако можно без преувеличения сказать, что никто из нового поколения не достиг той глубины психологического проникновения в образ, которая была в игре Миколы Карповича. Это был актер редкой притягательной силы. Стоило ему появиться на сцене, как он сразу привлекал внимание и располагал к себе зрителя.

{144} Вот он выходит на сцену с непритязательной веселой песней «Дiд рудий», и уже первые слова покрывались дружными рукоплесканиями. Обычно он снимал шапку и кланялся не публике, а по ходу пьесы — Возному, который стоял перед ним. Возный — богатый чиновник, крючкотвор, сухой эгоист, добивающийся своей цели — женитьбы на Наталке. Он являет прямую противоположность Выборному Макогоненко. У Выборного, степенного, хитроватого селянина, каким его показывал Садовский, много ума и не меньше лукавства. Он будто бы преклоняется перед дворянским достоинством Возного, а на деле знает его слабые стороны и дипломатически выступает в роли свата, могущего и провести незадачливого жениха.

Зритель с увлечением следил за игрой Садовского. Легче всего придать образу Выборного безобидный юмористический характер. Так играли и играют его многие актеры. Но Садовский всячески подчеркивал превосходство умного плебея над чванным, заносчивым «аристократом». Когда победа оказывается на его стороне и счастливая Наталка становится женой Петра, вернувшегося домой, — Садовский — Выборный сразу чувствует себя легко, словно гиря свалилась с сердца этого доброго, справедливого человека. Он преображается, напряжение и горькая задумчивость отброшены прочь, беззаботно широко и весело льется мелодия финальной песни, прославляющей земляков-полтавцев.

Все песни, что поет Выборный, выражают душевное настроение героев. Вряд ли можно забыть, с каким чисто народным юмором пел Садовский «Ой, пiд вишнею, пiд черешнею» и сколько грустного раздумья было в другой его песне, ставшей народной, — «Ой, доля людськая».

Так же глубоко, как Садовский, трактовала песню в «Наталке Полтавке» М. К. Заньковецкая. В финале первого акта она пела «Чого ж вода коломiтна, чи не хвиля {145} збила?» — и по зрительному залу вместо с песней разливалась тоска бедной девушки, обреченной на разлуку с любимым. Тем резче выступал контраст, когда Петро возвращался и Наталка оживала, становилась веселой, радостной, тогда из уст ее лились уже другие песни.

Садовский как режиссер старательно оберегал «Наталку Полтавку», этот перл классической украинской драматургии, от всяких наслоений. Он не допускал никакой отсебятины, переигрывания, сохраняя в неприкосновенности чудесный авторский текст Котляревского. В течение десятилетий ставил он «Наталку Полтавку» и играл в ней. Сменялись исполнители, но Садовский очень любил роль Выборного и почти никогда не допускал дублеров.

«Запорожец за Дунаем», живая и мелодичная опера С. Гулака-Артемовского, также крепко держалась в репертуаре украинского театра.

Садовский был просто неподражаем в роли Ивана Карася. Теперь нередко не только в спектаклях, но и в концертах мы слышим знаменитый дуэт Карася и Одарки. Почти всегда он преподносится зрителям как сцена, в которой подвыпивший казак получает взбучку от сварливой и ревнивой жены. Сам он предстает в образе бесшабашного пропойцы, не на шутку боящегося гнева своей Одарки. Быть может, это выглядит смешно и забавно, но с действительным образом Ивана Карася совсем не вяжется. Садовский в этой роли создавал вольнолюбивую фигуру запорожца-воина, волевого, темпераментного, преданного своей родине. В толковании артиста Карась вовсе не находится под башмаком Одарки. Он, скорее, «разыгрывает» ее, весело поддразнивая и создавая своеобразный «театр для себя».

В этой роли, как и почти всегда, первый выход Садовского сразу словно давал ключ к образу. Слегка пританцовывая, не столько ногами, сколько всем своим телом, {146} делая неуверенные движения подвыпившего человека, с песней спускался он по крутой тропинке, балансируя на ходу, и встречался с разгневанной Одаркой. Знаменитый дуэт с ней при всей веселости не носил характера шаржа. Он раскрывал сущность натуры Карася — его задор, упрямство и находчивость.

Кропивницкий и Саксаганский играли Карася в чисто юмористическом плане, превращая спектакль в веселое представление об отчаянном казаке, на время ставшем турком и султанским подданным. Это был забавный анекдот, нечто вроде маскарадного фарса. По свойству своего таланта Садовский особенно выделял в Карасе народно-героические черты. Незабываема сцена его разговора с турецким султаном. Карась — Садовский рассказывает о битве казаков с турками. Он воспламеняется, вспоминая подробности грозной сечи, выхватывает саблю и с такой экспрессией размахивает ею, словно рубит вражьи головы налево и направо. Обычный в этом случае гром рукоплесканий словно смиряет его воинственный пыл. Уже другим, сдержанным голосом он говорит султану о том, что много турок полегло в этой сече, и скорбно добавляет: «Но и наших немало погибло…»

В авторском тексте приводятся имена павших запорожцев, некоторые из них смешные: Грицько Пивторакожуха, Дмитро Нетудыхата, Иван Неперелийчарки. Но Садовский, грустно-задушевным тоном перечисляя павших товарищей, лишал эти слова юмористического звучания. А ведь не раз приходилось слышать, как исполнители Карася и прежде и в наше время комиковали, стараясь вызвать смех при каждой фамилии запорожца.

Садовский скромно, говорил, что он — не оперный певец, но чисто оперные арии в «Запорожце за Дунаем» артист исполнял с большим подъемом и прекрасной техникой. Нигде не учась вокальному искусству, он от природы {147} был наделен такой музыкальностью, таким чувством артистизма, что роли в операх давались ему легко, и в них не было тени той условности, шаблона, которые были свойственны многим оперным певцам того времени.

Из классических ролей Садовского припоминается его Назар Стодоля в одноименной драме Тараса Шевченко. Здесь открывалась наиболее яркая сторона творчества Садовского. Если говорить о существовавших в ту пору делениях на амплуа, то его можно причислить к героям-любовникам. Именно таким представал Назар Стодоля, горячо любивший Галю, которую отец ее, сотник, предназначал не для него, безродного наймита, а для богатого старика.

Столкновение Назара с сотником Кичатым, отцом Гали, по замыслу Садовского носило резко социальный оттенок. Назар воплощал собой борца за справедливость. Отстаивая личное счастье, он тем самым боролся и за счастье других обиженных. Волю и разум — главные черты характера Назара — Садовский выделял с особенной силой. От мягкой, хоть и полной достоинства манеры разговора с отцом любимой девушки Назар — Садовский переходил к запальчивости, и когда видел, что ему не сломить жестокого отца, распалялся гневом. Назар, в ярости бросавший угрозы в лицо жестокосердному сотнику, был поистине страшен. Зал замирал при виде титанической фигуры Назара. У него пылали щеки, голова была гордо поднята, глаза горели ненавистью, с губ срывались беспощадные слова правды.

И еще одна сцена в «Назаре Стодоле», то трагическая, то лирически-нежная по своему характеру надолго запоминалась зрителям.

Снежное поле, посеребренное светом луны. Появляется огромная черная фигура. Это — Назар Стодоля. Он осторожно опускает на снег свою ношу. Назар выкрал Галю. {148} Вот он наклоняется над ней, говорит ласковые добрые слова, а она, придя в себя от испуга и смятения, упрекает любимого, боится наказания отца, чью волю она нарушила. Назар утешает Галю, рисуя радости предстоящей жизни. И вот, ободренная, поддержанная любимым, она живет этим грядущим счастьем, вся светится радостью. Этот диалог, насыщенный самыми противоречивыми чувствами, в исполнении Садовского и Заньковецкой был незабываем.

В роли Назара, как, впрочем, и в других ролях Садовского, не чувствовалось никакой позы, никакой напряженности, свойственных героям-любовникам. В Садовском героические черты уживались с чертами чисто характерного актера. Микола Карпович избегал напыщенно-приподнятой аффектации. Даже в пьесах историко-романтических он искал жизненных обоснований, внутренней правды создаваемого им образа.

В репертуаре театра было немало исторических пьес, рисовавших главным образом картины Запорожской Сечи и героического прошлого украинского народа, который вел вековую борьбу против татар, панской Польши, турок. Большинство этих пьес, принадлежавших перу Старицкого, Кропивницкого, Карпенко-Карого, трактовало прошлое в романтико-национальном духе. Там нередко допускались анахронизмы и произвольное обращение с историческими фактами. И тем не менее эти пьесы имели большое воздействие на украинского зрителя, поднимая и воспитывая его патриотические чувства. Всегда с успехом шла исполненная драматизма пьеса М. Старицкого «Богдан Хмельницкий». Садовский неизменно играл заглавную роль. «Гениальный бунтовщик», по выражению Шевченко, полководец и крупный государственный деятель, Богдан Хмельницкий дает благодарный материал для сценического воплощения. Этот образ сродни человеку {149} сильной воли и огромного темперамента, каким был Садовский.

Старицкий, по существу, написал историческую мелодраму, сосредоточив внимание не на главном подвиге Богдана Хмельницкого — воссоединении Украины с Россией, а на его личной драме.

Лукавая и лживая полька Елена Чаплицкая, обворожившая своей красотой Хмельницкого, уверяла, что горячо любит его. На самом деле она его ненавидит, она всей душой предана шляхетству и ярому врагу Богдана, пану Чаплицкому. Опьяненный любовью к Елене, Богдан сперва верит ей, но, раскрыв обман, находит в себе силы отвергнуть ее как изменницу.

Садовский великолепно передавал всю гамму чувств, охвативших гетмана. Зритель верил в благородство и честность души Богдана Хмельницкого, преданного своему народу. Размеренная, спокойная походка Садовского, портретное сходство с историческим гетманом, умение держать булаву в руках так, словно он сроднился с ней, — все это было необычайно убедительно и утверждало благородный реализм артиста. Пьеса Старицкого написана белым стихом, точнее, пятистопным ямбом. Садовский свободно читал эти стихи, не отчеканивая концы строк, как это делали актеры-декламаторы.

Садовский всегда оставался верным реалистической природе образа. Он никогда не шел от внешнего облика, не довольствовался поверхностной обрисовкой героя, а исходил из глубины чувств, изнутри раскрывая образ. Играл ли он Тараса Бульбу в одноименной пьесе по повести Гоголя, Савву Чалого в трагедии Карпенко-Карого или Тараса в драме Карпенко-Карого «Бондаривна» — на первом месте всегда была логика образа и правдивость его воплощения. Историческое прошлое никогда не было для Садовского предметом археологической реставрации. {150} XVI, XVII, XVIII века становились для него столь же реальны, как и современные ему XIX и XX. Как актер и как режиссер он искал в прошлом живых людей, старался раскрыть их психологию, их быт, их стремления.

Так же подходил художник-реалист и к созданию народных сцен. В его распоряжении был большой хор (около тридцати человек). Хористы обычно выполняли роль статистов в массовых сценах. В русских драматических театрах той поры, культивировавших главным образом салонный и бытовой репертуар, пожалуй, никогда так остро не стоял вопрос о массовых сценах, как в украинском театре, где они были важной составной частью спектакля.

Однажды мне пришлось присутствовать на репетиции «Саввы Чалого», когда Микола Карпович «строил» массовые сцены. Дело не ладилось. Лихие запорожцы, пока что в обычных костюмах, безучастно стояли, сбившись в кучу, в то время как на сцене шло действие. Садовский не выдержал и остановил репетицию.

— Вот что я вам скажу, братья мои, так не пойдет. Так, извините, стоят не люди, а овцы. Один режиссер, чтобы толпа была живее, учил ее разговаривать, повторяя: «О чем говорить, когда не о чем говорить».

Произносил он это, меняя тембры голоса и интонации. Сразу показалось, что от толпы идет нестройный, оживленный гул. Послышался смех, а Садовский продолжал:

— Я как старый доктор сцены не прописываю вам такого рецепта, а хочу только, чтобы каждый из вас понимал, кто он есть на сцене, чего он хочет и кому сочувствует. Тогда вы будете жить, а не стоять, как снопы в поле.

Очевидно, благие советы Садовского подействовали. Во всяком случае, на спектакле статисты двигались довольно свободно, и каждый из них старался по мере сил и способностей изобразить индивидуальность.

{151} В режиссерской практике Микола Карпович никогда не придерживался заранее разработанного плана постановки. Наоборот, занимаясь с актерами, он давал волю фантазии и импровизировал не только мизансцены, но и трактовку отдельных сценических положений.

Садовский не навязывал актерам режиссерской воли, давая простор для их собственного творчества. Десятки крупных актеров и актрис были воспитаны Миколой Карповичем в духе сценического реализма. И Линицкая, тонкое лирическое дарование которой скоро выдвинуло ее на главные женские роли, и прекрасная актриса Литвиненко, прославившаяся позже как оперная певица Литвиненко-Вольгемут, и Иван Александрович Марьяненко, впоследствии народный артист СССР, — все они с гордостью считали себя учениками Садовского.

Брат Миколы Карповича Садовского, известный актер Панас Саксаганский, одно время соперничал с Садовским в режиссерском мастерстве, равно как и в актерском. Было бы бесполезно сопоставлять их дарования и ставить одного над другим. Садовскому были более близки героические роли, а Саксаганскому — характерные и комические. Существует мнение, что Садовский был так называемым актером нутра, интуиции и темперамента, а Саксаганский — актером мысли и логики, актером более рассудочным. Но это можно легко опровергнуть при анализе схожих ролей, игранных обоими братьями.

## 3

Одна из многих бесед и встреч с М. К. Садовским сохранилась в памяти подробно. Было это в марте 1914 года, когда не только украинская, но и передовая русская общественность отмечала столетие со дня рождения Т. Г. Шевченко. В артистической уборной Садовского {152} собралось несколько человек — главным образом театральных критиков и репортеров. Был там и большой друг украинского театра, неустанно поддерживавший его своими советами и рецензиями во влиятельной краевой газете «Киевская мысль» — Всеволод Андреевич Чаговец. У него было характерное, несколько иконописное лицо с большой бородой, и шутники говорили, что под сенью этой бороды может процветать любой театр, если только Чаговец захочет.

И вот в кругу друзей Садовский рассказал историю, происшедшую с его актерами несколько лет назад. Труппа ехала на пароходе по Днепру, направляясь из Екатеринослава в Киев. Садовский встречал своих актеров в Киеве, а администратору Загорскому дал наказ свято хранить традицию театра: проплывая мимо Тарасовой могилы под Каневом, вывести на палубу всю труппу и спеть знаменитый «Заповiт». Сказано — сделано. Едва на высокой Чернечьей горе показался крест, стоявший тогда на могиле Кобзаря, труппа Садовского вышла на палубу, дирижер подал знак, и широкая мелодия «Як умру, то поховайте» понеслась над рекой.

Пассажиры парохода тоже высыпали на палубу и, сняв шапки, благоговейно слушали пение. Затем хор уже по просьбе председателя киевского окружного суда, севшего на пароход в Каневе, исполнил другие украинские песни.

Глубокой ночью на пароход явились жандармы, прибывшие из Киева. Остановив пароход, один из них приказал проверить документы артистов и сделать обыск, заявив, что на борту находятся опасные революционеры, исполнявшие противоправительственные песни. Даже председатель киевского окружного суда стал на защиту артистов и заверил письменно, что никаких революционных песен не исполнялось.

{153} Впоследствии выяснилось, что каневский помощник исправника, желая выслужиться, сделал телеграфный донос киевскому губернатору. Жандармы, ничего не найдя, удалились на свой пароход, а не в меру услужливый полицейский был уволен.

Это происшествие, с глубоким юмором рассказанное Садовским, развеселило слушателей, но вызвало и грустные размышления. Мы ведь все знали, как трудно вести украинский театр, сколько нужно такта и умения, находчивости и мужества, чтобы избавляться от малых и больших напастей, сыпавшихся на руководителя театра и его соратников.

Быть может, под влиянием всех этих трудностей Ми-кола Карпович был особенно чувствителен к критике, исходившей даже от друзей театра. Порой недостаточно сдержанная критика тех или иных сценических неудач казалась ему «ножом в спину» украинской культуре. Обычно уравновешенный, Микола Карпович в таких случаях раздражался и со всей прямотой обрушивался на рецензента. Однажды досталось и мне, когда я в благожелательной статье неосторожно попрекнул Садовского за то, что он не расширяет репертуара за счет переводных пьес.

Микола Карпович подошел ко мне в фойе театра, когда я с одним товарищем-журналистом уютно примостился у буфетной стойки. Он поздоровался с добродушным возгласом:

— Вот они, писаки, крапивное семя!

Артист отвел меня в сторону, где буфетчица жарила на сковородке домашнюю украинскую колбасу.

— Видите, как трещит и ежится колбаска на жару. Так и я от всех ваших рецензий. Дергаете вы нас без толку, то влево, то вправо. Враги пишут, что малороссы только способны плясать гопака и пить горилку на сцене, и нечего им браться за «Гамлетов» и «Отелло». А друзья {154} поучают: «Вага язык, настоящий, могучий язык, и на нем можете играть все, что угодно». Как же быть?

И тут Микола Карпович со свойственным ему темпераментом сказал, что в угоду нам, то есть расширителям репертуара, он решил поставить «Ревизора», благо у него есть свой готовый перевод, выполненный еще во время гастролей на Галичине.

— Не важно, — сказал Садовский, — что Гоголь предполагал перенести действие «Ревизора» куда-то в глубь России, а по-моему, дело могло происходить и у нас на Украине. Порядки одинаковые, «од молдаванина до фiнна на Всiх язиках все мовчить».

Я заметил, что не обязательно переносить действие на Украину, пусть оно происходит в России, а играет украинская труппа на родном языке.

С этим доводом Садовский не согласился:

— А иной зритель будет возражать — как же это Хлестаков, русский чиновник из Петербурга, и вдруг жарит по-украински. Что-то не то!

— А почему же, Микола Карпович, в «Мадам Сан-Жен» Наполеон разговаривает по-русски и немцы в шиллеровских «Разбойниках» изъясняются на том же русском языке?

Но Садовский живо отпарировал удар:

— Э, что можно русскому театру, того украинскому нельзя. Влезайте, панычи, в мою шкуру, а потом разговаривайте.

Он засмеялся, похлопал меня по плечу и удалился.

Через некоторое время киевские газеты оповестили, что Садовский готовит «Ревизора» в своем переводе на украинский язык. Это была в некотором роде сенсация. В воспоминаниях «Мої театральнi згадки» Садовский рассказывал: «Пришел из цензуры “Ревизор”, и я начал его готовить к постановке. Тут надо подчеркнуть и обратить {155} внимание читателя на то злорадство, упреки и едкие выпады, какими встретила реакционная пресса известие о такой наглости с моей стороны — поставить классическое гоголевское произведение на “хохлацкой” сцене. Например, в петербургском журнале “Театр и искусство” появилась статья Кугеля (псевдоним “Гомо”[[3]](#footnote-4)), где автор, высмеивая по этому подходящему поводу всю украинскую литературу, а особенно театр, пишет: “Хохлы после гопака и горилки на театральных подмостках вздумали удивить мир постановкой пьесы "Ревизор" Гоголя, и, как слышно, в первый раз она пойдет в театре Садовского в Киеве. Это номер…” — и т. д.

Как видит читатель, тут надо напрячь все силы, и поставить пьесу так, чтобы действительно вышел “номер”, Но не в гнусном значении господина Гомо, а на самом деле, так, чтобы, как говорит Боруля, “I м у носi закрутило, щоб нюхав, чхав” и т. д. Постановка “Ревизора” — это был тот экзамен, который должен был выдержать украинский театр на глазах всей публики, экзамен на право стать… с высоко поднятою головою в ряду всех европейских театров…

Работа была не из легких, особенно трудно было заставить актеров (каждый из них не раз видел пьесу на русской сцене) не впадать в подражание тому шаблону, по которому все русские актеры спокон веку играют “Ревизора”, а чтобы каждый показал характер роли в пьесе и дал ему своеобразную окраску… И после двадцати репетиций я убедился, что пьесу уже можно ставить. Все детали постановки были приготовлены, вплоть до канарейки в клетке, что висела на окне в доме городничего, но все-таки я чувствовал какой-то страх, словно ученик, что идет на экзамен, и хотя чувствует себя хорошо подготовленным, {156} но из головы у него не выходит: а что, если забыл что-то просмотреть? Но дело закончено, экзамен сегодня, надо идти. Это же чувствовал и каждый из актеров, принимавших участие в постановке, и уже с шести часов вечера, почти за два часа до начала, все были в театре.

Много лет прошло с тех пор, а еще и теперь, когда пишу эти строки, я остро чувствую все те переживания, словно это происходило вчера.

Сквозь дырочку в театральном занавесе, взглянув в зрительный зал, я увидел всю пеструю публику, собравшуюся на эту постановку. Тут были все. Украинская часть, которая с затаенным страхом в душе ждала поднятия занавеса, мечтая, чтобы все прошло как можно лучше. Был и “враждебный” элемент… что заранее радовался, предвидя провал. Были и такие, которые из любопытства пришли посмотреть на “этот номер” и которым страшно хотелось увидеть, в каком месте пьесы “хохлы” вставят свой неизменный гопак»[[4]](#footnote-5).

Садовский прекрасно передал напряженную и волнующую атмосферу, в которой готовилась и шла премьера «Ревизора». Спектакль имел огромный успех. Враги были посрамлены, любопытные не дождались гопака, потому что спектакль был выдержан в строго классическом стиле, а друзья театра ликовали. Экзамен на зрелость украинского театра безусловно был выдержан.

Садовский-Городничий явился прекрасным воплощением гоголевского образа. Монументальная фигура его городничего олицетворяла тупую и жестокую силу градоправителя, достойного слуги самодержавия. Должно быть, создавая этот образ, Садовский припоминал провинциальных сатрапов, с которыми сталкивала его судьба. Прототипом {157} этого городничего отчасти мог быть одесский градоначальник Зеленый. До сих пор живы забавные анекдоты о столкновениях тупого и глупого самодура Зеленого с известным клоуном и дрессировщиком животных Владимиром Дуровым. И сам Микола Карпович в своих воспоминаниях описал ряд колоритных встреч с Зеленым. Да только ли один Зеленый был знаком Садовскому на «святой Руси»? Весь справедливый гнев артиста, направленный против жестокого и лицемерного самодержавного режима, сконцентрировался в его изображении гоголевского городничего. И здесь подтвердилась отличительная черта творчества Садовского: он не искал внешней характерности, которая приводила многих и многих исполнителей роли городничего к шаржу, гротеску, дешевому комикованию. Внешний облик городничего был, конечно, весьма красочен. Благодаря удачному гриму запорожские усы Садовского были заклеены, а прямой нос превращен в толстую картошку. Лицо артиста стало неузнаваемым и приобрело выражение тупого самодовольства, которое вполне соответствовало гоголевской характеристике городничего. Но, повторяю, главное было не во внешности. Все оттенки характера городничего Микола Карпович передавал правдиво, совершенно избегая шаржа.

Ключом к пониманию характера городничего служила твердая его уверенность в том, что иначе жить и действовать нельзя. Отсюда и самоуверенность градоправителя, и его пресмыкательство перед сильными, и жестокое, бездушное обращение с нижестоящими по чину.

Наглец чаще всего бывает трусом; таким и представил Садовский городничего. Приезд ревизора показался ему страшной опасностью, и обычная самоуверенность уступила место глубокой растерянности. Его диалог с Хлестаковым в гостинице обнаруживал все сомнения и колебания городничего, но чем дальше развивалось действие, {158} тем больше чувствовал городничий Садовского, что он нашел путь к сердцу «тонкой столичной штучки» и сумеет стать хозяином положения.

И. А. Марьяненко, который играл Хлестакова, в соответствии с общей задачей постановки изображал просто немудрствующего лукаво столичного враля, случайно взлетевшего на гребень волны. По легкомыслию Хлестаков — Марьяненко даже не понимает, куда заводит его игра и чем она ему грозит. Не он вступает в схватку с обстоятельствами, а обстоятельства сами счастливо оборачиваются для него. Повертелся Хлестаков в глупом провинциальном обществе, наговорил, наврал с три короба, нахватал денег («бери, что в руки плывет!»), и вот уже лихая тройка с заливными колокольчиками уносит ею из смешной и страшной, жалкой и жестокой вотчины гоголевских чиновников.

Спектакль «Ревизор» в театре Садовского был так построен, что первые четыре действия выглядели завязкой для пятого, в котором разрубались все узлы и ставились точки над «и». Этот пятый акт надо считать апогеем игры Садовского в «Ревизоре».

Вот почтмейстер перехватил письмо Хлестакова, розовые иллюзии городничего и его дам рассеялись, он осмеян, одурачен, свергнут с непрочного пьедестала, казавшегося ему гранитным цоколем грядущей столичной карьеры. Городничий мечется в бессильной ярости, хрипло выкрикивает отдельные слова, хватается то за шпажонку, привешенную сбоку, то за сердце. Наконец, услужливые чиновники подставляют ему кресло, и он буквально падает в него, отирая пот большим фуляровым платком. Минута передышки — и городничий несколько овладевает собой. Он ищет выхода из оскорбительного положения, в котором очутился, гнев сменяется бессилием и снова овладевает городничим. О щелкоперах, {159} «чертовом семени», он говорил уже более спокойно. Они, писаки, еще, пожалуй, комедию напишут, и весь мир будет смеяться над городничим, попавшим в дураки. Знаменитые слова: «Чему смеетесь? над собою смеетесь!.. Эх, вы!..» — он бросил не чиновникам, а, перегибаясь через рампу, в первые ряды партера.

Надо было видеть глаза Садовского, раньше подобострастные и мягкие, а теперь горевшие жестоким огнем, чтобы понять, насколько артист жил в создаваемом им образе.

Рассказывают о Н. П. Хмелеве, что он в жизни пребывал в том образе, который должен вечером воплощать на сцене. Он был то сдержанно корректным, но бездушным Карениным, то слабовольным, мягким и расслабленным Федором Иоанновичем.

Эта особенность в полной мере обнаруживалась и у Садовского. Актеры, игравшие с ним, не раз говорили, что, готовясь к комической роли, Садовский настраивал себя на веселый лад, сыпал шутками, анекдотами и с таким самочувствием появлялся на сцене. Перед серьезной драматической ролью он был сосредоточен, немногословен, как бы накапливал силы для вечернего спектакля.

О Садовском часто говорили как об актере перевоплощения, и это верное определение. Выражение глаз, походка, жесты и движения, мимика были призваны служить могучими вспомогательными средствами для характеристики сценического образа. Недаром критики подмечали насмешливо-хитрый и вместе с тем твердый взгляд Садовского — Карася в «Запорожце за Дунаем», тупой и самовлюбленный — у Мартына Борули, величественно-спокойный у Командора в «Каменном хозяине». А как нежно блестели глаза Садовского, когда он изображал влюбленного парубка, как хищнически сверкали они, когда он играл хозяина-эксплуататора, вышедшего из {160} мужиков, Пузыря в пьесе «Хозяин»! Можно было бы написать специальный этюд, посвященный походке или мимике Миколы Карповича. Его городничий тяжело шагал в высоких ботфортах, поступь его Пузыря обнаруживала лицемерие и жадность: шаги были мелкие, шаркающие, егозящие, но уверенные. Тем же лицемерием ловкого хозяйчика веяло и от халата, покрытого большими латами, чтобы подчеркнуть мнимую бедность.

Жесты Садовского отличались сдержанностью и выразительностью. Кто хоть раз побывал на «Ревизоре», запомнил грузные кулаки городничего, как бы воплощавшие грубую силу, кулаки, то взлетавшие вверх над головой, то поднесенные к собственному носу, чтобы предложить себе самому объемистый кукиш.

При умении великолепно носить исторический костюм гетмана или запорожского казака Садовский словно срастался с эпохой, воспроизведенной на сцене.

Его пластичность сохранилась и в очень пожилом возрасте: артисту было около шестидесяти лет, когда он легко и задорно плясал на сцене, подавая пример молодым, увлекая их за собой.

Актерская техника Садовского привлекала внимание многих русских драматических артистов, считавшихся мастерами психологического рисунка.

Микола Карпович может быть по справедливости отнесен к разряду актеров переживания. Всегда идя от внутреннего к внешнему, он все более совершенствовал тонкость психологического раскрытия характеров, что блестяще доказал, например, на образе городничего.

Помню, как Степан Леонидович Кузнецов восхищался городничим Садовского и однажды сказал решительно:

— Пойду к Садовскому и предложу сыграть с ним в «Ревизоре». С таким городничим и мой Хлестаков станет крепче!

{161} Из замысла Кузнецова ничего не вышло, потому что он никак не мог овладеть украинским произношением. Зато другой видный русский актер, А. А. Мурский, иногда с успехом исполнял роль Хлестакова в спектаклях Садовского.

Когда шел «Ревизор», некоторые актеры театра «Соловцов», если они кончали раньше, приезжали в украинский театр специально на пятое действие, где талант Миколы Карповича развертывался во всю ширь. Недаром после премьеры «Ревизора» соловцовский артист Д. Ф. Смирнов пришел за кулисы к Садовскому и взволнованно выразил ему свое восхищение. Слова Смирнова Садовский привел в своих воспоминаниях:

— Позвольте мне пожать вам руку от всего сердца русского артиста за вашу высокохудожественную игру. Я сам играю роль городничего, но прямо и откровенно вам говорю, что все мы играем по раз намеченному шаблону, а того жизненного колорита, того чего-то нового, натурального, что вы дали в этой роли, мы до сих пор дать не могли.

Царская администрация путем нелепых ограничительных распоряжений ставила украинских актеров в крайне трудные условия. Одно время от них требовалось, чтобы на сцене шло столько же действий на русском языке, сколько и на украинском. Таким образом, если украинская пьеса содержала пять действий, то надо было ставить в тот же вечер и русскую пьесу в пять действий. Практически это было невыполнимо, потому что трудно найти таких завзятых театралов, которые бы высидели десять действий за вечер. Да и могла ли труппа в любом составе взять на себя подобную нагрузку?

Фактически нелепые распоряжения властей обходились разнообразными способами. Иногда давали по-русски один-два одноактных водевиля. Актеры играли их в спешке, {162} а публика, знавшая суть дела, являлась прямо к началу украинского спектакля. Один провинциальный сатрап заставил Садовского играть попеременно один вечер украинскую пьесу, второй — русскую. Садовскому пришлось согласиться. Украинские спектакли шли с большим успехом, а русские прямо-таки бойкотировались публикой. К тому же ставилась для русских спектаклей одна-единственная довольно пустая пьеса под заглавием «Фофан».

Но одно дело, когда украинские актеры в угоду властям должны были насильно играть на русском языке, другое, когда они обогащали свой репертуар хорошими переводами русских и иностранных пьес на родной язык.

Так, Садовский поставил в киевском стационарном театре «Гибель “Надежды”» Гейерманса (в украинском переводе Панкiвського пьеса называлась «Надiя»), «Доходное место» Островского (в украинском переводе Садовского «Тепленьке мiсце»), «Нiкандр Безщасний» (переработка пьесы Писемского «Горькая судьбина»). Во всех этих пьесах по-разному звучала социальная тема, которую царские цензоры всячески ограничивали в украинских пьесах.

Когда после Октябрьской революции исследователи получили доступ в архив Главного управления по делам печати, ведавшего драматической цензурой, то по цензурованным и запрещенным экземплярам украинских пьес, хранившихся там, можно было наглядно увидеть, как кромсались и искажались пьесы с социальным содержанием.

Царские власти охотно разрешали на украинской сцене только веселые, безобидные комедии вроде «Пана Штукаревича», где действие заполнялось пустыми диалогами и гопаком. И все же репертуар театра Садовского был серьезным и обширным, содержавшим свыше ста {163} пьес. На этом разнообразном фоне выделялась постановка драматической поэмы Леси Украинки «Каменный хозяин».

В ночь на первое августа 1913 года в Сурами, на Кавказе, умерла Леся Украинка. Тело ее было привезено в Киев, где похороны превратились в широкую политическую демонстрацию. Из разных городов прибыли представители украинского общества, рабочие всех национальностей шли за гробом поэтессы, певца «предрассветных огней», пророчившего близость революции. Полицейские и жандармы запретили речи и песни на могиле поэтессы. Все это вызвало громкий отзвук по всей Украине, особенно в Киеве.

Чтобы почтить память Леси Украинки, театр Садовского взялся за постановку одной из лучших ее драм, «Каменный хозяин», написанной ею за год до смерти.

Самое заглавие пьесы показывает, что Леся Украинка создала ее как бы в параллель «Каменному гостю» Пушкина. И у нее, как и у великого русского поэта, в центре — герой испанской легенды, Дон Жуан, чей образ нашел воплощение у многих писателей мира — Тирсо де Молины и Мольера, Гольдони и Байрона, Ленау и Мериме, Пушкина и Алексея Толстого. Каждая эпоха давала свое толкование образу рыцаря любви, севильского обольстителя и безбожника, бунтаря против установившихся моральных канонов общества. Тирсо де Молина, католический поэт Испании XVII века, был близок к первоначальной легенде и обрек своего героя на вечные муки в аду за его прегрешения против религии. Мольер изобразил в «Дон Жуане» типичного дворянина-вольнодумца скептического XVII века. Он и осуждал его, чтобы избежать нападок цензуры и клерикалов, и любовался смелостью, с которой Дон Жуан выступал против феодальных устоев. А XIX век принес более сложный образ {164} Дон Жуана. Это уже не бездумный озорник и совратитель, а романтический искатель женского идеала, разочаровывающийся и вечно ищущий. В таком Дон Жуане-идеалисте есть уже что-то от бунтаря Фауста, и недаром немецкий драматург Граббе свел двух этих героев в любопытной, хотя и мало известной драме «Дон Жуан и Фауст».

Старый Дон Жуан Тенорио, живший в легенде, в произведениях Тирсо де Молина, Мольера и итальянских бродячих комедиантов, как бы уступил место своему сводному брату или двойнику Дон Жуану де Маранья. В повести Мериме «Души чистилища» и в драматической поэме А. К. Толстого «Дон Жуан» этот видоизмененный герой староиспанской легенды уже не погибает от карающей десницы каменного Командора, а раскаивается и умирает «в благоухании святости».

В конце XIX и начале нашего века появилось в России несколько работ, рассматривавших эволюцию образа Дон Жуана в художественной литературе. Об этом писали петербургский профессор Федор Браун, Алексей Веселовский и некоторые другие. В ноябре-декабре 1911 года в распространенном ежемесячнике «Литературные и научно-популярные приложения к “Ниве”» автор этих строк опубликовал очерк «Тип Дон Жуана в мировой литературе», где рассматривал генеалогию знаменитого испанского героя. К очерку была приложена таблица, в которой наглядно показывалось параллельное развитие образов Дон Жуана Тенорио и де Маранья.

Принимаясь за новую разработку сюжета о Дон Жуане, Леся Украинка была знакома с некоторыми французскими монографиями на эту тему. Позволительно думать, что поэтесса прочитала и очерк, напечатанный в приложениях к «Ниве». Во всяком случае, в письме к другу А. Е. Крымскому она сообщала, что написала своего {165} Дон Жуана, «того самого всемирного и мирового», в чем может скрываться намек на заглавие вышеназванного очерка. Ведь герой «Каменного хозяина» утверждает, что он «Дон Жуан Тенорио, маркиз де Маранья». Действительно, поэтесса как бы слила воедино два образа, придав старинному сюжету новое, вполне современное философско-общественное толкование.

Драматическая поэма Леси Украинки появилась в печати в 1913 году.

Когда я впервые прочитал ее, меня захватили и глубина поэтической концепции и сила художественного воплощения. В «Каменном хозяине» дан великолепный синтез донжуанизма — буржуазного аморализма и ницшеанства, которым так увлекалась реакционная литература в предреволюционные годы. Естественно, что Лесе Украинке не для чего было бы ворошить прах старой испанской легенды, если бы она не могла извлечь из нее инвективу против модного тогда в определенных кругах культа индивидуализма и эгоизма.

Киевская общественность — и украинская, и русская, — знавшая и стихи Леси Украинки, и ее драматургию, с интересом отнеслась к идее театра Садовского поставить «Каменного хозяина». Идея эта была неожиданной и дерзкой.

Садовский обладал широкими взглядами на искусство, он не отказывался ни от романтических, ни от философских произведений для своего театра. Но «Каменный хозяин» был романтико-философской пьесой, где народный украинский колорит, свойственный театру Садовского, и всяческий «бытовизм» оказались бы особенно неуместными.

Глубокое уважение к имени и творчеству поэтессы, стяжавшей себе славу в передовых кругах общества, побудило Садовского пойти на этот столь же интересный, {166} сколь и опасный эксперимент. Но сам артист решительно отказался быть режиссером спектакля, хотя взял на себя роль Командора.

Театральная молодежь, особенно И. А. Марьяненко, с жаром принялась за работу. На пути лежало много преград идейного и материального характера. Благополучно существовавший театр Садовского, имевший свою публику и делавший хорошие сборы, все же не мог нести расходы по оформлению этой сложной постановочной пьесы. Обилие быстро меняющихся сцен и эпизодов, декорации, изображавшие небывалую еще на украинской сцене пышную природу Испании, средневековые костюмы, бутафория и реквизит — все требовало больших средств.

Тут произошло нечто редкое: необходимые для постановки деньги были собраны среди богатых меценатов. Все делалось экономно: костюмы брали напрокат из мастерской Лейферта, а декорации, очень живописные, написал талантливый художник Бурячок. Так были преодолены внешние трудности.

Режиссуру спектакля осуществляли Г. И. Матковский, приглашенный из русского театра, и деятель украинской культуры, педагог музыкально-драматической школы Лысенко, дочь драматурга М. М. Старицкая. Им на помощь пришел В. А. Чаговец, увлеченный мыслью воссоздать на сцене хоть одну драматическую поэму Леси Украинки. Ее ранняя драма «Блакитна троянда» («Голубая роза»), поставленная незадолго до этого учениками школы Лысенко и несколькими актерами, успеха на сцене не имела. Даже среди горячих поклонников поэтессы существовало убеждение, что она больше поэт, чем драматург, что ее пьесы существуют только для чтения. Все это не запугало театр Садовского, работавший над «Каменным хозяином». Шли репетиции. Садовский, устранившийся от постановки, увлеченно вел роль Командора, подавая пример {167} своим партнерам. Даже внешний облик Миколы Карповича был словно создан для роли властного, надменного Командора, воплощающего консервативное, «каменное» начало.

Справедливость требует отметить, что руководители спектакля не смогли тогда с достаточной ясностью разобраться в сложной идейной концепции «Каменного хозяина». В наши дни, когда творчество Леси Украинки глубоко изучено, когда мы располагаем письмами поэтессы, в которых она обстоятельно изложила свое отношение к образу Дон Жуана, к среде, его окружавшей, — раскрытие «Каменного хозяина» на сцене было бы не так затруднительно. Но в ту пору все богатство содержания оригинальной драмы Леси Украинки оказалось невозможно донести до зрителя. Читая рецензию В. А. Чаговца на спектакль, в котором он принимал участие как истолкователь литературного текста, видишь, что идея «Каменного хозяина», хотя и правильно понятая в основном, все же была огрублена, а ее социальный смысл так и остался лежащим вне рамок спектакля.

Наиболее образованные зрители, знакомые и с эволюцией образа Дон Жуана и с произведениями Мольера, Пушкина, А. К. Толстого, по достоинству оценили темпераментную игру Марьяненко — Дон Жуана, превосходный, словно высеченный из цельного камня образ Командора — Садовского, лирическое дарование С. Хуторной — Долорес, овладевшей столь непривычной для нее ролью испанки, готовой на самопожертвования. Все было в стиле времени, романтически-приподнято. Но ради чего Леся Украинка писала, а театр ставил пьесу — ответить было трудно. Отношение автора и театра к героям и событиям скрывалось за традиционными формами романтического спектакля. Оставалось непонятным, осуждает или поднимает театр Дон Жуана и Донну Анну, по достоинству {168} ли оценивает благородную жертвенность Долорес.

Зрители смотрели спектакль с интересом, но большого, массового успеха он не имел и в репертуаре долго не удержался.

И все же постановка «Каменного хозяина» была для украинского театра не меньшим событием, чем, например, постановка «Ревизора».

Микола Карпович Садовский к галерее созданных им национальных характеров добавил образ человека далекой эпохи, далекой среды, о которых он знал только по книгам. Но это был не придуманный, а живой образ средневекового испанского гранда, для которого дворянская родовитость выше личных способностей человека и его душевных качеств. Замкнутый кастовый строй внушал Командору уверенность в том, что его высокое положение назначено ему самим богом. Отсюда и непререкаемость его тона, и каменное бездушие, и гордое пренебрежение ко всему, что могло перечить его воле.

Через полвека вспоминается образ Командора, созданный Садовским. Суровое лицо, обрамленное испанской бородой, атлетически-монументальное телосложение, черная одежда с большим белым крестом на груди, белый плащ.

Даже враги «хохлацкого» театра не могли не признать, что труппа Садовского способна играть не только сцены в шинке с горилкой и гопаком.

Благодаря большому артистическому таланту Садовский вышел за рамки обычного своего репертуара. Этому способствовала также образованность Миколы Карповича, его эрудиция в самых различных областях. В разговоре у него нередко проскальзывали такие тонкие суждения о театре и литературе, о музыке и живописи, что собеседники удивлялись. Наиболее наивные не удерживались {169} от восклицания: «Да откуда вы, Микола Карпович, все это знаете?»

Однажды он при мне ответил на один такой вопрос; «Этому всему меня научил дьячок в приходской школе», — и весело рассмеялся.

Юмор этот был понятен, если припомнить, что реакционеры весь украинский театр считали «плодом недолгой науки».

А у Садовского помимо среднего образования были глубокие знания, приобретенные систематическим чтением.

Хочется отметить превосходный народный язык Садовского. Артист недаром гордился тем, что знает великое множество народных поговорок, пословиц и присказок, не хуже украинских лингвистов Номиса или Гринченко.

Его увлекало не только родное слово, но и мелодика речи и дикция на сцене. В ту пору, когда в ходу была так называемая декламация и сборники стихов назывались «Чтец-декламатор», Садовский читал украинские стихи совсем иначе. Ему была чужда искусственная манера «подносить» стихи, отчеканивая концы строк и нажимая на рифмы. Вместе с тем артист не сглаживал ритмику стиха, не превращал его в прозу. Для естественной, правдивой передачи настроений и образов стихотворения Садовский выработал свою систему художественного чтения. Шевченко и Леся Украинка — поэты, чья лирика была особенно близка сердцу Садовского. Из Шевченко он лучше всего читал балладу «Чернець» и послание «I мертвим, i живим…» Эти два разных по стилю произведения Тараса Шевченко в чтении Садовского как бы отражали два полюса его творчества. В «Чернеце» повествование о славном полководце Семене Палии, после запорожских бранных дел удалившемся в Межигорский монастырь, {170} содержало тот народный колорит, который был особенно дорог Садовскому. Когда же артист читал послание «I мертвим, i живим», то в его передаче прорывалась струя горячей гражданственности. Обличительные строки:

«Раби, пiднiжки, грязь Москви,
Варшавське смiття — ваши пани,
Ясновельможнiї гетьмани.
Чого ж ви чванитеся, ви!»

звучали гневом. Становилось понятно, почему Садовский любил в своем репертуаре такие пьесы, как «Хозяин» и «Глитай, абож павук», где звучали социальные мотивы.

У Леси Украинки, его современницы, с семьей которой Микола Карпович был связан большой дружбой, он тоже выбирал стихи, написанные на гражданские мотивы. «Предрассветные огни», прочитанные артистом в концертах, всегда вызывали овации.

Садовский долгие годы был верен принципам народного, демократического искусства. Он считал, что украинские актеры несут высокую просветительную миссию и любил повторять слова Н. В. Гоголя: «Кто заключил в себе талант, тот должен быть чище всех душой». Как руководитель театра, Садовский бережно воспитывал молодые таланты и был требователен к моральному облику артистов. В этом он походил на К. С. Станиславского. Садовский ясно сформулировал значение театра для родного народа, испытывавшего двойной — национальный и социальный гнет. Он говорил, что театр — «это книга бедных, неграмотные люди не могут читать ни книги, ни газеты, а театр, если у него есть хороший художественный репертуар, понятен каждому».

## **{171}** 4

Годы и события великой исторической важности разметали в разные стороны и актеров театра Садовского и его зрителей. Уже во время первой мировой войны многие украинские артисты и хористы были мобилизованы, и хотя большинство из них числилось в киевском гарнизоне, военные власти, особенно комендант киевского гарнизона Медер, преследовали актеров, убегавших из казармы на вечерние спектакли. Администрации киевских театров, в том числе и украинского, приходилось прибегать к различным уловкам, чтобы обойти Медера и его ищеек. В афишах и программах заменяли фамилии известных актеров, находившихся на положении мобилизованных, и они выступали под новыми именами.

Однажды в 1915 году я присутствовал в театре Садовского, когда появление адъютанта Медера, Афнера, вызвало переполох за кулисами. Но все было так хорошо замаскировано, что свирепого, хотя внешне вежливого, офицера провели за нос. Интересно, что дежурный полицейский пристав, ненавидевший Афнера, оказался на стороне актеров. Садовский в своих воспоминаниях подробно рассказал, как ему и труппе театра удавалось отбиваться от атак Медера и его штаба.

Но вот пришла Февральская, а за ней и Октябрьская революция. Не поняв значения великого переворота, Садовский очутился в эмиграции.

Мой отец рассказывал, в каком смятении был Садовский, решившись покинуть Киев, окруженный частями Красной Армии. Микола Карпович был болен, и отец, лечивший его много лет, категорически не советовал ему уезжать из Киева и резко менять обстановку. Он сказал Миколе Карповичу, как когда-то французский врач Троншен сказал Вольтеру: «Старое дерево не пересаживают».

{172} Когда знаменитому артисту в 1926 году удалось вернуться на родину, он при встрече со мной припомнил слова отца и добавил:

— А почва, на которую меня пересадили, была грязной, болотистой и бесплодной.

Историки театра старались обойти молчанием семилетний период скитаний Садовского в Польше, Чехословакии, на Западной Украине, и только в последнее время с достоверностью рассказывается о тех глубоких и горестных переживаниях, которые выпали на долю артиста, оторванного от родины.

В первые же годы революции на Украине, освобожденной от социального и национального угнетения, бурно началось новое театральное строительство. Возникли молодые украинские студии и театры, постепенно появился созвучный времени репертуар, выдвинулись новые артистические силы. Некоторые руководители студий и экспериментальных театров, зараженные модной тогда футуристической левизной, призывали «сбросить с парохода современности» старый украинский театр, который они объявляли сплошь бытовым и этнографическим. Как бы мог Садовский противопоставить этим скороспелым теоретикам свое блестящее актерское мастерство, свое педагогическое умение, как бы и в новой обстановке мог он нести вперед знамя народного искусства.

Увы, вместо этого он оказался в эмигрантском лагере у белополяков в Ченстохове, а затем в Чехословакии, где жил в нужде, не находя приложения своим творческим силам.

Приехав в Киев в начале 1927 года, я решил повидать М. К. Садовского. С ним, с его театром были связаны многие незабываемые впечатления молодости. Свою журналистскую работу в Киеве я начинал как рецензент украинского театра. И хотя у нас иногда были разногласия, {173} приводившие к объяснениям и легким размолвкам с Садовским, но я горячо любил искристый, разнообразный талант Миколы Карповича, а он, помнивший меня мальчиком, нежно относившийся к нашей семье, как-то по-отцовски журил меня за юношеский полемический задор, проявлявшийся в моих статьях и рецензиях, подписанных псевдонимом «Никто». Если припомнить, что так назывался хитроумный Одиссей, чтобы обмануть циклопа Полифема и выбраться из его плена, то станет понятной одна из шуток Миколы Карповича:

— На этот раз Одиссей из рук Полифема не выберется, возьму и съем!

Но «что пройдет, то будет мило!» И в 1927 году я с замиранием сердца постучал в дверь квартиры на Стрелецкой улице, где жил тогда Садовский. Я боялся, что увижу расслабленного семидесятилетнего старика. Когда я вошел в комнату, он стоял перед зеркалом, рассматривая себя, и пел вполголоса украинскую песню. Конечно, время проложило морщины на лбу и щеках, но он был строен, двигался легко и пластично. В красивых глубоких глазах иногда мелькало что-то неуловимо грустное. Садовский оживился и разговаривал со знакомым мне юмором, снабжая речь народными словечками и прибаутками. Узнав, что я живу в Москве, он расспрашивал меня о театральной жизни столицы, об актерах, особенно о Художественном театре, который он очень любил.

— Сколько раз на чужбине обстоятельства доводили меня до отчаяния, я вспоминал наше искусство и наш театр. Слава богу, меня не забыли. Приглашают не только в театр, но и в кино. Буду сниматься.

Говорил это Садовский с гордостью и радостью. Мне казалось неделикатным расспрашивать его о годах скитаний на чужбине. Но он сам все время возвращался к воспоминаниям, особенно о своем пребывании в эмигрантском {174} лагере в Ченстохове. Его рассказы о петлюровской эмиграции были такими сочными, так уснащены юмором, что я не удержался и сказал: — Вы бы это, Микола Карпович, описали. Была бы конкуренция лучшим юмористам.

Садовский коротко бросил: — Я уже это сделал.

Только теперь я узнал, что в Киевском театральном музее хранится небольшая рукопись Миколы Карповича, озаглавленная «Смiх крiзь сльози» («Смех сквозь слезы»). Прочитав ее, я сразу припомнил некоторые эпизоды, рассказанные Садовским во время нашей последней встречи.

Тысяча девятьсот двадцать первый год. В старинном польском городе Ченстохове находится лагерь, где содержатся интернированные украинцы. Таких лагерей в белой Польше было несколько. Для этой цели приспосабливались по большей части бывшие немецкие лагери военнопленных. От немцев осталась «цивилизация»: колючая проволока вокруг лагеря и тусклое электрическое освещение, горевшее до девяти часов вечера. В лагерях содержалось по нескольку сотен эмигрантов; смертность была ужасающая, потому что люди жили в грязи, холоде и голоде. Официально ченстоховский лагерь назывался «Страдом». Садовский рассказывает: «Население “Страдома” насчитывало до пятисот человек. Главное управление этого “самостiйного” княжества находилось в самом центре города (иначе и не могло быть), в большом доме на Ясногурской улице. Будни “стародомцев” были однообразны, каждый день одно и то же. Вот, с утра. Получение завтрака. Обед (иногда большая, иногда маленькая драка из-за неправильного раздела порций хлеба). Вечером — напряжение всех усилий на получение двух ужинов по одной карточке. Что же касается дел, которыми занимаются “страдомцы”, то они были довольны разнообразны. Вот:

{175} 1. Ловля рыбы (непременно “карасей”, из вновь прибывших).

2. Радиолюбительство (распространение слухов о привозе денег из Тарнова).

3. Агрономия (обкрадывание чужих огородов и садов).

4. Ресторанное дело (подглядывание через окна, как едят в ресторанах).

5. Отхожий промысел, он был весьма широким (посещение тех, кто мог хоть чем-нибудь угостить).

6. Антикварный (продажа сапог, шинелей, плащей и прочего; это был весьма распространенный промысел).

7. Нумизматика (попрошайничество денег “до послезавтра”).

8. Туристически-промысловый (только ночью, днем, правда, стыдились, Добывание угля и дров в окрестностях города).

9. Беллетристически-политически-научный (даровое чтение газет, расклеенных на стенах табачных лавок).

Здесь я перечислил только главные занятия, что же касается мелких, то их и не перечислишь, да я их все и не знал»[[5]](#footnote-6) (перевод с украинского).

«Страдомцы» толпой шатались по городу, с жадностью осматривая витрины лавок и ресторанов, не имея возможности купить что-либо или сытно поесть. Управление лагеря на Ясногурской улице представляло собой трехэтажный дом, где раньше помещалась школа. С утра до вечера этот дом осаждала толпа эмигрантов разных полов и возрастов. Садовский едко сатирически описывает порядки в этой комендатуре УНР. Висят сотни плакатов с надписью: «Просим на лестницах не сидеть и не спать», «Лежать во дворе и варить что-нибудь строго воспрещается», {176} «Просим являться в комендатуру только по делам и в служебные часы», «Громко ругаться в помещении строго воспрещается» — и т. д. «Но, несмотря на эти “декреты”, уэнэровцы заполняли комендатуру, сидели, лежали на ступенях, кипятили чай во дворе, дрались, ругались, выменивали одежду, рисовали, “сочиняли”, просили, а обычно при всем этом еще и пели.

Вот бежит почтовый “министр”, в руках у него здоровенный хлеб и чайник с молоком, он на ходу кусает хлеб, не отрезая, и запивает молоком. Подходит, сперва принимает грозный вид и требует, чтобы его пропустили в двери через толпу. Но, увидев, что никто не обращает на него внимания, он начинает просить ласково то одного, то другого, но все — ноль внимания. Очевидно, у “министра” срочное дело, потому что он, взяв в соседнем доме огромную лестницу, принес ее на плечах и, приставив ее к окну второго этажа, хотел уже лезть по ней. Но как быть с продуктами? Лазить по лестнице он-то умел, потому что ноги его еще не забыли того времени, когда он взбирался на столбы, налаживая телеграфную сеть, когда еще не был министром. Но тогда у него был кожаный ремень, которым он привязывал себя к столбу, чтобы не упасть, а теперь и ремень черт забрал и чайник с хлебом мешают. Что тут делать? — думал он. Оставить на кого-нибудь продукты небезопасно — пока он справится с делами на втором этаже, продукты исчезнут и никого не найдешь. Сперва он покончил с продуктами: сел на перекладину лестницы, “умял” весь хлеб и выпил молоко, потом кожаным пояском от штанов привязал чайник к шее и смело полез вверх. Правда, ему пришлось пострадать при штурме окна — его шляпа-тиролька слетела с головы на землю, где была сейчас же растоптана ногами неудачливых рабов, которые столпились у лестницы и глазами знатоков следили за “атакою” {177} министра. Наконец подоконник был взят и министр юркнул внутрь».

Еще красочнее портрет всесильного коменданта. «В черном френче и таких же штанах-галифе, для большей важности на толстом брюхе висит военное снаряжение. Фуражка, огромный портфель под мышкой а ля Керенский. Он важно курит сигару и сидит, развалясь в кресле, взгляд сам за себя говорит: “Вот захочу и все переверну вверх дном, все на свете”. Он вполне доволен — и власть есть, и хотя, по правде сказать, она ничего не стоит, потому что никто его не слушает, зато деньги есть. Живет он в лучшем отеле, питается в ресторане, жена ходит в каракуле, с лорнетом на золотой цепочке, чего ж ему еще? Дай бог каждому! И продли, господи, эмиграцию!»

Кому в этой разношерстной толпе рыщущих в поисках работы и хлеба было дело до искусства, до театра, до всего того, чему служил и чем жил Садовский? Впрочем, были в эмиграции и писатели, и актеры, и музыканты, но все они полиняли, поблекли и превратились в жалких статистов печальной эмигрантской комедии. Кого тут только не было! Садовский описывает «концертный зал»: в передних рядах сидит «знать», за ней «бывшие люди», а дальше — «чернь». Здесь можно было увидеть старые студенческие тужурки, пиджаки, штопанные разноцветными нитками казацкие жупаны, чиновничьи мундиры всех ведомств, от акцизного до тюремного, а кое на ком из первых рядов висели как на вешалках смокинги и даже фраки. Любительский концерт, рассчитанный на развлечение бездомных и беспризорных эмигрантов, производил самое жалкое впечатление.

Садовский описал положение украинской эмиграции в 20‑е годы, не жалея сатирических красок. Речь шла главным образом о рядовых эмигрантах, очутившихся {178} вдали от родины и живших в страшной нищете. Были, конечно, здесь и свои «удачники». Спекулянты, высшие чиновники УНР, состоявшие на содержании у белополяков, они жили разгульной жизнью завсегдатаев ресторанов и кафе, не задумываясь о завтрашнем дне и мало обращая внимания на горестное положение лагерников.

Свой рассказ «Смех сквозь слезы» Садовский написал в августе 1925 года, когда ему удалось выбраться из лагеря в Чехословакию. Но и там Миколе Карповичу жилось нелегко. Со свойственной ему энергией он пытался собрать осколки своей труппы, обновить ее молодыми актерами, создать украинский театр. Это было не просто в послевоенной, взбаламученной Западной Европе. С великой радостью вернулся Садовский на родину, в Киев, где и прожил до 1933 года.

На главной аллее Байкова кладбища в Киеве находится могила этого большого артиста, выдающегося деятеля украинской культуры. Он не забыт и новым поколением, которое от старших своих современников знает о великом подвиге артиста — самоотверженном служении родному искусству.

# **{179}** Легендарный спектакль

Историки мирового театра, не задумываясь, назовут ряд спектаклей, ставших легендарными. Припомним «Женитьбу Фигаро» Бомарше в канун Французской революции 1789 года, «Эрнани» Гюго, вызвавший ожесточенные бои между классицистами и романтиками, «Перед восходом солнца» Гауптмана, где утверждались основы натуралистического искусства.

Огромное общественное значение, ни с чем не сравнимое, имели первые спектакли «Ревизора» Гоголя и «Горя от ума» Грибоедова в петербургских и московских театрах. Воспоминания современников об этих спектаклях, о мхатовских постановках «Чайки» и «Трех сестер» также вошли в историю русского театра, овеянные неповторимым ароматом творимых легенд.

У истоков советского театра, рожденного бурным дыханием Октября, есть свой легендарный спектакль, о котором нельзя забыть, и его родиной был Киев. Речь {180} идет о постановке «Овечьего источника» Лопе де Вега, осуществленной К. А. Марджановым на сцене бывшего Соловцовского театра весной 1919 года.

Навсегда сохранятся в памяти дни волнующей весны, когда Киев, освобожденный от контрреволюционных банд, стал колыбелью советского театра на Украине.

В огромном семиэтажном доме на нынешнем бульваре Шевченко помещался Всеукраинский комитет искусств с различными отделами и подотделами. Здесь с утра до глубокой ночи кипела живая и напряженная работа. Встает перед глазами одна из многих комнат Театрального комитета, именовавшаяся Репертуарным отделом. Группа молодежи, пришедшая сюда из университетских аудиторий, отыскивала в мировой драматургии пьесы, достойные занять место в репертуаре молодого советского театра. Ведь в театре появился новый зритель — рабочий, красноармейский, крестьянский, и это обязывало к решительному отказу от старого репертуара, создаваемого на потребу публики, искавшей в театре лишь развлечений. Но пока многое шло еще по инерции. На афишах мелькали такие названия, как «Обнаженная», «Мечта любви», «Ревность».

В сумятице, в борьбе старого с новым, возникали любопытные, почти анекдотические эпизоды. Так был создан профессиональный союз Рабпрос, куда вошли бывшие шантанные певички и бывшие классные воспитательницы из бывшего института благородных девиц. Как-то известная в Киеве шантанная артистка М. А. Ленская, считавшая себя меценаткой и в самом деле из филантропических соображений материально поддерживавшая нуждавшихся студентов, явилась в Репертуарный отдел с жалобой на то, что запретили весь ее репертуар и ей не с чем выступать. Действительно, более чем фривольные куплеты Ленской «Душки гусары» и «Комета для кабинета» подверглись {181} запрету как «несовременные». Когда же Ленская услышала, что из репертуара вычеркнули и ее «коронный номер» — «Сосиску», она устроила истерику, горько сетуя на то, что это сделал кто-нибудь из бывших студентов, получавших от нее «субсидию».

Случай не только забавный, но и характерный для того переходного времени, когда на смену блудливым фарсам и пустым лжепсихологическим пьесам должна была прийти настоящая драматургия, могущая волновать и воодушевлять нового зрителя.

Дело было не только в репертуаре, но и в создании нового актера, в воспитании старых мастеров культуры в новых принципах социалистического искусства.

Открылись театральные студии — украинские, русские, польская, еврейская. В «Театральной академии», руководимой блестящим актером и педагогом В. В. Сладкопевцевым, собралась молодежь, полная энтузиазма, горячо спорившая о путях нового, революционного театра, мечтавшая о массовых постановках на площадях, о театрах для детей, об актере нового типа, хорошо владеющем голосом, движениями, мимикой, а главное, проникнутом идеями революции.

Массовое влечение к театру наблюдалось во всех городах. При рабочих клубах возникали театральные кружки, многие актеры старшего поколения охотно работали с молодыми и вместе с ними искали новых путей. В дни революционных праздников устраивались утренники и концерты для детей рабочих. Вспоминаю, как молодой, но уже известный пианист Г. Г. Нейгауз выступал на грузовике, превращенном в эстраду. Сидя за роялем, он играл веселые детские песенки и сам подпевал вполголоса, а восторженные ребята, окружив грузовик, подхватывали их на разные голоса. Но вот грузовик откатывал и на смену ему подъезжал другой, где разыгрывалась сатирическая {182} сценка, в которой участвовали Царь, Капиталист и свергавшие их Рабочий и Крестьянин.

Киевский артист И. П. Мельгорский, ставивший такие интермедии, проявлял много выдумки, чтобы доставить детям радость.

Детский театр возник уже несколько позже — сперва в Харькове, а потом в Киеве. По примеру созданного в июле 1920 года Московского детского театра Харьковский стал постоянным государственным театром для детей с богатым и разнообразным репертуаром. В Киеве такой же театр был открыт по инициативе артистки и молодого режиссера И. С. Деевой. Мне было поручено руководство его литературной частью. Театр помещался на улице Карла Маркса (бывш. Николаевской), где до революции была оперетта Ливского. Маленькое неудобное помещение в дни спектаклей переполнялось шумной детворой, бурно реагировавшей на происходившее на сцене. Надо сказать, что в этом театре было много талантливой молодежи, составлявшей его труппу. Молодые художники А. Г. Петрицкий и И. М. Рабинович вложили немало выдумки в оформление спектаклей «Сказки Шехерезады» и «Приключения Тома Сойера». Так осуществилась мечта театральных деятелей Киева, которые еще в 1919 году задумали создать театр для детей.

25 марта 1925 года отмечался небольшой, но знаменательный юбилей — пятилетие Харьковского театра для детей. Мы с И. С. Деевой поехали в Харьков, чтобы принять участие в торжественном заседании и приветствовать старшего собрата. Там я познакомился с харьковским профессором А. И. Белецким, выдающимся ученым и разносторонним человеком.

Знаток мировой литературы в самом широком смысле слова, лингвист и филолог, любимец студенческой молодежи, он с большим рвением отдался созданию детского {183} театра и написал несколько пьес для него (под псевдонимом Рич. Победимский).

С большим успехом шла его пьеса «Хубеане, африканское представление в пяти действиях», а также «Подвиги Геркулеса» и «Игра Спартака». Чего только не было в «Хубеане»! В ярко раскрашенных конструкциях дети увидели далекий мир африканской деревни и тропический лес. Артисты, изображая обезьян, давали акробатическое представление. Опытный режиссер В. Б. Вильнер на сей раз отрешился от обычных приемов, в которых ставил салонные пьесы дореволюционного репертуара, и создал зрелищное представление, пронизанное социальной мыслью о борьбе африканцев за свободу.

Помню, как тепло и радостно проходил юбилей Харьковского театра. От имени киевлян я прочитал шуточный стихотворный «экспромт», в который были введены заглавия репертуарных пьес.

Пять лет назад взвилась завеса
Пред светлым сонмом детских глаз,
И «Подвигами Геркулеса»
Театр прославлен много раз.
Прислушайся, как в детском стане
Стоят и смех, и гам, и шум,
«Том Сойер», «Хобо», «Хубеане»,
А с ними и «Юла и Бум».

(«Хобо» — пьеса Б. С. Глаголина по мотивам Э. Синклера, «Бум и Юла» — пьеса Н. Шкляра, поставленные в Харьковском театре для детей).

В Киеве первых лет революции ключом била взволнованная напряженная жизнь. По вечерам на гранитном цоколе от свергнутого памятника Столыпину, перед зданием городской думы, появлялась долговязая фигура поэта с длинными волосами и бледным лицом. Жестикулируя, {184} он произносил нараспев стихи, бросая строфы навстречу случайным прохожим, собиравшимся у этой импровизированной трибуны.

«Посмотрите, улицы какие,
А на улицах какие лица,
Крутогорбый вздымает Киев
Революции новую столицу…»

Его сменяли другие поэты, славившие победу революции.

В Литературном комитете возглавлявший его С. Д. Мстиславский, впоследствии автор известной книги «Грач, птица весенняя», с восторгом рассказывал товарищам, как ночной сторож принес для напечатания в журнале «Зори» философский трактат «Якоби и якобы». Правда, выяснилось, что ночной сторож не кто иной, как С. Д. Кржижановский, оригинальный и острый мыслитель, вскоре сменивший тулуп ночного сторожа на обличие профессионального литератора, поэта и прозаика, инсценировавшего, между прочим, повесть Честертона «Человек, который был Четвергом» для Камерного театра.

В подвале гостиницы «Континенталь» открылось кафе ХЛАМ (Художники, литераторы, артисты, музыканты). Там читали стихи, исполнялись музыкальные произведения, художники выставляли свои картины, устраивались диспуты и обсуждения театральных спектаклей. Пожалуй, киевский ХЛАМ не уступал московским кафе «Стойло Пегаса» или «Домино».

Всеукраинскому театральному комитету было поручено руководство театрами на Украине. Они были национализированы, и все киевские театры, в том числе и театр «Соловцов», стали государственными.

Мы мечтали, чтобы в сутках было сорок восемь часов. Мы торопили время. Но перестройка театрального {185} дела на Украине шла не так быстро, как хотелось молодым энтузиастам.

В ту пору в Киеве снова появился большой режиссер и крупный театральный деятель, Константин Александрович Марджанов. Киевляне помнили его еще по сезону 1907/08 года как художника кипучего темперамента и необыкновенного обаяния.

Но в годы, предшествовавшие Октябрю, режиссер-новатор не мог найти себе настоящего места. Он мечтал о театре будущего, на сцене которого развернется массовое действо и зазвучат слова новой, великой правды.

Марджанов восторженно встретил Октябрьскую революцию. Вот строки одного из его писем: «Великая русская революция и новый дух, которым одело вселенную, вернули театр к его настоящим путям. Они дали ему огромное звучание, вернули ему все, чего он был лишен: его действенность, его активность, его ритм. Русский театр пытается создать массовое действие на улицах и площадях. Новый пульс бьет в жизни театра, он проявляется и не сегодня-завтра станет твердо на обе ноги. Мы ждем этого, это нас заранее радует. Мы прогоним со сцены всяких филистеров и пойдем навстречу созданию радостного и великолепного синтетического спектакля».

Назначенный комиссаром бывшего Соловцовского театра и главным режиссером города Киева, К. А. Марджанов с головой ушел в работу.

В апреле 1919 года началась подготовка к первомайскому празднику. Марджанов внес театральные элементы в праздничную жизнь города: по его проекту на Крещатике воздвигались триумфальные арки, пестро расписанные художниками, украшенные флагами и транспарантами. В самый день праздника на особых трибунах и сценических площадках разыгрывались интермедии, отражавшие исторические этапы международного рабочего {186} движения. Сатирические сцены, в которых осмеивались незадачливый гетман Скоропадский, генерал Деникин, возглавлявший на юге контрреволюцию, и другие враги Октября, имели бурный успех у народного зрителя. Были устроены карнавальные шествия при участии артистов театра и цирка. Как бы живые плакаты иллюстрировали победу Труда над Капиталом. Зрители вовлекались в массовое действие. Все это словно сливало воедино жизнь и театр, создавало праздничное настроение. Перед зданием бывшей городской думы, где работал ревком, выступали поэты и актеры с чтением революционных стихов.

Украинское правительство предложило создать к первому мая 1919 года торжественный революционный спектакль.

Прежде всего надо было найти пьесу. Советская драматургия была в зачаточном состоянии. Существовали лишь наскоро написанные агитки типа знаменитого «Великого коммунара» или одноактные пьески, как «Марат» Антона Амнуэля. Тут-то пришел на помощь Репертуарный отдел Вутекома. Там работали М. П. Алексеев, Г. К. Крыжицкий, С. С. Мокульский и автор этих строк. Не могу вспомнить, кому пришла в голову счастливая мысль обратиться к «Овечьему источнику» Лопе де Вега. Марджанов сразу ухватился за эту идею. Мы раздобыли русский перевод драмы, выполненный С. А. Юрьевым и изданный еще в 1877 году в Москве в сборнике «Испанский театр». Как известно, «Овечий источник» был поставлен в свое время в Москве в Малом театре (премьера в марте 1876 г.).

В роли Лауренсии выступала М. Н. Ермолова. По условиям того времени и не без участия драматической цензуры идея борьбы народа против тирании была ослаблена. Финал пьесы, где добрый и справедливый король {187} умиротворяет страсти и прощает крестьян, восставших против жестокого Командора, воспринимался цензорами как утверждающий монархическую власть. И все же после нескольких представлений драма Лопе де Вега была снята с репертуара.

Разумеется, финал «Овечьего источника» коренным образом переработали. Спектакль должен был кончаться мощной сценой народного восстания, победой народа.

У меня сохранилась маленькая листовка, выпущенная Всеукраинским театральным комитетом. Она предназначалась для зрителя «Овечьего источника» и давала краткую биографию Лопе де Вега и характеристику его драмы. «В пьесе нет отдельных героев, — говорится в листовке. — Здесь вожди борются не за свои интересы, а за интересы всех своих сограждан. Радуется и тоскует, гибнет и побеждает весь народ, а не та или иная отдельная личность.

Вот почему именно теперь, когда театр снова стал достоянием народа, когда он снова призван отражать его мечты, страдания и надежды, эта старая пьеса, так ярко рисующая свободолюбивую и смелую народную душу, заново радует своей бодрящей верой в здоровые силы народа».

К. А. Марджанов, увлеченный мыслью создать подлинно народный, оптимистический спектакль, в небывало короткий срок — за три недели — осуществил очень сложную, совсем необычную постановку. Не надо забывать, что большинство драматических актеров, воспитанных в условиях предреволюционного русского театра, почти не умело играть трагедийных ролей. На исполнении сказывался лжепсихологизм декадентских пьес, построенных на полутонах и мнимой значительности. Даже В. Л. Юренева, одна из любимых артисток киевской {188} публики, впервые бралась за трагедийную роль, играя Лауренсию.

Новые задачи, возникшие перед актерами, пугали их, но в то же время зажигали энтузиазмом. Героическое жило не только на сцене во время репетиций «Овечьего источника», но и за стенами театра, на улицах и площадях города, дышавшего радостью победы молодой республики. В. Л. Юренева в книге «Записки актрисы» вспоминает о волнующих часах этой работы: «Марджанов является на репетиции “Овечьего источника”, охваченный вдохновением, а когда он горит, то зажигает все вокруг себя, и тогда работает быстро, строит сцену за сценой, делает это мастерски. Нам с Деевой Марджанов показал некоторые движения, например, как надо держать локти. И, право, в этих лихо согнутых локтях точно определился дух испанской пьесы. Мы мигом ухватили характер движения, отсюда явился и ритм речи, стремительный, упругий от деревенской свежести и ясности сердец».

Исполнительница роли Лауренсии, простой и пленительной деревенской девушки-испанки, как нельзя лучше подметила здесь характерную черту режиссерской работы Марджанова. Он не любил рассуждений о рисунке той или другой роли и сидений за репетиционным столом. Быстро, почти импровизируя, находил он для актера какую-то деталь, которая становилась для него ключом к пониманию образа. Бывало, что этот ключ не подходил к актерской индивидуальности. Так было с исполнителем роли старика Эстевана (отца Лауренсии) талантливейшим Степаном Кузнецовым. Припоминаю, как на репетициях Марджанов неоднократно старался снизить романтико-патетический тон, необычный для Кузнецова, который тот почему-то считал основной краской для Эстевана.

{189} — Степан Леонидович! — кричал Марджанов. — Да будьте не патриархом, а просто испанским крестьянином-стариком. Смотрите, какая у вас простая сердечная дочь, какие живые люди ваши односельчане.

Кузнецов не принадлежал к числу тех актеров, которых режиссер мог легко переубедить или перестроить. Как выпадал он из общего плана «Ревизора» в МХТ, играя Хлестакова, так и здесь в роли Эстевана он был как бы в стороне, и его дублер Юрий Яковлев, кстати сказать, выступивший на премьере, давал более убедительный образ испанского крестьянина. Он не был абстрактно-патриархален, как Кузнецов. Большой и горький жизненный опыт Эстевана, накопленный за годы тяжкой работы на господ-феодалов, научил его сдержанности и рассудительности. Трудно было предположить вначале, что Эстеван способен ринуться в борьбу против феодалов-насильников, тем суровее был его справедливый гнев, защита поруганной чести любимой дочери. Юрий Яковлев с помощью Марджанова сумел дать образ Эстевана в развитии, в связи с общим действием драмы.

Надо отметить, что все поиски режиссера и актерского коллектива были устремлены к тому, чтобы уйти от опасности изобразить народную трагедию в отвлеченно-романтических тонах. Театр искал живописные, реалистические, «шекспировские» краски не только для народных сцен, но и для отдельных характеров, подаваемых также с большой жизненностью и четкостью.

Мы в Репертуарном отделе знакомились по старым материалам — рецензиям и воспоминаниям — с тем, как играла Лауренсию М. Н. Ермолова. Великая русская трагическая актриса, «по-шиллеровски» воспринимала этот образ. Подобно орлеанской деве, Лауренсия для Ермоловой была от начала до конца героическим характером, способным на подвиг, на самопожертвование и отчаянную {190} борьбу с угнетателями. Такая трактовка роли Лауренсии, как и других ролей «Овечьего источника», по мысли Марджанова, противоречила бы основной идее спектакля, который должен был звучать не только романтически-приподнято, а жизненно-просто и героически-убедительно.

В. Л. Юренева, готовя роль Лауренсии, так же как и прочие актеры, стремилась дать характер своей героини в развитии. Актриса, игравшая главным образом неврастенических, изломанных женщин, созданных болезненной фантазией Арцыбашева и Пшибышевского, должна была найти совершенно новые краски и тона, чтобы перевоплотиться в крестьянскую девушку с большими человеческими чувствами и страстями. Юренева рассказывает: «Какое блаженство окутало меня, когда я приступила к роли! Наконец-то, наконец! Какими ненужными показались мне роли другие в сравнении с Лауренсией. Создать трагическую роль — вершина актерских возможностей. Трагедия учит, от нее вырастаешь. Лауренсия какой-то очистительный поток художественной честности. Уже первое прикосновение к этой роли вызвало желание выбросить за борт многие приемы, какими я делала некоторых моих прежних героинь: надломленный голос их угасающих интонаций; кружево запутанных, тонких, как паутина, переживаний; безысходную пассивность характеров; бледность щек и золотые локоны; колеблющуюся походку; блеклые развевающиеся платья; неразрешенные жесты и туман загадочных чувств. И все это я заменила другим: низкие ноты в голосе, золотой загар лица и голых ног, здоровье, энергичный жест; крепкие, честные, ясные чувства».

На репетициях Марджанов внимательно следил за тем, чтобы Юренева не раскрывала сразу героичности характера Лауренсии, потому что это ослабило бы драматизм спектакля. В самом деле: деревенская идиллия, умилительно простая, дышащая чистотой и правдивостью {191} чувств, была показана Марджановым с такой ясностью и беззаботностью, которые никак не предвещали назревающей где-то в недрах феодального замка, господствующего над скромной испанской деревенькой, катастрофы. Драматизм конфликта нагнетался постепенно, исподволь, — восстание вспыхивало как бы стихийно, увлекая и основных персонажей драмы и безымянных крестьян. Композиция спектакля была удивительно четкая и цельная, определившаяся уже на первых репетициях.

Роль Командора исполнял Н. А. Смурский. Это был актер серьезный, вдумчивый, уже немолодой и опытный, дававший внешне не яркий, но глубокий и проникновенный рисунок роли. Марджанов поручил ему роль Командора, боясь, что какой-нибудь актер «с нажимом» изобразит мелодраматического злодея. Смурский, как всегда в своей работе, не прибегал к внешним эффектам и не старался вызвать антипатию зрителя нарочитой грубостью приемов. Вкрадчивые движения, свойственные зверю хищнику, высокомерно поднятая голова с лихо заломленным беретом, уверенные и властные жесты, богатство интонаций — то лицемерно-приветливых, то надменно-свирепых — таков Командор — Смурский. Это коварный враг, способный на любое преступление, когда закипающая страсть вырвется наружу, обжигая его и лишая самообладания.

В драме есть несколько придворных эпизодов, где выступают король и королева Кастилии. В спектакле эти сцены были сведены до минимума. Лопе де Вега идеализировал королевскую власть как собирательницу раздробленных испанских земель и опору в борьбе против иноземных захватчиков. В мудром и справедливом короле испанский драматург видел источник законности. Эта концепция была, конечно, начисто отвергнута режиссером. Он резко противопоставил мир простых людей, живущих {192} естественными мыслями и чувствами, пышному, но пустому и прогнившему изнутри миру феодалов с гербами, титулами и кастовыми предрассудками. Двор короля Марджанов изобразил как сборище марионеток, в жестах и словах которых все притворно, неестественно, лицемерно. Король (А. Азров) и королева (Е. Розважевская) напоминали деревянных кукол, двигавшихся словно на шарнирах и говоривших странными, пискливыми голосами. Сцены, изображавшие королевский двор, приобрели, по замыслу режиссера, гротескный характер. Здесь действовал закон контрастов. Тусклое освещение эпизодов во дворце создавало впечатление мрачной суровости феодальной монархии. В противоположность этому народные сцены на площади были залиты яркими лучами прожекторов и как бы купались в солнечном свете.

С особой тщательностью разрабатывал Марджанов народные характеры драмы. Он стремился к тому, чтобы актеры, игравшие крестьян, отличались резко индивидуальными чертами.

Крестьянин Менго в исполнении Н. А. Светловидова весь светился жизнерадостным весельем. По замыслу Лопе де Вега, он — деревенский балагур, поэт, музыкант и песенник. Ни один праздник, ни одно событие сельской жизни не могли обойтись без него и его импровизированных песенок под собственный аккомпанемент скрипки. Марджанов намеренно ослабил национальный испанский колорит роли Менго, чтобы приблизить к широкому зрителю психологию находчивого, расторопного парня, каких много в любой деревне.

И этот не особенно смелый парень менялся под натиском обстоятельств. Как тигренок бросался он на защиту Хасинты от посягательств сластолюбца Командора. Чувство собственного достоинства подавляет остатки трусливости и нерешительности в Менго. Он переносит и побои {193} слуг Командора, и пытки, которым его подвергают после восстания. Мужество вливается в него и не покидает до победного конца. Вместе со всеми на вопрос: «Кто убийца Командора?», он, не колеблясь, отвечает: «Фуэнте Овехуна!»

Светловидов, предпочитавший в ту пору амплуа героев, обрел в этой характерной роли свое настоящее призвание. Он был очень привлекателен и в часы беззаботного веселья и в острый момент крестьянского восстания.

Н. Н. Соснин в образе Фрондосо, жениха Лауренсии, был серьезным, положительным человеком, мечтающим о семейной жизни с Лауренсией. Он создал цельный, выразительный образ, показал силу любви к Лауренсии и готовность мужественно отстаивать свое счастье. Надолго запоминалась сцена, когда Фрондосо хватает самострел Командора, лежащий на земле, и, не раздумывая, направляет его на насильника, защищая Лауренсию. Это не только внешне драматический момент, он крайне важен и в психологическом отношении. Лауренсия воочию убеждается в большой любви Фрондосо, в его готовности вступиться за ее честь, даже жертвуя собой.

Менее значительные роли — крестьянина Барильдо, девушек Паскуале и Хасинты — также получили индивидуальную окраску.

Для Марджанова очень важен был зрительный образ спектакля, поэтому многое зависело от художника. В ту пору вокруг Марджанова собиралась талантливая молодежь, горящая жаждой исканий и смелыми новаторскими идеями. Среди этой молодежи он безошибочно выбрал Исаака Рабиновича, впервые вступавшего на путь театрального художника. Сколько бессонных ночей провел этот высокий и худой, мечтательный юноша в думах о том, удастся ли ему осуществить на сцене свои смелые замыслы. Но в дореволюционном, антрепренерском театре {194} художнику-искателю трудно было найти место. И вдруг ему предоставили сцену самого знаменитого в Киеве театра, а энтузиаст-режиссер с такими же, как у него, горящими глазами сказал: «Твори, создавай!»

Так впервые на сцене киевского театра появилась объемная декорация, удивительно яркая и выразительная. Как и подобало в героическом спектакле, здесь все было подчинено одной идее: борьбе народа против феодалов-угнетателей.

Рабинович подчеркнул эту идею изобразительными средствами. Он показал широкий простор Испании. Пол сцены выстелили густо-оранжевыми полотнами, на которых гармонически играли пятна крестьянских костюмов — серых, черных, зеленых, красновато-бурых. Вдали открывалась перспектива высоких, поросших зеленью гор. Это была арена крестьянского труда и сладостного веселья в дни праздников.

Но над всем этим пейзажем с бездонным голубым небом, освещенным ярчайшим светом прожекторов, господствовали средневековые башни. Эти желтые исполины как бы олицетворяли грозный оплот феодального мира. А справа от зрителей небольшой занавес, украшенный испанскими геральдическими знаками, отделял уголок сцены, где разыгрывались эпизоды в доме Командора и при дворе.

Зритель, входивший в зал, сразу видел всю сценическую установку, пока еще тонувшую в полумраке. Знакомый киевлянам голубой занавес театра «Соловцов» появлялся перед ними единственный раз, когда заканчивался спектакль. Марджанов сделал только один антракт, и таким образом спектакль распадался на два отделения.

Когда Рабинович впервые принес готовый макет и показал Марджанову, режиссер принял его почти без всяких поправок, созвал актеров и, радостно улыбаясь, {195} сделал жест в сторону макета: «Вот здесь вы будете жить и действовать».

Спектакль открывался театрально-торжественно: два герольда с большими трубами возвещали начало. Затем отдергивался боковой занавес, маленькая сцена изображала дом магистра ордена Калатравы. Здесь зритель впервые видел Командора, льстиво ищущего благоволения магистра ордена. Зловеще звучали слова лицемерной преданности богу и кресту. Сцена проходила в полумраке, заговорщики с красными крестами на груди, в темных бархатных костюмах, неповоротливые и тяжелые, рождали впечатление тревоги и грядущих бедствий. Это настроение поддерживала музыка Бютцова, доносившаяся из глубины сцены.

Но вот боковой занавес закрывался, и на всем просторе ярко освещенной площадки, от рампы до остроконечных башен, развертывалось действие. Появляются Лауренсия со своей подругой Паскуале, Менго, Фрондосо и другие крестьяне. Смех, непринужденность, веселые и меткие шутки. Спектакль идет в быстром темпе, реплики скрещиваются как шпаги. Раздаются песни, кружатся в танце веселые пары и группы крестьян.

В задорной толпе, как яркий цветок, мелькает Лауренсия. Бойкой скороговоркой льется ее речь, и в этой обыкновенной испанской девушке трудно предположить хоть одну героическую черту. От нее веет душевным здоровьем и счастьем.

В постановке народных сцен Марджанов не стремился показать безоблачную сельскую пастораль, создать идиллию безмятежной жизни условных пейзан. Эти сцены пронизывало порой возникающее чувство тревоги. То та, то другая девушка говорит о домогательствах Командора, о грубости его слуг и солдат. Но набегающая тучка сейчас же рассеивается уверенной смелостью Фрондосо или {196} забавной шуткой Менго, поющего и играющего на своей неизменной скрипке.

Когда Командор возвращается победителем из похода, крестьяне, исполняя свой вассальный долг, несут ему дары. Этот эпизод демонстрировал богатые плоды крестьянского труда. Не только художник со своими помощниками, но и бутафоры, и реквизиторы постарались вовсю: во время пиршества через сцену протянулась веревка, по которой безостановочно «плыли» гуси, утки, окорока, корзины фруктов, бурдюки с вином. Крестьяне весело подталкивали снедь, являвшуюся как из рога изобилия. Все это приносилось в дар Командору миролюбивыми и добродушными крестьянами. Режиссер хотел показать, что богатая природа этого солнечного края могла бы сделать всех сытыми и счастливыми, если бы над теми, кто трудится, не стояли жадные и праздные господа. Чисто театральные средства делали эту мысль наглядной, но она подавалась не в лоб, как это бывало в агитках той поры, а образно и доходчиво.

Действие нарастает. В разговорах крестьян слышится тревога: насилие и вымогательства Командора становятся все тягостнее. Он сам появляется на сцене мрачный, похожий на хищную ночную птицу.

Командор велит схватить Лауренсию и привести к нему во дворец. Вот тут-то, быть может, впервые чувствовалась скрытая сила воли Лауренсии — Юреневой, когда она властно запрещала Командору прикасаться к ней.

Финалом первой части спектакля служила сцена свадьбы Лауренсии и Фрондосо. Гремит деревенская музыка, неистово пляшут парни и девушки, лучше всех Лауренсия и Фрондосо. Кажется, опасения позади и ничто на свете не может нарушить их счастья. Но вот протяжно и печально зазвучала музыка, испуганные крестьяне {197} расступаются, вооруженные солдаты и Командор являются на сцену, сверкая оружием и латами. Свадьба прервана, солдаты уводят Фрондосо и Лауренсию. Уныло покидают сцену свадебные гости, гаснет свет. Антракт.

Вторая часть открывалась сходкой крестьян. Сколько тут разных мнений и мыслей, сколько колебаний и рассуждений. В взволнованных движениях крестьян, в резких выкриках, в подчеркнутом единении всех обитателей чувствуется, что восстание становится неизбежностью.

Вершиной спектакля, ни с чем не сравнимой по драматизму, был монолог Лауренсии. Она прибегает к крестьянам в разодранном платье, вырвавшись от солдат Командора, и как бы бросает факел восстания в пороховой погреб.

Одежда Лауренсии висит на ней лохмотьями, волосы растрепаны, лицо искажено ужасом и гневом, а большие и выразительные юреневские глаза горят местью. Едва появившись, Лауренсия — Юренева произносит почти робко, обращаясь к собравшимся на сходку крестьянам: «Дозвольте мне войти в совет мужчин и дайте место женщине средь них». На испуганное восклицание отца: «О небо! Не дочь ли уж моя?» — Лауренсия отвечает: «Переменилась я, и на себя уж не похожа!» И, действительно, она предстает перед зрителем в каком-то новом, еще невиданном облике. От робости первых слов не остается и следа. Девушка, перенесшая страшное потрясение, говорит, обращаясь к своим односельчанам, не только на языке чувств, но и силой логики призывает их к борьбе, к мщению. Юренева произносила монолог сдержанно, не в полную меру своих голосовых средств. Ее голос звучал уверенно, твердо, не срываясь на крик, когда она с глубоким темпераментом укоряла мужчин Овечьего источника, обвиняя их в угодливости, в трусости, в желании {198} уклониться от прямого столкновения с насильниками. С какой едкой иронией, с каким справедливым упреком произносились Юреневой слова:

 «Хочу,
Чтобы камнями забросали вас,
Полумужчин и полуженщин подлых,
Женоподобных трусов, годных в пряхи!
Мы завтра же оденем в юбки вас
И наши чепчики на вас наденем,
Иль лентами, платками уберем
По-женски головы седые ваши,
И нарумяним вас и набелим!..»

Заключительные слова монолога, в которых Лауренсия от упреков переходит к прямым призывам к восстанию, наэлектризовывали зрителей. В этот момент Лауренсия была уже неистовой мстительницей не только за свою поруганную честь, но и за вековые обиды, пережитые ее дедами и прадедами. Она обращалась к женщинам, ставя им в пример героических амазонок прошлого, и звала их возродить это племя воительниц «на ужас трусам и тиранам всем!». Гром рукоплесканий всякий раз венчал монолог Лауренсии — Юреневой.

Теперь она вся — движение, действие, порыв. Лауренсия собирает вокруг себя женщин. Восстание разгорается, Сорвав с себя шарфы, подняв их вверх, как знамена, крестьянки бросаются к дому Командора. И в багровом отсвете, падающем на сцену, видны динамические группы крестьян, вооруженных пращами, вилами, палками, камнями. Они врываются к Командору, солдаты и слуги бегут, восставшие их преследуют. Победа, победа! Лауренсия торжественно ломала меч, который уж не нужен: «Тиранов более уж нет!» Начинался знаменитый танец с плащами — пляска победителей (постановщик М. Мордкин). {199} Пестрые, красочные костюмы крестьян мелькали в неудержимом вихре. Все дышало молодостью, мощью, силой победившего народа, который обретал счастье. Воители-крестьяне возвращались к мирному труду, амазонка-мстительница Лауренсия становилась нежной и любящей женой Фрондосо.

Все это было в мимических сценах танца плащей, выражавшего победное веселье. Это меньше всего походило на балетный дивертисмент. Все подчинялось драматическому действию и исключало обычные хореографические приемы.

Идея единства крестьян, подчеркнутая в этой сцене, находила дальнейшее развитие. Крестьяне, не сломленные ни судом, ни пытками, отвечали, что убийца Командора «Фуэнте Овехуна». И каждый врозь, и все вместе, победившие повстанцы торжественно повторяли название своего местечка.

Когда в финале спектакля масса исполнителей двигалась из глубины сцены к ее переднему краю, в зале вспыхивал яркий электрический свет, и оттуда стихийно начиналось встречное движение зрителей. Суровые бойцы-красноармейцы, политработники, рабочие и работницы киевских фабрик и заводов поднимались со своих мест, чудесно оживали четыре яруса театрального здания. Еще не успевала смолкнуть музыка оркестра, как ее сменяли могучие звуки «Интернационала». Идею спектакля К. А. Марджанов выразил в нескольких крылатых словах: «Мне надо, чтобы после того как актеры двинутся к рампе, зрители двинулись бы на фронт!»

Сорок два дня подряд шел «Овечий источник», и всегда повторялось одно и то же: бурные овации после монолога Лауренсии и пение «Интернационала» в зрительном зале, когда смыкался тяжелый голубой занавес и зрители с огромным подъемом покидали театр.

{200} Когда толпа зрителей в рабочих куртках и пиджаках, в скромных платьях работниц, в военной форме выливалась на площадь перед театром, на плохо освещенные улицы Киева, близкого к фронтам гражданской воины, на ночных улицах города долго еще звенела мощная мелодия «Интернационала».

Вниз по крутой улице Маркса спускались зрители возрожденного революцией театра, встретившиеся в 1919 году со старым испанцем Лопе де Вега Карпио. Драматический гений одного из славных писателей испанского Возрождения сослужил большую службу молодому советскому театру и сам омолодился, приобретя новое, общественно-политическое звучание.

Всеволод Вишневский, выступая 23 апреля 1933 года на гражданской панихиде у гроба Марджанова, вспоминал о том впечатлении, которое произвел на него, рядового красноармейца, спектакль «Овечий источник»: «Я помню, мы пришли на этот спектакль вооруженными, потому что тогда без оружия по городу ходить было нельзя. И вот перед нами поднялся занавес, и мы увидели вещь, которая нас совершенно изумила, мы увидели борьбу угнетенных за свое освобождение. Это было так созвучно тому, что шло рядом, за стеной театра, что мы, красноармейцы, увидели такую вещь, которая нас внутренне потрясла настолько, что нам казалось, что мы сейчас готовы идти драться против Европы до самой Испании. Для нас, солдат, это было совершенно необычайное зрелище. Мы видели, что в спектакле все трудности преодолеваются и покрываются огромным чувством гражданского долга, большой гражданской человеческой мысли, и когда мы вышли из театра, мы знали, что этот спектакль нас обновил, мы были грязны, он нас вымыл, мы были голодны, он нас накормил, и мы знали, что мы готовы драться и будем драться. Ночью, когда мы {201} расходились из театра, раздались выстрелы по улицам, и мы чувствовали, какой стимул заложен в нас этим спектаклем, мы чувствовали, что мы идем драться с Западом. Несомненно, что в этом спектакле было новое качество, это было очень сильно, очень огромно, и когда после спектакля Марджанов вышел раскланиваться, мы увидели человека с блестящими, горящими глазами, который, казалось, делал над собой усилие, чтобы и самому не пойти вместе с нами, и если нужно будет, то не остаться живым, но драться и драться, пока не победим врага.

Таково было влияние этого большого мастера на красноармейцев. Мы не сомневались и не сомневаемся, что, если наступит такой день, когда нам нужно будет вновь встретиться с врагом, мы не раз вспомним эти спектакли и будем крепко держать в своих руках то знамя, которое этот великий мастер держал в своих руках…»

Легендарный спектакль «Овечий источник» в Киеве вошел в историю нашего сценического искусства как один из первых спектаклей принципиально нового типа. Ведь театральное дело в провинции предреволюционных лет главным образом строилось на репертуаре, рассчитанном на выгодные роли для отдельных актеров, а Марджанов в «Овечьем источнике» выдвинул принцип ансамбля, с массовыми сценами, участники которых наделены индивидуальными чертами. Даже буржуазные историки литературы отмечали, что главным героем драмы «Овечий источник» является народ. Однако в предшествовавших постановках основное внимание театров было обращено на трагедийную роль Лауренсии, а народ отодвигался на задний план. Марджанов сумел в центре «Овечьего источника» поставить народ, а главной темой спектакля сделать судьбу народную.

На «Овечьем источнике» Марджанова училась театральная молодежь, которую он так любил и которая {202} платила ему не менее горячей любовью. Из киевской актерской молодежи Марджанов набрал второй состав исполнителей «Овечьего источника», а актриса И. С. Деева стала с помощью Марджанова режиссером второго состава. Командора играл молодой актер В. А. Нелли, Эстевана — Я. И. Уринов, Менго — И. Н. Рафаилов.

Спектакль «Овечий источник» в Киеве — блистательная страница в истории советского театра.

К сожалению, с каждым годом остается все меньше участников и зрителей этого спектакля, а так необходимо сохранить возможно больше подробностей о вдохновенной работе К. А. Марджанова и актерского коллектива в незабываемую киевскую весну 1919 года.

За долгую артистическую жизнь В. Л. Юренева не раз читала монолог Лауренсии в концертах и в кругу друзей, всегда волнуя слушателей силой своего творческого запала. И как могло быть иначе, когда роль Лауренсии осталась ее любимой ролью, определившей крутой поворот в ее тонком и капризном мастерстве актрисы психологического рисунка.

Юренева скончалась 19 января 1962 г. За три года до смерти, она, придя ко мне, увидела магнитофон и захотела записать монолог Лауренсии. Тут выразилось чувство ответственности, всегда свойственное ей как актрисе. Она сказала, что должна подготовиться и придет записываться в другой раз. Через несколько дней она пришла, очень сосредоточенная, подтянутая. Просила пригасить в комнате свет и стала у микрофона. Уже немолодой голос сохранил живость и энергию былых интонаций. Чем дальше развертывался монолог, тем яснее проступала Лауренсия 1919 года во всей ее неповторимой простоте и героичности. Воображение вновь создавало картины легендарного спектакля.

# **{203}** Михоэлс

Осенью 1923 года я приехал в Москву. Бурная театральная жизнь столицы буквально ошеломила меня. На улицах повсюду были расклеены броские афиши и сводные программы московских театров: почтенных, академических, оперы и драмы, а рядом с ними — молодых, так называемых «левых». А какое разнообразие репертуара! «Лизистрата» Аристофана на сцене Музыкальной студии МХАТ, «Принцесса Турандот» в Третьей студии. Вторая студия ставила «Узор из роз» Ф. Сологуба и «Младость» Л. Андреева, Четвертая студия — «Свою семью» Грибоедова и Шаховского. Малый театр пленял постановками пьес Островского. В репертуаре многих драматических театров главенствовали Шекспир и Шиллер. А театры «левого» фронта… «Великодушный рогоносец» в Театре имени Мейерхольда, вызывавший ожесточенные споры, «Земля дыбом» в {204} Театре Революции, «Мексиканец» по Джеку Лондону в Театре Пролеткульта, разнообразная программа спектаклей в Мастфоре (Мастерской Фореггера), кабаре «Кривой Джимми» (впрочем, не вполне примыкавшем к «левым» театрам). Играли еще неокрепшие и неопределившиеся театральные коллективы: Студия имени Шаляпина, какой-то вскоре сгинувший Сретенский театр, рассчитывавший на самого незатейливого зрителя. Всего и не перечислишь! Прибавим три оперных театра, театр оперетты, Еврейский камерный театр, Камерный театр под руководством А. Я. Таирова.

Двенадцатого октября в Студии имени Шаляпина шел «Королевский брадобрей» А. Луначарского. Перед началом спектакля автор произнес вступительное слово, очень краткое, но сказанное с тем литературным и ораторским блеском, который был свойствен Луначарскому. В антракте я подошел к нему, и разговор, естественно, коснулся различных сторон московской театральной жизни. Анатолий Васильевич посоветовал мне поинтересоваться Еврейским камерным театром.

— Театр это молодой, но у него хорошие перспективы, — сказал он. — Руководит им Алексей Михайлович Грановский.

И Луначарский рассказал о нем как о режиссере очень способном, но и очень легкомысленном, увлекающемся некоторыми худшими сторонами «буржуазной цивилизации».

Характеристика Луначарского оказалась пророческой. Грановский обнаружил свое «легкомыслие» не только в том, что очутился в числе белоэмигрантов, но и в том, что окончательно потерял себя за границей, где бесславно умер в крайней нужде.

Но на первых порах существования Еврейского театра Грановский делал очень много, чтобы определить {205} место этого коллектива и его роль в художественной жизни столицы.

Кажется, на другой день после разговора с Луначарским я пришел в этот театр. Он помещался на Малой Бронной. Идя туда, я вспоминал все то, что знал о старом, дореволюционном еврейском театре. Это было совсем немного. Раз или два пришлось мне посетить спектакли еврейской труппы Фишзона, кочевавшей по городам и местечкам Украины и Белоруссии. Труппа называлась то «Русско-немецкой», то «Еврейско-немецкой». Актеры говорили на немыслимом жаргоне, играли трескучие мелодрамы, квазиисторические пьесы или пошлые фарсы, рассчитанные на мелкобуржуазную, мещанскую публику. Как-то я видел и самого Фишзона, в весьма скромной роли просителя в Петербургском комитете по делам печати, попросту в драматической цензуре. Щеголеватый цензор, изящно грассируя под петербургского аристократа и играя золотым карандашиком, доказывал Фишзону, что он никак не может «пропустить» пьесу, в которой изображен герой-двоеженец.

— По существующим законоположениям, — сухо отчеканивал цензор, — самая идея двоеженства не может себе находить места на наших сценах.

Раскрасневшийся от волнения Фишзон ерзал на стуле, что-то бормотал и, наконец, твердо сказал:

— Тогда я одну жену отправлю в Америку.

Тут мне пришлось уйти из цензорского кабинета, я так и не узнал, чем же кончилось дело. Но этот маленький случай как бы отразил те трудности и преграды, которые стояли на пути не только еврейского, но и всех национальных театров царской империи.

Если вы хотите познакомиться с жизнью французских бродячих трупп XVII века, к вашим услугам бессмертные страницы «Комического романа» Скарропа. {206} Сколько бесшабашного веселья, чисто галльской гривуазности и легкого юмора в забавных похождениях французских актеров той поры!..

Но если вы хотите, хотя бы в самой малой степени, приобщиться к крестному пути еврейских комедиантов XIX столетия, понять те лишения и страдания, которые выпали на их долю, — прочтите «Блуждающие звезды» Шолом-Алейхема.

Бродячие еврейские актеры играли где придется — в старом сарае, в хлебном амбаре, полусгоревшей риге или на открытом воздухе, перед корчмой. Стулья, табуреты, скамейки, собранные где только возможно, заполняли «партер» для зрителей. Пеньковые усы и бороды, румяна и белила, пестрые лохмотья — костюмы и аксессуары актерского преображения.

Искусство еврейских комедиантов строилось на чисто народной основе. Связанное первоначально с религиозным праздником «пурим», оно приобрело затем совершенно светский характер и никак не зависело от еврейских церковников.

Издавна существовал обычай в дни веселых праздников разыгрывать легендарные события, с которыми связаны эти праздники. Актеры-любители (пуримшпилеры), наряженные, с приклеенными бородами и усами, ходили из дома в дом, исполняя маленькие забавные диалоги, пели песенки, перебрасывались колкими остротами и прибаутками. Местечковый часовщик или портняжий подмастерье на время отрывались от тусклой будничной жизни и превращались в героев старинных библейских легенд.

Это были истоки будущего сценического искусства, которое, кстати сказать, запрещалось суровой еврейской религией. И все-таки еврейский театр возник, хоть и при самых неблагоприятных условиях.

{207} Его создателем был Авраам Гольдфаден (1840 – 1908). Сын бедного ремесленника, обучавшийся в казенной еврейской школе, Гольдфаден стал народным учителем. В затхлый мирок еврейского местечка он нес культуру, знания, а в сочиненных им песенках выражалось жизнелюбие, стойкость прибитых нуждой бедняков, много смеха, веселья, шуток, наивной радости. Он был не только собирателем народных сокровищ, но и их распространителем, он был создателем еврейского театра, автором текстов, режиссером, комедиантом, композитором, администратором и… ламповщиком.

В 1876 году поднялся занавес первого еврейского театра. Было это в Яссах, в Румынии, испытывавшей невзгоды русско-турецкой войны. Театр Гольдфадена просуществовал недолго. Набожные евреи считали сценическое искусство грехом. Ведь иудейство, запрещавшее идолопоклонство, относилось настороженно к изобразительному искусству — к живописи и скульптуре, а актер воспринимался как оживленная скульптура. Новорожденному еврейскому театру суждено было пройти путь скитаний и лишений. Гольдфаден гастролировал со своим театром по Румынии, побывал на Украине, посетил Польшу и однажды даже добился разрешения показать спектакли в Петербурге.

Гольдфаден был просветителем, но ему не хватало ни литературного таланта, ни артистичности. В 1887 году он попадает в Нью-Йорк, где издает газету на еврейском языке. Затем снова Европа, опять Америка. Снова театр, но уже для американских разбогатевших мещан, ищущих возможности посмеяться и поплакать «за свои деньги».

А между тем семена, брошенные Гольдфаденом в России, дают свои всходы, свои робкие побеги. Возникает целый ряд бродячих еврейских трупп. Актеры {208} униженно выпрашивают разрешения на спектакли у царской администрации, на ломаном языке, своеобразном «волапюке», разыгрывают бездарные оперетты и трескучие мелодрамы. Нужда, нищета, обреченность на вечное прозябание — вот спутники этих несчастных париев театра. А между тем среди них было много талантливых актеров — Э. Каминская, Е. Вайсман, Я. Либерт, М. Фишзон и другие. Но им не хватало школы, той школы, которая, опираясь на национальные традиции, вырабатывает актерское мастерство, учит овладевать актерской техникой.

И вот я сижу в кабинете директора Еврейского камерного театра, государственного театра. В моих руках маленькая узкая афиша, выпущенная в 1919 году в Петрограде на русском языке. Как незаметно выглядела она, должно быть, на столбах и стенах петроградских зданий, среди декретов, воззваний и официальных приказов. Но афиша эта имеет историческое значение для еврейского театра. Она объявляет, что в Петрограде открывается «Еврейская театральная студия» под руководством А. М. Грановского. Это уже государственное учреждение, и цель его — создать еврейского актера и еврейский театр. «В школу принимаются, — гласит афиша, — лица не старше двадцати семи лет, желающие посвятить себя работе в еврейском театре». Из разных концов нашей страны, даже из-за границы, пришли молодые люди в суровые голодные дни в революционную столицу, чтобы вместе работать над созданием нового искусства. На улицах гремели выстрелы, у продовольственных лавок стояли очереди… Но среди разрухи и лишений шла большая созидательная работа, закладывался фундамент новой, социалистической культуры. И в маленькой еврейской студии царила радость творчества, поисков, а порой — горечь неизбежных ошибок…

{209} Вот как Михоэлс описывает настроения первых месяцев работы Студии: «Мы бродили по просторным и холодным полупустым комнатам, и не верилось, что с молниеносной быстротой спаяемся мы в одну семью, которая дышит одним желанием.

Но это совершилось.

На улице бушевала буря революции…

И человеческие глаза и слишком человеческие думы испуганно и растерянно метались в хаосе разрушения и суете становления… И в это самое время, когда миры трещали, гибли, заменялись новыми мирами, случилось одно, быть может, маленькое, но великое для нас, евреев, чудо — родился Еврейский театр».

В таких же лирико-патетических тонах говорил мне об этом и А. М. Грановский при первой нашей встрече. Это был еще молодой, хотя и рано полысевший, несколько плотный, высокий человек. Держался он с подчеркнутой простотой и сдержанностью, но во всем его облике чувствовалась самоуверенность, властность характера. Говорил он спокойным, тихим голосом, в словах его часто звучала нескрываемая ирония.

Выросший в Риге в весьма зажиточной буржуазной семье, получивший хорошее образование, Грановский безукоризненно владел русским и немецким языками. Он был учеником знаменитого немецкого режиссера Макса Рейнгардта и во многом усвоил его приемы работы с актерами. Именно под влиянием изысканности, камерности некоторых исканий Рейнгардта Грановский назвал новый театр камерным. Впрочем, творчество Рейнгардта было многообразным, наряду с камерными постановками и раскрытием интимной психологии героев немецкий режиссер создавал широкие масштабные представления вроде «Царя Эдипа» Софокла (в переработке Гофмансталя) или «Чуда» Фольмеллера.

{210} В беседе со мной Грановский старался теоретически обосновать свои режиссерские принципы, но я не почувствовал ясности в его эстетических взглядах и понял одно: новый еврейский актер, по мысли режиссера, должен быть актером синтетическим, соединяющим в себе искусство драматического актера, певца, мима и даже акробата. Музыке Грановский придавал особое значение. Это, говорил он, метроном, регулирующий ритм спектакля, движение актера, развитие драматического действия.

Слушая рассуждения Грановского, я невольно думал: а как это выглядит на практике? — и не мог себе представить стиль нового театра даже в самых общих контурах.

В разгар беседы в кабинет вошел человек невысокого роста, с некрасивым, но очень выразительным лицом. У него был высокий лоб мыслителя и глубокие, то немного грустные, то живые, смеющиеся глаза. Вся его фигура казалась очень пропорциональной и крепко слаженной. Обращали внимание большие, немного оттопыренные губы и слегка выдвинутая нижняя челюсть.

Это был Соломон Михайлович Михоэлс. Его возраст трудно поддавался определению, но он выглядел не старше тридцати лет. Старили его только глаза — усталые, мудрые. Весь облик Михоэлса ломал тривиальные представления о какой-то особой актерской внешности. У него не было ни эффектной осанки, ни роста, приличествующего для изображения героя. Говорил он без всякой аффектации, очень красиво и правильно. Встретившись с ним где-нибудь вне театра, вы могли бы легко принять его за адвоката, врача, человека любой так называемой свободной профессии. Я хочу сказать, что Михоэлс, не обладая тем, что привыкли считать артистической внешностью, {211} сразу обращал на себя внимание каким-то внутренним творческим горением. Меня поразило, с какой мягкостью и покорностью воспринимает этот первый актер Еврейского театра советы и указания своего режиссера и как властно, словно свысока говорит с ним Грановский.

Но вскоре я понял, что это была своеобразная игра, в которой Грановский исполнял роль важного вельможи, барина-самодура, а Михоэлс подыгрывал в качестве Скапена, Лепорелло, любого дзанни — маски комедии дель арте, очень умного и очень ловкого слуги, водившего за нос своего синьора.

Первый спектакль, виденный мной в Госете, — «Колдунья». В программе подзаголовок: «Народная игра по Гольдфадену».

«Дедушка еврейского театра» среди множества других пьес написал сентиментальную мелодраму о бедной сиротке, замученной мачехой при помощи злой колдуньи. Быть может, «Колдунья» Гольдфадена вызывала слезы у неискушенных зрителей, посещавших спектакли бродячих трупп. Еврейский камерный театр поставил перед собой иную задачу: воспользоваться старинной мелодрамой Гольдфадена как предлогом для осмеяния отжившего косного быта еврейских местечек, для развенчания суеверий и предрассудков. А главное, обратившись к истокам народного творчества, Еврейский театр создал, по словам его режиссера, «симфонию еврейской театральности». В наше время, когда советский театр прошел большой путь исканий и достижений, никого не удивишь глубиной сцены, конструкциями, условными костюмами и гротесковым гримом актеров. Но в 20‑е годы «Колдунья», разрешенная в этом плане как карнавал еврейских комедиантов, ошеломляла своей необычностью.

{212} В восьми картинах перед зрителем развернулся фантастический маскарад, бравурный парад-алле забавных пуримшпилеров.

Едва смолкали бодро волнующие звуки увертюры композитора Ахрона, раздвигался занавес и на сцене во всей его необычности возникал мятущийся мирок еврейского местечка. Ничего обычного, ничего ожидаемого. Вместо трехстенных павильонов, подвесного потолка и света рампы, предательски озарявшего оплот актерской забывчивости — половину суфлерской будки, вместо всего трафарета театрально-декоративного обихода, перед нами несложная, двухэтажная комбинация плоскостей, площадок и лестниц, мостов и скатов — конструкция, придуманная для «Колдуньи» художником Исааком Рабиновичем. Все эти лестницы, мостки, площадки — мертвы, пока они не будут оживлены актерами. Но вот заволновались, забегали вверх и вниз комедианты, и конструкция, одушевленная живым человеком, приобрела свой смысл.

На спектакле «Колдунья» в толпе комедиантов довелось мне в первый раз увидеть Михоэлса на сцене. Он исполнял роль Гоцмаха. У Гольдфадена — это образ ловкого пройдохи-торговца, который может и схитрить и обмануть. Но в Гоцмахе есть и привлекательные черты: доброта, общительность, готовность помочь ближнему, и все эти качества проявляются с неудержимой веселостью. Гольдфаден наделил своего героя бойкой речью с ловко скроенными шутками и остротами. Иначе выглядел Гоцмах в композиции Еврейского камерного театра. Волей режиссера и автора нового текста И. Добрушина Гоцмах был оторван от чисто бытовой местечковой основы. Образ стал абстрактнее, но и углубленнее в то же время. В трактовке Михоэлса он сделался каким-то еврейским Арлекином, главной маской, дающей тон всему карнавалу комедиантов. Не хотелось верить, что тот невысокий, внешне {213} сдержанный актер, которого я видел в кабинете директора театра, — и бесшабашно веселый, гибкий, поющий и танцующий Гоцмах — одно и то же лицо. Его музыкальность, ритмичность движений, виртуозность выразительных жестов были неотразимы. Те зрители, которые привыкли к театру салонных пьес, актерских штампов, обычных декораций, попадали совсем в другой мир и находились на положении математика, которому Эвклидову геометрию подменяли геометрией Лобачевского.

Общий отправной прием спектакля — игра, переодевание ряженых — выдержан от начала до конца в жесте, в мимике, в пляске, в яркости и пестроте гримов и костюмов, в безудержном темпе, в буйной радостной работе мастеров-комедиантов.

Но у зрителя мог возникнуть целый ряд вопросов:

— Почему у комедиантов, ведущих игру в «Колдунье», такие карикатурно длинные носы, выпученные глаза, такие причудливые лица-маски? Почему они прыгают, кувыркаются, делают такие неестественные жесты? Почему говорят они такими нежизненными голосами?

Ответ на все эти вопросы один: режиссер спектакля и исполнители задались целью ежеминутно подчеркивать, что все происходящее на сцене — только игра, осмеивающая старую сентиментальность мелодрамы и затхлый быт местечковой жизни.

Возможно, московские зрители того временя, уже искушенные и замысловатыми постановками Мейерхольда и трюкачеством театра Пролеткульта, попав на «Колдунью», не задавали себе этих вопросов. Но меня, «провинциала», почти совсем не видавшего постановок «левого» театра, спектакль и ошеломил и увлек новизной. Все опыты «левого» театра, которые производились в Киеве, не выходили еще из рамок экспериментов, и зритель их принимал не то испуганно, не то отчужденно.

{214} Как-то талантливый, но сумасбродный режиссер А. Ф. Лундин попытался поставить на сцене драматического театра имени Ленина (бывш. «Соловцов») незаконченную драму Гофмана «Принцесса Брамбилла». Изощренные выдумки режиссера и конструктивное решение оформления спектакля вызвали лишь недоумение зрителя. Ни замысел Гофмана, варьировавшего сюжеты и образы итальянской комедии масок, ни режиссерские приемы Лундина, основанные на формалистских выдумках, не доходили до публики. Зрительный зал пустовал, а на премьере кое-кто из приверженцев традиционного старого театра даже пытался устроить шумную обструкцию. Дело окончилось смешным анекдотом уже нетеатрального порядка: постановщик Лундин с горя напился, неизвестно каким образом забрался на высокий фонарный столб на площади перед театром и оттуда кричал: «Да здравствует “Принцесса Брамбилла”»! Прибывшие пожарные сняли злополучного новатора с фонаря при помощи раздвижной лестницы.

Но вернемся к спектаклю «Колдунья». Это был такой же общественно-эстетический манифест театра, каким была «Принцесса Турандот» в Студии Вахтангова. Михоэлс как главный герои новой композиции «Колдуньи» ниспровергал не только формы старого еврейского театра с его ложной литературщиной и мещанской тенденцией, но и самое содержание грубоватой и полуфантастической мелодрамы Гольдфадена. Современность резко и глубоко вошла в спектакль, зазвучала злободневными куплетами и явными намеками. Злая мачеха, засадившая в тюрьму своего безропотного и неудачливого мужа реб Абремце, стала порождением нэпманской поры, когда на поверхность новой жизни всплыла гниль прошлого. И вся сцена на рынке с торгующими и обманывающими друг друга мелкими нэпманами представляла собой пародию, отражавшую {215} в кривом зеркале гримасы нэпа. Но когда та же мачеха продает сиротку Миреле в гарем к турецкому султану, анахронизм обнаруживался весьма четко, и только злободневные куплеты и гротескные повороты сюжета вновь приближали спектакль к зрителю сегодняшнего дня. Например, когда жители еврейского местечка ищут способа освободить из тюрьмы ни в чем не виновного реб Абремце, Гоцмах подает иронический совет обратиться к знаменитому адвокату Грузенбергу и написать ему прошение «в местечко Берлин Германской губернии». Это звучало ядовито и зло, потому что белоэмигрант либеральный адвокат Грузенберг считался в царское время самым знаменитым ходатаем «по еврейским делам».

Мелодика интонаций, которой пользовался Михоэлс, была очень разнообразной: Гоцмах то пародировал заунывное пение синагогальных певцов (канторов), то бойко исполнял задорные песенки народных балагуров-бадхенов, то вел диалоги с теми подчеркнуто-бытовыми оттенками, которые характеризуют живую обиходную речь.

Как и полагается в мелодраме, все заканчивалось счастливо. Миреле освобождалась из плена и попадала в объятия счастливого жениха, зло было наказано, добродетель торжествовала. Но в карнавале еврейских комедиантов содержание было отодвинуто на задний план, и зрителю предлагалось наслаждаться ярким искрящимся праздником театральности.

Это было свежо, весело, показывало хорошую школу и актерское мастерство. Но не мог же на этом держаться театр, точно так же как Студия Вахтангова не могла бы бесконечно повторять приемы итальянской комедии масок.

И уже следующий спектакль, который я видел «200 000», — показал, что у театра были и другие возможности. В «Колдунье» наивная сказка выдавалась {216} Гольдфаденом за быль; автор «200 000» Шолом-Алейхем превращал вполне возможную быль в сказку о бедном еврейском портном Шимеле Сорокере, разбогатевшем по воле случая и столь же быстро разорившемся.

Михоэлс предстал здесь в образе местечкового бедняка, безропотно переносящего свою судьбу и с кроткой мудростью коротающего дни за привычной работой. Он не может жить без нее, и обеспеченное, праздное существование для Шимеле равносильно моральной смерти. Стоило посмотреть, с какой вдумчивой серьезностью Шимеле Сорокер вдевал нитку в ушко иголки, как расправлял и разглаживал он жилетку заказчика, чтобы понять, что старый портной поэтизирует свой труд, что только в нем находит он свои маленькие радости.

Постановка «200 000» тоже была осуществлена в плане условного театра. Оформление явно тяготело к конструктивному, в игре актеров было много подчеркнутой карикатурности и гротесковой неожиданности. Однако самое содержание комедии Шолом-Алейхема (в оригинале названной «Главный выигрыш») требовало, чтобы эта карикатура носила социальный характер, чтобы жизненные моменты нашли четкое выражение. И Михоэлс уже был не карнавальной маской, а реальным «маленьким человеком», излюбленным героем еврейской литературы дореволюционного периода. Впоследствии Михоэлсу много раз приходилось играть таких же маленьких людей — от реб Алтера в миниатюре «Мазлтов», Менахем-Менделя в пьесе «Человек воздуха» Шолом-Алейхема, Вениамина в «Путешествии Вениамина III» Менделе Мойхер-Сфорима до Тевье-молочника в одноименной пьесе Шолом-Алейхема.

Михоэлс нигде не повторялся в образе «маленького человека», каждому из них он придавал не только свое толкование, но и самобытное театральное выражение.

{217} Вот, например, Шимеле Сорокер. Его история — это вариант мольеровской темы о мещанине во дворянстве, но старое литературное содержание — лягушка, раздувшаяся в вола, — вложено в самобытные формы еврейской музыкальной комедии. Самый жанр ее требует некоторой условности и известной схематизации. Театр нашел правильное решение, резко противопоставил два мира: мир простонародья, прибитого, но не унывающего, находящего отраду в любой шутке или самой маленькой радости, — и мир надменных, самодовольных и черствых местечковых богачей. Шимеле Сорокер сразу вызывает симпатии зрителя своей порядочностью, мягкостью характера, отзывчивостью. Когда он неожиданно богатеет и должен по-иному вести себя в этом новом положении, Михоэлс — Шимеле все время дает понять, что важность разбогатевшего портняжки — только игра, что доброе сердце его не изменят денежные ассигнации.

Меня поразила сценическая находка Михоэлса. В тот момент, когда Шимеле узнает о выигрыше, он на мгновение застывает, пораженный, щиплет себя за ухо, чтобы проверить, не во сне ли все это, затем по-детски радуется, но сразу становится серьезным, принимает неестественно важный вид, делает жест в воздухе над головой, словно украшает себя наполеоновской треуголкой, и, наконец, выдвинув одну ногу вперед, победоносно скрещивает на груди руки.

Это гротеск, карикатура и вместе с тем социальная пародия. Однако в этой пародии соблюдены реальные отношения между людьми различных общественных положений. С Шимеле Сорокером начинает заигрывать местный богач Ошер Файн. К портному является сват Соловейчик (его с задорной непосредственностью играл Зускин), который спускался на сцену с театрального потолка на раскрытом зонтике, как на парашюте. По режиссерскому {218} замыслу — это был прозрачный символ «человека воздуха».

Вокруг новоиспеченного богача развертывалась целая фантасмагория. Жена Шимеле, еще недавно скромная и незаметная Эти-Меня, требовала, чтобы ее звали теперь Эрнестиной Ефимовной, мнимые кинодельцы выманивали деньги у Сорокера для «выгодного предприятия», родственники, никогда не являвшиеся к бедному портному, льстили ему и требовали помощи. Словом, Шимеле узнал заботы и волнения, о которых прежде и понятия не имел. Живые эпизоды комедии как бы служили наглядной иллюстрацией к известному куплету из песни Беранже:

«Богачу не сладко спится,
Хоть мягки пуховики,
Как евангельские птицы,
Веселятся бедняки».

Театр словно отгородил друг от друга мир бедности и мир богатства, согрев первый теплом симпатии и лиризма, а второй осмеяв средствами театрального преувеличения и глубочайшей издевки.

Вдумчивый зритель, даже не особенно напрягая воображение, мог себе представить, какой трагедией для богача Файна было бы потерять капитал, тогда как Шимело Сорокер в своей почти детской непосредственности счастлив, что он разорился и что с него спали путы богатства.

И вот музыкальная комедия с куплетами и танцами, почти оперетта, завершается. Конец — не морализующий, а утверждающий, что честный труд выше праздности и богатства, что поэзия жизни несравненно выше ее прозы с надменностью денежных мешков и плутоватостью дельцов.

{219} Случилось так, что я постепенно и последовательно знакомился с различными гранями творчества Михоэлса. В роли Гоцмаха он обнаружил умение владеть своим телом, доходившее до акробатизма, богатство жестов, свою музыкальность, национальную выразительность. В Шимеле Сорокере актер показал, что он создает не только типические маски, но и индивидуальные образы живых людей, истолкованных в плане гротеска, но все же правдиво убедительных. Фантастический случай, происшедший с Шимеле Сорокером, подан Михоэлсом так, что он не нарушил реальных представлений о психологии бедного портного, ставшего калифом на час. Зритель не теряет симпатии к Шимеле Сорокеру, даже обнаружив у него неприятные черты, связанные с изменением его положения. Его важность и напыщенность ощущаются как игра, как несущественное и наносное. Зритель верит, что на самом деле человека труда, честного, бедного, но независимого никогда не разъест ржавчина богатства.

Тот мягкий, почти мечтательный лиризм, который я почувствовал в Шимеле Сорокере, созданном Михоэлсом, ничем не похож на сентиментальное сюсюкание. Не раз критика отмечала, что Михоэлс как актер отнюдь не чувствителен и на чувствительность зрителей не рассчитывает. Рисунок его ролей строг и четок, словно актер всегда смотрит в глаза суровости жизни, не сглаживает ее и от нее не отворачивается.

В этом убедила меня третья роль, в которой я увидел Михоэлса.

Миниатюра Шолом-Алейхема «Мазлтов» — сценка, задуманная автором как бытовая. Еврей-книгоноша реб Алтер приходит на кухню к богачу со связкой книг. Явиться на парадный ход он не решается и просит кухарку доложить господам о его приходе. Моложавая кухарка, наверно, давно приглянулась этому неухоженному, растрепанному {220} холостяку-мечтателю, у которого в голове только фантастические романы лубочного содержания. Он знает наизусть невзыскательную литературу, которой торгует, и с такой убежденностью пересказывает эти романы кухарке, что она, заслушавшись, как бы переносится в другой мир, полный заманчивых, опасных приключений. Ей так приятно хоть на часок уйти от житейской прозы, от криков разжиревших хозяев, от их ругани и угроз. Она с нежностью смотрит на реб Алтера и, зная его пристрастие к рюмочке, то и дело подливает ему наливку. А он все больше разнеживается и развивает перед кухаркой свои путаные рассуждения, в которых есть все на свете: и сказочные негры, и небывалые герои, и сионисты, и социалисты, о которых он говорит с особой таинственностью.

Эта жанровая сценка была разыграна Михоэлсом не с бытовой подчеркнутостью, свойственной старому еврейскому театру. Как всегда, создавая образ, Михоэлс был как будто бы над этим образом: на реб Алтера, доброго и беспомощного чудака, он смотрел как бы со стороны и понимал, где надо слегка иронически отнестись к бедному книгоноше, а где от всей души поддержать его в справедливой жажде счастья.

Уже по нескольким ролям Михоэлса можно было заключить, что он тяготеет к реализму, к художественному воссозданию образов-типов, воплощающих народные чувства и надежды. В маленьких, забитых людях, которых играл Михоэлс, вдруг пробуждался протест, прорывалась ненависть к злым и несправедливым хозяевам жизни. Это пробуждение самосознания Михоэлс передавал очень эмоционально, с большой впечатляющей силой. Когда на кухне неожиданно появлялась хозяйка и набрасывалась на кухарку Бейлу с попреками, в добродушном реб Алтере, который, как казалось, и мухи не обидит, вдруг пробуждалось {221} геройство персонажей из лубочных романов. Реб Алтер хватал полено и, как рыцарь, готов был защищать свою даму от обидчицы. В этом порыве было много донкихотства, смешного и трогательного одновременно.

Когда сценка получала свое водевильное завершение, реб Алтер объявлял о решении жениться на даме сердца и увести ее из «заколдованного замка», то есть из барской кухни, — зрителя согревало чувство теплоты и симпатии к реб Алтеру, и, конечно, к Михоэлсу, уже на первых порах своего творчества умевшему окружить создаваемые образы атмосферой обаяния.

Через некоторое время после того, как я посмотрел эти спектакли, мне опять пришлось разговаривать с Луначарским. Он сказал мне: — Я с умыслом советовал вам посмотреть Еврейский театр. Он летом будущего года собирается на гастроли на нашу с вами родину, на Украину. Вот если б вы согласились поехать с ними.

Я был удивлен таким предложением. Поехать? В качестве кого? Оказалось, что Анатолий Васильевич уже говорил с руководством театра и сосватал меня на должность уполномоченного Наркомпроса по поездке. Так я участвовал в гастролях Еврейского театра по Украине, и это дало мне возможность ближе познакомиться с работой коллектива. Особенно приятно было мне сблизиться с Михоэлсом.

Нельзя сказать, что это произошло сразу. Несмотря на внешнюю общительность, в Михоэлсе была какая-то замкнутость. Он не любил и не мог вести обычных светских разговоров. Его беседы неизбежно сводились к тому, чем он занят в настоящий момент, к творчеству, не только своему, но и чужому. Здесь он был неисчерпаем. Богатство самых разнообразных знаний как бы вырывалось из его сердца в виде образных рассказов, разительных примеров, увлекательных притч и легенд.

{222} Соломон Михайлович Михоэлс (настоящая его фамилия Вовси) родился в Двинске, учился в Риге, потом некоторое время в Киеве, получил юридическое образование и, несомненно, при своем ораторском даре был бы незаурядным адвокатом. Быть может, он стал бы писателем (задатки к этому у него были), если бы поверил в такое свое призвание. Влечение к сцене испытывал он еще с детства, хотя в семейной среде это не могло найти особого поощрения. Семья была религиозная, отец хорошо знал обряды и обычаи древности, дух Библии и Талмуда царил в родительском доме. Но тем не менее еще смолоду Михоэлс научился критически относиться к догмам древней религии и широко пользовался благами европейской культуры. Он владел несколькими языками и на уроках в реальном училище восхищал учителя немецкого языка чтением сцен из «Короля Лира».

Все это рассказал мне сам Михоэлс. Рассказчик он был увлекательный и своеобразный. Бывало, говорит о близких, о друзьях и знакомых, об актерах, и каким-то одним словом, движением, жестом покажет самую суть человека, о котором идет разговор. Но его нельзя было назвать имитатором, передающим лишь внешние особенности речи или облика. Даже не на сцене, а в жизни он создавал образы живые, движущиеся, наделенные внутренним миром и внутренней динамикой. На этой почве однажды во время гастрольной поездки произошел почти анекдотический случай.

В Одессе летом 1924 года спектакли Еврейского камерного театра пользовались огромным успехом. Гордость одесситов, Оперный театр, ежедневно был переполнен, экспансивная публика устраивала овации актерам. В ту пору я уже сблизился с Михоэлсом настолько, что подолгу беседовал с ним на самые разнообразные темы жизни и искусства. Как-то за обедом Соломон Михайлович {223} сказал: «У меня явилась блестящая идея. По понедельникам мы не играем, это выходной день, театр свободен. Давайте прочитаем лекцию о Еврейском театре. Вы, конечно, будете говорить по-русски, а я по-еврейски. Расскажем о принципах театрального искусства, о том, как создаются образы на сцене и, в частности, почему наш театр — такой необычный».

Сказано — сделано. Вышла афиша, и билеты на лекцию, которые начиная с галерки и кончая партером стоили одинаково, были распроданы моментально.

Наступил вечер лекции. На огромной сцене поставили маленький павильон (кажется, из неосуществленной на гастролях постановки «Бога мести» Шолома Аша), а внутри — кафедру с традиционной лампой под зеленым колпаком. Первое отделение взял на себя Михоэлс. Он был встречен шумными аплодисментами. Уже полюбившийся одесситам Гоцмах и Шимеле Сорокер вдруг превратился в профессора, читающего лекцию о театре. Я сидел за кулисами, и туда доносилась живая реакция зрительного зала. Михоэлс говорил, импровизируя, без всяких конспектов и записей. По-видимому, он покидал кафедру и двигался по сцене, показывая, в чем состоит искусство актера. Однажды мне даже показалось, что он движется в какой-то пляске, так как я слышал ритмическое притопывание.

После антракта пришла моя очередь выйти на сцену. Пошел занавес, и едва я появился из боковой кулисы, как в зале раздался дружный смех. Нечего говорить, как я был смущен этим. Невольно я оглядел себя, чтобы посмотреть, все ли у меня в порядке, но это лишь усилило смех. Наконец я добрался до кафедры, и зал затих. Я начал говорить, все прошло благополучно, слушали меня внимательно, и, ободренный аплодисментами, я ушел за кулисы. Тут ко мне подошел Михоэлс:

{224} — Как вы думаете, почему они смеялись?

Я ничего не мог ответить. В самом деле, почему был смех в зале, как только я вышел?

Оказывается, объясняя, в чем состоит мастерство актера и искусство создания образа, Михоэлс показал меня, как я выйду на сцену и как буду двигаться к кафедре.

— Вы занимались имитацией? — спросил я.

— Ничуть, — ответил Михоэлс. — Терпеть не могу имитации, это не искусство и так же относится к искусству, как музей восковых фигур к подлинным созданиям великих скульпторов.

Михоэлс увлекательно говорил о том, что для внешнего подражания нужна только наблюдательность, умение схватить существенные черты человеческого облика А для создания образа необходима великая вещь, которая зовется воображением. Без воображения актер не существует. Станиславский создал целую систему для того, чтобы помочь главным образом молодому актеру направлять свое воображение в должную сторону. Но если у актера нет настоящего воображения, любая выучка ни к чему не приведет, а система будет только костылем для хромого. Он никуда побежать не сможет.

Образ должен ощущаться в движении. Вот вы видите Гамлета или Шимеле Сорокера, безразлично, но вы понимаете, каким этот герой был в прошлом, каков он теперь и каким будет. Без этого зритель не поверит в создаваемый актером образ. Допускаю, что большинство зрителей восприняло мой показ вашего выхода как имитацию, но я честно старался создать целый образ. Это были вы с вашими угловатыми движениями, легкой косолапостью и даже близорукостью, которая делает все движения напряженными и осторожными.

Так на ходу Михоэлс высказывал мысли, составлявшие одну из основ его понимания актерского искусства.

{225} Он не допускал никакой случайности в сценическом исполнении. Владевший в совершенстве техникой слова, жеста, мимики, Михоэлс все продумывал и взвешивал, все проверял на зрителях и потом уже ничего не менял. Он не был актером нутра, играющим по настроению. Не раз я слыхал о Соломоне Михайловиче, что он не верит ни в интуицию, ни во «вдохновение». Величайшее счастье Михоэлса как актера заключалось в том, что он гармонично уравновешивал силу разума и страстность эмоции. Впрочем, Михоэлс бывал и непоследовательным. Он мог, например, уверять, что даже во время душевного подъема на сцене не упускает из виду зрительный зал и отчетливо видит все, что там происходит. И не только зал, но и отдельных зрителей. Когда он замечал, что у кого-то слипаются глаза, ему хотелось повысить голос, чтобы привлечь к себе внимание. Если принять это как достоверность, тогда уже нельзя быть убежденным в том, что Михоэлс никогда не выходил из рамок своей актерской задачи. Нет, он умел находить контакт со зрителем и умел крепко держать его в своей власти.

Беседы с Михоэлсом всегда доставляли огромную радость. Прежде всего это был сильный и проницательный ум. Многогранные явления находили у него всестороннее и четкое освещение, а, казалось, мелкое и незаметное в жизни и искусстве вдруг приобретало свое, неожиданное значение.

Ум бывает разный: блестящий и поверхностный, глубокий и морализующий, правильный и скучный. У Михоэлса был ум мудреца, философа театра, поэзии, искусства. И как мудрец он хотел, чтобы театр был чем-то всеобъемлющим, включающим в себя и школу, и трибуну проповедника, и философское осмысление жизни в образах, дающих высшую эстетическую радость. Если единство всех этих начал будет достигнуто, говаривал {226} Михоэлс, тогда театр оправдает свое существование на земле.

В жизни встречаешь много остроумных людей. Одни из них острят во что бы то ни стало, другие пользуются остроумием реже, считаясь с качеством рожденных ими острот. Я затрудняюсь сказать, был ли Михоэлс остроумным в обычном смысле слова. Во всяком случае, ему была чужда острота ради остроты, он не любил пустых анекдотов, легких каламбуров, этого, по определению Гейне, «умственного чихания». Если Михоэлс признавал остроумие, то оно должно было быть остроумием мудреца. Отсюда его тяга к древним восточным легендам, в которых остроумие возведено в степень житейской мудрости, басен и притч. Как художник он мыслил образами. Его воображение рождало самые дерзкие ассоциации.

Михоэлс не принадлежал к числу тех людей, которые любят громкую фразу, позу, желают приподнять себя в глазах «непосвященных». Он был очень сдержан в обращении с друзьями и необыкновенно скромен. Ему претил дешевый «розыгрыш», которым так увлекаются иные актеры. Но он охотно включался в игру, которая давала ему возможность создавать образ и в жизни.

… Одесса, столько раз воспетая в стихах и прозе, встретила нас в своей полнозвучной летней красоте. Мы любовались ее широкими, правильно распланированными улицами, парками, домами-дворцами, и ни с чем не сравнимой уличной жизнью. Не одно поколение писателей питалось соками этого шумного портового города с многочисленным населением, с его своеобразным языком-жаргоном, вошедшим в ходячие анекдоты. Здесь черпали свои темы А. Куприн и Л. Андреев, И. Бунин и С. Юшкевич. Здесь выросло поколение советских писателей — Эдуард Багрицкий, Исаак Бабель, Юрий Олеша, Валентин Катаев, Вера Инбер, Илья Ильф, Ефим Зозуля…

{227} А одесские окраины, например Молдаванка, — это свой, особенный мир, в тайны которого проник Исаак Бабель, создатель образа Бени Крика, сухопутного одесского корсара, налетчика и мечтателя, «честного разбойника» XX века. Как то Бабель, сидя со мной за столиком ресторана «Лондонской» гостиницы, сказал: — Вот Одессу перестраивают, это прекрасно. Но, будь моя воля, Молдаванку я бы сохранил как заповедник, и на доме, где, по моему предположению, жил Беня Крик, надо бы прибить мемориальную доску с надписью: «Здесь жил, но не работал Беня Крик».

От летних дней, проведенных нами во время гастролей в Одессе, до сих пор осталось ощущение солнца, моря, радостной стихии южного бурлящего города.

Нельзя забыть теплые летние вечера, которые встречали нас после спектакля, звуки музыки, лившиеся из окон домов, группы гуляющих по Приморскому бульвару и центральным улицам и цветы, цветы, много цветов в корзинах продавщиц на углу Екатерининской и Дерибасовской.

В атмосфере труда и отдыха рождалось ощущение полноты жизни. После напряженной работы хотелось веселиться и шутить, глубоко вдыхая соленый воздух. Много забавных случаев и происшествий можно было бы припомнить, но это отвлекло бы в сторону. Расскажу только об одной игре, в которую вовлек Михоэлса и меня Грановский.

Однажды он пригласил нас в свой великолепный номер в «Лондонской» гостинице. Он принял нас в роли властительного синьора, угостил вином, а затем оказал деловито: «Вот видите, товарищи, этот пакет? Я купил белую рогожку. Через час придет лучший в городе портной, снимет с вас обоих мерку и сошьет вам мичманские костюмы».

{228} Мы стали протестовать: «Зачем нам мичманские костюмы, и какие мы мичманы?»

Грановский сделал вид, что рассердился: «Вот она, людская неблагодарность! Тратишь время и деньги, а они еще недовольны. Подумайте только — какая красота: вчера вы выступали в роли лекторов, а через несколько дней будете прогуливаться по бульвару непременно вместе, как два бравых мичмана».

Михоэлс задумался, потом спросил меня: «Вы можете точно сказать, видали вы когда-нибудь в жизни мичманов и что вы о них знаете?»

Я ответил, что знаю по гоголевской «Женитьбе» мичмана Дырку, и еще хорошо знаком с бывшим мичманом Ильиным, ныне Федором Федоровичем Раскольниковым.

— Этого больше, чем достаточно, — сказал Михоэлс и, уже обращаясь к Грановскому, добавил: — Дело должно быть поставлено серьезно. Вы нас приглашаете на роль мичманов в неведомой пока пьесе, которую нам надлежит играть. А какова будет оплата за труд?

Грановский будто ждал такого вопроса. Он сказал, что в тот день, когда он прикажет надеть мичманские костюмы, он заплатит нам по червонцу каждому.

Это было давно, свыше сорока лет назад, и уже немногие помнят, что в то время червонцем называлась десятирублевая кредитка, белого цвета, наподобие английского фунта стерлингов, а за червонец можно было получить кое-какие блага в жизни.

Джентльменское соглашение состоялось. Серьезный, неулыбчивый одесский портной морского ведомства, ничему не удивляясь и ничего не спрашивая, снял с нас мерки.

А пока шились костюмы, у нас с Михоэлсом шли долгие разговоры о том, как мы будем представлять мичманов. Когда мы встречали моряков, Михоэлс всматривался {229} в их лица, с некоторыми из них даже заговаривал, и от его опытного внимательного взгляда не ускользало ни одно характерное движение.

— У Грановского есть цель оглупить нас, — говорил Михоэлс, — так как ни по фигурам, ни по росту мы на мичманов не похожи. Не надо этому поддаваться. Если мы станем прогуливаться по бульвару, изображая морских волков, куря трубки и сплевывая сквозь зубы, — словом, прибегнем к штампам, наш наниматель добьется своего и увидит, что мы плохие исполнители своих ролей. Мы будем действовать иначе: отвергнем привычные штампы или преувеличенно гротескное изображение бравых сыновей моря. Я представляю себе, что Грановский будет сидеть на балконе гостиницы и смотреть на нас. Наверно, он пригласит гостей на этот спектакль. Его затея потерпит крах, если мы будем вести себя умно.

— А как именно? — заинтересовался я.

— Для нас главное — действовать непринужденно, ничего не играть, ничего не представлять. Мы не нанимались участвовать в параде комедиантов, а только любезно согласились носить эти костюмы. Значит, надо научиться их носить. Ко всякому делу будем относиться серьезно. Сегодня после обеда мы с вами отправимся в порт и познакомимся с какими-нибудь мичманами.

Мы так и сделали. Но разыскать мичмана не удалось. В порту стояли пассажирские и грузовые суда, наши и иностранные, а военных не было, да и кто бы пустил нас на борт военного корабля. Однако Михоэлс все время наблюдал в порту за разными матросами, обращал мое внимание на то, как они носят брюки-клеш и как ловко сидят на них куртки.

Настал день, когда портной принес костюмы. Они сверкали белизной и пахли свежестью. Здесь же в номере Грановского мы надели широкие брюки и коротенькие {230} мундирчики-куртки. Высокое зеркало отразило, надо сознаться, довольно нелепые фигуры скорее перезрелых гимназистов, чем морских офицеров.

Грановский, взглянув на нас, сказал: «Хороши!» — и элегантно поднес каждому по хрустящей кредитке. «Алле, марш! — скомандовал он. — На бульвар!»

Нам было очень неловко проходить по вестибюлю гостиницы мимо чопорных портье, сидевших за конторками. Но они не обратили на нас никакого внимания. А подслеповатый чистильщик обуви у входа в гостиницу, не узнав нас, постоянных клиентов, сказал заискивающе: «Почистить башмачки, товарищи?»

— Видите, — толкнул меня Михоэлс, — мы уже вышли на сцену жизни.

Пробираясь вдоль домов, мы прошли до конца улицы. Никто и здесь не обращал на нас ни малейшего внимания. Мы вышли на бульвар и медленно направились обратно к зданию гостиницы. У Михоэлса были зоркие глаза, и он издалека увидел, что на балконе у Грановского полным-полно. Постановщик этого необычного спектакля позаботился об аншлаге.

— Ни за что не надо поднимать глаза на балкон и делать вид, что мы что-то замечаем, — поучал меня Михоэлс — Я смогу это сделать, а за вас не ручаюсь. Поэтому прошу вас рассказывать мне какую-нибудь занимательную историю. Тогда это будет выглядеть очень естественно.

И я припомнил случай, происшедший со мной лет пять назад, когда я еще жил в Киеве и приехал в Москву в командировку. Ехал я не один, а с двумя друзьями — инженером А. Я. Каплером и архитектором Б. К. Рерихом, братом художника Николая Рериха. Остановились мы у нашего старого знакомого, режиссера Д. Г. Гутмана. Жил он в огромном доме на Страстном {231} бульваре, 4, почти напротив нынешнего здания «Известий». По тем временам дом, где жил Гутман, был одним из самых населенных в Москве, в нем было очень много квартир и подъездов. Как-то Давид Григорьевич Гутман пришел вечером домой и показал нам красивый полированный ящик. Он поднял крышку, внутри оказался какой-то прибор, похожий на микроскоп.

— Это пурка Исаева, — торжествующе заявил он. — Получил сегодня зарплату и купил на Сухаревке.

В ту пору Сухаревский рынок был, как известно, единственным «вольным» рынком в Москве. И мы нисколько не удивились, что он купил этот диковинный прибор именно там, но для чего этот прибор, даже инженер Каплер не знал. А Гутман, большой любитель разыгрывать, старался изобразить необычайную радость по поводу удачной покупки, вынимал и вкладывал детали пурки обратно в ящик, приговаривая: — Пурочка, просто загляденье! Что деньги? Падают с каждым днем, а вот пурка — капитал! Понадобится — продам.

Мое любопытство было удовлетворено, когда я в энциклопедии вычитал, что пурка Исаева — прибор для определения объемного веса зерна. Об этом я сообщил владельцу пурки, и он, прищелкнув пальцем, сказал многозначительно: — Вот видите, без пурки в нашем хозяйстве нельзя жить!

Прошло несколько дней. Гутман встал утром озабоченный и сказал, что едет на Сухаревку продавать пурку, потому что в доме нет денег. Вернулся он с рынка огорченный и злой: — Никто пурку не берет.

«Постояльцы» открыли своему хозяину кредит, но это его мало устраивало. Вопрос о продаже пурки становился грозной необходимостью.

Выйдя утром из дому, мы с Каплером увидели в подъезде на стене, рядом с другими объявлениями, сообщение {232} о том, что в такой-то квартире хотят купить пурку Исаева. Я наивно предложил немедленно сообщить об этом Гутману, но мой друг многоопытно заметил, что это Гутман решил нас разыграть и повесил объявление. Шли дни, а пурка все не продавалась. Наконец я сказал Гутману довольно робко: — А в подъезде висит объявление, что кто-то в вашем доме хочет купить пурку.

Это привело Гутмана в ярость: — Я вам никогда не давал основания считать себя идиотом, — закричал он. — Я уже давно видел это объявление и сразу понял, что вы его сфабриковали.

С большим трудом нам удалось уговорить Гутмана, чтобы он пошел в указанную квартиру и предложил пурку. Когда пурка действительно была продана агроному, жившему в том же доме, Гутман сказал:

— А вы говорите, что в пьесах бывают неестественные выдумки. Но таких выдумок и совпадений, какие преподносит жизнь, ни один драматург не выдумает.

Рассказ о пурке Исаева очень понравился Михоэлсу, и он весело хохотал. Так мы прошли с ним мимо «Лондонской» гостиницы, добрались до Воронцовского дворца, повернули обратно, непринужденно гуляя и не обращая никакого внимания на балкон, где Грановский собрал своих зрителей. Потом мы вернулись в гостиницу, переоделись в «штатское» и отправились в театр на вечерний спектакль. Никаких разговоров с Грановским о «мичманах» не было: он молчал, а мы и подавно.

Дня через два Михоэлс, у которого никогда не было денег, потому что он раздавал их с необыкновенной легкостью и душевной добротой, зашел ко мне в номер и сказал: — Недурно было, бы сегодня заработать по червонцу. Наденем мичманские костюмы и пойдем к Алексею.

{233} Когда мы зашли к Грановскому, он взглянул на нас с суровостью хозяина-самодура:

— Это что еще за маскарад?

— Мичманы хотят прогуляться по бульвару.

— Я больше в ваших услугах не нуждаюсь, вы не умеете играть мичманов, — недовольно пробурчал Грановский и брюзгливо добавил: — Костюмы можете оставить у себя.

Сколько было еще веселых затей и шуток в ту поездку, но мичманская история особенно врезалась в память. Уже через несколько недель, когда мы вскользь заговорили об этом, Михоэлс, хитро улыбаясь, заметил Грановскому: — Это был ваш самый крупный режиссерский провал. Мы вам сорвали постановочку.

В то лето в Одессе произошла и другая, уже драматическая история, которая внесла в гастрольную поездку театра значительные трудности.

В злополучный вечер, о котором я хочу рассказать, шла «Колдунья». По традиции, идущей от Гольдфадена, колдунью всегда играл мужчина. В Еврейском театре эту роль исполнял Вениамин Зускин. Воспитанник студии театра, он сразу занял одно из первых положений в коллективе. То, что он почти всегда был партнером Михоэлса, не было случайностью: героическое и трагедийное дарование Михоэлса удачно сочеталось с лирической непосредственностью и мягкостью образов Зускина. Актер большого профессионального мастерства, упорно, порой мучительно вынашивавший свои создания, Зускин вместе с тем поражал зрителя легкостью, изяществом и пластичностью острого сценического рисунка.

Ему удавались роли от колдуньи Гольдфадена до шута в «Короле Лире». Нельзя забыть его чисто народную веселость, когда он с подлинным блеском исполнял куплеты свата Соловейчика, появлявшегося в «200 000», {234} как deus ex machina в греческой трагедии. В жизни Зускин казался человеком спокойным и размеренным, но на самом деле отличался большой нервностью и немного, почти незаметно, заикался. У него был «пунктик»: он боялся заикнуться на сцене и не мог преодолеть этого страха. Никому он об этом не говорил, а кто знал, предпочитал молчать, чтобы не травмировать талантливого актера.

И вот однажды, когда Зускин появился в отвратительном облике колдуньи с лицом, набеленным мелом, и длинными паучьими лапами-руками, тянувшимися к бедной сиротке Миреле, он вдруг неожиданно заикнулся при исполнении музыкального номера, пришел в ужас и упал на сцене в обморок. Дали занавес. Пришлось отменить спектакль, и много месяцев после этого Зускин не решался играть в «Колдунье».

В тот вечер меня на спектакле не было. Возвращаясь из города, я еще издали увидел, что театр не освещен. А ведь спектакль не мог кончиться так рано. С волнением подбежал я к подъезду театра, к служебному выходу. Двери были на замке. Почувствовав недоброе, я пошел в гостиницу. Несколько актеров, в том числе и Михоэлс, ужинали в ресторане. Я посмотрел на их встревоженные лица: — Что случилось?

Михоэлс ответил, будто спектакль отменили, потому что уполномоченного Наркомпроса не было на месте. Это была горькая шутка, в которую я, конечно, не поверил.

После Киева, Гомеля и Одессы гастроли театра закончились в Харькове. Художественный успех сопровождал спектакли, и театр всегда был переполнен.

На многие годы сохранилась у меня дружба с этим театром, с которым, по существу, случайно связала меня судьба.

{235} В Москве я встречался с Михоэлсом не очень часто, но встречи эти были всегда памятны. Он принадлежал к числу тех людей, которые вносили что-то интересное и новое при общении с ними. Он не любил пустых, как говорят, житейских разговоров, театральных сплетен и пересудов, мысль его постоянно находилась в сфере искусства, а когда он увлекался, то говорил страстно и покоряюще убедительно.

После заграничных гастролей Госета (1928) в Германии, Австрии, Франции, Бельгии и Голландии сохранилась уникальная в своем роде фотография. На приеме у одного крупного берлинского журналиста запечатлены Михоэлс, Зускин, Макс Рейнгардт, русский драматург Осип Дымов, немецкий писатель Леонгард Франк.

Театр вернулся в Москву, а его режиссер Грановский «задержался» в Париже. Это очень беспокоило коллектив театра. Михоэлс говорил мне с большой горечью: — «Несмотря на все легкомыслие Алексея, я от него этого не ожидал. Правда, он прямо не сказал, что не хочет возвращаться, но боюсь, как бы ему не ударил в голову хмель так называемой европейской цивилизации».

Я обещал Михоэлсу поговорить с А. В. Луначарским и попросить воздействовать на «блудного сына». Но Анатолий Васильевич резко сказал мне: — Каждый поступает по совести. Если Грановский не понимает, что за границей вне его театра ему грош цена, то с ним будет, как с Михаилом Чеховым.

Грановский, по-видимому, колебался и даже опубликовал в наших газетах письмо в редакцию, сообщая, что скоро возвратится в СССР. О его дальнейшей печальной судьбе и полной безвестности было уже сказано.

Госет не остался без руководителя. Соломон Михайлович Михоэлс стал во главе театра. Он постарался расширить репертуар, разнообразить приемы игры и постановок, {236} смелее вводить современность в содержание спектаклей. По существу, Грановский исчерпал себя, не раз повторяясь в постановках синтетического типа, приближавшихся больше всего к музыкальной комедии. Быть может, он сам почувствовал это и ушел из театра, думая, что на Западе найдет новое применение своим силам в области кинематографии. Я высказал эту мысль Михоэлсу, он не спорил со мной и только растерянно сказал: — Не знаю, не знаю. Мне очень жаль его. Все наносное, формалистическое, что тянуло его в сторону, изжить он мог только у нас. А там…

И Соломон Михайлович махнул рукой, как бы пресекая дальнейший разговор.

Из года в год талант Михоэлса заметно крепнул и получал все более ярко выраженные реалистические формы. С тех пор как он возглавил руководство Госетом, никто уже не мог навязать ему случайное увлечение формалистскими исканиями. Соломон Михайлович не ограничивал свою деятельность рамками театра на Малой Бронной. Он вскоре становится крупным общественным и театральным деятелем. Его голос актера, режиссера и гражданина звучал на заседаниях Художественного совета Комитета по делам искусств, на конференциях и совещаниях в ВТО — всюду, где нужно было горячее слово тонкого артиста и мыслителя, поэта и философа сценического искусства.

Как-то П. А. Марков метко сказал, что Михоэлс точно угадывал мысли, смутно живущие в сознании аудитории, перед которой он выступал, и формулировал эти мысли с точностью поражающей. Его обаяние актера и художника содействовало тому, что он стал непререкаемым авторитетом в литературно-артистическом мире. От него справедливо ждали все новых и новых художественных достижений.

{237} В 1932 году театральная Москва и многочисленные гости из разных концов страны торжественно отметили пятнадцать лет существования Еврейского театра. Н. А. Семашко, большой, горячий друг театра и лично Михоэлса, сказал на заседании в ВТО вступительное слово, мне предоставили возможность сделать доклад: «Творческий путь Госета».

Когда на юбилейном банкете было произнесено уже много теплых и искренних тостов, к моему столу подошел Михоэлс. Я еще раз поздравил его и сказал: — А как с вашей давнишней мечтой?

Лицо Михоэлса стало радостным и испуганным: — Время близится, — таинственно сказал он. — Только бы не спугнуть ее.

Этот обмен беглыми фразами имел свою предысторию. Когда еще в 1926 году в театре шло «Путешествие Вениамина III» и Михоэлс играл роль Вениамина, маленького человека из местечка Тунеядовки, на меня произвело огромное впечатление гармоничное сочетание жалкого и комического, с одной стороны, и приподнято-романтическою, почти трагического — с другой. На этом сочетании строил роль Михоэлс. Анекдот о Вениамине и его друге Сендерл-бабе (его играл В. Зускин), решившихся на героический подвиг — найти фантастическую страну счастья и блаженства, приобрел на сцене отнюдь не юмористический характер, хотя повода для смеха хватало в спектакле. Эти два друга, беспомощные и беспочвенные мечтатели, рвались из затхлой Тунеядовки на простор жизни. Не их вина, что действительность оказалась сильнее мечты, что после нелепых приключений они вернулись в родную Тунеядовку, чтобы навсегда примириться с окружающей их средой. Не знаю, по какой ассоциации, но, когда в одной из сцен этой «трогательной эпопеи» (как значилось в афише) Вениамин и {238} Сендерл-баба стояли на бездорожье, несчастные, лишенные крова, мне припомнилась сцена бури в степи из шекспировского «Короля Лира». Тут трудно проводить аналогии, но любопытно, что в самом исполнении ролей Вениамина и Сендерла вдруг явственно прозвучали глубоко трагические ноты Лира и его шута.

Когда я рассказал об этом Михоэлсу, он ответил, что со школьной скамьи мечтает о короле Лире, и припомнил, как прослезился его учитель, когда он читал на уроке в рижском реальном училище сцену смерти Лира. — Я подхожу все ближе к этой заветной мечте, — добавил он, — и думаю, что она скоро станет реальной.

Но прошло еще немало времени после этого разговора, премьеры сменялись премьерами, а за «Короля Лира» Михоэлс все не принимался.

Как-то ранним зимним вечером зазвонил телефон. Было это, кажется, в 1933 году. Михоэлс говорил несколько взволнованно и напряженно. Ему хотелось бы срочно повидаться со мной по очень важному для него делу.

Он пришел ко мне довольно скоро после звонка. Визит Михоэлса всегда был для меня радостью, но довольно редкой, потому что каждый из нас находился в водовороте своих дел.

Без всяких предисловий Михоэлс сказал: — На очереди «Король Лир». Я уже не могу без него. Но в театре — все против меня, даже Зускин. Боятся провала, говорят, что это не наше дело, что надо питаться национальным репертуаром. Сегодня мне удалось сломить упорство. Я убедил их, что «Король Лир» — это, собственно говоря, библейская притча о разделе государства в вопросах и ответах.

Михоэлс просил у меня материалы, источники для изучения этой трагедии и Шекспира вообще. Он взял и {239} русские переводы «Короля Лира» — Дружинина, Соколовского, Кетчера. Внимательно посмотрел иллюстрации к «Королю Лиру» в издании Брокгауза и Ефрона. Там воспроизведены и великие актеры прошлого в роли короля Лира. Даже из беглых замечаний Михоэлса стало ясно, что он уже знаком с характером исполнения этой роли его предшественниками. Многое хочет он изменить в трактовке Лира, начиная с его внешности и кончая развитием образа. Но рассказывать он пока ничего не хотел, а добивался от меня ответа на некоторые мучившие его вопросы.

— Какова социальная сущность короля Лира? В чем его трагическая вина?

Я сказал, что советские шекспироведы в общем сходятся на том, что трагедия Лира — это трагедия феодала, который смотрит на государство как на свою вотчину, и, не считаясь ни с национальными, ни с политическими интересами, дробит его на части. В пору Возрождения он оказывается человеком старых устремлений и старых взглядов.

— Хорошо, — заметил Михоэлс, — пусть будет так. Но когда Шекспир писал своего Лира, он не советовался ни с Фриче, ни с Коганом. Я убежден, что Шекспир не имел в виду Лира только как феодала, потому что феодала вообще играть нельзя, как нельзя играть дворянина вообще или большевика вообще. Лир — это человек прежде всего, и я должен до последней ниточки размотать его психологию, его понимание жизни, его трагедию. Иначе образа не будет. Сальвини по-своему играл Лира, показывая, как старый король-самодур, лишив себя власти и державы, постепенно убеждается в неблагородстве мира и погибает. Эта концепция меня не устраивает. Росси видел в Лире деспотического короля, который под ударами судьбы становился все более человечным, проявляя {240} отцовские чувства к изгнанной им дочери Корделии. Эта трактовка мне ближе, но и она не вполне соответствует моему пониманию Лира.

Михоэлс сложил книги в пачку, перевязал веревочкой и ушел, напомнив своим видом реб Алтера — книгоношу из «Мазлтов».

Я не хотел быть назойливым и не расспрашивал Михоэлса при встречах о подробностях работы над королем Лиром. Знал только, что в театре много хлопот: играя Лира, Соломон Михайлович не мог взять на себя еще и обязанности режиссера, поэтому пригласили сперва Н. О. Волконского. Через некоторое время его сменил немецкий режиссер Эрвин Пискатор, не чуждый в ту пору формальных исканий. Наконец, за постановку взялся С. Э. Радлов, уже много ставивший Шекспира. У него были свои взгляды на «Короля Лира», часто расходившиеся с концепцией Михоэлса. Радлов два раза отказывался от работы, но потом все же нашел общий язык с Михоэлсом и коллективом.

И вот после многих упорных трудов настал февральский день 1935 года, день премьеры «Короля Лира».

Атмосфера всех премьер сходна: переполненный зал, ожидающие лица театралов, надежды и опасения друзей театра, а по ту сторону занавеса — ни с чем не сравнимые волнения исполнителей. И все же эта премьера была какой-то особенной. Госет выходил из рамок своего обычного репертуара, он показывал мировую, «общечеловеческую» трагедию Шекспира. Конечно, и раньше Госет ставил переводные пьесы: «Труадек» Жюля Ромена или «Миллионер, дантист и бедняк» по Лабишу, но все это было подано театром в форме музыкальной комедии или водевиля, а тут впервые театр взялся за большую трагедию, розданную много веков назад великим англичанином.

{241} Первая картина особенно остро запомнилась мне, быть может, потому, что внимание наиболее сосредоточено и напряжено в начале спектакля, когда хочется проникнуть в его сокровенный смысл. И теперь, через тридцать лет после этого памятного представления, я слышу церемониальный марш, под звуки которого появляются в зале замка две дочери короля Лира, их мужья, свита, шут. Зал этот небольшой, неуютный, от его великолепия веет провинциальным монархизмом. Шут легко вскакивает на трон, устраивается там, поджав под себя ноги, и кривляется с забавными ужимками. Что это значит? Он-то, шут, знает, что его хозяин, восьмидесятилетний король Лир, решил сегодня отказаться от власти и раздать царство трем своим дочерям. А где же третья дочь, так нежно любимая Лиром, Корделия? Она лукаво прячется за спинкой трона, так что ее и не увидишь сразу.

Зритель ждет появления короля Лира. В его представлении, наверно, встает традиционный образ величественного старика с развевающейся седой бородой. Но Михоэлс с первого появления ломает все эти традиции. Музыка затихает, и в тишине, откуда-то из боковой кулисы появляется расслабленный старик, без всякой бороды, с огромной лысиной, высоким мудрым лбом, от висков свисают длинные седые волосы, обрамляя бледные впалые щеки. Он умиротворенно обводит взглядом присутствующих, берет шута за ухо и спокойно стаскивает его с трона, затем со сдавленным смешком садится на трон. Рука Лира тихонько движется, шевелятся пальцы, он пересчитывает присутствующих и, не найдя Корделии, извлекает ее из засады. Во всей этой сцене нет ничего приподнятого, напыщенного, торжественного, словно действие происходит не во дворце могущественного короля, а в каком-нибудь заурядном буржуазном {242} доме. Это соответствует замыслу Михоэлса. Лир считает, что ему не нужны ни торжественная речь, ни величественная поза. Он и так уверен в своем превосходстве над собравшимися. Лир убежден в том, что он — избранник, что все вокруг безусловно должно подчиниться его воле, что весь мир выглядит так, как ему, Лиру, хочется. «Самоуничижение паче гордости», гласит народная мудрость. Скромность и нарочитая незаметность Лира заставляют вспомнить эту поговорку.

Почему Лир отрекся от власти и разделил свое государство между наследницами? У Михоэлса была своя концепция на этот счет, и она служила ключом к разгадке характера Лира. Раздел государства не прихоть короля-самодура, деспота, а заранее намеченный и продуманный эксперимент. Лир убежден, что для самоутверждения ему не нужны атрибуты вроде власти, богатства, державы. Он как личность велик сам по себе, и докажет это, отрекшись от всего. Две старшие дочери, Гонерилья и Регана, говорят ему лицемерно и напыщенно о любви и преданности, и Лир совсем не наивен, чтобы принять их слова за чистую монету. Он выслушивает их со скептической улыбкой, считая, что и это — опостылевший ему и ненужный этикет. Он знает цену, хотя и не до конца, чувствам двух старших дочерей, но его интересует только третья, младшая, Корделия, и к ней обращена вся его нежность и вся его любовь. Михоэлс — Лир подчеркивает свое отношение к любимой дочери даже тогда, когда она противоречит ему, противостоит его воле; король, проклиная и изгоняя ее из дворца, провожает опальную Корделию все тем же нежным взглядом, исполненным отцовской любви. О, он совсем не простак, этот мудрый король Лир! Объявив Корделию бесприданницей, он отпугивает претендента на ее руку, бургундского герцога, и таким образом отдает французскому королю, бескорыстно {243} любящему девушку. «Бургундское вино дешевле французского молока», — афористически бросает Лир.

Уже в первой сцене Михоэлс — Лир обнаруживает все грани чувств короля: от кажущейся скромности и приниженности до самовластной ярости. Этот актер маленького роста, в черно-красной мантии, расшитой коронами, вырастает на глазах у зрителя, когда Лир пытается рассечь мечом свой венец или отрубить голову Кенту, другу Корделии, заступившемуся за нее.

Но вот открыта первая глава притчи о разделе государства. Спокойно и бесстрастно восьмидесятилетний старец объявляет высокому собранию: отныне он — бывший король, ушедший на покой. Он будет жить поочередно то у Гонерильи, то у Реганы.

Зрителя уже волнует рассказ о судьбе далекого, легендарного короля. Что ему, современному советскому зрителю, до коварных и изменчивых судеб королей? Но Михоэлс и театр увлекли своих современников нехитрым сюжетом, в котором Лев Толстой не находил ничего правдоподобного и считал «старомодной глупостью». В рамках притчи развернулась борьба за человека, который ослеплен блеском своего мнимого величия и который постепенно освобождается от всех иллюзий, из короля превращаясь в мыслящего, страдающего человека, понимающего, что есть на земле горе обездоленных и униженных.

Михоэлс истолковал трагедию короля Лира как постепенное освобождение от заблуждений, пеленой застилавших его глаза. Недаром актер на протяжении спектакля не раз повторял выразительный жест: он проводил ладонью с растопыренными пальцами ото лба вниз по лицу, словно снимая с глаз обволокшую их завесу. Это был жест вполне реальный и в то же время глубоко символический. И еще один жест Михоэлса, тоже повторенный {244} несколько раз, помогал раскрытию смысла шекспировского текста: подняв вверх руки, Лир как бы по привычке хочет коснуться ими короны, которой уже нет на голове. Ведь Лир понимает: две старшие дочери подло обращаются с ним только потому, что он не король и отдал им власть. И в страстном поединке с Гонерильей и Реганой Михоэлс — Лир делает этот знаменательный жест, будто жалеет, что нет короны на его голове, что он слишком понадеялся на свою исключительность, на свое величие.

Мудрость Лира подсказывала ему и раньше, что Гонерилья и Регана — себялюбивые, корыстные, жестокие, но, когда он узнал это по тяжелому опыту, выпавшему на его долю, он ужаснулся. Теперь Лир убеждается, что он жил за золочеными стенами и не видел того, что творится на свете.

Познание мира происходит у него постепенно. Освободившись от груза власти, сначала он чувствует себя легче, моложе, счастливее. Михоэлс показывает Лира в кругу своей беззаботной свиты, напевающего охотничью песенку и сбросившего с себя вместе с короной тяжесть годов.

Сколько ни приходилось мне видеть актеров в роли Лира, в развитии образа все они шли как бы по нисходящей линии: от самовластья короля-самодура к расслабленности, дряхлости и постепенному угасанию духа. Одни делали это явственно, другие выбирали более сложные решения. Михоэлс шел по восходящей линии. Испытания и горести, выпадающие на долю Лира, делали его сильнее, свободнее, энергичнее в борьбе с невзгодами.

Знаменитая сцена в степи, в бурю — кульминационный пункт философского прозрения Михоэлса — Лира. Буря внешняя, с бутафорскими громом и молнией, с {245} аккомпанементом в оркестре — ничто по сравнению с той бурей, которая происходит в голове и сердце Лира.

Уже после постыдного торга дочерей о том, какое количество рыцарей оставить в свите Лира, в понятиях короля о его личности и значении происходит такой сокрушительный перелом, что он, ударяя себя пальцами по голове, говорит убежденно: «Я схожу с ума!» В сцене на ферме, когда Лир как бы устраивает суд над дочерьми, частично воспроизводя эпизод раздела государства, у него в мозгу смешиваются представления о разуме и безумии. Это вполне в духе Шекспира, который часто показывает, что границы здравого смысла и безумия легко стираются под натиском обстоятельств.

Но у Лира крепкий и светлый ум, который может устоять против всех губительных обстоятельств действительности. Разум приводит его к тягчайшей мысли, что человек — только «бедное двуногое животное». И чем Лир становится мягче, добрее, человечнее, тем больше он привлекает к себе симпатии зрителей. Михоэлс, актер исключительного обаяния, заставлял забыть жестокость, деспотизм короля и верить в светлую природу Лира-человека, освобожденного от тягот его высокого положения.

Во мраке ночи, окутавшей Лира, светлой немеркнущей звездой горит для него имя Корделии. В ней одной видит он воплощение всего человечного, справедливого и потому неугасимо прекрасного. Часто одними губами, беззвучно произносит он ее имя, и лицо его озаряется радостным светом.

Так зритель подведен к финалу трагедии, который на первый взгляд может показаться безысходно мрачным. Войско Корделии разбито, она взята в плен. Пленником оказался и Лир. Он связан веревкой с Корделией, в таком виде они появляются на авансцене перед зрителями. И тут-то плененный Лир чувствует себя счастливым и {246} свободным. Что значат эти путы по сравнению с тем, что он познал мир до конца, со всеми его страшными и радостными сторонами, и что Корделия, его любимая дочь, снова с ним?

Сцена смерти Корделии — незабываема. Сколько нюансов в психологически проникновенной игре Михоэлса — Лира. Вот он выносит мертвую дочь на руках и бережно опускает ее на землю. Во всем его облике живет еще надежда, что Корделия проснется, встанет, и как растерявшийся ребенок он смотрит с мольбой о помощи на суровых воинов герцога Альбани, стоящих поодаль.

Корделия умерла, и Лир не может пережить горя. Он тоже уходит из этого мира, который только теперь познал, уходит, по мысли Михоэлса, просветленным, обретя истину. Смерть его должна быть мажорно-ясной. Михоэлс избегал изображения физиологической картины смерти Лира. Лир хочет поцеловать лежащую рядом мертвую Корделию, но не может дотянуться. Тогда он пальцами руки дотрагивается до ее губ, впервые сказавших ему жестокую и нужную правду, затем подносит пальцы к своим губам и посылает ей и всему миру прощальный воздушный поцелуй. С уст его срываются слова охотничьей песенки. Всего несколько слов, но звучат они так же беззаботно, как тогда, когда Лир, сбросивший с себя корону и королевскую мантию, находился в кругу своих рыцарей. Так Михоэлс смягчал трагический характер гибели Лира и в его просветлении раскрывал основную идею трагедии, как он ее понимал: это крушение крайнего индивидуализма перед лицом противоречий окружающей действительности.

«Король Лир» стал крупнейшей победой Госета и Михоэлса. О нем много писали и много спорили. Сам Михоэлс в ряде статей дал тщательный разбор своей {247} игры в роли Лира, чего, к сожалению, не сделали его великие предшественники.

После такой значительной, реалистически полнокровной и философски углубленной работы над «Королем Лиром» Михоэлсу и коллективу театра нужно было заново пересмотреть свои прежние сценические работы. Приемы игры и трактовки образов, применявшиеся в начале творческого пути Госета, были уже пройденным этапом. Театр масок и гротеска, обновленный музыкальной комедией и водевилем, поиски «еврейской театральности» сменились театром, создающим глубокие жизненные спектакли, говорящие о народных судьбах, об историческом пути человечества к социальному переустройству мира.

Это особенно красноречиво выразилось в постановке «Тевье-молочника», где Госет предложил новое прочтение знаменитого произведения Шолом-Алейхема.

Среди еврейских читателей, главным образом ремесленников и мелкой буржуазии, Шолом-Алейхем и при жизни пользовался большой известностью. Отношение к нему в кругах еврейской интеллигенции было чуть-чуть снисходительное. Многие считали его талантливым журналистом, балагуром и каламбуристом, но его юмор казался беззлобным, направленным против маленьких слабостей и странностей обитателей местечек так называемой «черты еврейской оседлости».

В детстве мне посчастливилось видеть Шолом-Алейхема, а иногда даже слышать, как он читал свои новые рассказы и повести. Семья киевского присяжного поверенного М. С. Мазора была в родственных отношениях с Ш. Рабиновичем, принявшим литературный псевдоним Шолом-Алейхема. Он, с мягким юмором и теплом изображавший «людей воздуха» вроде героя «Еврейского счастья» Менахем-Менделя, и сам был таким «человеком {248} воздуха». На тернистом пути писателю всегда сопутствовала нужда, потому что гонорары еврейских литераторов были грошовыми.

Шолом-Алейхем жил то в Киеве, то в местечках юго-западного края, то в Вильно и Варшаве. Как «человек воздуха» он менял занятия и профессии и готов был взяться за любое честное дело. Хотя я видел его в ранние гимназические годы, все же запомнил облик невысокого, худощавого человека с маленькой бородкой и короткими усами, с длинными волосами, живыми, выразительными глазами, лукаво светившимися сквозь стекла очков. Носил он тогда костюм табачного цвета, достаточно потрепанный, а на улице — неизменную крылатку или длинное демисезонное пальто. Он много курил, я запомнил его с толстой самодельной папиросой в руках.

Бывали зимние вечера, когда у Мазоров собирались друзья и «дядя Рабинович» читал свои рассказы. Сидя за круглым столом в большой и уютной комнате, где приветливо шумел самовар, Шолом-Алейхем читал с мастерскими интонациями, подбодренный дружным смехом слушателей, дымилась его папироса, сверкали стекла очков. Сам он был очень серьезен и с невозмутимым видом читал рассуждения Тевье-молочника или заколдованного портного, который покупал козу, а приводил домой козла.

Чаще всего нас, детей, отсылали в другую комнату, чтобы мы не мешали, но мы устраивались под дверью и внимательно смотрели в щелку, считая себя тоже участниками литературного вечера.

Даже «просвещенные» слушатели, о которых идет речь, воспринимали Шолом-Алейхема как анекдотиста, не оценивая по достоинству глубины его «смеха сквозь слезы», трагикомического характера его лучших повестей {249} и рассказов. А между тем он был не только юмористом, но и лириком, воспевавшим добрые человеческие чувства в сердцах маленьких людей, лелеявших мечты о счастье. Среди его героев попадались и стойкие, мужественные борцы за светлую долю, и писатель вызывал к ним уважение.

«Тевье-молочник» был действительно шедевром писателя. В этом произведении сочетались трагические и комические черты.

Это открывало интересные возможности для сценического воплощения повести Шолом-Алейхема. Правда, в ней встречаются большие языковые трудности. Многое у Шолом-Алейхема построено на игре цитатами из Библии и Талмуда. Он сыплет народными поговорками и прибаутками, забавно превращая синагогальную омертвевшую мудрость раввинов в современный, даже злободневный афоризм.

В «Тевье-молочнике» Михоэлс создал образ человека из народа, мудреца и философа. Можно с полным основанием утверждать, что только после творческой встречи с таким гигантом театра, как Шекспир, Михоэлс обрел реалистическую силу во всей ее полноте.

Было бы нелепо сопоставлять игру Михоэлса в «Короле Лире» с игрой в «Тевье-молочнике». Другие масштабы, другие темы и другие задачи. Но и здесь, как у Шекспира, речь идет о человеческих судьбах — о судьбах пяти дочерей еврейского бедняка Тевье-молочника. И героическая девушка, вышедшая замуж за революционера и последовавшая за ним в Сибирь, в ссылку, и другая дочь Тевье, покончившая с собой, и третья, вышедшая за богача-подрядчика и бежавшая от него в Америку, и еще две дочери тоже с трагическими судьбами — все они несут на себе приметы трудного и жестокого предреволюционного времени. Но, несмотря на испытания, выпавшие {250} на его долю и долю его семьи, Тевье исполнен жизнелюбия и оптимизма. Совсем не пусты его шутки и афоризмы. В них Тевье, хоть и иносказательно, выражает идею бессмертия народа.

Тевье в воплощении Михоэлса сочетал романтику с трезвым практицизмом, горький опыт жизни с восторженной мечтой о грядущем счастье. И когда под конец Тевье получает приказ от царских властей покинуть местечко, в котором прошла вся его жизнь, в нем пробуждается гордое достоинство человека. Он не сражен этим несправедливым ударом, не согнулся под его тяжестью, а, высоко подняв голову, сказал: «Пока у тебя душа в теле, езжай, Тевье, вперед, все вперед!»

Ноябрь 1941 года. Эвакуация. Пол-Москвы на колесах: заводы, научные учреждения, театры, редакции — все сдвинуто с мест, едет в тыл по перегруженным железным дорогам, по мокрым, покрытым, первым нестойким снегом шоссе.

Наш эшелон уже восемнадцать дней в пути. Через север, по Сибири, по Турксибу, мы едем в Среднюю Азию. Непреодолимое желание осесть где-то, работать, работать и работать. На станциях хватаем газеты, слушаем по радио сводки Совинформбюро.

Снова остановка. Глухой полустанок. Напротив — состав из грузовых и нескольких пассажирских вагонов. Спускаюсь на платформу и попадаю в объятия Михоэлса. Оказывается, Госет тоже в пути. «Вы куда?» — «Тоже в Ташкент?» — «Прекрасно!»

Слышу крепкий, бодрый голос Михоэлса, чувствую его сильное рукопожатие, и мне становится теплее от этой неожиданной радости: в незнакомом Ташкенте будет хороший друг. Но разговаривать долго нельзя: эшелоны {251} движутся не по расписанию. Чей отойдет раньше? Так и есть. Наши вагоны медленно трогаются. Вот и другие актеры машут из окон. До скорого свидания!

Мне повезло. Полтора года в Ташкенте пришлось прожить в одном доме с Михоэлсом и его женой Анастасией Павловной. Этот дом по Пушкинской, № 84, был примечателен прежде всего тем, что он имел четыре этажа. До войны здесь помещалось невеселое учреждение — Гулаг (Главное управление лагерей). Но Гулаг потеснился, переехав в первый этаж и сохранив систему пропусков и часовых у входа, натыкавших эти пропуска на штык. В бывших же канцеляриях разместились академики, профессора, ученые, писатели, артисты. Жило там много интересных людей, известных на всю страну: А. Б. Гольденвейзер, ученые — В. В. Струве, Е. Э. Бертельс и В. М. Жирмунский, историк Е. А. Косминский и Ю. В. Готье, поэт Якуб Колас…

С Михоэлсом я виделся ежедневно и ежедневно поражался той титанической энергии, с которой он работал в Ташкенте. Мало того что он поставил на ноги Госет и выпускал новые постановки, привлекавшие внимание местного и приезжего населения к этому театру. Михоэлс был, так сказать, «главковерхом» всех ташкентских театров. Он принял это назначение с чувством общественного долга, столь свойственным ему. И надо было видеть, как старательно заботился он о том, чтобы поднять узбекское оперное искусство, оживить репертуар узбекского драматического театра имени Хамзы и в свою очередь перенять у них для себя и своего коллектива все новое, свежее, интересное.

Ташкент — огромный, разбросанный город, его театральные здания на километры удалены друг от друга. Транспорт в пору войны был недостаточный. Трамваи ходили переполненные и довольно редко, машин почти не {252} было, грузы перевозили на ишаках и даже на верблюдах. И вот чтобы попадать из конца в конец города, Михоэлсу предоставили фантастический экипаж — дряхлую бричку с большими колесами, запряженную унылой клячей и управляемую не менее унылым кучером.

Рано утром, когда над городом еще висела сизая дымка тумана, бричка подкатывала с треском и скрипом к нашему дому. Тотчас же, не заставляя ждать себя, выходил Михоэлс и отправлялся в путь.

Как-то из любопытства я поехал с ним. Двигались мы медленно. Соломон Михайлович молчал, думал о чем-то своем. А потом вдруг сказал: — Не правда ли, это похоже на путешествие Вениамина III?

— Скорее на странствие Дон-Кихота, если вы согласны счесть меня за Санчо Пансу.

Вот мы свернули на улицу, где в маленьком клубном здании помещался Госет. Администратор уже поджидал прибытие Михоэлса. Он поравнялся с бричкой и, идя рядом по липкой грязи мостовой, подавал своему руководителю бумаги на подпись. Михоэлс просматривал их, подписывал и возвращал. Эта операция не задерживала путешествия, и бричка двигалась своим путем не останавливаясь. Иногда Михоэлс застревал где-либо в театре, а кучер с бричкой стояли у входа, и посвященные знали, по какому маршруту движется сегодня Михоэлс, где он появится раньше и куда прибудет позже.

Организованность и сосредоточенность Михоэлса были поразительны. Он ни от чего не отмахивался и ни на что не смотрел сквозь пальцы. Все для него было существенно важным. Спал он очень мало, и с утра до поздней ночи был в работе.

Затеяв создать узбекскую историческую оперу «Тараби» из истории монгольского нашествия XIII века, он вел по вечерам долгие беседы с писателем Айбеком и {253} композитором Чишко, автором оперы «Броненосец “Потемкин”». Меня он тоже вовлек в создание либретто этой оперы. К тому времени он прочитал много материалов по истории Узбекистана, знал удивительно хорошо местные старинные обряды и обычаи.

С находившимся в Ташкенте артистом О. Н. Абдуловым он сочинял и разыгрывал импровизированные сцены из узбекской жизни. Один из них изображал старика бая, другой благочестивого имама, и оба сговаривались отправиться на богомолье в Мекку. Однажды ночью, накрутив чалмы на головы и надев халаты, они вышли в пустынный переулок. Встретив старика узбека, по-видимому, ночного сторожа, спросили его, где дорога на Мекку. Изумленный старик сказал, что он этого не знает, что идти надо далеко, через моря и горы. Но Михоэлс вполне серьезно его убедил, что самое трудное — дойти до Чирчика, а дальше уже совсем недалеко. Но только в редкие минуты досуга мог Михоэлс устраивать такой «театр для себя».

Занятый сложной повседневной работой, Михоэлс успевал жить и интересами нашего четырехэтажного «ученого и артистического улья». То, бывало, Соломон Михайлович забежит к Якубу Коласу послушать его новые стихи, то встретится с востоковедом Бертельсом, чтобы узнать нужное ему о древнем Самарканде, то послушает отрывки из перевода поэмы Навои «Фархад и Ширин», выполненного Л. М. Пеньковским, жившим в нашем доме. Бывал он и в узбекских колхозах, в горных кишлаках, присматриваясь к людям и природе. Когда к нам попадали фронтовики — писатели и артисты, — Михоэлс с волнением слушал их рассказы. Ему органически были чужды напыщенная фраза и барабанная дробь официальных деклараций. В трудное время военных испытаний в Михоэлсе жила неискоренимая вера в завтрашний {254} день нашей родины, в близкий разгром фашизма. Его патриотизм, его интернационализм были основаны на ясной логике разума, которому противны угнетение человека человеком, расовая дискриминация, проповедь национальной исключительности…

В 1943 году мы прощались с Михоэлсом в Ташкенте. Ему предстояла большая и ответственная поездка в США. Я вскоре должен был вернуться в Москву…

Еще шла война. Москва оставалась затемненной, хотя все реже раздавались сигналы воздушной тревоги. Все чаще Совинформбюро оповещало о крупных победах нашей армии, о взятии городов и больших населенных пунктов, все чаще гремели салюты. В один из зимних вечеров начала 1944 года мне позвонил И. П. Чагин, известный литератор и издатель, друживший с Михоэлсом. Он сказал: — Сегодня вечером, ровно в двадцать ноль-ноль будьте в метро «Смоленская». Там я встречусь с вами и Михоэлсами и поведу вас в гости.

— Куда?

— Не будьте любопытны.

Он повесил трубку, и тотчас же снова зазвонил телефон. Говорил Михоэлс:

— Вас пригласил Чагин в метро «Смоленская»? Я обещал прийти, но думаю, что это розыгрыш. Впрочем, чем мы рискуем? Все равно давно не виделись. Итак, до встречи.

Я был точен, но, когда вышел из вагона метро, на перроне уже виднелась знакомая фигура Михоэлса, а рядом — Анастасия Павловна. В ожидании Чагина мы стали прогуливаться по перрону, и Соломон Михайлович заговорил о своем последнем путешествии: — У меня создалось такое впечатление, — сказал он, — что американец придумал машину и сделал ее своим богом, но машина, как бог, теперь создает американца по своему подобию. {255} Американец в большинстве своем — доллароделательная машина.

Он рассказал, что видел Эйнштейна, с которым мы когда-то встречались в Берлине, успел повидать и Макса Рейнгардта, вскоре умершего. С большой горечью Рейнгардт говорил о том, что в Америке он — безработный.

Пока мы прохаживались по перрону, Михоэлс рассказал мне новые подробности о пребывании в Каире, Судане и в Латинской Америке. Увлекательно было следить за ходом его мысли. Какая-нибудь черточка жизни, подмеченная им, помогала делать весомое обобщение.

В разгар нашей беседы появился Чагин. Он весело засмеялся, увидев нас, как бы прочитав наши тайные опасения, что это розыгрыш.

— Пойдемте, друзья, — сказал Чагин, — за мной!

Мы вышли из освещенного метро в полный мрак. Была оттепель, под ногами хлюпали лужи. Прохожих почти не было. Я держался за руку Михоэлса, а Чагин забегал вперед и отказывался говорить, куда он нас ведет.

Шли мы где-то в районе Новинского бульвара, как вдруг тишину прорезали звуки сирены: «Воздушная тревога!»

Чагин завлек нас в какой-то темный переулок и велел пробираться за ним задними дворами. Наконец, он толкнул входную дверь, мы очутились на лестнице. Было темно, но мы боялись даже зажечь спичку. Чагин бодро взбирался вверх: — Мы идем к мадам Бальзак, — торжественно объявил он.

Все засмеялись, а Чагин нажал кнопку звонка. Дверь открылась, и нас впустила незнакомая пожилая дама.

Подавая нам руку, она проговорила: — Очень приятно. Бальзак.

{256} Окна ее квартиры были тщательно затемнены, а уютная комната оказалась залитой светом Нас гостеприимно пригласили к хорошо сервированному столу. Вечер прошел в веселом разговоре, душой которого был Михоэлс. Таким оживленным, как тогда, я, кажется, давно его не видал. Он рассказывал о своем детстве, о затрапезных шутках еврейских сектантов-хасидов, которые любят философствовать даже на веселых пирушках.

Один из таких хасидов говорил: — Бог неправильно сделал, что поставил рот посреди лица. Если бы дырка была на голове, то можно было бы влить больше вина.

Другой отвечал: — Бог сделал правильно, потому что в дырку на голове мог бы затекать дождь и разбавлять вино.

Первый говорил: — А лучше всего было сделать дырку в животе и прямо туда вливать вино.

Второй возражал: — Тогда бы совсем мало вмещалось вина. Пожалуй, бог сделал правильно. Сотворим же молитву в его честь.

Конечно, словами нельзя передать эффект от этого рассказа, он строился на выражении лиц двух хасидов, на их жестах, интонациях.

Когда мы возвращались домой, давно уже был объявлен отбой, мы сели в троллейбус и поехали по Садовому кольцу. Михоэлс спросил у Чагина: — Почему, собственно говоря, мы были у этой дамы? Она ведь только угощала нас, почти не вмешиваясь в разговор.

— Очень просто, — ответил Чагин, — я ей обещал показать Михоэлса, и это было достаточным поводом для банкета. Она старая коммунистка, и «Бальзак» — ее партийная кличка.

… Время, время… Как осенний ветер разносит оно сухие листы воспоминаний, и кто знает, какие из них сохранятся, какие улетят невесть куда.

{257} Январь 1948 года. В окно кисловодского санатория имени Горького смотрит веселое зимнее солнце, и кажется, что это весна. Тем горше звучит из радиорупора голос диктора, извещающий о смерти народного артиста Советского Союза Соломона Михайловича Михоэлса.

Потрясенный, слушаю слова страшного сообщения — и не верю. Ведь за неделю до этого я говорил с ним по телефону. Он, как всегда, бодрый, полный творческих сил, сообщил, что едет в Минск смотреть спектакли для Комитета по премиям, и с живым любопытством расспрашивал о моих планах.

— Вот я вернусь, встретимся…

Это последнее, что я услышал от славного и доброго друга.

# **{258}** Три роли

## 1

Никогда в жизни не приходилось мне совершать столь длительное путешествие по железной дороге, как в трудные и памятные дни осени 1941 года. Двадцать семь дней шел по стальным путям Сибири и Турксиба эшелон КВШ (Комитета по делам высшей школы), увозивший ученых, преподавателей, литераторов из Москвы на Восток. Фашистское нашествие заставило провести частичную эвакуацию столицы, чтобы вдали от фронта наладить нормальную работу заводов и фабрик, научных институтов и учебных заведений, театров и издательств.

До этого я не бывал в Средней Азии и плохо представлял себе жизнь народов, населяющих огромное пространство, с многовековой историей и культурой.

Когда в глухую ноябрьскую ночь наш эшелон подошел к перрону ташкентского вокзала, мы все были охвачены волнением и тревогой. Что ждет нас в этом большом {259} городе? Как удастся нам развернуть здесь работу, чтобы возможно больше помогать фронту Отечественной войны?

Но вот прошли первые дни и недели, заполненные трудностями военного времени, расселением в переполненном городе, бытовыми неудобствами. Узбекские товарищи, ученые и писатели, деятели культуры радушно встретили нас, стараясь возможно скорее вовлечь в многообразную жизнь столицы Узбекистана. Председатель Союза писателей, выдающийся узбекский поэт Хэмид Алимджан, как-то сказал мне. — Я хочу, чтобы вы все, вернувшись в Москву, не забыли Узбекистана и продолжали заниматься нашей литературой и искусством.

Трудно перечислить все имена «переселенцев», оказавшихся в годы войны в Ташкенте. Здесь были и Алексей Толстой, и Николай Погодин, и Корней Чуковский, и Всеволод Иванов, и Анна Ахматова, и Иосиф Уткин, и Николай Ушаков, и Борис Лавренев, и Виктор Гусев. Были здесь и немецкие антифашистские писатели Иоганнес Бехер, Адам Шаррер, Франц Лешнитцер, венгерские — Андор Габор, Шандор Гергей, Эмиль Мадарас, чехословацкий поэт Ондра Лысогорский. Из ученых Москвы и Ленинграда приехали в Ташкент — Е. Э. Бертельс, В. В. Струве, М. А. Цявловский, В. М. Жирмунский, В. Ф. Шишмарев, Н. Л. Бродский, Д. Д. Благой, Н. К. Пиксанов, Е. А. Косминский, Ю. В. Готье и многие другие.

В Ташкенте играли Украинский театр имени Ивана Франко под руководством Гната Юры, Московский театр Ленинского комсомола во главе с И. Н. Берсеневым и Московский еврейский театр, руководимый С. М. Михоэлсом.

Приезжие деятели культуры сравнительно быстро акклиматизировались в Ташкенте, полюбили своеобразный, живой и кипучий город, стали изучать прошлое и настоящее {260} Узбекистана, вступили в творческое общение с местными представителями культуры и искусства.

В декабре группа московских литераторов, в том числе и я, получила приглашение посетить спектакль Узбекского драматического театра имени Хамзы «Отелло».

Этот театр, возникший после Октябрьской революции, по существу был первым крупным драматическим театром Узбекистана. Ведь мусульманская религия запрещала сценические представления, так же как и изображение людей на картинах.

Но и без постоянных сценических площадок, без официального признания с незапамятных времен в Узбекистане существовало актерское искусство. В чайханах, на базарных площадях подвизались острословы — аския-базы, разыгрывали сатирические сценки шуты-масхарабазы, сохраняя из поколения в поколение блестки сочного крестьянского юмора и неувядающую свежесть народной мудрости.

Интересуясь историей узбекского театра, я познакомился с биографией и творчеством его родоначальника, знаменитого Хамзы Хаким-заде, чье имя носит драматический театр.

Вся жизнь этого выдающегося человека, неутомимого просветителя, наполненная борьбой с мракобесием и невежеством, была отдана родному театру. Хамза трагически погиб в марте 1929 года. Он был убит толпой фанатиков-изуверов в Шахимардане. Но остались в живых его ученики и последователи, и от многих из них я слышал рассказы об этом удивительном человеке, о его самоотверженном труде.

Впервые я увидел театр имени Хамзы в Москве в 1936 году. Он приехал на гастроли в столицу со спектаклями «Гамлет» и «Честь и любовь» Камиля Яшена. Знойным летом в Московском парке культуры и отдыха имени {261} Горького довелось мне смотреть узбекского «Гамлета». Это была недавняя постановка театра — 1935 года.

Подойдя к Шекспиру, актеры держали экзамен на зрелость. И они добились огромного успеха. Спектакль запомнился во многих своих деталях. Это прежде всего относится к игре Абрара Хидоятова — Гамлета и Сары Ишантураевой — Офелии. Московские зрители впервые увидели узбекских актеров и полюбили их.

Создание трагедийного образа Гамлета было давнишней мечтой Абрара Хидоятова.

Уже обладая известным актерским опытом, он прошел хорошую сценическую школу в Москве, где занимался в узбекской студии при Бухарском доме просвещения. Там преподавали крупные мастера московских театров, главным образом ученики Вахтангова: О. Н. Басов, Р. Н. Симонов, И. М. Толчанов, затем В. С. Канцель, М. А. Терешкович и Л. Н. Свердлин. Педагоги узбекской студии, работая с Абраром Хидоятовым в течение трех лет, все больше убеждались в том, что его артистическое дарование не вмещается в определенные рамки, что ему доступны роли от героических до характерных.

Абрар Хидоятов с увлечением посещал московские театры и знакомился с творчеством крупнейших деятелей русского сценического искусства. Он особенно был захвачен творчеством Л. М. Леонидова. Это понятно: Хидоятову были родственны леонидовский темперамент, умение покорить зрителя силой страстей и эмоций, напряженная творческая мысль. Хидоятова потрясла игра Леонидова в «Братьях Карамазовых». Образ Дмитрия Карамазова, созданный Леонидовым, навсегда остался в его сердце. Он стал мечтать о трагедийных ролях и искать для себя репертуар в русской и мировой драматургии.

Москвичи были уже знакомы с двумя постановками «Гамлета» — во МХАТ 2‑м и театре, имени Вахтангова. {262} Оба спектакля были попытками заново прочитать трагедию Шекспира.

Во МХАТ 2‑м Гамлета играл М. А. Чехов, и особенности дарования этого актера определили сущность спектакля. Гамлет Чехова был пессимистом, согбенным под тяжестью скорбей, которые обрушились на его неокрепшие плечи. Он настолько был надломлен, что вызывал к себе сострадание как большая, печальная подстреленная птица. И вся трагедия Шекспира была воплощена театром в мрачных тонах борьбы одиночки против ужасающей среды. Фортинбрас, появляющийся в конце трагедии и вносящий жизнерадостный аккорд, был изъят из спектакля. В печати появились критические отзывы, осуждающие общий мистический колорит спектакля. Однако почти все театральные рецензенты признавали исключительный талант М. А. Чехова и его большое мастерство.

Театр имени Вахтангова, ставя «Гамлета», стремился к иному раскрытию образов трагедии. Но постановщик Н. Акимов упрощенно-социологично подошел к основной идее трагедии и свел все к одной теме борьбы за власть. Гамлет в трактовке режиссера спектакля и исполнителя роли А. Горюнова должен был от начала до конца выглядеть как жизнерадостный веселый юноша, ученый-гуманист, наслаждающийся переливами бесконечно текущего бытия, видящий в слиянии науки и жизни путь к познанию мира, в котором сплетены порок и добродетель, зло и добро.

Для того чтобы утвердить такую прямолинейную концепцию образа Гамлета, театру имени Вахтангова пришлось совершить насилие над текстом Шекспира, ввести в него вставки и изменения, использовать ряд формалистических трюков. В итоге возникло эффектное зрелище, в котором театр полемически расправлялся со старыми {263} «нытиками-гамлетиками», но не привел зрителя к убедительному и жизненному толкованию бессмертной трагедии.

Помню, я с некоторой опаской шел смотреть узбекского Гамлета. Что предстояло увидеть? И я повторял про себя не без доли скептицизма известные строки из «Моцарта и Сальери»:

«Быть может, новый Гайден сотворит
Великое — и наслажуся им…»

На маленькой, довольно примитивной сцене театра в Парке культуры и отдыха я не увидел ни пессимистической трагедии МХАТ 2‑го, ни красочного, даже раздражающего роскошью спектакля театра имени Вахтангова. Это было чудо простоты и какой-то театральной естественности. Абрар Хидоятов показывал Гамлета в развитии, в движении. В начале спектакля Гамлет — молодой человек, ничем особенно не выделяющийся, какой-то даже обыденный. Но в борьбе с событиями он растет, становится глубже, значительнее и, наконец, превращается в философа с твердым и оригинальным мышлением, выступает как судья своего века, понявший и продумавший пути добра и зла.

Первое появление Хидоятова — Гамлета не влечет за собой никаких сценических эффектов. Он как бы старается быть в тени, этот худой, высокий юноша с печальными глазами, вернувшийся в датское королевство, где он нашел много необычного и страшного, где все полунамеками говорило ему о чудовищном преступлении, свершившемся в королевском доме.

Зритель слышит тихие, отрывистые слова, слетающие с уст Гамлета, следит за его неторопливыми движениями, и на первый взгляд может показаться, что Гамлет — Хидоятов слишком меланхоличен, лишен темперамента.

{264} Вот он узнает от друга, что в замке не все благополучно, что тень его отца бродит по ночам. Гамлет — молодой ученый, он не верит в сказки о привидениях. Он отправляется на свидание с призраком только для того, чтобы развеять легенду о его появлении.

Увидев тень отца, Гамлет, естественно, охвачен страхом. Но страх быстро проходит. Гамлет бросается к призраку, принимая его за реальность, за своего отца, к которому он хочет быть ближе, несмотря на усилия удерживающих его друзей.

Абрар Хидоятов своей психологически обоснованной игрой снимает всякий налет мистики с этой сцены. Убедившись, что перед ним не живой отец, а лишь призрак, Гамлет отходит в сторону и с ужасом выслушивает рассказ о злодеянии своего дяди.

После этой сцены меланхолия Гамлета исчезает. Зритель чувствует, что его сдержанность и медлительность лишь прикрывают пламя страсти, которое в любой момент может вырваться на свободу с уничтожающей силой.

В последующих сценах Хидоятов показывает, как в сознании Гамлета зреет план борьбы с враждебными ему силами, как он, очень умный и рассудительный, решает все продумать и проверить, а потом действовать.

Прикрываясь маской безумца, Гамлет — Худоятов расширяет круг своих наблюдений над матерью и Клавдием, над Офелией и Полонием. С него как безумца меньше спросится, и не каждое его слово будет поставлено в строку, а он тем временем будто невзначай пускает стрелы сарказма в своих врагов. Игра ведется Хидоятовым в очень спокойных, сдержанных тонах. Но уже в сцене появления призрака вспыхнул огненный темперамент Гамлета, зритель увидел его в гневе — и не может этого забыть.

{265} Центральная сцена третьего акта. По широкой лестнице, идущей параллельно зеркалу сцены, спускается Гамлет. Он неторопливо приближается к зрителям и останавливается, как бы ничего не видя перед собой.

В задумчивости начинает он монолог «Быть или не быть». Первая часть монолога идет на пониженном звучании голоса. Но не примирением с действительностью веет от Гамлета — Хидоятова, а глубокой горечью, в которой огромная действенная сила. Нотки гнева вливают металл в речь Гамлета, его задумчивость уступает место пробудившейся воле, которая зовет к действию, требует принятия решений.

И вот красивый, глубокий грудной голос Хидоятова заполняет уже всю сцену и торжествующими аккордами несется в зрительный зал.

Теперь для нас не будет неожиданностью готовность Гамлета к решительным поступкам, его огромный темперамент, его действенность.

Гамлет — Хидоятов буквально одержим яростью, когда с победным криком: «А, крыса! Бьюсь об заклад, она мертва!» — пронзает мечом ковер, думая, что за ним скрывается король.

Сила характера Гамлета обнаруживалась в сцене 1 «Мышеловки», когда он при помощи Заезжих актеров уличил короля в совершенном им преступлении.

Образ Гамлета у Хидоятова развивается диалектически: чем больше убеждается Гамлет в совершенном злодеянии, тем становится сдержаннее и философичнее, тем меньше занимает его старинный акт родовой мести. Обездоленный принц, лишенный законного права на престол, почти не присутствует в концепции образа. В процессе мучительной работы мысли Гамлет — Хидоятов превращается в философа, в человека, способного к широким обобщениям. Таким предстает он в сцене на кладбище.

{266} Естественно, что самое место располагает к философским раздумьям. Гамлет — Хидоятов является сюда, уже исполненный решимости действовать, бороться со злом и насилием, с несовершенством современного ему мира. Отныне он не знает сомнений и колебаний, все при свете разума предстает в ином виде. Теперь Гамлет действует четко и стремительно, и таким остается до финала трагедии, до часа своей гибели.

Общий колорит постановки Маннона Уйгура не мог не отразиться на игре Хидоятова. Исходя из мысли, что «весь мир — тюрьма, и Дания — одна из худших», постановщик и в оформлении и в актерском исполнении придерживался мрачных тонов, как бы желая подчеркнуть трагичность ситуации, в которой находится Гамлет. Но Абрар Хидоятов, играя на таком зловещем фоне, все же избежал трактовки Гамлета как пессимиста и фаталиста. Он сохранил свою концепцию действенного героя, который, готовясь к решительной борьбе с врагами, всячески сдерживает себя, проверяет свои права на удар по носителям злого начала. В этой проверке обнаруживается богатая гамма настроений и чувств, которую Хидоятов великолепно раскрывал перед зрителями.

Удивительной была в этом спектакле Офелия. Ее играла Сара Ишантураева. Молодая актриса взяла на себя одну из труднейших ролей мировой драматургии. В самом деле, есть ли женский образ сложнее и загадочнее, чем Офелия? Такая нежная и женственная, но и лукавая, и коварная, любящая и предающая, наивная и вместе с тем усвоившая интриги двора и своего отца Полония…

В противоречиях этого сложного и многостороннего образа трудно разобраться, поэтому большинство актрис выбирают ту сторону характера, которая им более близка. Но Сара Ишантураева не побоялась трудностей. Она {267} создала Офелию лирическую, хотя в лирических ролях до этого ей не приходилось выступать. Зрители увидели на сцене почти девочку, пленительно живую, с сверкающими глазами, полными счастья, с голосом, звучащим как мелодичная флейта. Именно так представлял себе Офелию Генрих Гейне: «Почему у нее такой голос, — эти таинственно-томные интонации флейты? Откуда взялся у ее глаз этот благодатный свет? Отблеск ли то небес или само небо светится лишь отраженным светом этих глаз? Связана ли эта улыбка с немой музыкой движущихся сфер или она только земной отзвук сверхъестественных гармоний?»

Кто знает, были ли знакомы эти строки Саре Ишантураевой, когда она работала над ролью? Но она вела ее именно в этом романтико-лирическом ключе, являя собой создание душевной красоты и женственности.

В уродливом мире лицемерия, интриг и преступлений такое существо не могло жить. После наставлений отца, учившего ее бесстыдному коварству и предательству, после благоразумных советов брата, после жестоких, капризных изломов в поведении Гамлета, оттолкнувшего любовь Офелии, весь облик этой прекрасной девушки в исполнении Сары Ишантураевой постепенно изменялся. Глаза ее тускнели, живость исчезала, движения делались скованными. Офелия уходила в свой запутанный и растревоженный внутренний мир. С тем же лирическим трепетом, с каким воспринимала счастье любви к Гамлету, теперь она бессвязно-трогательно шептала слова песни, которую пела затем с детской покорностью. Чувствовалось, что Офелия взволнована и потрясена открытием страшной действительности, сокрушившей ее.

На протяжении многих лет мягкий и вдумчивый облик Сары Ишантураевой сливался в моем сознании с ее лирически-женственной Офелией.

{268} Однажды — это было в 1951 году — в моей московской квартире встретились Сара Ишантураева и Максим Рыльский. Заговорили об Офелии.

Украинский поэт не видел артистку в «Гамлете», и она для него прочитала по-узбекски сцену безумия Офелии. Не понимая языка, Рыльский почувствовал лирическую поэтичность исполнения и по ассоциации перенесся к знаменитому стихотворению Леси Украинки об Офелии. Он прочитал его по-украински:

«Хотiла б я уплисти за водою,
немов Офелiя уквiтчана, безумна,
за мною вслiд плили б мої пiснi,
хвилюючи, як та вода лагiдна,
Все далi, далi…»

Максим Фаддеевич читал в своей мягкой, лирически-проникновенной манере, и на глазах у Сары-хон (так мы ее зовем) блестели слезы. Даже не будучи сентиментальным, легко можно было почувствовать всю значимость шекспировского образа, волнующего независимо от языка.

## 2

Возвращаюсь к прерванному рассказу. Декабрь 1941 года. Ташкент. Мы, приглашенные на «Отелло», едем в переполненном дребезжащем трамвае в старый город, где находится театр имени Хамзы. В зимнем сумраке желтеет мутно-бурая вода Анхора, разрезающего город на две части. Вот показались глиняные дувалы, за которыми прячутся жилища старого города.

В фойе театра нас встречает высокий, слегка седоватый человек. Это режиссер Маннон Уйгур. Большинство москвичей, пришедших в театр, видят его впервые. Для меня же Маннон Уйгур — старый знакомый. С ним, как {269} и с Абраром Хидоятовым и Сарой Ишантураевой, я познакомился пять лет назад во время московских гастролей.

Маннон Уйгур был основателем театра в Ташкенте.

Казалось, он родился актером. В детстве он придумывал маленькие сценки и разыгрывал их с мальчиками своего квартала. В юношеском возрасте ему посчастливилось увидеть случайные спектакли заезжих татарских и азербайджанских трупп. Эти представления глубоко взволновали Уйгура. Родители готовили сына к духовной карьере и отдали его для обучения в медресе (высшее духовное училище). Сидя в маленькой худжре (келье) за зубрежкой сложных правил арабской грамматики, Маннон Уйгур мечтал о театре.

В 1918 году Уйгур собрал в Ташкенте небольшую любительскую труппу, в которую вошел и Абрар Хидоятов. Любителям пришлось работать буквально на голом месте. Пьес не было, узбекская драматургия едва зарождалась.

Уйгуру приходилось делать все: он писал одноактные комедии, играл в них, был режиссером спектаклей, добывал костюмы, реквизит, декорации и даже рисовал афиши.

Театр в Узбекистане был новшеством, приходилось пробивать путь к широкому зрителю. Уйгур и его товарищи понимали, какая большая просветительская роль возлагается на сценическое искусство. Хамза Хаким-заде, работавший в то время в городах Ферганы, подавал ободряющий пример молодому ташкентскому коллективу, на основе которого впоследствии возник театр имени Хамзы. … Мы приехали задолго до начала спектакля. Но это было к лучшему: Маннон Уйгур повел нас за кулисы. Абрар Хидоятов уже в костюме Отелло, но еще не до конца загримированный, встречает нас сдержанной улыбкой. Он жмет нам руки, отвечает односложно. Чувствуется, что он весь в своей роли…

{270} Глядя на его смуглое, очень выразительное лицо, переношусь воспоминаниями к лету 1936 года. Розовеющий закат над просторами Парка культуры и отдыха в Москве. Мы медленно прогуливаемся с Абраром по боковым дорожкам, где не очень людно.

Первое впечатление, которое я вынес тогда от встречи с Абраром Хидоятовым, было какое-то неопределенное. Меня несколько смутили и отпугнули его замкнутость и сдержанность, даже показавшиеся мне мрачностью. Но, с другой стороны, живой блеск его глаз и выразительность лица говорили о том, что за кажущейся угрюмостью кроется многогранный душевный мир этого молодого человека, уже ставшего первым актером узбекского театра.

Он неохотно говорил о себе, а мне хотелось узнать как можно больше, какими путями пришел он в театр.

Из скромности, граничившей с застенчивостью, Хидоятов лишь отрывочно, отдельными чертами, рассказал о своей жизни. Потом его жена, Сара Ишантураева, очень живая и веселая, с большим юмором дополнила сдержанный рассказ Абрара Хидоятова. Биография актера связана с Ташкентом. Только узнав этот город, его облик и своеобразие, многое понял я в жизни Хидоятова. Его детство как бы вписывается в пейзаж старого Ташкента, жившего многовековыми традициями дедов и прадедов.

Полвека тому назад в старом городе, в квартале Дегризлик, жил среди городской бедноты каменщик Хидоят-ака.

День-деньской он занимался своим тяжелым ремеслом, а по вечерам шел в чайхану в квартале Шейхантаур, где всегда был любимым и желанным гостем. Он владел в совершенстве старинным искусством аскиябаза — народного острослова. Легко срывались с его уст крылатые шутки и остроты, и посетители чайханы радостными возгласами приветствовали находчивого аскиябаза.

{271} В июне 1900 года в семье каменщика Хидоят-ака родился сын Абрар.

Родители были очень бедны, зачастую приходилось жить впроголодь. Но так как маленький Абрар рано стал проявлять любознательность, отец решил обучать его грамоте. В ту пору это было делом нелегким. Огромное большинство населения городов и деревень оставалось неграмотным. Обучение детей находилось в руках духовенства и носило сугубо религиозный характер.

Хидоят-ака не имел возможности отдать сына в религиозную, так называемую старометодную школу. Он послал его учиться к «святой женщине», побывавшей на богомолье в Мекке. Однако Абрар очень мало успевал в ее «науке», и отец повел мальчика к мулле Касыму.

У муллы Касыма было много учеников. Они сидели на скамейках и громкими голосами читали нараспев главы из корана и стихи древних поэтов Востока. А мулла Касым восседал на тахте и слушал этот нестройный хор, порой протягивая руки за спину, где находились розги и палки, помогавшие вколачивать науку в непослушных учеников.

Мулла Касым был груб, жесток и несправедлив. Абрар не мог с этим примириться. Он покинул муллу. Но стремление к знаниям было велико.

Мальчику трудно жилось в родительском доме, где его плохо понимали и считали пустым мечтателем. Однажды после ссоры с отцом, который хотел приспособить Абрара к своему ремеслу, он покинул родной дом и поступил на службу к крупному баю. Много пришлось работать Абрару в байском доме за грошовую плату. Деньги он отдавал учителю, с которым занимался, читал книги. У Абрара рано обнаружилось влечение к музыке. На народном инструменте дутаре юноша наигрывал старинные песни и мелодии и пел приятным грудным голосом.

{272} В редкие часы досуга Абрар любил бегать на Шейхантаур, где обычно происходили народные развлечения. Он следил за работой ловких канатоходцев, фокусников, которые вынимали изо рта иглу за иглой, радовался искусству масхарабазов.

В 1913 году в Ташкенте произошло из ряда вон выходящее событие: в местном цирке поставили неизвестно кем написанную музыкальную пьесу «Лейли и Меджнун».

Старинная повесть о несчастных влюбленных — прекрасной девушке Лейли и поэте Кайсе, прозванном Меджнуном (одержимым любовью), — была популярна среди народов Востока. Гениальный азербайджанский поэт XII века Низами и великий узбекский поэт Алишер Навои (XV в.) сделали Лейли и Меджнуна героями своих поэм.

Разумеется, пьеса «Лейли и Меджнун», представленная в ташкентском цирке, не выдерживала никакого сравнения с великими творениями классиков Востока. Это было примитивно написанное, драматургически незрелое произведение. В спектакле играли любители, без профессиональных актерских навыков. Декорации отсутствовали, исполнители были одеты в какие-то фантастические костюмы.

Абрар Хидоятов раздобыл билет в цирк и оказался в числе самых восторженных зрителей. Он был перенесен в новый, волшебный мир, и отныне мечта об искусстве целиком овладела им.

Абрар решил во что бы то ни стало сделаться певцом и музыкантом. Он еще старательнее учился играть на дутаре и петь узбекские народные мелодии.

Отец Абрара хотя и был аскиябазом, все же относился весьма отрицательно к Профессии музыкантов, певцов, масхарабазов и считал их людьми малопочтенными, безбожниками.

{273} Правда, Абрар вел уже самостоятельную жизнь, стараясь не зависеть от отца, но все же по старинным законам семейного быта он должен был подчиняться воле родителей. Однако ничто не могло сломить влечения молодого Абрара, и вскоре ему пришлось окончательно порвать с родным домом, избрав самостоятельный путь.

Но прежде всего нужно было зарабатывать на жизнь, стать независимым. Абрар, подобно Горькому, прошел курс в своеобразном университете жизни. Он был булочником, кондитером, сапожником. Но ничто не отвлекало его от главного: он хотел возможно больше знать, чтобы стать образованным человеком.

Не бросая ремесла, Абрар учился в мактабе, так называемой новометодной школе, где обучали грамоте по новой звуковой системе и уделяли большое внимание предметам светской науки. В 1918 году Хидоятов поступил на учительские курсы. Он уже имел к тому времени солидные знания в области литературы, истории, географии.

Теперь пришло время осуществить мечту о служении родному искусству. Когда Маннон Уйгур собрал небольшую любительскую труппу, в нее вошел и Хидоятов. Это была передвижная труппа, обслуживавшая воинские части Туркфронта. Актеры работали в боевой обстановке: жили в вагонах агитпоезда, передвигались с воинскими частями и порой подвергались нападению басмачей.

Как-то в одном из кишлаков Ферганы играли пьесу «Туркестанские лекари» Хамзы. Во время спектакля раздались крики: «Басмачи! Басмачи!»

Зрители стали разбегаться, актеры, прервав представление, схватились за винтовки, которые были всегда наготове.

Абрар Хидоятов играл в пьесе роль бая. Он выступал в роскошном халате, расшитом золотом, в пышной чалме, с большой бородой. В таком виде Хидоятов выбежал на {274} улицу. Он заметил, что какой-то басмач требовал у двух женщин вещи и драгоценности. Абрар подбежал к басмачу и закричал:

— Что ты делаешь?

Увидев перед собой знатного бая, басмач отпустил женщин и спросил у него:

— Скажите, не знаете ли вы, где красные?

Тут сказался темперамент Хидоятова. Он распахнул халат, под которым был надет красноармейский костюм, и воскликнул:

— Вот красные, собака!

И, схватив винтовку, Хидоятов убил басмача, который оказался главарем шайки.

В годы борьбы узбекского народа за Советскую власть в жизни Хидоятова было немало волнующих эпизодов. Работа в агитколлективе дала артисту большой жизненный и политический опыт; он научился понимать психологию людей разных общественных положений и взглядов.

Уже в этот период определились некоторые черты артистического облика Хидоятова. Он обнаружил большой и сильный темперамент. Артист не мог замкнуться в рамках определенного амплуа: он играл самые разнообразные роли — от героических до характерных. Порой режиссер мало считался с желаниями Хидоятова, хотя уже к 1920 году он стал первым актером труппы.

Годы учения в Москве помогли Абрару Хидоятову усовершенствовать сценическое мастерство, окунуться в атмосферу подлинно профессионального театра, получить нужные теоретические знания. С какой любовью, нежностью и гордостью говорил Хидоятов о своих московских учителях, главным образом вахтанговцах.

… И вот, вспоминая факты из биографии Абрара Хидоятова, рассказанные мне Сарой Ишантураевой и самим актером, я узнаю, что Отелло — его пятьдесят вторая роль.

{275} Театр был переполнен. Экспансивные узбекские зрители живо реагировали на все происходившее. Огромная артистическая интуиция Хидоятова давала ему возможность вступать в общение со зрителем, необычайно глубоко и чутко воспринимать его реакцию. Это не значит, что он «подыгрывал» публике. Конечно, нет. Но Хидоятов каждый раз иной, новый, и образ, создаваемый им, претерпевает изменения, хотя в основном артист остается верен себе. Эта черта творческого облика Хидоятова не содержит в себе ничего исключительного. Она присуща актерам, у которых чувства, эмоции, темперамент главенствуют над разумом, расчетом, заранее обдуманным и выверенным рисунком. Но не надо думать, что актер не вел большой предварительной работы. Приступая к роли Отелло, Абрар Хидоятов писал: «Моя работа над Отелло, так же как и над образами, созданными ранее, идет главным образом по линии осваивания и взрыхления текста, проникновения в его глубину и характер. И мысли и поведение Отелло ищу прежде всего в самом тексте, потом уже в других источниках литературного и иллюстративного порядка».

Это утверждение надо понимать как желание с возможно большей глубиной донести до зрителя текст Шекспира, не архаизируя и не модернизируя образ Отелло.

«Зерно моего “я”, — говорит Хидоятов, — заключается, по-моему, в словах Отелло: “Не стану я ревнивцем, если скажешь, что хороша, нарядна, любит свет моя жена, вольна, поет, танцует. Где чистота, там чисто это все”. И далее: “Увидеть, усомниться, доказать, а доказал — нет выбора другого: зараз убить и ревность и любовь”».

«Отелло любит Дездемону за внутреннюю чистоту, за честность, за смелость, с какой она не побоялась пойти наперекор обычаям страны, расовому различию, воле отца. Сам — прямой и благородный — он не допускает мысли о том, что Дездемона когда-нибудь изменит, то есть запятнает {276} честь. Он слишком любит ее, преклоняется перед ее чистотой, слишком верит ей, поэтому яд, которым Яго отравляет Отелло, действует медленно, неравномерно. Отелло мучительно борется с подозрениями (сцена III акта), он сомневается, он хочет верить, надеется. Но трагедия Отелло в том, что он одинаково доверчив и к Дездемоне и к Яго. Что перетянет — чистота ли жены или тонкое, гнусное, расчетливое коварство “честного” Яго и дьявольская убедительность его доказательств. Так, терзаемый сомнениями, внутренне израненный, утерявший гармонию ума и сердца, мой благородный мавр мечется в сценах III и IV действий, в мрачном ослеплении грубо оскорбляя ту, которую любит всем сердцем, “источник, из которого струится жизнь его”. Поруганная доверчивость, опозоренная честь и породили боль, которую можно унять только смертью. Ричард Барбедж — друг и первый актер Шекспира — играл образ “опечаленного мавра”. Такое толкование происходило, очевидно, не без участия самого Шекспира. Вот эту черту “опечаленного мавра” я попытаюсь дать в образе Отелло».

Так же как в «Гамлете», Абрар Хидоятов показал своего героя в развитии, в движении, соблюдая важный закон шекспировской драматургии: никогда не выводить на сцену законченные, заранее данные характеры, а раскрывать их в ходе событий. Гамлет Хидоятова проходит длинный путь, прежде чем становится философом-гуманистом, решающим по-своему проблемы эпохи. Отелло предстает перед зрителями во всем благородстве душевной красоты, в подлинной непосредственности и лишь потом превращается в «опечаленного мавра», для которого убийство Дездемоны — не проявление грубой ревности, а решение большой и сложной этической проблемы.

Таким образом Хидоятов, несмотря на эмоциональность и кажущуюся «стихийность» создания образа, всегда вкладывает {277} в свои сценические творения определенную и законченную мысль.

Эта мысль, явно ощутимая зрителем, проходит через весь спектакль, сохраняя единство развивающегося образа Отелло.

Первая встреча с ним происходит на фоне южной синей ночи. Отелло в чалме и восточном халате ведет беседу с Яго, который своим европейским, рыцарским костюмом как бы подчеркивает контраст с Отелло.

В мавре много сдержанности, спокойствия, уверенности в себе и глубокой мудрости. Яго горячится, нервничает, его движения мелки и порывисты; он авантюрист, порожденный бурной эпохой Возрождения, а Отелло — тоже сын своего времени, но впитавший в себя благороднейшие принципы гуманизма, отвергающего расовые и кастовые предрассудки. Взгляните на Отелло — Хидоятова, когда он получает сообщение о том, что сенат послал за ним гонцов. Довольная (но не самодовольная) улыбка играет на его устах. Он, «чумазый», человек без рода и племени, но без него не обойтись венецианским патрициям, потому что он умеет воевать лучше, чем они. Поэтому-то Отелло спокоен за свою судьбу и не очень страшится гнева отца Дездемоны — Брабанцио. Он бросает нежные взгляды на дом, в котором находится Дездемона. И зритель чувствует, как сильна любовь Отелло, каким ровным, уверенным светом горит она от сознания, что он «лишь по заслугам и по праву счастья величественного достиг».

В сцене столкновения слуг Брабанцио с его слугами Отелло хочет шуткой рассеять напряженное настроение, не гармонирующее с его спокойствием и ощущением счастья. Со смехом Отелло — Хидоятов произносит слова приказания: «Мечи вложите в ножны, иначе от росы их ржавчина покроет». При этом Хидоятов делает решительный жест, и столкновение предотвращено.

{278} Сцена в сенате показывает, что Отелло не чувствует себя гостем или подсудимым, хотя он одинок среди всех этих пышных и чванливых венецианцев. Он там хозяин. Когда Брабанцио заносчиво говорит о колдовстве, о чарах, которыми мавр покорил Дездемону, лицо Отелло озаряется улыбкой, улыбкой превосходства.

Обаяние Отелло — в его жизнерадостности, в горячей жадности, с какою он воспринимает жизнь, в царственном спокойствии, которым он поражает своих противников в сенате.

Сколько раз приходилось выслушивать напыщенные, пронизанные крикливыми интонациями речи Отелло в сенате! И как отлична от них выдержанная, полная внутреннего благородства речь Отелло — Хидоятова. Он чистосердечно и прямодушно рассказывает историю своей любви к Дездемоне; раскрывая сердце людям, которые могут не понять его, Хидоятов полон уверенности, что его не осудят, потому что осудить нельзя по всем законам человеческой совести. Когда появляется Дездемона (Сара Ишантураева), Отелло порывисто притягивает ее к себе и сжимает в объятиях. Он так любит ее, что, не стесняясь присутствия этих величественных старцев, сенаторов, не сдерживает порыва, он словно хочет поднять ее на воздух.

Слушая мужественную речь Дездемоны, готовой пойти за любимым куда угодно, Отелло весь светится радостью, он полон нежности и благодарности к девушке, которая решила соединить свою жизнь с его жизнью.

Отелло прощается с Дездемоной — его призывают военные дела. Радостный смех звучит при расставании. Отелло знает, что вернется победителем.

Зритель видит весьма существенные стороны характера Отелло: жизнелюбие, доверчивость к людям, благожелательность к ним, благородную сдержанность. Но вот открываются и другие черты, обнаруживающие бурный {279} темперамент Отелло, его способность вспыхнуть и загореться гневом.

Ночь на Кипре. Звон набата, лязг мечей, драка пьяного Кассио с Монтано. В этот момент прорывается бешеная ярость Отелло, его неуемный темперамент.

Режиссеры спектакля Н. В. Ладыгин и Маннон Уйгур заставляли Хидоятова сдерживать себя, считая, что вспышка гнева Отелло совсем не подготовлена его мягкой игрой в первых сценах.

«Обуздайте свой темперамент!» — говорили Хидоятову, но актер был убежден, что поступал правильно, показывая здесь разгневанного Отелло.

«Сейчас мой разум подчинится крови!» — кричит Отелло, как бы давая ключ к пониманию его сложного характера: самое страшное для Отелло, если его разум затемняется голосом крови, бушующей в нем. И это обнаружится в сценах с Дездемоной в тот момент, когда снова закипит кровь и поведет за собой разум к страшному решению убить Дездемону.

Нарастание трагедии — в III акте. Здесь происходит первый словесный поединок между Отелло и Яго. Отелло — Хидоятов рассеян, он нехотя выслушивает первые намеки Яго на неверность Дездемоны. Яд ревности отравляет медленно, как об этом говорил Хидоятов в объяснении своей игры.

Почему это так? Потому что в самом характере Отелло нет почвы для ревности. Пушкин правильно писал о нем: «Отелло от природы не ревнив; напротив, он доверчив».

Шекспир несколько раз в трагедии утверждает то же самое устами Дездемоны, которая говорит:

«Мой гордый мавр
Доверчив, и чужда ему та низость,
Что свойственна ревнивцам».

{280} Хидоятов отверг старое восприятие образа Отелло как ревнивца, наделенного «африканскими страстями». Его Отелло — пока только доверчив, и эта доверчивость губит его, открывая доступ клевете Яго.

Отелло — Хидоятов постепенно теряет спокойствие и уверенность. Его голос становится глуше, жесты — замедленнее. Одна мысль о подозрении уже приносит печаль. По лицу Отелло пробегают легкие тучки. Он испуган «чудовищем с зелеными глазами» — ревностью. Разговор с Дездемоной несколько успокаивает Отелло. Козням Яго он как бы противопоставляет мягкость, женственность и преданность Дездемоны.

Яго действует на воображение Отелло медленно и осторожно, вкрадываясь в доверие. Отелло — Хидоятов проникается доверием к Яго, и, чем скромнее держится Дездемона, тем больше она кажется ему опасной притворщицей и ловкой обманщицей.

Когда Яго развертывает перед Отелло картину измены Дездемоны, измышляя подробности, Хидоятов сидит, сложив руки на коленях. Он долго, мучительно думает. Бесконечная любовь к Дездемоне превращается в бесконечное страдание. Потом он встает, ничего не говорит, смотрит на Яго. По лицу Отелло пробегает и застывает последняя улыбка недоверия к словам Яго. Вот он уже во власти ревности, сжигающей его. Абрар Хидоятов показывает этот страшный перелом в сердце Отелло без всякой риторики, без ложного пафоса. Знаменитые слова о клубке змей он произносит очень тихо. За этими словами кроется сложность мучений Отелло. Он страдает и потому, что вера в добро, во все лучшее, что есть в мире, подорвана, и потому, что теперь ему приходится следить за Дездемоной, шпионить, чтобы до конца узнать правду.

Хидоятов намеренно подчеркивает в Отелло его ум, рассудительность, которая умеряет бурю чувств.

{281} Мысль о причинах мнимой измены Дездемоны приводит его к определенному выводу: «Черный я, я не умею гладко говорить, как эти шаркуны», виновата раса, цвет кожи. Эта мысль, закравшись в мозг, тяжело ранит Отелло. Он подавлен несправедливостью мира. Монолог отчаяния звучит приглушенно, с преобладающим чувством глубокой скорби.

В этой сцене как-то особенно резко определялись национальные черты Хидоятова — Отелло. «Опечаленный мавр» движениями, интонациями, всем ритмом игры напоминал страдающих героев узбекского народного творчества, с которыми так тесно связан Хидоятов. В словах отчаяния страстно любящего Отелло слышится отзвук эмоций узбекских эпических героев — Фархада или Меджнуна. Национальные черты Отелло — Хидоятова, не искажая шекспировского образа, придавали ему жизненность, свежесть и делали его особенно доходчивым до узбекского зрителя.

Пружина адской машины, заведенная Яго, действует с возрастающей скоростью. Отелло доведен до того, что с рычанием, похожим на стон, бросается на Яго, швыряет его из стороны в сторону, душит. Из горла вырывается хриплый крик: «Кровь, кровь, кровь!»

Этот крик не похож на тот вопль дикаря: «Жажду крови!», который издавали многие исполнители роли Отелло. Отелло — Хидоятов кричит не о том, что он жаждет крови, а о том, что кровь заливает рассудок, что в припадке ярости он теряет самообладание. Зритель невольно вспоминает сцену драки Кассио и Монтано, когда впервые прорвался гнев Отелло.

Если бы Отелло был только слепым ревнивцем и дикарем, он набросился бы теперь на Дездемону и задушил ее, но вот она появляется, и вновь разум вступает в свои права, перед зрителями уже не яростный, а «опечаленный {282} мавр», вынужденный вести ненавистный для него «допрос».

Он сидит, опустив голову на руки, не зная, как приступить к мучительному разговору. Затем проводит по лбу двумя пальцами, как бы прогоняя боль. Он берет руку Дездемоны, гладит ее, прикладывает ко лбу — она, прохладная и влажная, успокаивает его. Он держит эту РУКУ, гладит ее, а затем бросает Дездемоне короткие, быстрые вопросы.

Из дальнейших сцен врезается в память одна. Отелло в пышном белом халате стоит спиной к зрителям, опершись на огромную фигуру каменного льва. Спина Отелло согнута, голова прижата к львиной голове. У него поза человека, которого бьют кнутом и который согнулся под ударами. А Яго, стоя тут же, нашептывает Отелло страшные слова. Хидоятов не поворачивает лица к зрителю. Его спина содрогается от слов Яго. Вот Хидоятов прячется за колонну, словно желая укрыться от этих слов. Потом, шатаясь, идет к другой колонне, делает два круга и падает на землю в глубоком обмороке.

И наконец, сцена в спальне, сцена убийства Дездемоны. Сколько великих актеров прошлого искали пути к истолкованию преступления Отелло. И каждый из них держал в этой сцене экзамен на цельность своего замысла.

Знаменитый итальянский трагик Сальвини, стремясь показать гуманного и благородного мавра, считал невозможным играть убийство Дездемоны, так как, по его мнению, Отелло не был способен на такое преступление. Другой крупнейший итальянский трагик, Росси, ставил в центре образа Отелло его необузданную ревность и в сцене убийства Дездемоны показывал зверя, проснувшегося в душе Отелло.

Народный артист СССР А. А. Остужев создал в 1935 году на сцене Малого театра вдохновенный образ {283} Отелло. Остужев показал, что Отелло убивает Дездемону не в состоянии аффекта, а заранее решившись на это, причем его воля помогает ему преодолеть последние колебания. Он убивает, чтобы очистить мир от зла и предательства: не злодейство, а гуманность руководила венецианским мавром. Поэтому Остужев с особенной силой произносил слова: «Причина есть…»

Несомненно, игра Остужева, внесшего много нового в толкование характера Отелло, обогатила замысел Абрара Хидоятова. Узбекский актер правильно увидел в «Отелло» основную тему — трагедию человечности. Поэтому и убийство Дездемоны предстало не только как преступление, вызванное ошибкой, но и как разрешение определенной моральной проблемы.

Отелло — Хидоятов входит в спальню очень спокойный, со свечой в руке. Решение принято. Причина есть, приговор вынесен. Он подходит к постели и любуется спящей Дездемоной. Отелло вспоминает счастливые дни. И при этом его движения, жесты, весь внешний облик становятся такими, какими были в пору короткого счастья. Отелло Хидоятова выглядит почти так же, как в сцене сената, когда он бросился к Дездемоне, чтобы обнять ее.

Но чувство, проснувшееся в нем, решительно смиряет воля. Он уже не пылкий любовник, а судья, выносящий суровый приговор.

Отелло спрашивает: «Молилась ли ты на ночь, Дездемона?» — коротким рывком бросается к ней и душит ее.

Задыхаясь, Дездемона протягивает руки к Отелло и обнимает его. Не защищается, не отталкивает, а обнимает. И Отелло последний раз ощущает обаяние чистоты и преданности Дездемоны. Он отшатывается, ему кажется, что вернулось прошлое, он забывает, что он ее убил, лицо Отелло — Хидоятова озаряется счастливой улыбкой.

{284} Но вот приходит страшная минута, когда перед Отелло раскрывается неумолимая правда: убивая Дездемону, он думал, что совершает подвиг, очищает мир от зла, и вдруг оказалось, что он — жертва гнуснейшей интриги негодяя Яго, что убийство Дездемоны — преступление, вызванное доверчивостью Отелло. Убивая Дездемону, он убил свою любовь. Он хочет восстановить справедливость. Отелло — Хидоятов действует полусознательно, как лунатик. Он хватает нож, ударяет себя в бок, падает и как слепой ползет по полу, затем низко опускает голову, приникает к полу и застывает.

Убивая себя, Отелло — Хидоятов своей кровью искупает вину. Он возвращает миру утраченную честность и уходит из жизни, которая стала ему тягостно ненужной.

Отелло в исполнении Хидоятова — человек Востока, пронизанный восточной мудростью, человек глубокого ума и напряженной мысли. В этом выражалась национальная самобытность трактовки Абрара Хидоятова.

У прекрасных исполнителей роли Отелло — армянского трагика В. Папазяна и грузинского актера А. Хоравы — в блеске их игры есть известная романтика, сказывающаяся порой в приподнятой подаче текста, порой в декоративности жеста и позы. Абрар Хидоятов свободен от этого. Он совершенно естественно произносит стихи трагедии, следя лишь за логикой и прямым смыслом фразы; он не навязывает своих эмоций зрителям, как это делали некоторые актеры, например Аира Олдридж, покоривший в 1858 году петербургскую публику своим Отелло.

Олдридж не был чужд сентиментальности. Он лил слезы перед убийством Дездемоны и вызывал к себе жалость, как большое доверчивое дитя, попавшее в беду.

Панаев, описывая в «Современнике» игру Олдриджа в «Отелло», отмечал, что зрители не уносили с собой такого гнетущего, тяжелого впечатления, которое обычно оставляли {285} представления этой трагедии. Критик правильно приписывал это силе таланта Олдриджа, который вносил в образ Отелло большую человечность. У Хидоятова Отелло доверчив, не жалок и растерян, а решителен и суров, строг к низости окружающего мира и еще больше — к самому себе.

Отелло — вершина творческих достижений Абрара Хидоятова.

## 3

Еще одна роль Хидоятова осталась у меня в памяти. Это уже не чужеземный шекспировский, а национальный узбекский образ батрака Гафура в пьесе «Бай и батрак». Само заглавие ее противопоставляет богача-бая и бедняка, его батрака. У Хамзы это была одноактная драма, которую современный драматург Камиль Яшен развернул в четырехактную пьесу, воспользовавшись для этого и некоторыми другими произведениями Хамзы.

Содержание «Бая и батрака» несложно, но оно действует на зрителя своей искренностью и правдивым изображением быта дореволюционного Узбекистана.

Батрак Гафур женился на бедной и красивой девушке Джамиле. Луч счастья заглянул в их трудную жизнь и согрел взаимной любовью. Прямой, честный и трудолюбивый Гафур полон надежд на радостное будущее, и глаза Джамили (Сары Ишантураевой) светятся радостью. Она нашла настоящего друга.

Идиллия длится недолго. Гафур попал в сети бая Салихбая, который устроил для них пышную свадьбу, но Гафур должен чуть ли не всю жизнь отрабатывать истраченные деньги. Это еще полбеды, но Салихбай требует, чтобы Гафур показал ему молодую жену. Застенчиво и кротко является к нему Джамиля, и сластолюбивый бай {286} хочет отнять ее у своего батрака. В мировой литературе есть немало произведений с таким содержанием, значит, дело в том, как играть эту нехитрую пьесу.

Образ батрака Гафура, полный нежности, доверчивости, согретый чисто народным оптимизмом и сразу располагающий к себе, был воссоздан Абраром Хидоятовым с какой-то целомудренной простотой. Этот «большой ребенок» инстинктивно сторонится всякой мысли о зле и несправедливости. Он хочет жить в обретенном им мире спокойного, домашнего счастья. И чем безмятежнее смотрит на этот мир Гафур — Хидоятов, тем страшнее и неожиданнее надвинувшаяся на него беда.

Робкая, доверчивая Джамиля, попав на байский двор, с ужасом смотрит на все, что творится в ичкари (женская половина дома).

Байские жены соперничают между собой, ведут интриги, совершают преступления. Одна из них убивает ребенка другой, обварив его кипятком. В этом жестоком мире Джамиля как бы перерождается. Она становится гордой и смелой женщиной, умеющей постоять за себя, обличить подлых и несправедливых людей. Джамиля отталкивает похотливого Салихбая, который хочет оторвать ее от Гафура.

Гафур — Хидоятов также выдерживает натиск богача и его прихвостней. Нельзя забыть сцены, когда к нему приходят подосланные баем мингбаши (староста), казы (судья) и русский уездный начальник. Посулами и угрозами они хотят добиться от Гафура согласия на брак бая с Джамилей. Сдержанность Гафура уступает место нетерпеливости и раздражению. Лицо Хидоятова нервно подергивается, ноздри раздуваются, красивые большие глаза широко раскрыты.

Перед нами уже не скромный, немного забитый батрак, а человек, защищающий свою честь и достоинство. Гафур {287} хватает пачку денег, рвет бумажки, в гневе бросает их в лицо обидчикам.

Бай при помощи властей обвиняет Гафура в воровстве. Гафура связывают. Впереди — тюрьма, ссылка в Сибирь. Но Гафур уже не будет смиряться и гнуть спину. В нем пробудился дух протеста, ненависти к насилию. И когда Джамиля, обняв его, горько плачет, Гафур не теряет мужества. Он твердо говорит ей: «Джамиля, я еще вернусь!»

Дальше внимание зрителя сосредоточивается на Джамиле. Богатую гамму настроений — от отчаяния до гордой непокорности — волнующе передает Сара Ишантураева. Ни за что на свете не станет она наложницей злого бая, сгубившего ее любимого. Бай добивается своего, насильно женится на Джамиле, но она предпочитает принять яд и убить не только себя, но и будущего ребенка. Эта женщина, которая была олицетворением скромности и кротости, умирая, произносит монолог, похожий на прокламацию: «Гафур-джан, не забывай меня! Покарай бая, всех баев, убивших твоего ребенка, твою жену! Уничтожь их власть! Уничтожь, Гафур-джан! Гафур-джан!»

Гамлет, Отелло, Гафур… Три образа, столь далеких друг от друга, составляют три ступени творчества Абрара Хидоятова. В молодые годы артист своей вдохновенной игрой заставил зрителей переживать муки благородного датского принца. В зрелости он пришел к толкованию темнокожего Отелло как человека, стоящего выше, чем кичащиеся своей расой белокожие авантюристы эпохи Возрождения. А в роли Гафура Абрар Хидоятов поднялся над бытовым изображением батрака, униженного баем, и дал воплощение высоких моральных качеств человека из народа. Три эти различных образа содержат в себе и нечто родственное: любовь к жизни, ее красоте и жажду справедливости.

{288} В мае 1948 года, когда мы приехали в Ташкент на юбилей Алишера Навои, Сара Ишантураева пригласила меня с женой в гости. Абрар Хидоятов и Ишантураева с двумя сыновьями жили тогда в так называемом Доме специалиста. Абрар Хидоятов был очень живописен в своем красивом узбекском халате и черно-белой чустской тюбетейке. Обычно молчаливый, Абрар на этот раз много говорил и не столько вспоминал прошлое, сколько заглядывал в будущее своих замыслов. Помнится, он сказал, что от Шекспира ему никуда не уйти и на очереди Юлий Цезарь. Сыграл бы Ричарда III, добавил он, но не подхожу по внешности к этому образу. И еще хотел бы, чтобы появились очень хорошие узбекские пьесы.

У него не было иной цели в жизни, кроме служения родному искусству. Уже больной, он готовил роль Юлия Цезаря, и в октябре 1958 года неожиданно скончался с тетрадкой-ролью в руках.

# **{289}** Голос памяти

## 1

Полвека назад путешественник, приезжавший в Париж на Северный вокзал, неизменно поражался провинциальной тишиной, которая охватывала и низкорослые домики на окраине города, и узенькие улицы, и людей, лениво проходящих мимо.

Такое впечатление возникло и у меня летом 1913 года. Путешествуя по Европе, я приехал в столицу Франции. Был «мертвый сезон». Все зажиточное население, пользуясь жаркими днями, разъехалось на природу, но те, что по воле тощего кошелька должны были жить в городе, сновали по знаменитым бульварам, наполняли бистро и кафе, прятались в тени деревьев в Пале-Рояле или в Люксембургском саду.

Блеск и великолепие Парижа открываются в центре. И тогда все так же были прекрасны Елисейские поля, так же манил загадочными химерами собор Парижской богоматери. Откуда бы ни приезжал турист, он уже знал Париж заранее, {290} по фотографиям и гравюрам, по почтовым открыткам и альбомам, а больше всего по литературе. Гюго, Бальзак, Мопассан, Золя и Анатоль Франс раскрыли перед читателями сердце и чрево Парижа, не заботясь о том, увидят ли они его тайны в действительности.

Мне, студенту, зеркальные витрины модных магазинов и пышные вестибюли дорогих отелей были недоступны, но это ничуть не огорчало меня, наоборот, хотелось видеть Париж студентов, артистов и художников, журналистов и писателей. Меня влекло в театры, но большинство из них было закрыто. Ничего не поделаешь, — «мертвый сезон»!

В «Комеди Франсез» все же шли спектакли. Театр был пустоват, его солидные посетители разъехались, а молодежь считала Дом Мольера старомодным и не стоящим внимания. Бойкие бульварные журнальчики даже подшучивали над непосещаемостью «Комеди Франсез». Я увидел карикатуру: в пустом партере сидит, обнявшись, парочка, и кавалер говорит: — Наконец мы одни.

В классической трагедии Корнеля «Полиевкт» мне посчастливилось увидеть Муне-Сюлли. Артисту было за семьдесят лет, но он все еще играл. Представляя пламенную страсть борца за христианство, Полиевкта, Муне-Сюлли красивым голосом с огромным пафосом скандировал александрийский стих, тщательно оттеняя цезуру после шестого слога. Это было своеобразно, иногда даже интересно, но не увлекательно. Наверно, так играли и за сто лет до Муне-Сюлли. Он и его партнеры были в меру пластичны, но, как подобало в классицистской трагедии, каждое движение было рассчитанно и сдержанно.

Удивительно, сколько сценической энергии сохранилось в таком старике. Театр замер, когда Муне-Сюлли читал знаменитые стансы четвертого акта:

Source délicieuse en misère féconde,
Que voulez vous de moi, flatteuses voluptés?

{291} Потом, «на закуску», поставили «Проделки Скапена» Мольера. И здесь в блестящем фейерверке веселых мольеровских ситуаций и реплик первое место занял Скапен — Брюно. Иностранцу, даже прилично знающему французский язык, порой было трудно улавливать смысл скороговорки, которой пользовались участники спектакля. Достаточно сказать, что пятиактная трагедия Корнеля и трехактная комедия Мольера были сыграны всего в каких-нибудь три часа. Маленькие антракты между действиями были так коротки, что лишали дохода буфет с прохладительными напитками.

После спектакля я пришел в свой отель Клюни. Это были очень скромные меблированные комнаты в демократическом квартале, где-то неподалеку от музея Клюни, развалин древнеримских терм и знаменитого «Бульмиша» (Бульвара Сен Мишель). Хозяин отеля, низенький мужчина средних лет с рыжей бородкой, веселый и говорливый покровительственно относился к «русскому мальчику», жившему у него. Он встретил меня в дверях отеля и решительно осудил мое пристрастие к «Комеди Франсез».

— Молодой человек в Париже должен веселиться, а не слушать похоронное завывание, — говорил он. — Поезжайте на Монмартр, посидите в знаменитых кабачках. Там есть Адский кабачок, Райский и даже Кладбищенский.

Его совет запоздал. По наивности я действительно накануне был в Райском кабачке, но ничего интересного там не обнаружил. За столами прислуживали официанты, наряженные ангелами и апостолами, а метрдотель изображал апостола Петра, хранившего ключи от рая. Когда в зале набралось достаточно доверчивых иностранцев (парижане сюда не ходили, конечно), в углу кабачка поднялся занавес и началось представление. В голубом свете, в блестках кулис и заднего фона все должно было выглядеть феерически-красиво. Но это было жалкое кафешантанное зрелище. {292} Тощие ангелочки женского пола пели и танцевали довольно откровенные танцы. Я понял, что в Адском кабачке то же самое делают обнаженные черти и чертовки, и туда уже не пошел.

Не успел я ответить хозяину отеля, как к нему подошел высокий пожилой аббат и спросил номер. Хозяин повел его внутрь, и я пошел за ним. Католический патер мягким и вкрадчивым голосом объяснил затруднительность своего положения; ему хотелось бы провести ночь в тихой и уютной гостинице, но дело осложняется тем, что на его попечении находится молодая девушка, племянница. Значит, выходит, что ему, собственно, нужно два номера.

Хозяин понимающе кивал головой. Он звенел связкой ключей и открывал дверь то одной, то другой комнаты. Господин аббат был настолько скромен и осторожен, что хотел, чтобы одна комната находилась на почтительном расстоянии от другой, во всяком случае, чтобы они не были смежными.

Мой добрый хозяин устал водить своего нового клиента по коридорам и этажам. Наконец он сказал уверенным тоном:

— Господин аббат, я вам хочу предложить одну комбинацию. Вот великолепная комната, скорее пригодная для тронного зала, чем для жилья. Когда у меня останавливаются две дружественные семьи, этот тяжелый парчовый занавес делит комнату на две половины. Я думаю, что это подойдет вам.

Аббат неожиданно обрадовался и согласился, дал задаток и сказал, что скоро вернется.

— Вот теперь он пошел искать племянницу, — сказал мне веселый хозяин и недвусмысленно подмигнул.

Так в этот вечер к двум пьесам, сыгранным в «Комеди Франсез», прибавилась третья, из самой жизни, ближе всего подходившая к фарсу.

{293} На другой день хозяин отеля, опекавший меня, сказал:

— Решительно рекомендую вам сегодня пойти в театр «Ренессанс». Я вижу, что вы смешливый малый, а там уж вы посмеетесь вовсю.

Я и теперь благодарен ему за этот совет. В «Ренессансе» произошла встреча, которая оказалась значительной для всей моей дальнейшей жизни. В тот вечер в «Ренессансе» шла комедия модного автора Жоржа Фейдо. Бульварные французские драматурги, вернее драмоделы, писали и пишут комедии пачками, мало заботясь об идее своего произведения и о жизненном правдоподобии.

Театр «Ренессанс», в который я попал, был одним из второстепенных театриков Парижа, порожденных духом меркантилизма. Зал выглядел аляповато-нарядно, с претензией на пышность, в фойе были хорошо натерты паркеты, в зеркалах отражались гулявшие по фойе посетители. Насколько я понял, это были главным образом мелкие буржуа, торговцы, конторские клерки и служащие.

Трудно подробно припомнить нарочито запутанный сюжет шедшей в «Ренессансе» комедии. Все сюжеты подобных комедий вращались вокруг любви и денег, семейного «треугольника», богатого дядюшки, никак не желавшего умирать и оставлять наследство развлекающемуся племяннику. Вот и здесь молодой человек, не очень располагающий средствами, собирается жениться на девушке из зажиточной семьи и поправить свои дела. Зритель видит его на лестнице дома, где он снимает гарсоньерку. Он в одном белье умывается над большим тазом, вытирается полотенцем и к ужасу видит, что дверь захлопнулась, а ключ остался внутри. Жених приходит в отчаяние, он донельзя смешит невзыскательную публику причитаниями и нелепыми ужимками. Вдруг раздается пение. Он замирает в ужасе. Вероятно, к нему поднимается свадебная процессия. Но оказывается, что это сверху спускается {294} погребальный кортеж. Идет кюре с крестом, несут гроб, за которым следуют плачущие родственники. А герой, прижавшись к стене, в наряде, не подходящем для этого случая, благоговейно складывает руки и печально опускает голову. Один-единственный раз я видал, как в театре зрелище гроба и похорон может вызвать такой неудержимый, гогочущий смех.

А что было дальше? После многих приключений: приезда совсем не вовремя глухого дядюшки, а вслед за ним — молодящейся тетушки, желающей тайно развлечься в Париже, переодевания полицейского ажана в женское платье и прочих нелепостей дело завершалось благополучно. Зрители покидали зал, повторяя на ходу полюбившиеся им остроты.

Но самое важное для меня произошло не на сцене, а в фойе во время антракта. Один мой земляк, киевлянин, учившийся в Париже, познакомил меня с Анатолием Васильевичем Луначарским. Собственно говоря, еще гимназистом шестого класса я познакомился с ним, хотя он об этом и не знал. Мне так нравились его статьи о театре и литературе, живописи и музыке, печатавшиеся в «Киевской мысли» и «Театре и искусстве», что я старательно собирал их и вклеивал в школьную тетрадь. Много лет хранилась у меня эта тетрадь с вырезками, где были, между прочим, его «Философские поэмы в красках и мраморе». Мне казалось, что я вместе с автором этих увлекательных статей путешествую по Италии и наслаждаюсь сокровищами ее искусства. Когда уже студентом я попал в Италию, школьная тетрадь в коричневой обложке была со мной и служила путеводителем в странствиях по музеям и картинным галереям итальянских городов. На обложке этой тетради были помещены портреты знаменитых русских писателей. Я думал, что придет время, когда портрет Луначарского тоже появится на обложке.

{295} Я знал, что он живет в Париже, но никогда не представлял себе возможности встречи с ним. Ведь Париж в ту пору был Вавилоном, собравшим: многих политических эмигрантов из различных стран: русских, украинцев, болгар, сербов, чехов…

Луначарский стоял в уютном углу фойе, окруженный группой земляков. Он был выше среднего роста, худощавый и молодо выглядевший для своих тридцати восьми лет. Его рыжеватые волосы оттеняли высокий лоб мыслителя, золотое пенсне изящно сидело на тонкой переносице, а сквозь стекла светились удивительно добрые и внимательные глаза. Он приветливо пожал мне руку и после нескольких вопросов узнал обо мне все, что его интересовало. Сразу нашлось много общих киевских знакомых, и Луначарский приятно удивил меня тем, что знал некоторые мои историко-литературные статьи, напечатанные в приложениях к «Ниве».

К нему подошли французские журналисты, и чувствовалось, что он среди них свой человек (Луначарский пользовался большим авторитетом у французских коллег и даже был избран заместителем председателя Союза иностранных журналистов). Когда французы отошли, Анатолий Васильевич, не обращая внимания на публику, толпившуюся в фойе, увлекательно рассказывал мне и еще нескольким землякам о новинках театрального сезона, о том, как нездоровая конкуренция и капиталистические принципы ведения театрального дела губительно действуют на искусство. Речь Луначарского (это была именно импровизированная речь) лилась непринужденно. Его красивый голос с огромным количеством оттенков, приятного металлического тембра, приковывал внимание слушателей и выдавал привычного лектора. Он говорил без всякого напряжения, поражая образной глубиной мысли и точностью определений. Я узнавал в его словах автора {296} «Философских поэм в красках и мраморе», и чувствовалось, что он сам сродни тем универсальным талантам итальянского Возрождения, о которых он писал с таким поэтическим запалом.

Анатолий Васильевич жалел хороших актеров, которым приходится играть в плохонькой пьесе. По его остроумному замечанию, только что виденная нами комедия faite d’eau (водянистая). Это каламбур, связанный с фамилией драматурга Фейдо (Feydeau).

Тогда же в Париже один политэмигрант-большевик рассказывал мне о выдающемся ораторском таланте и эрудиции Луначарского. Его лекции на литературные и философские темы собирали большую аудиторию, а доход от продажи билетов шел в партийную кассу. Часто Анатолию Васильевичу приходилось выступать без предварительной подготовки, но речь его всегда текла свободно, фразы были точны и литературно отделаны. Содержательность речи и искренность оратора буквально приковывали внимание слушателей. Образные сравнения и ассоциации придавали выступлениям Луначарского характер устного художественного произведения, содержащего множество интересных мыслей, ясных, логических выводов.

От того же товарища я узнал любопытный факт, происшедший в эмиграции, в Женеве. Было это под Новый год, один из черных годов, следовавших за поражением первой русской революции. Группа политических эмигрантов-большевиков собралась на квартире Владимира Ильича. У всех на душе было тоскливо, хотелось в Россию. Тут Ленин сказал: «Сейчас придет Анатолий Васильевич, он нас развеселит». Действительно, вскоре явился Луначарский, и Владимир Ильич сказал ему: «Сегодня время святочных рассказов, и вы, Анатолий Васильевич, сразу, сняв пальто, прочтите нам реферат о черте». И Луначарский в течение двух часов остроумно, весело и содержательно {297} рассказывал о том, как разные народы представляют себе «нечистую силу», как возникали и развивались образы Сатаны, Люцифера и Мефистофеля. Получился увлекательный рассказ о дьяволе в мировой поэзии.

В памяти людей, знавших Луначарского, сохранился не один подобный случай. О его полемическом даре вспоминали потом старые политэмигранты. Напомню слова П. Н. Лепешинского, который писал в своих воспоминаниях, что Луначарский приехал в Женеву «скромным, очень непретенциозным человеком, как будто даже не знающим себе цены, и только черные, с живым огоньком веселого юмора глаза да приподнятые по-мефистофельски углы бровей и задорная, с устремлением вперед, клинообразная бороденка наводили на мысль о его, так сказать, полемической зубастости… И как радостно билось наше сердце, когда наша большевистская мысль, отчетливо выявленная Ильичей, облеклась в такие художественные формы, которые заставляли аудиторию приходить в неистовый восторг… С появлением на нашем горизонте тов. Луначарского меньшевики все более стали обнаруживать тенденции к неприятию открытого боя с большевиками в присутствии многочисленных свидетелей».

Разумеется, я, случайный гость в Париже, не был в курсе партийных дел Луначарского, но и от него самого и от окружающих слышал, что ему часто приходилось разъезжать с лекциями по Франции, Швейцарии, Германии и Бельгии. Он произвел на меня впечатление человека, чрезвычайно многостороннего и чрезвычайно занятого. То он посещал библиотеки, музеи и выставки картин, то спешил на театральные премьеры, о которых писал корреспонденции, то занимался чтением философской и экономической литературы, то рылся в завале книг знаменитых парижских букинистов на набережной Сены и под аркадами театра «Одеон».

{298} Анатолий Васильевич сразу дружелюбно отнесся ко мне и встретился со мной еще два‑три раза. Наши беседы касались главным образом Украины и Киева, с которым были тесно связаны юношеские годы Анатолия Васильевича. Немногие знают, что Луначарский родился в Полтаве и с детства, живя в украинской деревне, усвоил певучую, задушевную украинскую речь, запомнил множество народных песен и преданий. Молодость Луначарского, в самый восприимчивый ее период, проходила в Киеве. Воспитанник Киевской первой гимназии, призванной внушать учащимся верноподданнические чувства, он, по собственному признанию, уже в ту пору увлекался политической работой среди гимназистов и реалистов. Учащаяся молодежь Киева создавала свои марксистские кружки, и юноша Луначарский стал одним из их руководителей. В малоизвестных воспоминаниях Анатолия Васильевича, относящихся к 1918 году, он увлеченно рассказывает об этом времени: «Я был как раз учеником пятого класса, когда ко мне обратились из молодого центра с просьбой организовать филиальный кружок в моем классе. Очень скоро у нас окрепла организация, охватившая все гимназии, реальные училища и часть женских учебных заведений. Я не могу точно припомнить, сколько у нас было членов, но их было, во всяком случае, не менее двухсот. Шли деятельные кружковые занятия, где рядом с Писаревым, Добролюбовым, Миртовым, зачастую также изучением Дарвина, Спенсера, шли занятия политической экономией…

К нелегальной литературе мы относились с благоговением, придавая ей особое значение, и ни от кого не было скрыто, что кружки наши являются подготовительной ступенью для партийной политической работы.

Мы устраивали также митинги, большею частью за Днепром, куда отправлялись на лодках. Поездки на лодках {299} на всю ночь были любимым способом общения и, я бы сказал, политической работы для всей этой зеленой молодежи.

Заключались тесные дружбы, бывали случаи романтической любви, и я и сейчас с громадным наслаждением вспоминаю мою юность, и до сих пор многие имена вызывают во мне теплое чувство, хотя многие из моих тогдашних друзей отошли или от жизни вообще, или от жизни политической».

В Киеве Луначарский впервые выступил как революционер-пропагандист. Он всегда очень охотно вспоминал свои юношеские доклады на политические темы среди рабочих железнодорожных мастерских и ремесленников на Соломенке. В Киеве состоялись и первые дебюты Анатолия Васильевича как театрального критика. В 1904 году в легальной марксистской газете «Киевские отклики», выходившей под редакцией В. Водовозова, был напечатан ряд рецензий о спектаклях драматического театра «Соловцов» и театра Общества грамотности. Среди этих рецензий надо выделить вдумчивые, насыщенные социальным содержанием статьи о постановках «Бешеных денег» и «Вишневого сада» в театре «Соловцов» и «Потонувшего колокола» Гауптмана в театре Общества грамотности. Молодой критик остроумно вводил политическую тему в анализ названных произведений и обходным путем вел атаку на самодержавно-бюрократический строй царской России. Часто, часто в самых неожиданных местах его статей и корреспонденции 1908 – 1914 годов проступает теплое чувство любви к Украине. В Неаполе, слушая народные песни, он обращается мыслью к родине, сравнивает украинскую песню с неаполитанской, и там и тут «под резвым весельем затаенная тоска, под скорбной мелодией — затаенная веселость. Самые плясовые мотивы звучат в миноре, как у нас на Украине».

{300} Живые, полные огня и страстного порыва спектакли неаполитанского народного театра наводят Луначарского на мысль об украинском театре, который он так хорошо знал и любил с детства. Ему хотелось бы расширить репертуар украинской сцены, на которой выступали такие корифеи, как М. Л. Кропивницкий, М. К. Заньковецкая, М. К. Садовский, П. К. Саксаганский. В одной из статен об итальянском театре он рекомендует для перевода пьесы из народного быта Сицилии, принадлежащие драматургу Ди Джакомо: «Мне кажется, что русский театр, а в особенности театр малорусский мог бы обогатить себя исполнением хороших пьес Ди Джакомо. Почему, в самом деле, украинцам не оказаться в силах дать картины из жизни чужого, но во многом сходного населения южной Италии и Сицилии».

Трудно припомнить и перечислить разнообразие тем, о которых мы говорили тогда с Анатолием Васильевичем. Никогда он не давал почувствовать собеседнику своего несомненного превосходства над ним, в манере его обращения было много простоты и благородства. Помню, между прочим, как, говоря об Украине, он остроумно сопоставлял ее с Провансом, а народного поэта Прованса Фредерика Мистраля сравнивал, идя своими художественными и политическими ассоциациями, с Тарасом Шевченко. Эти параллели не раз встречаются и в более поздних работах Луначарского.

## 2

Позже у меня был случай удостовериться в колоссальной памяти Луначарского. Я приехал в Москву в командировку в самом начале 1922 года и явился в Наркомпрос. Помещался он тогда на Сретенском бульваре в доме бывшего страхового общества «Россия». Вечное оживление царило {301} там с утра до поздней ночи. Поминутно хлопали двери, входили и выходили люди — в красноармейских гимнастерках и потертых профессорских сюртуках, в скромных платьях сельских учительниц и в кокетливом наряде столичной актрисы, в рабочих куртках и крестьянских поддевках, мелькали девушки в красных комсомольских косынках, а порой сверкнет седая борода старого большевика, видавшего на своем веку и тюремную решетку, и ссылку.

Молодой человек в полувоенной куртке, секретарь Наркома по просвещению, доложил обо мне Анатолию Васильевичу, тотчас же вернулся и просил подождать. Я сидел у окна и наблюдал, как бурлит жизнь в этой приемной, скорее похожей на клуб или зал для дискуссий, чем на «предбанник» кабинета наркома.

Неожиданно дверь с шумом распахнулась, и оттуда вышло, разговаривая и споря между собой, много людей. Я тотчас же увидел Анатолия Васильевича. Он заметно изменился за пережитые годы. Первая мировая война, Октябрьская революция — сколько лежало волнующих исторических событий между первой нашей встречей и нынешней. Теперь он мне показался несколько полнее и, должно быть, поэтому ниже ростом. На нем был френч цвета хаки, придававший ему обычный тогда вид полувоенного человека. Но так же легко сидело на переносице пенсне, на этот раз в черной оправе, и так же благожелательно светились его глаза. Он сразу узнал меня, пожал руку как старому знакомому и пригласил в кабинет. «А вы по-прежнему в Киеве, — бросил он на ходу и так же вскользь сказал секретарю: — Шура, откройте, пожалуйста, в кабинете форточку, накурили невероятно».

Разговаривая со мной о делах, которые привели меня в Москву, он вдруг как-то мимоходом сказал, смущенно улыбаясь: «А я, знаете, виноват перед вами. Обещал в Париже {302} прислать курс французской литературы Гюстава Лансона и не сделал. Не потому, что его трудно было достать, это пустяки, а сознаюсь, потерял ваш киевский адрес. Записал и потерял. Рассеянный».

Вошел секретарь. «Анатолий Васильевич, ваша папка, которую вы забыли вчера».

«Вот живая иллюстрация к моим словам», — сказал Луначарский, кладя папку перед собой.

Прощаясь, он разрешил мне зайти еще раз, если что-нибудь не будет ладиться, но я больше его не беспокоил и через несколько дней уехал в Киев.

То время, что я провел в Москве, хорошо запомнилось мне. Встает в памяти занесенная снегом столица, холодная и не очень сытая. Транспорт почти бездействует, редко-редко с угрожающим скрипом и звоном прогремит ветхий трамвай. Посреди мостовой встречаются странные фигуры продрогших людей, закутанных в платки, одетых в тулупы, в валенках. Эти люди тянут за собой салазки, москвичи с горькой иронией называют их «замло» (заместители лошадей). Электричество работает с перебоями, улицы не освещены, но ежедневно в назначенный час раздвигаются занавесы десятков больших и малых театров, а в переполненных залах новый зритель — главным образом рабочие и красноармейцы.

На стенах домов, на заборах пестреют театральные афиши: «Мексиканец» в Театре Пролеткульта, «Федра» Расина в Камерном театре, «Маугли» — в Театре для детей, «Эрик XIV» в Первой студии МХАТ, постановка Вахтангова «Гадибук» в студии «Габима». Множество театров и театриков оповещали о своих экспериментах — существовал Театр импровизации (Семперантэ), Театр революционной сатиры (Теревсат) — всего не перечислишь!

Театры зарождались и умирали, их место занимали другие, более жизнеспособные. О каждой постановке ожесточенно {303} спорили; диспуты в Доме печати часто походили на настоящие бои между энтузиастами «левого» театра и их противниками.

В эти годы особенно проявились большие организаторские способности Луначарского. Можно было удивляться, какой огромный авторитет завоевал он себе в кругах художественной интеллигенции старой, дореволюционной, и новой, рожденной Октябрем. И авторитет этот с каждым годом все укреплялся.

Не примыкая ни к одной из литературных и художественных групп, Луначарский во время острых литературных дискуссий 1923 – 1925 годов активно выступал против отрицателей возможности существования пролетарской культуры и против крайне левых течений в пролетарской революционной литературе. Свои позиции Луначарский отстаивал непреклонно и неоднократно высказывался с трибуны в защиту разнообразия художественного творчества, за создание новых ценностей в искусстве и за охрану старого наследия.

В жизни театров тех лет бывали очень трудные времена, когда настойчиво раздавались голоса о закрытии старых академических театров. Луначарскому пришлось приложить немало энергии, чтобы сохранить эти классические театры, которые с первых лет революции играли огромную культурно-воспитательную роль.

Перестройка старой театральной машины в годы гражданской войны и разрухи шла с большим трудом. На посту наркома по просвещению Луначарскому приходилось преодолевать не только материальные затруднения, но главным образом бороться с многочисленными противниками его «гуманизма», требовавшими категорической «пролетаризации» всего театрального искусства, ликвидации «аков» (академических театров) как буржуазных и создания новых, революционно-агитационных театров {304} на голом месте. Здесь, в борьбе с левыми «крикунами», Луначарский проявил много такта и выдержки. Не путем административных мероприятий и зажима, а исключительно при помощи убеждения воздействовал он на своих противников.

Позднее рапповцы всячески раздували легенду о либерализме Луначарского. Они договорились до того, что, мол, получить его похвалу ничего не стоит. Однако широту взглядов Луначарского, его большую терпимость нельзя называть беспринципностью или эклектичностью. Как человек увлекающийся и эмоциональный, Луначарский мог иногда поддержать какое-нибудь начинание «левого толка», где явно преобладали формалистические принципы. Но он был убежденным сторонником идейного реалистического искусства и в осуществлении государственного руководства театрами очень твердо проводил эту линию.

Я помню, как он резко выступил против постановки «Великодушного рогоносца» Кроммелинка у Мейерхольда. Сцена была обнажена «до последнего кирпичика», никаких павильонов и задников не было. На сцене громоздились огромные колеса, красное и желтое, они неизвестно почему начинали вращаться с шумом и скрипом, отвлекая внимание зрителей. Особенно раздражал Луначарского в этой постановке утрированный натурализм, действительно производивший неприятное впечатление. Некий крестьянин Брюно (его блестяще играл молодой Ильинский), заподозрив без достаточных поводов в измене свою жену Стеллу, приходит к патологической мысли, что он избавится от ревности, если будет точно знать, что она ему изменяет с парнями всей деревни. И вот Мейерхольд выстроил у дверей дома Брюно целую очередь деревенских парней, возбужденных предстоящей любовной встречей со Стеллой. Режиссер поставил эту сцену в тонах грубого {305} фарса. Письмо в редакцию, опубликованное Луначарским, выражало решительное возмущение «грубостью формы и чудовищной безвкусностью» постановки. Но при всей непримиримости такого выступления Луначарского в нем, как всегда, чувствовалась такая заинтересованность в кровном деле искусства, что нельзя было заподозрить ни личного пристрастия, ни желания обидеть художника, пусть и ошибавшегося.

Тонкое проникновение в тайны творчества актеров, писателей, художников и музыкантов сближало Луначарского с ними. Анатолий Васильевич как-то всегда знал, чем живет тот или иной ученый, что пишет молодой драматург, чем озабочен Южин, что волнует Маяковского, чем заняты Станиславский и Вахтангов, что готовит молодая театральная студия. Чуткий, отзывчивый, он всегда глубоко вникал в самую суть дела, которым руководил. Широко образованный и вместе с тем необычайно скромный, он никогда не навязывал своего личного мнения, своего вкуса художнику, а умело и с большим тактом давал нужное направление.

Один московский режиссер, ныне покойный, поставил «Горе от ума». Ему хотелось во что бы то ни стало быть оригинальным, и на балу у Фамусова появился Скалозуб, а за ним следовало еще три или четыре таких же Скалозуба. Мы с Анатолием Васильевичем присутствовали на генеральной репетиции. Когда в ложе появился режиссер-постановщик, Анатолий Васильевич, лукаво улыбаясь, сказал ему:

— Мы с Дейчем сегодня ничего не пили, а у нас троится и даже четверится в глазах. Откуда такое количество Скалозубов?

— Анатолий Васильевич, я хотел показать, что скалозубовщина — типичное бытовое явление в России, что Скалозубов много, — ответил режиссер.

{306} — Ну хорошо, что вы хоть один, — сказал ему Анатолий Васильевич.

## 3

Многие, очень многие писатели, артисты, музыканты, художники — москвичи 20 – 30‑х годов, хорошо знали высокий дом на углу Денежного переулка, ныне именуемого улицей Веснина, и Глазовского переулка, ныне — улицы Луначарского. Здесь на пятом, верхнем этаже находилась квартира Анатолия Васильевича Луначарского. Сюда как на праздник приходили люди искусства и литературы, чтобы повидаться с гостеприимными хозяевами квартиры, получить от Анатолия Васильевича поощрение, услышать горячие слова этого многостороннего, энциклопедически образованного человека.

Дом Луначарского меньше всего походил на светский салон. В его просторных комнатах шли оживленные толки о новых книгах, постановках и художественных выставках, устраивались концерты — и все это было согрето теплом глубокого понимания искусства, чувством проникновения в его современное звучание. Происходившее здесь было лишено фальшивой приподнятости, самодовольного восхваления друг друга. Все казалось естественным, простым, и в то же время значительным и насущно необходимым, как та жизнь, которая родилась в стране вместе с Октябрем.

Самая квартира в Денежном переулке была своеобразна и непохожа на тысячи других, выстроенных до революции. Домовладелец предназначал ее для себя и не мог допустить, чтобы она не носила номер первый. Из‑за этого наивного чванства московского богача нумерация квартир в доме шла сверху вниз. Сегодня эта квартира, быть может, не отвечает нашим представлениям об удобствах. {307} Расположенная в двух плоскостях, она состояла из семи комнат. Тут была гостиная с галереей, где находилась библиотека. В этой гостиной у камина стоял рояль, и руки известнейших виртуозов касались его клавишей. Из гостиной дверь вела в большую столовую. Здесь можно было принять одновременно до сорока человек. Из столовой был вход в маленькую гостиную, обставленную старинной белой мебелью. Приемные комнаты в квартире Луначарского, несколько загроможденные мебелью, все же производили впечатление уюта и были лишены крикливой роскоши, всегда свидетельствующей о дурном вкусе.

Рабочий кабинет Анатолия Васильевича непосредственно примыкал к передней[[6]](#footnote-7). Окно кабинета выходило на тихую улицу. Небольшая комната едва вмещала письменный стол, всегда заваленный книгами, бумагами, папками. В углу стола помещался телефон-вертушка. На небольшом диване и на маленьких стульях тоже всегда лежали книги и рукописи. У входа находился книжный шкаф, главным образом со справочными изданиями. Луначарский никогда не был книжным коллекционером. Относясь не особенно бережно к своим книгам, Анатолий Васильевич очень берег чужие и всегда возвращал их по принадлежности. А свои собственные охотно давал тем, кому они нужны, и не очень огорчался, когда их «зачитывали».

Интересно отметить, что Луначарский очень любил работать в читальных залах крупных библиотек. Эта привычка осталась у него с молодых лет, когда он был в эмиграции за границей. Но, конечно, в Москве у него не было {308} времени ездить в книгохранилища, и он был рад, если ему удавалось получить книги на дом.

Трудно перечислить круг его интересов как читателя. Обычно люди, занимающиеся гуманитарными науками, проявляют равнодушие к естественным, к математике и физике, к медицине и астрономии… Но Анатолий Васильевич, слушавший еще в Цюрихском университете курс естественных наук, всегда знал последние достижения в этой области, следил за нашими и иностранными научными журналами.

К нему часто обращались специалисты с каким-нибудь очень профессиональным вопросом, и всегда Анатолий Васильевич им мог ответить тут же, во всеоружии знаний.

С математиками он умел разговаривать на языке математиков, с геологами — на языке геологов, и все удивлялись, откуда у него столько разнообразных и специальных знаний.

Стоит вспомнить, как на праздновании двухсотлетия Академии наук Луначарский выступил перед известнейшими учеными многих стран с горячей речью о значении науки. Редко кто из пишущих о Луначарском забывает при этом упомянуть, что он начал свою речь по-русски, затем говорил на немецком, французском, английском, итальянском языках и закончил на всемирном языке ученых — латинском.

Книги Анатолий Васильевич читал вдумчиво, живо реагируя на прочитанное. На полях он писал возражения автору, иногда одним словом, иногда просто знаками — восклицательными или вопросительными. Иногда соглашался с автором и одобрял его: «Верно. Я тоже так думаю». Или, наоборот! «Зря. Напутал. Понесла его нелегкая». И, наконец, предел несогласия и негодования: «Дальше и читать не буду».

{309} Помимо воли хозяина квартиры книги все накоплялись и оседали. Довольно пестро и беспорядочно стояли и лежали они на полках, выстроенных в коридоре. Найти что-либо нужное было почти невозможно, и легче, казалось, взять книгу в библиотеке, чем искать на полках коридора или на галерее большой гостиной.

Припоминается один забавный случай. В конце 20‑х годов я жил на нынешней улице Горького, недалеко от Белорусского вокзала, в высоком доме, который сохранившиеся еще в то время извозчики-старики почтительно звали «дом купца Волкова». Этот дом был отдан фабрике «Большевик», и им управлял завком. Как-то молодые ребята-общественники пришли в дом проверить санитарное состояние квартир. Добрались до седьмого этажа, где я жил, позвонили, ввалились в переднюю и сразу начали меня упрекать за непорядок: в передней до потолка стояли полки с книгами. Я объяснял им, что квартира маленькая, а книг много. Тогда один из них довольно грубо сказал мне: «Видать, вам книги эти не нужны, сдали бы в нашу рабочую библиотеку».

Особенно его разозлило, когда я заметил, что это книги специальные, научные и для их библиотеки не годятся. Он сказал: — Хотите быть умнее всех. А вот товарищ Луначарский приказал все книги отбирать и сдавать в рабочие библиотеки.

Не знаю, чем бы кончился этот разговор, если бы вдруг не открылась дверь из моей комнаты и не вышел… Анатолий Васильевич Дело в том, что он приехал ко мне работать и невольно слышал за дверью весь разговор. Он спокойно посмотрел на рабочих: «Напрасно вы говорите, товарищи, я этого никогда не приказывал».

Входная дверь моментально открылась, и мои посетители, извиняясь на ходу, покинули квартиру. Анатолий Васильевич еще долго смеялся и говорил, что он явился {310} как deus ex machina, только не в древнегреческой трагедии, а во вполне современной комедии.

Известно, что Луначарский был очень общителен и доступ к нему никогда не преграждался никакими бюрократическими рогатками. Когда Советское правительство переехало из Петрограда в Москву, Луначарский вместе с другими членами правительства некоторое время жил в Кремле. Но так как посетителям приходилось получать в комендатуре всякий раз пропуска, а желающих повидаться с наркомом бывало очень много, то Анатолий Васильевич предпочел перебраться в город. Тут-то ему и была предоставлена квартира в Денежном переулке, где он поселился со своей женой, Наталией Александровной.

Дочь известного черниговского адвоката Саца, Наталия Александровна, закончив гимназию, вскоре вышла замуж за военного, Розенеля, погибшего на фронте гражданской войны. Получив хорошее образование, владея иностранными языками, молодая и красивая женщина мечтала стать актрисой. В Киеве она поступила в учебное заведение, носившее несколько претенциозное название — Театральная Академия. Вскоре эта Академия слилась с Высшим музыкально-драматическим институтом имени Лысенко.

Драматическим отделением руководил известный актер и педагог Владимир Владимирович Сладкопевцев. В молодости прекрасный рассказчик и чтец, он посвятил себя преподавательской деятельности. Несмотря на маленький рост и далеко не внушительную внешность, Владимир Владимирович обладал тем обаянием, которое подчиняло ему самых строптивых и скептических учеников, не признававших никаких авторитетов. Сладкопевцев требовал от своих воспитанников подвижнически о отношения к театру, очень заботился о высоте их морального облика, об этической стороне их поведения. Сам он готов был с {311} утра до позднего вечера работать с учениками, развивая их воображение и способность создавать разнообразные сценические этюды. Большое внимание уделялось общеобразовательным и теоретическим предметам. В этой театральной школе читали лекции по истории театра и литературы, по теории драмы, по философии и психологии. Преподавали там Г. К. Крыжицкий, С. С. Мокульский, С. Ю. Высоцкая, В. Ф. Асмус, А. К. Буцкой учил основам музыки.

Я вел там курс истории западного театра и теории драмы, сочетая лекции с экспериментальной работой по постановке интермедий Сервантеса, французского фарса «Адвокат Пателен» и комедии Флориана «Бергамские близнецы», разрешенных в стиле итальянской комедии масок. Работали все — и преподаватели и ученики — самоотверженно, увлеченно, не считаясь со временем. Ученики никаких стипендий не получали, преподавательская работа оплачивалась грошами. Но мы все были настроены энтузиастически.

Там-то я познакомился с Наталией Александровной Розенель, бывшей одной из прилежных учениц. Она больше многих других была подготовлена к усвоению лекций по теоретическим предметам, участвовала и в студийных постановках, играя в «Вечере Козьмы Пруткова» и в детском спектакле «Снежная королева» по Андерсену.

Многие наши воспитанники впоследствии стали известными артистами и деятелями театра в разных городах страны.

Н. А. Розенель, приехав в Москву, поступила в только что созданный театр «Романеск», которым руководил В. М. Бебутов. Но этот театр, задуманный как театр классической и современной мелодрамы просуществовал не более года, показав две постановки — «Нельская башня» и «Граф Монте-Кристо» А. Дюма-отца.

{312} Когда я переехал в 1925 году из Киева в Москву, Наталия Александровна была уже женой Луначарского. Она в то время работала в Малом театре. Я встретился с Наталией Александровной случайно, и она так искренне стала упрекать меня за то, что я не признаю в Москве свою киевскую ученицу даже когда бываю по делам у Анатолия Васильевича, что вскоре я стал посещать их дом в Денежном переулке. Анатолий Васильевич всегда шутил, что если бы я при первом знакомстве с ним сказал, что он в будущем женится на моей ученице, то он бы в это никак не поверил.

Трудно передать впечатления от вечеров, проведенных у Луначарских за время 1925 – 1933 годов. Припоминаю и семейные торжества, и традиционные новогодние вечера, литературные и музыкальные собрания, чтение новых пьес, выступления поэтов, желавших прежде всего ознакомить Анатолия Васильевича со своими новыми детищами.

Я постоянно встречал там писателей: А. Толстого, молодого А. Фадеева, В. Маяковского, М. Кольцова, И. Уткина, А. Жарова, А. Безыменского, И. Сельвинского, В. Инбер, Б. Пастернака, драматургов А. Глебова, Н. Эрдмана, С. Третьякова, оперных певцов И. Козловского, А. Батурина, арфистку Веру Дулову, артистов А. Южина, М. Ленина, Ю. Юрьева, Е. Турчанинову, В. Массалитинову, Е. Гоголеву, К. Пугачеву, художников П. Кончаловского, Г. Якулова, А. Архипова, деятелей кино А. Довженко, В. Стасову, Г. Рошаля и многих, многих других.

Бывали в доме старые друзья Луначарского по ссылке: И. Гроссман-Рощин, П. Лебедев-Полянский; государственные деятели: Ф. Ф. Раскольников, Г. М. Леплевский, В. А. Антонов-Овсеенко, А. И. Егоров, М. М. Литвинов, С. М. Буденный.

{313} Нет нужды продолжать этот список, он все равно не может дать представления о той разнообразной смене людей различных профессий, различной степени одаренности и умонастроений, которая чуть ли не ежедневно происходила в гостеприимной квартире Луначарских. Все почитали за честь прийти к Анатолию Васильевичу, проводили там время как на празднике и уходили поддержанные, окрыленные, набравшиеся новых духовных сил для дальнейшей работы.

Хозяин дома очаровывал всех своим неиссякающим талантом связывать и объединять даже далеких по интересам людей. В блестящее общество известных во всей стране и приезжавших из-за границы гостей попадали и случайные, ничем не примечательные люди, которых Анатолий Васильевич и не знал и которых привел кто-либо из знакомых. В таких случаях Луначарский иногда спрашивал близких: — А кто это такой? — Но никто не мог ответить и назвать имя неприглашенного гостя. Так было в дни официальных и не официальных приемов, когда писатели и музыканты, певцы и актеры не скупились показывать здесь свое мастерство. Содержательны были и рабочие будни в этом доме. Луначарский спал очень мало, чаще всего пять часов в сутки. Он поздно ложился, взбудораженный нервным трудовым днем, и рано поднимался. Пока дом еще спал, Анатолий Васильевич успевал много прочитать и записать в свой неизменный блокнот несколько слов, которые помогали ему запомнить содержание прочитанного. Кто-то из исследователей творчества Некрасова отмечал, что поэт по двум-трем условным пометкам в записной книжке точно восстанавливал сюжет объемистого романа. По-видимому, подобным свойством обладал и Луначарский. Нужен был только понятный ему одному ключ, которым он отпирал большой ларец своей памяти.

{314} Когда Анатолию Васильевичу приходилось готовиться к лекции, он редко составлял подробный конспект, а если и составлял, то далеко отходил от него, перестраиваясь на ходу и мгновенно ориентируясь на аудиторию, которая его слушает. Только в очень редких случаях, когда дело касалось сложной проблемы, Луначарский записывал план доклада или лекции и даже давал его перепечатать на машинке. Так было, например, с докладом о психопатологическом характере творчества, прочитанном в Комакадемии и вызвавшем оживленные дискуссии. В качестве примера Луначарский ссылался на творчество выдающегося немецкого поэта конца XVIII века Фридриха Гельдерлина, произведения которого он даже частично неревел как образцы для своего доклада. Русских переводов Гельдерлина тогда почти не было.

Но обычно Луначарский не пользовался никакими «шпаргалками», и в блокнот с беглыми заметками часто и не заглядывал.

С юных лет у Луначарского был скверный, неразборчивый почерк. Отчасти это объясняется тем, что его мысль всегда опережала процесс письма. Он порой не дописывал слов и ставил одну букву вместо другой. Ему не раз приходилось извиняться за свой почерк перед машинистками и стенографистками. Курьезнее всего, что он часто сам не мог прочитать написанного, и тогда ему приходилось передиктовывать целые фразы заново.

Вообще говоря, подавляющее большинство написанного Луначарским представляет собой вольную импровизацию, продиктованную стенографисткам или машинисткам. В последнее время, когда у Анатолия Васильевича обнаружилась тяжелая болезнь глаз, он предпочитал диктовать Наталии Александровне, особенно за границей, где трудно было найти русскую стенографистку.

{315} Такая манера работы наложила своеобразный отпечаток на стилистику статей Луначарского. Они написаны живым, разговорным языком, что, разумеется, облегчает восприятие и при этом ничуть не снижает их научной ценности. Луначарский писал о явлениях литературы и искусства языком художника. Социологический анализ, столь принятый в те годы, он умело сочетал с разбором особенностей художественного произведения.

Надо отметить, что Луначарский с первых шагов своего творчества искал какую-то свежую форму для критических статей. Он часто обращался к диалогу. Одно из ранних теоретических произведений Луначарского, «Диалог об искусстве» (1905), было написано в драматической форме, в виде беседы.

Свой сборник одноактных пьес и рассказов молодой Луначарский назвал «Идеи в масках» (1912), он старался придать тем идеям, которые пропагандировал, не только образную форму, но еще и очень действенную. Одно из последних его произведений, «Гоголиана» (1933), также представляет собой диалог. На всем протяжении деятельности Луначарского диалогический прием, как прием показа борьбы различных идей, был для него в высшей степени органичен. Так, описывая постановку мистерии Байрона «Каин» в итальянском театре, он вводит вымышленного собеседника, представителя российского либерализма, и вступает с ним в дискуссию. Таким образом, происходит спор относительно идеи «Каина», освещаемой с двух точек зрения: буржуазно-либеральной и революционной.

Итак, начиная рабочее утро, Луначарский просматривал программу своего дня и готовился к ней. Подготовка эта носила условный характер: иногда возобновленная в памяти деталь уже открывала путь к предстоящей статье или устному выступлению.

{316} Однажды при мне к Анатолию Васильевичу подошел какой-то восторженный человек и воскликнул:

— Боже мой, да когда вы успеваете приготовить такую блестящую лекцию. Ведь в ней столько эрудиции!

Анатолий Васильевич улыбнулся:

— Я вам отвечу анекдотом. Знаменитый профессор-медик пришел к больному, за десять минут поставил диагноз и назначил лечение. Скуповатая жена больного не удержалась и сказала: «Профессор, вы берете десять рублей за десять минут», на это медик возразил: «Я беру с вас десять рублей за науку всей моей жизни, разве это дорого?» Так вот и я, — закончил Луначарский, — всю жизнь готовился ко вчерашней, сегодняшней и завтрашней лекции. Разве это малый срок?

Если Луначарский не должен был ехать с утра в Наркомпрос, к нему приходила стенографистка. Диктовал он очень быстро, то сидя в кресле, но чаще шагая по маленькому кабинету, в рассеянности перекладывая книги или вертя в руках карандаш. Ему нисколько не мешало, если в соседних комнатах шел громкий разговор, раздавался смех или звуки рояля. В таких случаях он говорил, что его радует всякий признак жизни в доме.

Во время работы со стенографисткой или литературным секретарем не было принято отрывать его. Однако случались неотложные звонки по телефону, приходили люди, говорившие, что у них срочное дело. Анатолий Васильевич прекращал диктовку, а затем быстро входил в работу, чуть ли не продолжая оборванную фразу. В нем жило любопытное сочетание внешней рассеянности и внутренней сосредоточенности. Можно предполагать, что именно вследствие сосредоточенности на предмете обдумывания Луначарский был рассеянным и не обращал внимания на какие-нибудь незначительные внешние обстоятельства.

{317} О рассеянности Луначарского рассказывают множество анекдотов, и придуманных и взятых из действительности. Он постоянно терял калоши, зонтики, палки. Раз, когда он был уже очень болен, в доме собрались многочисленные гости. Общение с ними, по-видимому, утомило Анатолия Васильевича. Он сидел на диване в углу большой гостиной и, как мне показалось, дремал. Я подошел к нему.

— Голубчик, — сказал Анатолий Васильевич, — надо вызвать машину, пора домой.

— Так вы же дома, — удивился я.

Он ответил спокойно: — Тем лучше. Тогда я тихонько уйду спать.

Как-то он торопился на прием в Наркоминдел, забыл надеть обязательный в таком случае смокинг и накинул легкое летнее пальто поверх жилета. Так он приехал на прием и, конечно, должен был возвратиться домой.

Другой раз он уехал поездом в Женеву на Конференцию по разоружению. Мы проводили его на вокзал. На следующую ночь, очень поздно, над моим ухом зазвонил резкий телефонный звонок. Я снял трубку и услышал далекий, глухой, но несомненно голос Анатолия Васильевича. Спросонья мне показалось, что он уже звонит из Берлина.

— Вы в Берлине? — спрашиваю.

— Это умные в Берлине, а я — в Минске.

Выясняется, что он забыл дипломатический паспорт и вынужден был застрять в Минске. Позвонил же он так поздно, потому что читал где-то лекцию для рабочей аудитории. Стал звонить домой, никто не отвечал, поэтому он позвонил мне с просьбой сообщить, чтобы ему срочно выслали паспорт в Минск.

Редакции газет и журналов, научные учреждения, устроители лекций, заведующие рабочими клубами осаждали {318} Луначарского по телефону и лично, ловили его в Наркомпросе, дома и даже на улице. Анатолий Васильевич не любил и не умел отказывать. Бывали случаи, когда особенно напористые администраторы на улице подхватывали его и увозили к себе для выступления. Трудно представить, какую физическую и умственную нагрузку выносил Анатолий Васильевич. Но именно в этой непрерывной смене впечатлений и заключалась его жизненная сила Отдыхом для Луначарского была перемена работы. Заболев легким гриппом, он перевел стихи венгерского классика Шандора Петефи, пользуясь немецким текстом, так как венгерского языка он не знал. Такое времяпрепровождение не утомляло, а освежало его, и он называл это «творческим оазисом».

Среди многочисленных «страстей» Луначарского — к науке, литературе, изобразительному искусству и музыке — едва ли не преобладающей была страсть к театру. Сам он так написал об этом в 1924 году: «С детских пор и по сию пору я… любил театр и потому, конечно, посвящал ему немало внимания. Изучал непосредственно сцену, театральную литературу, историю драматургии и т. д. Когда мне пришлось в течение нескольких лет руководить делом просвещения первой социалистической республики, меня даже упрекали, будто я слишком большое внимание уделяю театру».

И действительно, любое событие театральной жизни — новый спектакль, юбилейная дата деятеля искусства, только что родившаяся пьеса советского драматурга, вновь организованная театральная студия, интересный сценический эксперимент режиссера, удачная актерская роль — все находило отклик у Анатолия Васильевича, и притом почти немедленный. Так возникали короткая газетная рецензия, теоретическая статья, публичное выступление на творческой дискуссии, доклад, лекция.

{319} Книгу Анатолий Васильевич мог бросить недочитанной, но из театра до конца спектакля он никогда не уходил. И каким бы безнадежным ни казался ему спектакль, он смотрел его сцену за сценой, действие за действием, ища хоть несколько ярких или положительных черточек.

В этом, между прочим, сказывалась прославленная доброта Луначарского. Но о его мягкости и доброте, если вдуматься, существует неправильное представление. Он уступал охотно и легко в вопросах не важных, не имеющих принципиального значения. Но если он с чем-либо не соглашался и находил неправильным, то был непреклонен, и никто не мог изменить его мнения. Для того чтобы убедиться в этом, стоит прочитать подряд лучшие из статей Луначарского о Мейерхольде. Луначарский не щадил Мейерхольда, когда речь шла о его срывах и заблуждениях, но он поднимал его значительные достижения и всемерно поддерживал искания Мейерхольда в области нового театра. В 20‑е годы почти все режиссерские работы Мейерхольда нашли глубоко продуманные и принципиально четкие оценки Луначарского. Отвергая постановку «Великодушного рогоносца», Луначарский очень дружелюбно принял «Ревизора» Гоголя и «Мандат» Эрдмана, рассматривая эти работы как этапы на пути к театру широкого обобщающего реалистического плана.

После постановки «Ревизора» и появления чуть ли не восторженных статей Луначарского у меня с ним возник спор. Речь шла о праве режиссера по своему разумению изменять и дополнять классическое произведение. Мне казалось, что режиссер не должен ломать композицию пьесы, переставлять сцены и даже вводить новые. Особенно меня шокировала сцена сна жены городничего, разыгранная в виде интермедии и к тому же пантомимически. {320} Спящей Анне Андреевне представлялись офицеры-поклонники, объяснявшиеся ей в любви: они стояли на коленях, прижимая руки к сердцу, а один даже стрелялся. Я сказал, что эта сцена — лишняя, так как образ провинциальной «львицы» достаточно очерчен Гоголем. Моя решительность в суждениях даже рассердила Анатолия Васильевича: «Ну, от вас я этого не ожидал. Разве вы N…» И тут он назвал имя одного московского критика, очень догматичного и ортодоксального, но совершенно лишенного эстетического чувства и резко выступившего против «Ревизора» Мейерхольда. Луначарский стал объяснять: «Вы знаете иллюстрации различных художников, скажем, к “Мертвым душам”. Один видел Чичикова так, другой — иначе. Это право художника. Вам может нравиться или не нравиться, но вы же не оспариваете возможность изображать героев в произведениях так, как они видятся иллюстратору. А ведь режиссер — больше чем иллюстратор. В нашем театре режиссер — и критик и комментатор сценического произведения. Он — творец наравне с автором. Вот когда на сцене вертятся ненужные колеса, как в “Великодушном рогоносце”, я против этого. А сон Анны Андреевны — интересная, оригинальная выдумка, и совершенно в духе Гоголя. Я уверен, что самому Гоголю это бы очень понравилось».

Продолжать спор было уже нельзя, потому что только при помощи спиритизма явилась бы возможность побеседовать на эту тему с духом Гоголя. Этой шуткой я и закончил разговор.

Луначарский очень любил комедии одного советского драматурга, считал его не только веселым, но и умным, а такое сочетание, говорил Анатолий Васильевич, не каждый день случается. Когда этот драматург прочитал Луначарскому только что написанную им комедию, тот {321} много смеялся Комедия блистала резко сатирическим обличением, рискованными ситуациями и остротами, которые можно было истолковать в весьма нежелательном направлении. Но вот читка окончилась. Лицо Луначарского стало серьезным, даже несколько напряженным, он обнял за плечи драматурга, взглянул на него своими добрыми глазами и сказал: «Не огорчайтесь, дорогой, что услышите от меня нечто ужасное: даже я запретил бы эту пьесу. Она очень остроумна, сильна, но в ней столько яда, что для наших дней она еще не подходит. Я уверен, что придет время, когда мы откроем театр идеологически невыдержанных пьес и для открытия поставим вашу комедию».

На премьере «Петербурга» Андрея Белого в МХАТ 2‑м Луначарский восхищался игрой Михаила Чехова, создавшего изумительно острый портрет старого сенатора Аблеухова. Вообще спектакль ему понравился, но он выразил некоторое сомнение: «В романе Андрея Белого есть много моментов, резче, выразительнее оттеняющих распад и гниль старого царского Петербурга. А здесь это сглажено или совсем осталось за сценой, и выходит, что в нисходящем классе есть какая-то величавая красота, внушающая, если хотите, уважение к себе. Надо быть очень подготовленным зрителем, чтобы воспринять пьесу как следует. Так восхищаемся мы творениями древних греков, не думая о том, что они возникли во враждебном нашему духу рабовладельческом обществе. Но это происходит потому, что в этих творениях много прекрасного и истинно человеческого».

Когда Михаил Чехов, создавший Гамлета, Хлестакова, Эрика, сенатора Аблеухова и ряд других впечатляющих образов, стал претендовать на то, чтобы МХАТ 2‑й сделался его театром, «театром мистического восприятия мира», Луначарский, горячо поддерживающий его как {322} актера, резко возразил, что такой театр был бы выродком в семье наших театров. Тогда Чехов прямо сказал Луначарскому, что ему нечего делать в МХАТ 2‑м и он хочет уехать за границу. Луначарский дал согласие на это.

Но, находясь за пределами родины, М. Чехов не мог уже создать ничего значительного. И, встретившись с ним в Берлине, Анатолий Васильевич с горечью и без всякого злорадства сказал: «Неужели стоило покидать родину для того, чтобы подвизаться в крошечной, почти бессловесной роли в театре Рейнгардта?»

Я мог бы привести десятки примеров строго принципиального отношения Луначарского к творчеству писателей, артистов, художников, музыкантов. Все, что он видел у нас или на Западе, он умело и чаще всего безошибочно оценивал с художественной стороны, но при этом постоянно определял и социальный вес того или другого произведения искусства.

Луначарский любил говорить, что критик должен быть помощником в работе художника, а не тем комаром, который жужжит над головой и выбирает, куда бы ужалить.

Именно так подходил Луначарский-критик к произведениям искусства. И когда думаешь о нем как о театральном критике, невольно вспоминаешь такой эпизод.

Где-то далеко от центра Москвы в большом и просторном особняке помещалась школа.

В школе ребята устроили спектакль. Висел самодельный занавес, сшитый из простынь. На стульях и скамьях перед занавесом сидели приглашенные зрители — родители школьников, гости из Наркомпроса. В первом ряду — Анатолий Васильевич в остроконечной шапке. — В чем дело, Анатолий Васильевич? — спрашивают его.

{323} — Я в этом колпаке, потому что так надо по ходу действия, — отвечает Анатолий Васильевич. — Садитесь, и вам дадут такой же колпак. Я вживаюсь в атмосферу спектакля.

Этот случай довольно наглядно характеризует Луначарского как зрителя и критика театрального спектакля. Он всегда искал внешних и внутренних связей со сценой, с актерами, со зрителями, то есть всесторонне «вживался» в атмосферу спектакля.

Однажды А. Я. Таиров вспоминал о том, как Анатолий Васильевич в голодные и холодные годы явился на просмотр «Саломеи» в маленькое помещение Камерного театра. В зрительном зале и на сцене было так холодно, что изо рта покончившего с собой молодого сирийца шел густой белый пар. А на сцене в прозрачной тунике играла Саломея — Коонен и другие актеры театра и, увлеченные спектаклем, испытывая подъем от того, что в зале находился такой зритель, как Луначарский, они не замечали холода, просачивавшегося через все щели плохого и неприспособленного для театра помещения.

Сидевший в зале Луначарский вдруг неожиданно сбросил с себя шубу, положил ее рядом с собой и откинулся, по обыкновению своему, на спинку кресла, продолжая жадно смотреть на сцену.

— Простудитесь, Анатолий Васильевич, — пробовали воздействовать на Луначарского окружающие.

— Ничего, — сказал он, — а им-то (он указал на сцену), им-то еще холоднее.

В этом поступке Анатолия Васильевича, разумеется, никто не может заподозрить ни малейшего позерства. Он вообще был далек от всякого внешнего рекламирования своих чувств и эмоций. Он был «идеальным зрителем», остро и непосредственно воспринимавшим спектакль. Он смотрел его полемически. Чрезвычайно внимательно {324} слушая текст и следя за игрой, старался не упустить ни одной детали. Он высказывал свои замечания, когда не соглашался с игрой актеров, когда ему не нравились интонации или жесты, когда они казались ему фальшивыми. Приходилось видеть не раз, как лицо его искажалось болезненной гримасой и как при этом он говорил с досадой: «Не так, не то, не так это было нужно подать».

Читая статьи и рецензии театральных критиков, Луначарский относился с явным раздражением к тем из них, кто злорадствовал по поводу неудач того или иного спектакля. Он и писал об этом: «Я часто с чувством глубокого сожаления вижу, сколько злорадства бывает в статье или рецензии, когда театр проваливается в той или другой постановке, не достигает целей, поставленных перед художником. Причем тут выходит на сцену и глумление и издевательство над отдельными исполнителями и режиссерским замыслом, вместо того чтобы раскрыть причины этой неудачи и помочь театру выпрямиться на данном пути».

Нельзя назвать ни одной критической статьи Луначарского о театре, где бы он, человек очень остроумный и очень меткий, необоснованно смеялся над какой-либо неудачей. Никогда он не высказывался о творчестве того или иного театра абстрактно, «общими местами». Он всегда подтверждал свои мысли конкретными примерами и доказательствами, и поэтому его театральная критика действительно является помощницей в истолковании каждого трудного момента нашего театрального пути.

Луначарский всегда отбрасывал личные вкусовые мотивы и оценивал явления искусства с наибольшей доступной ему объективностью. То, что он принимал различные стили в искусстве, различные опыты, в какой-то мере казавшиеся ему интересными, хотя и спорными, свидетельствует о широте взглядов Луначарского, об {325} объективности его подхода к многообразным явлениям искусства.

Когда в 1920 году Маяковский написал три одноактных агитпьесы и их запретили к постановке не очень сведущие в театре люди, Луначарский обратился с протестом по этому поводу. Он писал: «Всякий может ошибаться, всякий может аплодировать или шикать, сидя в кресле театра, будучи публикой, но из того, что у него на лбу надета та или другая кокарда, совершенно не следует, что его личные вкусы приобрели внезапно необыкновенную чистоту и ясность. Надо уметь отделить в себе государственного человека, у которого не может быть никакого литературного вкуса как у такового, от своих личных привязанностей». Вскоре эти пьесы были поставлены.

Выступая резко полемически против некоторых методов театра Таирова, Луначарский вместе с тем призывал «относиться с уважением к энтузиазму и стойкости Таирова и таировцев». Он поддерживал удачные опыты этого театра, радовался его успехам и надеялся на то, что «быть может, очень кружной дорогой Таиров и его замечательная первая актриса Коонен придут раньше других к театру, перед которым всякий скажет: да, вот наконец этот театр!»

Поздней осенью 1928 года я приехал в Берлин и встретился там с Анатолием Васильевичем. Он вместе с Литвиновым отправлялся в Женеву на Конференцию по разоружению. Несколько дней, проведенных в Берлине, были заполнены театральными впечатлениями.

Анатолий Васильевич с увлечением рассказывал о спектакле молодого театра на Шиффбауэрдамм, поставившею пьесу «Трехгрошовая опера». Он с Наталией Александровной и Литвиновыми уже побывал на спектакле. В первый же день моего приезда он прямо заставил {326} меня пойти в театр, чтобы познакомиться с автором пьесы, молодым поэтом и драматургом Бертольтом Брехтом. Мне приходилось уже читать стихи и баллады Брехта, но я еще не имел отчетливого представления о его творчестве.

Анатолий Васильевич в ту пору особенно интересовался современной немецкой литературой, о которой говорил, что она как феникс родилась из огня и пепла мировой войны. Его привлекали в этой литературе, очень разнохарактерной, и острота этических проблем, и гуманистический пафос, и антимилитаристская направленность. Луначарский старался вникнуть в суть сложного и противоречивого литературного течения, известного под названием экспрессионизма. Из «левых» экспрессионистов ему особенно нравились Георг Кайзер, о ком он написал содержательный и глубокий этюд, служивший предисловием к русскому сборнику его драм, Вальтер Газенклевер, чьи пьесы уже привлекали внимание советского театра, и Франц Верфель, философская драма которого «Человек из зеркала» наводила Луначарского на далекую, но интересную аналогию с «Фаустом» Гете.

По политической направленности, по резкости антибуржуазных суждений, по яростным нападкам на пушечных королей и поджигателей войны, по ясно выраженному сочувствию к людям из народа Брехт был гораздо конкретнее и определеннее, чем многие экспрессионисты.

«Трехгрошовая опера», сюжет которой заимствован Брехтом из старинной английской пьесы, в интерпретации театра выглядела памфлетом на современное немецкое общество. Благонамеренным буржуа, дельцам и эксплуататорам Брехт противопоставил мир нищих, воров и бандитов. Здесь мастер-драматург ловко спутывал понятия и представления о честности, любви и дружбе. {327} Героизированные обитатели лондонского дна ставились гораздо выше, чем окарикатуренные и развенчанные сливки высшего общества. Спектакль был синтетического типа: мелодрама, столь любимая Луначарским, как народный жанр, сменялась фарсом, и через всю пьесу, шедшую в стремительном темпе, проходили музыкальные номера. Брехт находчиво и остроумно вкладывал в уста героев куплеты и арии. Композитор Курт Вейль, сотрудничавший с Брехтом, внес много задора в этот спектакль. Берлинцы запоминали мелодии куплетов, а «Трио о Справедливости» по политической остроте и злободневности звучало прокламацией.

Коллектив, подобранный Брехтом для этого спектакля, состоял и из молодых артистов и из «проминентов», то есть уже известных. Выделялся Гарольд Паульсен в роли Мекки.

Режиссер Энгель, ставивший «Трехгрошовую оперу», проявил много изобретательности.

На спектакле Брехта не оказалось, и я не мог с ним познакомиться. Зато на другой день, когда я пришел в номер к Луначарским, я застал там худощавого молодого человека, одетого в простую художническую куртку. Его бледное, утомленное лицо свидетельствовало о большой умственной работе. Обращали на себя внимание очки, старомодные, в простой железной оправе, с элипсическими стеклами. Решительно их владелец не придерживался моды. Это и был Бертольт Брехт. Когда он разговаривал с Анатолием Васильевичем, во всем его тоне сквозило огромное уважение к собеседнику. Иногда лицо озарялось скромной застенчивой улыбкой. Немногословие Брехта бросалось в глаза. Он предпочитал слушать и отвечать на вопросы. Но когда заговорили о «Трехгрошовой опере», Брехт оживился, на лице появился румянец. Анатолий Васильевич и Наталия Александровна {328} восторгались спектаклем, я к ним охотно присоединился. Брехт сказал, что мечтает показать спектакль в Москве, но едва ли это возможно.

— Да, это пока трудно осуществить, — сказал Луначарский. — Но я хочу взять у вас пьесу и ноты и передать Таирову. Мне кажется, что наш Камерный театр может освежиться, поставив вашу «Трехгрошовую оперу». И Анатолий Васильевич стал рассказывать Брехту о Таирове и его театре, об Алисе Коонен, о том, что у театра есть возможности стать современным, но Таиров слишком увлечен тем, как ставить, а не что ставить. Вот мы ему и привезем, что ставить.

Действительно, Камерный театр поставил по совету Анатолия Васильевича пьесу Бертольта Брехта под названием «Опера нищих».

Спектакль пользовался успехом у москвичей.

Репертуар наших театров занимал Луначарского чуть ли не с первых дней Октября. Он опасался скороспелых опытов в области драматургии. Помню, как однажды в беседе с молодыми драматургами, организаторами Масткомдрам (Мастерская коммунистической драматургии), Луначарский рассказал очень образную китайскую притчу о мандарине, который в угоду своему богдыхану развесил на голых ветвях деревьев зимнего сада бумажные цветы и уверял, что наступила весна. Этот образ бумажной весны недаром так часто повторялся в критических работах Луначарского.

— Пуще всего надо бояться в нашем театре такой бумажной официальной весны, — резюмировал Анатолий Васильевич. — Я вас призываю создавать не злободневные агитки, а подлинно революционные пьесы, без нахлобучивания колпака тенденции на их головы.

Анатолий Васильевич великолепно знал мировую драматургию. Стоило вспомнить какую-нибудь пьесу из {329} любой эпохи и на любом языке, как он тотчас же рассказывал ее содержание. Правда, иногда то, что казалось ему подходящим для советской сцены по социальному звучанию оказывалось на поверку уже устаревшим и могущим быть превратно понятым нашими зрителями. Не привились в театре рекомендованные им драма М. Потшера «Свобода» или «Пугачев» Карла Гуцкова, пьесы Георга Бюхнера «Дантон» и «Войцек».

Луначарский особенно пристально присматривался к творчеству наших драматургов. Он горячо поддерживал постановку «Мистерии-буфф» Маяковского в Петрограде в 1918 году и в 1921 — в Москве. Он ободрял молодых драматургов А. Глебова, Б. Ромашова, С. Третьякова, А. Файко, Н. Эрдмана в их исканиях новой социальной темы.

Луначарский не торопил ни Художественный, ни Малый театры браться за скороспелые пьесы. Он выжидал, пока эти театры найдут такой репертуар, который смогут сыграть во всеоружии своих великолепных артистических сил. И Луначарский искренне радовался первым победам нового в академических театрах. С каким энтузиазмом встретил он появление на сцене МХАТ постановок, вплотную подошедших к советской действительности. Как восторженно принял «Бронепоезд 14‑69», который назвал триумфальным спектаклем, или постановку пьесы «Любовь Яровая» К. Тренева в Малом театре.

Не раз в разговорах с друзьями и в печати Анатолий Васильевич высказывал мечту о том, чтобы новое, революционное содержание воплощалось в свежие театральные формы. Достижения Третьей студии МХАТ, где Вахтангов поставил жизнерадостный спектакль «Принцесса Турандот», находили всемерную поддержку у Луначарского. Он очень высоко оценил и «Заговор чувств» {330} Ю. Олеши, сыгранный тем же коллективом уже в театре имени Вахтангова.

В разнообразном и пестром репертуаре 20‑х годов пьесы самого А. В. Луначарского были весьма заметны. Они широко ставились на столичных и периферийных сценах, а также в передовых театрах Западной Европы. Существовало (и до сих пор существует) ходячее мнение, будто драматургия Луначарского — одно из слабейших звеньев в его многосторонней деятельности критика, театроведа, историка и теоретика литературы, философа, политического и государственного руководителя. По всей справедливости с этим мнением нельзя согласиться, хотя и можно объяснить причину его возникновения. На общем уровне драматургии первых лет Октября пьесы Луначарского представляли собой очень необычное и сложное явление. Это были прежде всего драмы большой общественной и философской мысли, причем порой столь сложно выраженной, что она не была общедоступной для нового зрителя. Анатолий Васильевич сам говорил о тех трудностях, которые неизбежны на его пути драматурга. Художественное чутье не позволяло ему писать упрощенно, а разум подсказывал, что большинство его драматических произведений предназначено для очень подготовленного зрителя. Эту мысль он выразил однажды в печати: «Я считаю себя вынужденным сказать здесь, что я совершенно не удовлетворен своей драматургией… Это не пьесы для пролетариата — в них слишком много литературы, в них слишком много “от лукавого”, и в огромном большинстве случаев пролетарии это прекрасно чувствуют. Всего интереснее здесь то, что я, в полной мере сознавая, что для пролетариата, для народа надо писать проще, монументальнее, жизненнее, решительно не могу этого сделать». И он добавлял: «… именно потому, что я свою драматургию {331} считаю подлинным искусством, я никак не могу ее фальсифицировать».

Многие критики-догматики, считавшие себя в ту пору становления советского театра непререкаемыми марксистами, порой обрушивались на Луначарского-драматурга, обвиняя его в идеологической неустойчивости и чуть ли не в контрреволюционности. Критики, упрощенно понимавшие назначение революционного театра, желали видеть на сцене примитивные агитпьесы, ничем не «вводившие в соблазн» неискушенного зрителя. С таких позиций большинство пьес Луначарского можно было признать неприемлемыми.

Луначарский в печати, на публичных диспутах метко и остроумно парировал удары своих противников, ратуя за всемерное расширение тем и образов современного репертуара, за глубокое, а не поверхностно-упрощенное понимание идейного содержания революционных пьес и спектаклей.

26 ноября 1920 года в Московском Доме печати состоялся диспут о драматургии А. В. Луначарского. Я не мог присутствовать на этом диспуте, но он был до того знаменательным событием, что о нем многие писали и вспоминали. Михаил Кольцов, уже известный тогда журналист, впоследствии рассказывал о своих впечатлениях: «Вся литературная Москва собралась на этот вечер.

Генеральным докладчиком, вернее — генеральным прокурором пьес Анатолия Васильевича был П. М. Керженцев. Выступали такие свирепые критики, как Маяковский, Шкловский и многие другие. Анатолий Васильевич сидел на эстраде и в течение четырех часов слушал совершенно уничтожающие обвинения по адресу своих пьес. В процессе критики ораторы увлекались, и к концу вечера получилось, что Анатолия Васильевича за его {332} пьесы нужно чуть ли не арестовать и присудить к “высшей мере” без замены.

Луначарский слушал все это молча, — и трудно было представить, что может он возразить на такой Монблан обвинений. И вот уже около двенадцати часов ночи, когда, по тогдашнему обычаю, начало мигать электричество, Анатолий Васильевич взял слово. Что же произошло? Он говорил два с половиной часа — и никто не ушел из зала, никто не шелохнулся. В совершенно изумительной речи Анатолий Васильевич защищал свои произведения, громил своих противников, каждого в одиночку и всех вместе. Кончилось же тем, что весь зал, включая свирепых оппонентов Луначарского, устроил ему около трех часов ночи такой триумф, какого Дом печати не знал никогда.

Мы вышли с ним на морозную улицу. Анатолий Васильевич закутался в шубу. Мне интересно было узнать, что же у него осталось от этого утомительного сражения. Но он сказал мне только: “Вы заметили, что Маяковский как-то грустен? Не знаете, что с ним такое?..” И озабоченно добавил: “Надо будет заехать к нему, подбодрить”. В пылу же словесной драки именно Маяковский особенно не жалел никаких обидных терминов по адресу Луначарского».

Мне не раз приходилось видеть драмы Луначарского на сцене и в 20‑е годы и позже. «Королевский брадобрей», «Оливер Кромвель», «Канцлер и слесарь», «Медвежья свадьба», «Яд» всегда смотрелись и смотрятся с напряженным вниманием.

Луначарский был опытным и умным драматургом, умело находившим острые ситуации. Он избегал многословия и растянутости, несмотря на то, что его герои были всегда выразителями сложных философских и общественных концепций. В плеяде современных ему советских {333} драматургов Луначарский ярко выделялся масштабностью своего творчества. На крыльях фантазии драматург переносится из страны в страну, действительно существующую или выдуманную, от одного народа к другому, в рай и ад христианской мифологии, в средневековье и эпоху Возрождения, в древние страны Востока с их мистическими культами, в мир русской народной сказки, в прошлое, настоящее и будущее человеческой истории. В драматических произведениях Луначарского звучит благородный пафос мечтателей прошлого, реформаторов старого общественного строя, и тут же встречаются обличительные сатирические сцены распада обветшалых социальных устоев, понятий и предрассудков.

Я уже говорил о том, что Анатолий Васильевич любил диктовать машинистке или стенографистке статьи и даже целые книги. Пьесы Луначарский чаще всего импровизировал, как бы разыгрывая их вслух на разные голоса, с разными интонациями.

Луначарский артистически читал свои драмы. Актеры, слушая его, как бы видели перед собой то, что им предстоит играть, старались запомнить жесты и интонации автора. Однажды на чтении Луначарским пьесы «Народ» в бывшем Незлобинском театре один из актеров сказал:

— Да вы, Анатолий Васильевич, прекрасный актер. Переходите к нам в труппу, мы вам хорошую ставку дадим.

Луначарский засмеялся.

— Спасибо, но в должности народного комиссара по просвещению я тоже как будто на месте.

Повседневно занятый кипучей государственной работой, Анатолий Васильевич находил время для творчества, и это всегда было для него радостным праздником. Так он относился и к своей драматургии.

## **{334}** 4

В начале 1930 года Луначарский вернулся из Берлина. Я его встречал на Белорусском вокзале. Не успел он выйти из вагона, как очень оживленно сказал мне: «Ну, я вам привез подарок, который вы никак не ждали». Остановив носильщика, он открыл маленький чемодан и тут же на перроне, не обращая внимания на вокзальную суету, передал мне небольшую книжечку в сиреневой обложке.

Это был литографированный экземпляр новой пьесы Вальтера Газенклевера «Napoleon greift ein» («Наполеон наступает»).

— Перед отъездом ко мне пришел Газенклевер и принес это. Он предоставляет нам право перевода на русский язык.

И Анатолий Васильевич торжествующе показал угол обложки, где стояли инициалы «W. H.».

В машине Луначарский сказал, что он бегло просмотрел пьесу и она ему кажется любопытной, а главное — оригинальной.

— Представьте себе музей восковых фигур Гревен и бежавшего оттуда Наполеона. Из этого может получиться прекрасный современный памфлет.

Через некоторое время при встрече с Анатолием Васильевичем я передал ему русский перевод пьесы. Действительно, у Газенклевера получился почти злободневный памфлет, разоблачавший американских империалистов, претендовавших на захват материальных и духовных ценностей одряхлевшей Европы. При виде американской экспансии европейские политиканы мечтают о сильной руке диктатора, какого-нибудь нового Наполеона или Наполеончика. Но при всей забавности комедийных положений нападки Газенклевера на американский империализм {335} выглядели, с нашей точки зрения, слишком безобидными.

— Надо приблизить пьесу к современному пониманию и заострить ее политическое звучание, — резюмировал Луначарский свое отношение к пьесе, о которой он написал блестящую статью в «Литературной газете» под названием «Вмешательство Наполеона». Анатолий Васильевич предложил мне вместе с ним переработать пьесу, на что немецкий драматург дал полное согласие.

Мы понимали, что сценический успех во многом будет зависеть от исполнителя главной роли Наполеона. Кто же сыграет Наполеона? Комедийных актеров во всех театрах было достаточно, но тут нужен талант, соединяющий настоящее чувство юмора с остротой рисунка. Анатолий Васильевич сказал: «По-моему, нам не надо лучшего исполнителя, чем Азарин. Он и внешне и внутренне весьма подойдет к нашему Наполеону».

Азария Михайловича Азарина, артиста МХАТ 2‑го, я знал по многим ролям. Я видел его в «Блохе», где он играл Левшу, в «Потопе» в роли Фрезера, в «Деле» — Тарелкина. От своих учителей — Е. Б. Вахтангова, М. А. Чехова, К. С. Станиславского — он взял все лучшее: жизнелюбие, психологическую углубленность образов, острую театральную форму. И, когда мы с Луначарским работали над текстом, мы его как бы примеряли к Азарию Михайловичу.

Пришел день, когда труппа МХАТ 2‑го собралась послушать «Нашествие Наполеона» (так мы назвали пьесу). Анатолий Васильевич пригласил на читку М. М. Литвинова, который пришел со своим «наркоминдельским штабом». Максим Максимович очень любил Луначарского и сочувственно относился к его литературным работам, но тут налицо была опасная международная тема, и он шутил, что мы из-за легкомыслия можем вызвать дипломатический {336} скандал. Читал Луначарский, как всегда, с удивительно точными интонациями. Он так выразительно изображал различных персонажей, что даже не требовалось называть их: Наполеон имел свои интонации, американский миллионер Моррис — свои и т. д. Чтение прерывалось веселым смехом. Литвинов смеялся громко и заразительно. Вот прочитана первая сцена в парижском Музее восковых фигур Гревен. Наполеону, стоявшему там рядом с убийцей Ландрю и итальянским диктатором Муссолини, пришла мысль бежать из музея и снова окунуться в жизнь Франции. Ожившие восковые фигуры помогают своему собрату переодеться в современный костюм (сняты штаны с Муссолини, сюртук — с немецкого министра Штреземана, подтяжки отдает услужливый Ландрю).

А дальше развертывается фантасмагория скитаний Наполеона, не понимающего Европы XX века и не понятого ею. Американский миллионер Моррис, желающий золотом закабалить Европу и подчинить ее Америке, встречает в лице Наполеона ярого противника. Свергнутый сто лет назад император Франции оказывается в новых условиях фигурой трагикомической. Он беспомощен и жалок, его благородные слова о свободе и равенстве звучат резким анахронизмом. Былого диктатора и завоевателя сбитые с толку европейские дипломаты принимают чуть ли не за революционера и большевика. Наполеону удается стать любовником содержанки Морриса, актрисы Жозефины Дельмар, участвовать в съемке фильма из жизни Наполеона, потом он убивает Жозефину, попадает в сумасшедший дом и… возвращается в музей Гревен. Но там на его месте стоит другая фигура Наполеона, которой успели заменить пропавшую. Теперь сбежавшему Наполеону остается один путь — на свалку истории.

{337} Мы особенно мучились с финалом комедии. У Газенклевера, можно сказать, вообще никакого финала не было: действие «рассасывалось», и конец не был найден. Сперва мы попытались закончить пьесу саморазоблачением Наполеона. Выйдя на авансцену, он объяснял зрителям, что это только комедия с переодеваниями, что никаких Наполеонов быть теперь не может, и советский актер Азарин взялся это доказать. Однако на премьере зрители очень холодно приняли такой конец пьесы. Казалось, они раздосадованы уничтожением театральной иллюзии.

Тогда мы придумали финал с двумя фигурами Наполеона. Актерам срочно пришлось переучивать заключительную сцену. Режиссер-постановщик В. С. Смышляев чуть ли не с двух репетиций подготовил эту сцену, которая принималась публикой гораздо благожелательнее.

А. М. Азарин был увлечен ролью, старался глубже проникнуть в текст, ввести Наполеона в подлинную атмосферу Европы 20‑х годов. Помню, как он и Смышляев приехали ко мне на квартиру, чтобы прослушать немецкие и французские пластинки с модными мелодиями того времени. Это помогало талантливому актеру понять и почувствовать ритм, движение жизни буржуазной Европы тех дней. Надо напомнить, что в 20‑х годах у нас мало знали об образе жизни буржуазного Запада. Когда на сцене наших театров изображали «разложение буржуазии» с ночными кабаре, фокстротами и модными туалетами, выходило это часто в достаточной мере смешным и нелепым.

МХАТ 2‑й хоть и ставил комедию-памфлет, где многое было гротескно и преувеличено, но реалистические принципы театра обязывали к известному правдоподобию изображаемых на сцене неправдоподобных событий.

{338} Спектакль, на мой взгляд, получился интересный, но слишком необычный для того времени и не легко воспринимаемый зрителем.

А. М. Азарин наиболее соответствовал стилю спектакля. Он сохранял свойственный ему благородный комедийный тон, не прибегая к шаржу или нажиму. Ожившая восковая фигура загоралась чисто галльским огнем живости ума, страстности и остроумия.

Наполеон — Азарин, попав в необычные условия, в непонятную ему среду европейских буржуа и дипломатов XX века, поражает умением быстро ориентироваться и цепко хвататься за любые выгодные для него обстоятельства.

Пышный зал Пале-Рояля был обставлен мебелью из дюралюминия, выполненной по особому заказу на авиационном заводе. На сборище сливок общества в этом зале Наполеон не только не поддается напыщенному великолепию и показному блеску, но ведет себя со всей непосредственностью человека типа Дон-Кихота или Тартарена из Тараскона.

Зритель даже испытывал смешанное чувство жалости к старомодным бредням Наполеона и какого-то уважения к его правдивости, прямолинейной чистоте чувств и порывов, по сравнению с изолгавшимися буржуазными дипломатами.

Однако перед Азариным стояла задача не столько возбуждать сочувствие к Наполеону, сколько дискредитировать его тайные замыслы утвердить диктаторскую власть над Европой. Этот очень важный психологический план роли Азарин раскрывал с большой наглядностью. Нервный и порывистый Наполеон Азарина, легко приходящий в экзальтацию от любой неожиданной мысли, возникавшей в его голове, оказывался фанфароном и пустословом.

{339} Психологическую линию Азарин вел последовательно, всякий раз поворачиваясь к зрителю новой, неожиданной гранью создаваемого им образа. В первой картине ожившая восковая фигура, рвущаяся на волю из душных стен музея, выглядит робкой, исполненной страхов и опасений перед неизвестным будущим. Наполеону — Азарину не по себе в чужом костюме, содранном с других, современных фигур: длинные полосатые штаны сползают с живота, сюртук топорщится на спине, под мышкой торчит неуклюжий портфель, с которым Наполеон не привык обращаться. Таким неуверенным, почти испуганным искателем приключений уходит он в Париж. Но в Пале-Рояле Наполеон уже обретает уверенность в себе, в его голосе звучат властные ноты, и, даже попадая в неловкое положение, он просто игнорирует это.

Чем быстрее кружится жизненная карусель, том больше приходится Наполеону хвататься за столбы этой карусели, чтобы не слететь на землю. Но Азарин при всем разнообразии интонаций в разных обстоятельствах не теряет основного простодушного тона. Во всех случайностях судьбы его Наполеон остается верен самому себе. На кинематографической съемке он обращается к статистам, изображающим воинов наполеоновской гвардии, с патетическими словами, и ему в простоте душевной кажется, что он узнает некоторых своих солдат, отличившихся в былых сражениях. Он до того входит в роль, что, нарушая историческую правду, убивает, уличив в измене, актрису, играющую Жозефину Богарне, жену Наполеона (ее играла Н. Н. Бромлей). С тем же прямолинейным утверждением личности Наполеона Азарин проводит сцену в психиатрической лечебнице. Окружающие считают его душевнобольным, а он, как бы не замечая этого, с большой искренностью вспоминает мельчайшие подробности биографии Наполеона.

{340} Пьеса шла в убыстренном темпе, на вращающейся сцене, один эпизод сменялся другим, и Азарин почти все время находился в центре внимания зрителей. Основное, что запомнилось в его исполнении роли Наполеона, — необычайная, не покидавшая актера жизнерадостность и активность, свойственные создаваемому им образу горячего, импульсивного корсиканца. Из всех виденных мною актеров, быть может, только С. Л. Кузнецов мог играть с такой кажущейся беззаботностью и непринужденностью. Едва ли эта непринужденность была результатом большой предварительной работы творческой мысли. Мне кажется, что артистическое дарование Азарина шло не от рассудка, а от какого-то обобщенного, синтетического восприятия создаваемого им образа. Азарин входил в образ, жил в нем и чувствовал себя без малейшей натяжки и неловкости. Его игра в «Нашествии Наполеона» была легкой, свободной, искрящейся пузырьками шампанского. Реплики, которые он бросал своим партнерам, казалось, рождались тут же, по ходу действия. Трудно было поверить, что он произносит готовый, заученный текст.

Я помню, что Азарин в роли Наполеона очень понравился Анатолию Васильевичу. По его инициативе корреспондент Унион-фото сделал несколько снимков с исполнителей главных ролей, а Наполеона — Азарина снял крупным планом рядом с Луначарским. Получилась любопытная фотография.

Около тридцати пяти лет прошло с тех дней, о которых я рассказал, но в памяти явственно рисуется живой, блещущий неподдельным весельем, а вместе с тем противоречивый и глубокий, образ Наполеона, созданный талантливым Азариным. Пьеса «Нашествие Наполеона» пришла на советскую сцену в суровое время рапповских окриков, и авторам пьесы доставалось в прессе от строгих блюстителей «чистоты» репертуара. Но даже они {341} не могли не отмечать блестящего мастерства А. М. Азарина.

«Нашествие Наполеона» поставил и Ленинградский театр имени Пушкина (бывш. Александринский). И там предварительно состоялась авторская читка пьесы. Луначарский приезжал в Ленинград по делам Академии наук и заодно согласился прочитать пьесу актерам.

Собрались вечером в огромном неуютном репетиционном зале. Анатолий Васильевич задержался где-то, пришел усталый. Задыхаясь, взбирался по высокой каменной лестнице. Лицо его было бледным, должно быть, он плохо себя чувствовал. Актеры встретили его аплодисментами, но он досадливо махнул рукой. «Бранить меня надо за опоздание, а не встречать хлопками». И вдруг лицо его осветилось той доброй, пленительной улыбкой, которая была свойственна ему одному.

В зале слушатели с шумом стали рассаживаться по местам. Луначарский раскрыл тетрадь и принялся за чтение. Первую сцену он прочел скороговоркой, как бы нехотя. Но потом вошел во вкус и с обычным мастерством просто разыгрывал сцены. Бледное лицо оживилось, заиграли глаза, и он на разные голоса с мимикой и характерными жестами читал сцену за сценой. Зал реагировал дружным смехом и аплодисментами.

Луначарский прочитал всю пьесу без перерыва.

«Так вот, товарищи, подходит ли вам это?» — спросил он. Хор голосов ответил: «Подходит, подходит». А режиссер Н. В. Петров сказал: «Вот Анатолию Васильевичу хорошо читать, а каково-то мне ставить и актерам играть».

Надо сказать откровенно, что, по общему мнению, спектакль вышел неудачным и в репертуаре не удержался. Мы спектакля не видели. Когда Наталия Александровна уговаривала нас поехать на премьеру, Анатолий {342} Васильевич отшучивался: «Мы не любим, чтобы нам в голову бросали гнилые яблоки и ржавые селедки».

… У Анатолия Васильевича было много друзей за рубежом, и среди них Ромен Роллан, Анри Барбюс, Бернард Шоу. Вспоминается Москва 1931 года. Летний вечер. В открытые окна врывается шум города. В небольшой гостиной два выдающихся человека нашего времени. Один — высокий, прямой, с характерным по живости и выразительности лицом и седой бородой, известной во всем мире по газетным и журнальным портретам. Ему много лет, но в глазах, быстрых, чуть-чуть лукавых играет почти юношеский задор. Это наш английский гость Бернард Шоу. В кресле напротив сидит Анатолий Васильевич, весь вид которого полон особого, сразу ощутимого обаяния.

Внимательно вслушиваюсь в беседу Бернарда Шоу с Луначарским.

В Москве Шоу исполнится семьдесят пять лет.

— Я известный парадоксалист, — говорит он, — и поэтому хочу, как самый старый писатель, провести свой праздник в самой молодой стране мира.

Говорят обо всем: о политике, экономике, науке, но, естественно, разговор всякий раз приходит к литературе, искусству, театру. Луначарский уже много лет следил за творчеством Шоу и каждый раз со свойственной ему доброжелательностью, но всегда принципиально, порой даже резко писал об ошибках и реформистских заблуждениях знаменитого драматурга. И в этот раз Анатолий Васильевич, не стесняясь, высказал своему гостю мысль о том, что последние произведения Шоу, в том числе «Святая Иоанна», шедшая в Москве в Камерном театре в 1924 году, неудачны и не очень созвучны нашему времени. Шоу попросил рассказать об этом подробнее. Так начался поединок, в котором Шоу если не признал {343} себя побежденным, то, во всяком случае, внутренне решил, что «партия сыграна вничью».

— Я не думаю, что вы хотели написать строго историческую пьесу, — говорил Луначарский, — для вас идея была дороже достоверности. Но что получилось? Вы реабилитировали средневековье, инквизицию для того, чтобы возвеличить Жанну д’Арк. А она у вас получилась сельской барышней и националисткой.

Шоу возражал слабо, в его улыбке была какая-то растерянность.

— Мне хотелось осмеять захватчиков, и я это сделал. Но я согласен, что в таком виде вам моя пьеса не подходит. Вам надо ставить «Ученика дьявола». Я его писал, когда был моложе, в нем много резкости, решительности, а главное, все планы сдвинуты, добро и зло смешано, словом, там Шоу в беспримесном виде.

И он стал расспрашивать, какие его пьесы шли и идут в России.

Мы могли сообщить ему, что он принят на русской сцене уже около двадцати лет. Я припомнил, что во время первой мировой войны в Александринском театре был поставлен «Пигмалион». Режиссером был В. Э. Мейерхольд, который на сей раз очень просто, реалистически показал комедию Шоу. Играли в ней Вольф-Израэль (Элиза) и Горин-Горяинов (Хиггинс). С тех пор «Пигмалион» утвердился на русской сцене и после революции вошел в репертуар многих театров. Из других пьес Шоу шла в те же годы в Петербурге комедия «Первая пьеса Фанни» (в русском переводе — «Ее первая пьеса»). Центральную роль девушки-суфражистки играла Л. Б. Яворская. Ее резкий голос и острые угловатые жесты как нельзя больше соответствовали сценическому образу героини. Однако эта комедия, довольно сложная, развернутая в двух планах — «театр на театре», — особого успеха в {344} России не имела. Еще раньше П. П. Гайдебуров в своем Передвижном театре поставил очень тонкую, психологически-изощренную комедию «Кандида».

Шоу с интересом слушал об этом и под конец сказал: — Я думаю, что из всего моего репертуара вам все-таки больше подойдут «Пигмалион» и «Ученик дьявола». В этих комедиях больше всего common sense («здравого смысла», «здравого рассудка»).

Это выражение Шоу очень любил. Самые парадоксальные положения в своих пьесах он объявлял соответствующими здравому смыслу, то есть единственно возможными с точки зрения логического мышления.

Он любил рассказывать о своем посещении знаменитого лондонского окулиста, который, исследовав его зрение, определил, что оно совершенно нормальное. Тогда Шоу обрадованно сказал, что, значит, у него зрение, как у всех людей. Но тут окулист возразил, обвинив своего пациента в парадоксальности: нормальным зрением обладает только десятая часть человечества, а остальные девяносто процентов видят ненормально. При этом Шоу говорил: «Выходит, что я представляю собой не правило, а счастливое исключение, и вижу все не так, как другие люди, да к тому же лучше, чем они». Вот это свое, «нормальное», видение мира во всех его конфликтах и противоречиях Шоу и определял как «здравый смысл». Поэтому-то его парадоксы, его показ людей «навыворот» предназначались не только для того, чтобы привлекать читателей и зрителей неожиданностью, но главным образом, чтобы утвердить этим философскую мысль о неустойчивости и относительности понятий добра и зла в обветшалом буржуазном мире.

Помнится, в тот вечер Шоу между прочим рассказал об одном своем замысле (кажется, оставшемся неосуществленным). Он хотел изобразить «идейного» бедняка-вегетарианца, {345} влюбляющегося в дочь миллионера, короля мясного консервного треста. Герой не может расстаться со своей любимой, но совесть неустанно терзает его, потому что он получит сытую, обеспеченную жизнь ценой полного отказа от вегетарианской идеи. И хотя сам Шоу был убежденным вегетарианцем, весь этот внутренний конфликт героя, судя по рассказу автора, должен был носить иронически-сатирический оттенок.

Примерно через год я пришел к Луначарскому посоветоваться о репертуаре для театра под руководством Ю. А. Завадского, где я тогда заведовал литературной частью. Этот театр, выросший из маленькой студии, был едва ли не самым молодым в большой семье московских театров. Он ютился в подвале Пушкарева переулка на Сретенке. Несмотря на такое непрезентабельное помещение, там было по-своему уютно, и москвичи все охотнее посещали этот театр.

Молодой Юрий Александрович Завадский, ученик К. С. Станиславского и Е. Б. Вахтангова, уже был тогда известен как актер, исполнитель ролей Калафа в «Принцессе Турандот» и графа Альмавивы в «Женитьбе Фигаро». Объединив вокруг себя талантливую молодежь, Завадский, как говорится, на свой страх и риск вел с ней педагогическую работу. Репетиции комедии Альфреда де Мюссе «Любовью не шутят» происходили за неимением помещения в мастерской дамских мод на Сретенке. Молодые актеры, не занятые в сценах, отдыхали… на швейных машинах. На первых порах студия, считавшаяся «частным» делом Ю. А. Завадского, никакой поддержки от государства не получала. Только горячий энтузиазм руководителя студии и коллектива не давал распасться новому артистическому начинанию.

В 1927 году Завадский наконец решился показать театральной общественности первый спектакль студии {346} «Любовью не шутят», который был очень тепло принят. Присутствовавший на просмотре Луначарский поддержал студию, она стала государственной и вошла в систему Наркомпроса. Уже в первом спектакле, очень задорном и свежем по постановке и исполнению, выделились актеры, теперь широко знакомые нашей стране. Баронского сынка, распущенного и изнеженного, изящно и выразительно играл Н. Д. Мордвинов. Розетту играла В. М. Балюнас, ставшая впоследствии известным режиссером. Комедия шла в головокружительном темпе. Легкие перестановки меняли место действия. В девятнадцати картинах развертывалась драма крестьянской девушки, обманутой дворянином. Оригинально выступал хор крестьян, служивший посредником между зрителями и происходящими на сцене событиями.

Когда Юрий Александрович пригласил меня работать в театре, репертуар еще был небольшой, и он мечтал его расширить. Первый мой разговор с ним просто заворожил меня. Завадский нарисовал такие перспективы развития театрального коллектива, о которых в ту пору можно было только мечтать.

— Мы докажем, что и на маленькой сцене можно делать большие театральные постановки. Надо переворошить мировую драматургию, — говорил Юрий Александрович.

Но если в нем горел благородный энтузиазм Дон-Кихота, то директор театра, мой земляк А. О. Орлов, был по своей практичности и избытку «здравого смысла» настоящим Санчо Пансой.

Когда Луначарский, вспомнив разговор с Бернардом Шоу, посоветовал поставить «Ученика дьявола», Орлов категорически воспротивился. Он отлично помнил, что в киевском театре «Соловцов» «Ученик дьявола» с треском провалился. Орлов даже призывал меня, как киевского {347} театрала, в свидетели. Но Завадский загорелся идеей обязательно поставить «Ученика дьявола» и справедливо доказывал, что провал в киевском театре не может служить нам предупреждением, потому что мы найдем другой подход к этой «парадоксальной мелодраме», по определению Шоу.

Орлов был вынужден сдаться и с большой неохотой санкционировал постановку.

С самого начала встретились трудности. Русский перевод, прочитанный Завадским, произвел на него впечатление вялого и растянутого. Юрий Александрович посоветовал мне взяться за новый перевод «Ученика дьявола».

По существу это был не только перевод, но и сценическая обработка в соответствии с замыслом постановщика. Как известно, содержание «Ученика дьявола» построено на событиях борьбы заокеанских колоний с британским владычеством. В своей рецензии на «Ученика дьявола», напечатанной в «Известиях», Луначарский остро подметил: «Вещь эта была написана во время англо-бурской войны. Скептический ирландец, антибритт Шоу совершил довольно смелый акт своей пьесой, ибо последняя напомнила неприятное поражение, которое нанесли великобританскому льву заокеанские колонии, и как бы намекнула на возможность такого же окончания той новой войны, которую вел тогда английский империализм».

Берясь за постановку «Ученика дьявола», театр понимал, что, посрамляя английских угнетателей, он не может тем самым превозносить американцев и героизировать их борьбу.

Для того чтобы зритель правильно понял сложную концепцию пьесы, мы ввели от себя эпилог. Когда все карты раскрыты и основные персонажи становятся на свои места, в блеске бенгальского огня появлялся сам Бернард Шоу.

{348} В этом эпилоге я воспользовался высказываниями Шоу, его комментариями к пьесе, стараясь по возможности ничего от себя не прибавлять и не выдумывать. С убийственной иронией знаменитый драматург говорил о том, что американская буржуазия, установившая «царство свободы», конечно, но вешает бунтарей, как это делал английский генерал в англо-американской войне, она просто пользуется электрическим стулом, технически более совершенным.

Театру ничуть не пришлось усиливать политические выпады Шоу против английского империализма. Генерал Бергойн в сценическом воплощении О. Н. Абдулова был выразительным представителем британской военщины, цинически жестоким и умным, прекрасно понимающим безнадежность этой борьбы для британской метрополии. Он открыто заявляет, что не верит в силу британского солдата, пока им руководит британское военное министерство. А во что верит генерал Бергойн? Да, он во всем изверился и на все смотрит с горькой скептической иронией.

Итак, Шоу выступает разоблачителем авантюр английского милитаризма. Но, быть может, он предпочитает американцев как «борцов за независимость»? О нет. Он находит в среде американского общества отвратительных ханжей, мещан и стяжателей. Некоторые бунтари, как, например, Ричард Деджен и пастор, — исключение. Они ведь «ученики дьявола», то есть люди, не признающие норм мещанской морали, восстающие против того бога, которому лицемерно служат жалкие обыватели. Этих обывателей Шоу вывел в образах тетушек и дядюшек, полуидиота Кристи и его тупой матушки. Ю. А. Завадский в сценах, где действуют эти благонамеренные пуританские ханжи, создал карикатуры, достойные знаменитого Хогарта. К таким моральным уродцам зритель ничего не может испытывать, {349} кроме презрения, и не им осуждать «беспутного» Ричарда Деджена, прозванного «учеником дьявола». Н. Д. Мордвинов создавал глубокий образ Ричарда, залихватского парня, которому, казалось, все на свете трын-трава. А на деле Ричард по доброте и сознанию общественного долга на много голов выше, чем заплесневелые обыватели североамериканских колоний. Умная и саркастическая игра Мордвинова особенно понравилась Луначарскому.

В обычной классической мелодраме свет и тени распределены так, что все становится ясным сразу: порок посрамлен, добродетель возведена на пьедестал. А пьеса Шоу — мелодрама парадоксальная. Пастор, служитель божий, который должен быть сродни своей пастве, заскорузлому мещанству, оказывается вовсе не добродетельным, а бунтарем, подобно «ученику дьявола», Ричарду. Не призывая бога, а с именем черта на устах и с заряженным пистолетом в руке он ведет за собой повстанцев и совершает воинские подвиги.

Завадский, правильно расставив политические акценты в этом сложном спектакле, дал эстетически совершенное сценическое произведение, сразу очаровавшее москвичей. «Ученик дьявола» прошел в маленьком подвале на Сретенке свыше шестисот раз и неизменно собирал переполненный зал.

Луначарский несколько раз смотрел спектакль и открывал в нем новые достоинства. Мне было очень приятно, что он одобрил «феерический» эпилог, где появлялся «Б. Ш.» (так в программке был обозначен Бернард Шоу). Молодой артист Р. Я. Плятт, эффектно загримированный под характерный облик Шоу, играл очень удачно. Кстати сказать, и впоследствии ему еще два раза пришлось воплощать образ Шоу (в пьесе «Милый лжец» и в прологе к постановке «Цезарь и Клеопатра»).

{350} Когда успех «Ученика дьявола» определился, я подал Луначарскому мысль послать его рецензию из газеты «Известия» в английском переводе Шоу, а заодно подробно рассказать ему о постановке и о появлении Шоу на сцене. Принес даже Анатолию Васильевичу несколько снимков финала спектакля, где Бернард Шоу — Плятт стоит в окружении своих героев и произносит заключительные слова.

По-видимому, ответ Шоу, адресованный Луначарскому, затерян. Но смысл его мне запомнился довольно точно. Шоу благодарил за постановку, жалел, что возраст не позволяет ему снова приехать в Советский Союз. К этому он добавил, что Шоу в исполнении Плятта ему нравится больше, чем настоящий Шоу, хотя бы потому, что он значительно моложе и, вероятно, здоровее.

Так постановка «Ученика дьявола» в Москве с благословения Луначарского явилась как бы эпилогом личной его встречи с Бернардом Шоу.

Выступая в Колонном зале перед московской аудиторией во время своего пребывания в Советском Союзе, Шоу не преминул сказать и об Анатолии Васильевиче: «… для меня было громадным удовольствием столкнуться лицом к лицу с некоторыми силами, которые были для меня доныне всего лишь именами. Неделю тому назад Луначарский был для меня очень известным именем. Но сейчас он для меня живой человек. И я нашел в нем не только партийца-коммуниста, но и нечто, что русские, и только русские, могут мне дать: я имею в виду умение понять и оценить мои собственные драматические произведения с такой глубиной и с такой тонкостью, которую — я должен это признать — я никогда не встречал в Западной Европе».

Не удивительно, что с Луначарским всегда хотели встретиться и поговорить многие деятели культуры, приезжавшие {351} из-за границы. Помню, что приходившие в Жургаз (Журнально-газетное объединение) иностранцы уже с первых слов интересовались Луначарским и спрашивали, как с ним можно повидаться. Был такой случай. Летом 1931 года Михаил Кольцов приглашает меня зайти к нему в кабинет. Там я застаю элегантного молодого человека. В его руках небольшой альбом и карандаш. Опытная рука скользит по бумаге.

— Познакомьтесь, — говорит Кольцов, — Адольф Гофмейстер.

Я знал по заграничным газетам и журналам этого писателя и художника. В чешских прогрессивных изданиях часто мелькали его зарисовки, дружеские шаржи, карикатуры и портреты. Так вот он какой, совсем молодой!

— Пригласите Гофмейстера к себе, у вас найдется о чем с ним поговорить.

И через несколько минут мы оба покидаем Кольцова как старые знакомые. Говорим о Праге, об общих друзьях, о Европе, но больше всего о нашей стране. У Гофмейстера острый, проницательный взгляд, напоминающий его отточенный карандаш. Ему хочется все видеть, все знать. Он предвкушает, как, вернувшись домой, он будет эпатировать мещан и обывателей рассказами о Советской стране, о нашей первой пятилетке.

— Я проехал по дорогам Европы, — говорит Гофмейстер, — и всюду видел остановившиеся фабрики и заводы, потухшие домны. Наследие войны. А ваша страна вся в лесах, в стройках.

Быстрая, почти детская улыбка пробегает по лицу Гофмейстера, когда он говорит о том, как его пугали и отговаривали от поездки к нам. Но, слава богу, он не из трусливых.

Гофмейстер показывает мне свои зарисовки. Девушка комсомолка в красной косынке ведет машину. Старый {352} московский извозчик на козлах. Бравый милиционер на перекрестке. Очередь у газетного киоска. Москва старая и новая на страницах альбома художника.

— Нарисуйте нам что-нибудь, — прошу я, — для «Огонька», для «Прожектора».

Гофмейстер соглашается. Его только затрудняет тема. — Политические карикатуры мне меньше удаются, — замечает он — А вот дружеские шаржи…

— Прекрасно. Давайте шаржи.

Тут-то и выясняется мечта Гофмейстера. Как можно приехать в Москву и не зарисовать, не проинтервьюировать Луначарского.

И вот мы в теплый и дождливый день отправляемся в Денежный переулок в квартиру Луначарских. Анатолий Васильевич встречает в дверях кабинета.

Чувствую, что Гофмейстер удивлен скромной обстановкой кабинета, маленького и узкого. Но одновременно он пленен простотой и радушием хозяина.

Шел долгий разговор об искусстве, о судьбах литературы у нас и на Западе, о роли художника в обществе. Только недавно я прочитал у Гофмейстера обо всем этом. Оказывается, он не только зарисовал Луначарского, но и записал все, что говорилось в тот вечер. И очень точно.

Анатолий Васильевич был, что называется, в ударе. Он охотно отвечал на вопросы гостя, высказывал смелые прогнозы будущего, и казалось, что Гофмейстер — студент, увлеченный лекцией любимого профессора. Разговор продолжался и в столовой. Серьезные темы пересыпались шутками. Обнаружилось, что Луначарский знает многое о чешской литературе и о чешском искусстве.

Когда мы ушли, было уже поздно. Проливной дождь прекратился, но в переулке еще стояли лужи. Гофмейстер ни о чем не мог говорить, только о Луначарском. Он удивлялся его знанию языков, а главное, проникновению {353} в глубины мировой культуры. Потом чешский гость сказал:

— Я не показал рисунок Анатолию Васильевичу, как вы думаете, он не обидится, что я изобразил его с большим и толстым животом?

— Не обидится, — твердо ответил я. — Во-первых, это дружеский шарж, а во-вторых, ваш рисунок даст ему повод поехать в Карловы Вары.

Гофмейстер заразительно засмеялся. Он наотрез отказался ехать в такси.

— Поедем трамваем. Я люблю влезать в переполненный трамвай и наблюдать московских пассажиров.

Но в полночь Гофмейстер не получил этого удовольствия. Мы без труда вошли в полупустой трамвай. Неутомимый Гофмейстер и здесь нашел себе работу: он вытащил из кармана альбом и несколькими штрихами зарисовал старика с седой бородой. Трамвай дребезжал и подскакивал, линии рисунка получались ломаные, но художника не смущало это. Когда мы вышли из трамвая, он улыбнулся своей мысли и сказал: — Меня запугивали в Праге, что, если я буду рисовать и фотографировать на улице, меня арестуют как шпиона.

А на прощание он заметил: — Луначарский говорит на многих языках, а главное, он вообще прекрасно умеет говорить.

И на его выразительном лице проступило удивление, смешанное с восхищением.

В последние годы жизни Луначарского мне посчастливилось сотрудничать с ним еще над двумя пьесами (кроме «Нашествия Наполеона») — «Настанет время» (по Ромену Роллану) и «Пролог в Эсклавии».

Интересно и поучительно было наблюдать, как Анатолий Васильевич воодушевлялся работой, неожиданно придумывал новые сюжетные повороты, ломал и перестраивал {354} реплику, пока все слова не становились на место и не выражали с точностью авторскую мысль.

До сих пор помню, как я приходил к себе домой, измученный работой в нескольких редакциях Жургаза, бесконечными разговорами с авторами, просмотром многих десятков газет и журналов, присылаемых со всех концов света. Приходил домой с затаенной надеждой, что раздастся телефонный звонок и хорошо знакомый голос Анатолия Васильевича пригласит меня:

— Выдался свободный вечер, жду вас.

Удивительные, незабываемые это были часы совместной работы. В кабинете Луначарского усталость проходила, он заражал творческим запалом, чтобы не сказать громкого слова — вдохновением. И после напряженного трудового дня у Анатолия Васильевича хватало сил до поздней ночи сидеть над вариантами отдельных сцен и эпизодов. Наконец, когда сцена была как будто отделана, он вздыхал и говорил:

— Пока оставим так. Но в следующий раз еще проверим на свежую голову. Подумаем на досуге.

А в следующий раз сцена писалась заново.

Иногда он доставал из кармана аккуратно сложенные белые листки бумаги. Там были наброски отдельных реплик, а то и целый эпизод. Сидя на каком-нибудь скучном заседании и слушая то, что говорили вокруг, он думал о пьесе. У него была легендарная способность Цезаря — одновременно писать и слушать.

Легче всего ему давалась сюжетная канва и композиция пьесы. Особенно строго относился он к диалогу, за которым крылись действия, поступки персонажей.

Исключительный успех «Ученика дьявола» в театре Завадского побудил нас поискать для его репертуара еще какую-нибудь пьесу современного западного драматурга, близкого нам по мировоззрению. П. А. Розенель прочитала {355} нам переведенные ею комедии «Вот где зарыта собака» Бруно Франка и «Меркурий» Вернейля. При всей занимательности комедия Бруно Франка показалась нам мелковатой по теме. В театре Завадского шла комедия Вернейля «Школа неплательщиков», в которой с неподражаемым мастерством играла Вера Петровна Марецкая, молодая, обаятельная актриса, уже оцененная московскими зрителями, и не стоило снова браться за пьесы этого модного и ловкого французского драматурга.

Луначарский мысленно обратился к Ромену Роллану. Со знаменитым французским писателем у него установились давние дружеские отношения. Еще когда Луначарский жил в эмиграции в Париже, он не только увлекался произведениями Ромена Роллана, но и встречался с ним лично. Об этом свидетельствуют записи в дневниках Роллана.

В книге «15 лет борьбы» (1935) Ромен Роллан рассказывал: «В конце января 1915 года будущий комиссар народного просвещения Советов Анатолий Луначарский посетил меня. Он был для меня, так сказать, послом будущего, вестником грядущей русской революции, о которой говорил спокойно и уверенно, что она несомненно произойдет к концу войны, что это дело решенное». Роллан писал, что при этих словах Луначарского он почувствовал, как «рождается новая Европа и новое человечество».

Во время первой мировой войны, когда Роллан в горячих статьях призывал воюющие державы прекратить кровавое безумие, но сам предпочитал держаться «над схваткой» (название сборника статей Роллана), Луначарский, отдавая должное его благородному гуманизму, все же усматривал в позиции Роллана некое «донкихотство». И нет сомнения в том, что драма Луначарского «Освобожденный Дон-Кихот» в идее своей развенчивает надклассовые гуманистические мечты. По мере того как Ромен {356} Роллан проникался мировоззрением борющегося рабочего класса, он все ближе становился к стране строящегося социализма. Луначарский горячо приветствовал этот коренной поворот в общественных настроениях Ромена Роллана и с полным основанием считал его горячим и верным другом страны Советов.

В апреле 1932 года, находясь в Швейцарии, Луначарский посетил Роллана в небольшом городке Вилль-Нев на берегу Женевского озера. Об этой встрече Анатолий Васильевич написал мне очень подробно и в такой литературной форме, что у меня невольно явился соблазн опубликовать это полное значительного содержания письмо в виде журнальной статьи. Автор дал на это согласие, и так была напечатана в «Прожекторе» статья «У Ромена Роллана».

Рассказывая об этой встрече, Луначарский писал: «Я очень давно не виделся с Роменом Ролланом. Даже мои приезды в Женеву, от которой Ромен Роллан живет меньше чем в ста километрах, не помогли делу. То я был слишком занят, то Ромен Роллан был болен. Только теперь уговорились мы наконец повидаться, для чего я и выехал к нему с двумя товарищами на автомобиле, огибая Женевское озеро, в довольно серенький день 24 апреля.

Я был совершенно убежден, что, несмотря на этот долгий срок, мы не только не сделались дальше друг от друга, но, наоборот, чрезвычайно сблизились. Свидетельством этому была и наша переписка, но, что гораздо важнее, прежде всего вся деятельность Роллана за последние годы…

Маленький городок, скорее, большая деревня, Вилль-Нев приютился в самом углу Женевского озера, и окружающий его пейзаж — несколько иной, чем по остальному побережью Лемана. Это побережье хотя и открывает {357} чудесные виды на большие снежные вершины, но они почти всюду являются открытыми, обладают широкими и несколько расплывчатыми перспективами. Наоборот, в Вилль-Неве есть что-то несколько родственное Лугано. Горы здесь разнообразны по форме и краскам и надвинулись близко, они кажутся пластичными, их словно можно ласкать рукой. Озеро как-то прижалось между ними, словно готовое нежиться у их мягких и теплых подножий.

Ромен Роллан очень сожалел, что мы не смогли видеть “его” природу в хороший солнечный день. Но и в серенький день Вилль-Нев очарователен, и отлично понимаешь, почему этот уголок гор и воды, весь поросший роскошной растительностью, этот ласковый и тихий уголок избран стареющим борцом, мыслителем и поэтом, чтобы, охраняя его от излишней траты сил, позволить ему всю мощь своего духа, какою он еще в таком изобилии располагает, направить на свои главные цели — на разработку тончайших вопросов культуры человечества и на борьбу за ростки его будущего, против темных сил.

Прежде всего чрезвычайно приятное впечатление получилось у меня от самого состояния нашего знаменитого друга.

Хотя ему значительно больше шестидесяти лет, но его никак не назовешь стариком по наружности.

Он уже с молодых лет несколько сутулится, но все же обладает высоким ростом, а движения его полны жизни и ни в малейшей мере не заставляют думать о старости, еще меньше того — его энергичное лицо, с сильно выраженным профилем и нависшими бровями. Анфас лицо его несколько строго, оно всегда преисполнено воли, глаза смотрят пристально и меняют оттенки выражений. Все в Ромене Роллане говорит о господстве ума и волн, об очень большой психической силе. А это — лучшее свидетельство подлинной, социально значимой крепости всего организма.

{358} Разговор Ромена Роллана гармонирует с этим впечатлением, какое дает он глазам. Ум необычайной свежести и сосредоточенности. Огромная жадность знать все важное, что происходит на свете. Из своего зелено-голубого уголка Ромен Роллан зорко следит за действительностью, и в особенности — политической. О, он совсем не похож на сентиментальных и доверчивых пророков и адептов гуманизма и пацифизма! Он не верит никаким хорошим фразам. Он не останавливается даже просто на критическом суждении о деятельности разных правительств и партий. Он научился у марксизма пронзать эти поверхности своим анализом. Он читает мало распространенные издания документов, которые могут раскрыть для него внутренние пружины буржуазного мира, взаимоотношения гигантских трестов, весь жестокий и бессовестный переплет циничных хищнических интересов, который на самом деле повелевает правительствами, определяет их политику.

Мы не только не могли оспаривать того, что говорил наш хозяин о конференции[[7]](#footnote-8) и обо всей нынешней политической ситуации, но мы с интересом прислушивались к его аргументации, находя в ней много нового и тонкого.

В общем Ромен Роллан крайне озабочен современным положением, он боится, что естественным выходом из кризиса и тупика будет для капитализма война, и притом война против его главного врага — против СССР. Поэтому он с величайшей тревогой присматривается к событиям на Дальнем Востоке.

Он рассказал об идее Анри Барбюса созвать в Швейцарии всемирный конгресс борьбы против войны, на котором представлены были бы главнейшие умы передового человечества, а также представители рабочих, главным {359} образом тех профсоюзов, которые ближе всего соприкасаются с войной (металлисты, химики, грузчики и т. п.).

Наш политический разговор очень затянулся. Может быть, даже мы несколько утомили Ромена Роллана. Но он упрашивал нас остаться. Прощаясь, он пообещал в ближайшие дни прислать свой “сторожевой крик” по поводу опасности текущего момента.

Мы расстались с ним как с близким человеком. Мы были осчастливлены этим свиданием. Хорошо, когда крупнейшие люди эпохи, иногда издали, но все же верной стопой приходят к великим идеям своего времени».

Мы перебирали драмы Роллана, ища среди них наиболее нам созвучную. Из циклов «Драмы революции» и «Трагедии веры», казалось, ничто не прозвучит в должной тональности. Сперва мы хотели взяться за инсценировку «Кола Брюньона», очаровательной по своей поэтичности, уникальной в творчестве Роллана повести, но боялись, что аромат поэзии легко улетучится при огнях рампы. Наконец мы остановились на одной из ранних пьес — «Настанет время». Остановились по ассоциации: если «Ученик дьявола» имел косвенную связь с событиями англо-бурской войны, то «Настанет время» было написано на сюжет, взятый непосредственно из этих событий.

Перечитали пьесу и раз, и два. Пришли к единогласному выводу: интересно, сильно, но идея — целиком пацифистская. «Надо, — сказал Луначарский, — переставить акценты, и тогда прозвучит столь нужная нам антивоенная тема, тема народно-освободительной борьбы против захватчиков-империалистов». Но если с «Учеником дьявола» было справиться сравнительно просто, приписав эффектный эпилог, то здесь все казалось гораздо сложнее. Анатолий Васильевич написал подробное письмо Ромену Роллану и изложил нашу точку зрения на необходимость переработки пьесы «Настанет время» для советского театра.

{360} Ромен Роллан очень быстро откликнулся на письмо и прислал ответ, который приведу полностью:

*«Вилль-Нев (Во) Вилла “Ольга”*

*16 мая 1933 года*

*Дорогой друг*.

*Я получил Ваше письмо от 8 мая и благодарю Вас за предложение, которое Вы мне сделали. Я счастлив, что моя драма “Настанет время” будет поставлена на сцене театра Завадского*.

*Я прекрасно понимаю, что пьеса должна подвергнуться известной переработке, и я признателен Вам и тов. Дейчу за то, что Вы хотите принять на себя эту работу*.

*Несомненно, облик действующих лиц, окраска сюжета и стиль слишком “квакерские” и библейские для Москвы. Это не так-то легко изменить. Вопрос идет о “переоркестровке” пьесы. Но лицемерие “цивилизации”* — *по-прежнему вопрос актуальный; братание жертв перед лицом смерти, сдержанный бунт их товарищей (в конце 2‑го акта) могут прозвучать должным образом, если сделать акцент на этих моментах*.

*К несчастью, у меня нет времени написать заново эту пьесу. Всех моих сил, ослабленных болезнью, едва хватает для работы над окончанием цикла романов “Очарованная душа” и на постоянные выступления ввиду развернувшейся кампании борьбы с фашизмом. Вы мне доставите удовольствие, сообщив о тех переделках в пьесе, которые вы сделаете*.

*Надеюсь, что Ваше здоровье поправляется, и крепко жму руку, прося Вас передать тт. А. Дейчу и Ю. Завадскому мой сердечный привет*.

*Ромен Роллан»*

{361} 1932 год был трудным для Анатолия Васильевича. Его здоровье, давно расшатанное арестами, царской ссылкой, политэмиграцией и непомерной работой, заметно ухудшалось. К тяжелой гипертонии и стенокардии прибавилась глаукома на одном глазу. Его лечили в Женеве, потом во Франкфурте-на-Майне, где он жил в окрестностях города, на маленьком курорте Кенигсштейне-им-Таунус. Ему стало трудно читать и работать, но он диктовал Наталии Александровне, которая читала ему и книги, и газеты, и журналы на разных европейских языках. Мысль его работала по-прежнему ярко и неустанно. Это был юбилейный гетевский год. Весной он сделал в Колонном зале в Москве блестящий доклад «Гете и его время», один из лучших его докладов.

Когда Луначарский узнал, что во Франкфурте-на-Майне состоится грандиозный спектакль на площади — рыцарская эпопея Гете — «Гец фон Берлихинген», — он сбежал из Кенигсштейна, чтобы присутствовать на спектакле. Никакие запреты врачей и уговоры близких не могли удержать его от этого театрального соблазна. Он продиктовал Наталии Александровне большую, содержательную статью «Гец на площади».

Рукопись с пометками Анатолия Васильевича до сих пор хранится у меня, а машинопись я передал в газету «Советское искусство», где статья появилась в сильно урезанном виде. Лишь впоследствии удалось опубликовать ее полностью.

Из Швейцарии и Германии я все время получал от Луначарского письма, длинные и подробные, или открытки с видами живописного курорта Кенигсштейн, лежащего в зеленой долине на фоне гор Таунуса и развалин средневековых замков. Получил я и машинопись пьесы «Настанет время». В русский текст перевода, выполненного мною, были введены многочисленные правки Анатолия {362} Васильевича, касавшиеся главным образом изменения текста автора.

Хотя Роллан и писал, что у нею нет времени для работы над пьесой, но Анатолий Васильевич сообщил мне, что он все-таки взялся за пересмотр текста и скоро должен нам его прислать со своими предложениями. Однако дело затянулось, Луначарский, вернувшись в Москву из Берлина, был подавлен и угрозой фашизма, нависшей над Германией, и тяжелой болезнью. Он с горечью и большой болью рассказывал о разгуле коричневых молодчиков в Германии, об их бесчинствах и убийствах, о том, что передовые немцы вынуждены покидать страну.

Работа над пьесой «Настанет время» пока была отложена. Мы надеялись, что Ромен Роллан все-таки пришлет нам свои предложения переработки текста.

И вот тридцать лет спустя, в мае 1964 года, Москву посетил один из крупнейших французских славистов, профессор Клермон-Ферранского университета Жан Перюс. Занимаясь исследованием творческих отношений между Горьким и Ролланом, Перюс собирал материал в Москве и между прочим выразил желание повидаться со мной. С ним пришел сотрудник Иностранной комиссии Союза писателей В. С. Коткин с женой. Присутствовала также я Ирина Анатольевна Луначарская, принесшая неопубликованные письма Роллана к Анатолию Васильевичу. Неожиданно В. С. Коткин показал нам французское издание драмы «Настанет время» с собственноручным посвящением Роллана одному его французскому знакомому, часто бывавшему в Советском Союзе. Но самым удивительным была правка, внесенная Ролланом в текст от руки. Эта книга кружным путем случайно попала в руки В. С. Коткина и теперь передана им в ЦГАЛИ. Весьма возможно, что это был тот экземпляр, который Ромен Роллан готовил для нас.

{363} Летом 1935 года в серый, дождливый день на даче Горького под Москвой я впервые увидел Ромена Роллана, посетившего СССР. Большая группа писателей и журналистов (около пятидесяти человек) была приглашена Горьким для беседы с французским писателем.

Роллан вышел к нам, зябко кутаясь в плед в сопровождении своей жены, Марии Павловны. Не буду рассказывать подробности этой встречи и беседы, касавшейся литературы и театра. Я подошел к Роллану, когда разговор с писателями окончился. Он сразу заговорил о том, как жаль, что нет среди нас Луначарского. И, заметив мою грусть, ласково дотронулся до моего плеча: «Время идет вперед. И настанет время…»

Слова были многозначительны: в них содержался намек на пьесу «Настанет время» и одновременно на то, что сквозь мрак и варварство в центре Европы он провидел светлые времена.

Параллельно с переработкой пьесы Ромена Роллана мы с Луначарским задумали написать пьесу-памфлет на современную тему. Самой животрепещущей нам показалась тема политической борьбы, происходившей в Испании.

Монархия Альфонса XIII дошла до полного разложения. Коррупция в высших слоях общества, в министерствах и канцеляриях приняла ужасающие размеры. За деньги можно было творить любые беззакония и преступления, взятки брали все, начиная от короля и кончая мелкими чиновниками. Рабочие вынуждены были жить на нищенские заработки, крестьяне голодали. Свержение монархии стояло на очереди дня. Буржуазные республиканцы заставили Альфонса XIII отречься от престола. Но это не изменило положения и борьба пролетариев города и деревни только начиналась. В созданной буржуазной республике шла ожесточенная классовая борьба.

{364} — Вот материал для современной мелодрамы, — сказал Анатолий Васильевич. — К моим двум мелодрамам — «Канцлер и слесарь» и «Поджигатели» — прибавится третья, написанная нами.

Мы стали готовиться к работе. Я собрал огромное количество вырезок из европейских журналов и газет различных направлений, из Берлина и Парижа нам прислали памфлеты на Альфонса XIII и его монархию. Ознакомившись со всем этим, мы увидели, что для мелодрамы можно найти интересные сценические положения. Основные персонажи должны были быть подлинно историческими. Прежде всего — Альфонс XIII и премьер-министр генерал Беренгер, затем буржуазные республиканцы — Самора, Маура, Кавальеро и другие. Так как Испания — страна католических клерикалов, то Луначарский предложил ввести образ священника-иезуита Каллехо и вообще показать в пьесе реакционную роль церкви.

Работали мы, как всегда, по вечерам вместе, а в промежутках каждый из нас делал наброски отдельных сцен и эпизодов. Анатолий Васильевич уезжал за границу и оттуда присылал интересные вырезки, которые могли нам пригодиться. Я же ему посылал написанные мною начерно сцены, он вносил предложения, вписывал то, что хотел, и возвращал.

Работа шла медленно, потому что мы отвлекались множеством текущих дел и еще потому, что обстановка в Испании все время изменялась. Конечно, мы не писали злободневную пьесу, но то новое, что вносила жизнь, мы не могли обходить.

В одном из разговоров с Анатолием Васильевичем он метко определил основную идею мелодрамы и предложил ее заглавие.

— Все, что происходит сейчас в Испании, — говорил он, — свержение монархии и буржуазная республика — {365} это только пролог к будущей революции и социалистической республике. Помните, Чернышевский назвал свой роман «Пролог». Пойдем следом за ним и назовем нашу пьесу «Пролог в Испании».

Работать стало легче, потому что был найден стержень, «сквозное действие».

«Пролог в Испании» получил стройные отчетливые контуры только к осени 1932 года. Наталия Александровна была нашим первым слушателем и критиком. Обладая хорошим литературным вкусом и театральным опытом, она давала нам дельные советы, и мы в благодарность решили посвятить ей пьесу.

Наступал решительный момент, знакомый каждому драматургу. Пьесу надо было определить в театр. Анатолий Васильевич всегда любил Малый театр. Его реализм, который он называл «театральным реализмом», привлекал Луначарского сочностью красок, романтической приподнятостью.

Малый театр уже поставил в свое время «Оливера Кромвеля» и «Медвежью свадьбу». Обе эти пьесы были, по существу, тоже мелодрамами, и Луначарский предложил ознакомить Малый театр с «Прологом в Испании». Так как вариант пьесы не был еще окончательным, чтение мы организовали «полуофициальное», не в театре, а на квартире у Луначарского.

Приглашенных было довольно много: директор театра С. И. Амаглобели, многие артисты, в том числе М. Ф. Ленин, Е. Н. Гоголева, О. Н. Полякова, В. О. Массалитинова, Н. А. Светловидов и другие.

Анатолий Васильевич читал в большой гостиной. Из‑за болезни глаз читать ему было трудновато. На столике зажгли сильную лампу, и после каждого эпизода (а их в пьесе четырнадцать) делали маленькую передышку. Слушали очень внимательно и во время «передышек» не {366} разговаривали, словно желая оставаться в атмосфере действия.

Первый эпизод происходит на военном аэродроме в Мадриде. Правительственные войска берут верх над республиканцами, которые спасаются на самолетах. Но один из них — Диего Тамарой — остается в Мадриде.

Второй эпизод переносит зрителя в будуар Элениты, фаворитки Альфонса XIII. Она, пользуясь покровительством короля, устраивает крупные коммерческие аферы, в которых участвуют и промышленник Гилеа и шофер Хулио, кстати, тоже ее любовник. Никто не остается в накладе, даже сам король, получающий большой куш от промышленника.

Этот эпизод, прочитанный с большим юмором, вызывал взрывы смеха у слушателей. Но дальше от эпизода к эпизоду действие сгущается, в сложном контрапункте мелодрамы звучат и трагические ноты. Диего Тамарой, оставшийся в Мадриде, при помощи Каллехо, духовника Элениты, переодевается в платье бродяги и скрывается у нее.

В игорном зале казино собираются заговорщики — буржуазные республиканцы. Они хотят свергнуть власть короля, но смертельно боятся рабочих. Пролетарская революция — жупел для них. И выглядевший героем Диего Тамарой в дальнейших сценах оказывается усмирителем рабочего восстания, убивающим работницу Лоренсу, своеобразную Кармен XX века. Сестра Диего Тамарона, ученый астроном Виргенсита, витает в «астральном» мире и ищет на земле какого-то абстрактного гуманизма, создающего гармонию мира и счастья для всех людей планеты. Виргенсита — олицетворение той европейской интеллигенции, которая во имя утопического согласия между людьми отвергает революционное движение и баррикадные бои. Однако когда ее брат {367} Диего участвует в жестокой расправе с рабочими, она проклинает его и в порыве отчаяния удаляется на стеклянную вышку своей обсерватории, где горят «вечно справедливые и вечно печальные звезды».

Но среди рабочих тоже нет согласия. Реформисты и социалисты охотно идут на примирение с хозяевами-промышленниками, обвиняя коммунистов чуть ли не в предательстве.

Сатирической интермедией звучит эпизод в тюрьме, где содержатся два знатных республиканца — Самора и Маура. Их камера напоминает палату санатория. Королевский премьер-министр Беренгер приходит навестить их и обещает выпустить на волю, как только утихнут волнения. Пройдет еще несколько эпизодов, и снова появится на сцене та же камера тюрьмы. Только Альфонс уже будет свергнут и его премьер-министр посажен «для порядка» новыми хозяевами Саморой и Маурой.

Бывшие королевские прихвостни, в том числе и Эленита, живут припеваючи и при новом, так называемом республиканском строе. Та же коррупция, те же подкупы и взятки, те же аферы. Подлинным созидателям всех национальных богатств ничуть не становится легче от перемены власти. Католическая церковь прилагает все усилия, чтобы держать в узде измученных нуждой людей. Нарастает народный гнев. Идут бои на баррикадах, горят монастыри. Последний эпизод, когда на фоне зарева большого пожара появляются борющиеся рабочие, завершается знаменательными словами: «Не кричите, что мы победили. Это только пролог к настоящей великой победе».

Я не берусь сейчас давать оценку этой пьесе, определять ее сильные и слабые стороны. Помнится, что она произвела благоприятное впечатление на слушателей, и Малый театр выразил согласие принять ее к постановке {368} на своей сцене. Но мы не хотели еще связывать ни себя, ни театр. Мы считали, что пьеса нуждается в доработке, и собирались назначить позже официальный день читки.

Не помню, кто был инициатором помещения заметки в «Известиях», сообщающей о предполагаемой постановке нашей пьесы. Но заметка появилась, вызвав неожиданный и не очень приятный для нас отголосок. Как раз в ту пору предполагалось, что Луначарский будет назначен послом в Испанию, в ту самую республиканскую Испанию, которой авторы пьесы предрекали в недалеком будущем социальную революцию. И хотя М. М. Литвинов не знал содержания нашей пьесы, он выразил Анатолию Васильевичу принципиальный протест. Будущий посол, по заявлению Литвинова, не может писать политических пьес о положении той страны, в которой он будет представлять Советское государство.

Что было делать? Анатолий Васильевич заверил Литвинова, что заметка сильно опередила события, что Малый театр не имеет текста пьесы, что заглавие ее будет изменено.

Нам казалось простым выходом дать вместо Испании название какой-нибудь придуманной страны. Ведь действие «Канцлера и слесаря» происходит в несуществующей Нордландии, а «Поджигателей» — в фантастической Белославии. И Анатолий Васильевич предложил отныне именовать пьесу «Пролог в Эсклавии» (от французского слова ésclave — раб). На этом пока и успокоились.

Наступила весна 1933 года. Здоровье Луначарского все ухудшалось. Он испытывал частые сердечные приступы, ему приходилось лежать, что очень угнетало его, по-прежнему исполненного кипучей энергии. Консилиум московских врачей решил отправить его на лечение во Францию, быть может, на юг, к Средиземному морю.

{369} Перемена климата и южная природа должны были, по их мнению, благотворно повлиять на больного.

Вспоминается майский вечер, одна из последних встреч перед отъездом Анатолия Васильевича за границу. Он, полулежа в шезлонге на балконе, был настроен задумчиво-элегически. Анатолий Васильевич никогда не говорил о страхе смерти да, вероятно, этого страха и не испытывал. Наоборот, и в этот вечер он был полон самых разнообразных планов и замыслов. Рассказывал о том, что должен непременно закончить этюды о Гоголе, о Фаусте, о сатире и смехе, дописать книгу о Бэконе… «Надо было бы поискать в старых газетах и журналах, и, наверное, кое-что из написанного много лет назад пригодилось бы и теперь», — заметил он и, загоревшись такой мыслью, стал припоминать и перечислять, что бы он хотел видеть вновь изданным из написанного ранее. Вспомнил он и свои «Парижские письма», и одноактные драматические этюды, и очерки о литературе и театре, напечатанные в «Красной газете», в «Вечерней Москве» и во многих забытых изданиях дореволюционных лет.

И, как бы подводя черту под всей своей многолетней и многогранной деятельностью, Луначарский сказал: «Как хочется оставить молодому поколению мои, в сущности очень большие, знания в области мировой культуры, искусства, как-то собрать их…»

Просто и спокойно сказанные эти, казалось бы, патетические слова прозвучали как завещание, и поэтому запомнились мне.

В этот вечер должны были прийти гости. Анатолий Васильевич посмотрел на часы, медленно поднялся: «Надо принимать здоровый вид!»

Мы вошли в комнату. Он сказал, что у него вновь был разговор с Литвиновым. Максим Максимович согласился {370} с переменой заглавия, но предложил еще скрыть авторов под псевдонимами. В ответ на это пожелание Анатолий Васильевич отшутился: «Что же, нам как клоунам назвать себя Бим-Бом…»

Среди многих интересных вечеров, проведенных в доме Луначарского, мне запомнился вечер в самом начале июня 1933 года. В столовой собрались Отто Юльевич Шмидт, поэт Илья Сельвинский, режиссер А. П. Довженко. Каждый из них был одержим своими творческими замыслами. Пройдет немного времени, и легендарный «Челюскин» увезет в исторический полярный рейс О. Ю. Шмидта и Илью Сельвинского. Анатолий Васильевич, держа в руке бокал вина, сказал им трогательное и поэтичное напутствие и закончил: «А себе, бедному сухопутному исследователю глубин человеческих, я пожелаю выздоровления и дальнейшей работы».

Все подняли бокалы и чокнулись с хозяином дома, вскоре уезжавшим за пределы нашей страны.

Александр Петрович Довженко рассказывал о своей будущей картине «Аэроград» так образно, что мы словно видели ее на экране. Он говорил, что умолил бы строгого Отто Юльевича взять и его в экспедицию, если бы не «Аэроград».

Илья Сельвинский прочитал свои стихи, как умеет только он, с неповторимыми «сельвинскими» интонациями и «сельвинской» ритмикой. Луначарский слушал с восхищением:

«Вас бы прикладывать к каждому томику ваших стихотворений, чтобы любители поэзии могли не только глазами, но и слухом воспринять музыку ваших стихов».

Анатолий Васильевич еще добавил, что в некоторых стихотворениях Сельвинского ему слышатся украинские ритмы и интонации, на что Сельвинский ответил, что он почти украинец.

{371} — Мы все украинцы, — сказал, смеясь, Луначарский. — Вы должны знать, что я родился в Полтаве, Дейч — в Киеве, а Наташа и Довженко — черниговцы. Впрочем, Довженко такой украинец, что нет местечка на ней, где бы он не был уроженцем.

Венцом вечера было «выступление» Анатолия Васильевича. Под впечатлением разговоров об Украине и о поэзии он прочитал «Думу про Опанаса» Эдуарда Багрицкого. Это было великолепно! От его чтения веяло ни с чем не сравнимой свежестью украинских степей и горячей романтикой гражданской войны. Как жаль, что тогда не было магнитофонов и это мастерское чтение Анатолия Васильевича не сохранилось в маленькой, очень маленькой фонотеке его голоса. Он читал с такой страстью, что, казалось, уже нет ни возраста, ни болезни, что это читает молодой человек, полный сил и здоровья.

Через несколько дней Луначарские уехали во Францию. На Белорусском вокзале их провожали близкие и друзья. Мы смотрели на бледное, усталое лицо Анатолия Васильевича и надеялись, что совершится чудо и он вернется к нам здоровым и крепким.

После немногих коротких весточек я получил из Парижа большое и взволнованное письмо Луначарского. Оно касалось злополучной пьесы «Пролог в Эсклавии».

*«1/IX (1933)*

*Дорогой Александр Иосифович*.

*Из Европы дело с нашей пьесой представляется несколько иначе, чем из Москвы. Заметка “Известий” была широко перепечатана здешней прессой. Выпустить ее с каким бы то ни было намеком на мое участие невозможно, ибо в этом случае она будет сугубо принята за мою* {372} *политическую пьесу и испортит мне вдребезги мое положение. Уже сейчас выражают мои коллеги крайнее изумление, что я решился написать пьесу, появление которой ничуть не совместимо с дальнейшей дипломатической работой. В свое время я не учел этого. Выходом является только одно: не дементироватъ “Известия”, а из пьесы мне так “уйти” с правом, в случае надобности, отречься от нее публично. Во всяком случае, Вы должны устроить пьесу, как свою, под Вашей фамилией или каким-то псевдонимом, но без всякого моего участия*.

*Заглавие также должно быть изменено. Тут иначе ничего не поделаешь. Я очень дорожу перспективами дипломатической работы и не могу жертвовать ею [в угоду] драматургическим интересам*.

*Итак, пьеса Луначарского и Дейча “Пролог в Испании” больше не существует. Есть совсем другая пьеса Дейча или X*.

*В случае надобности я имею право сказать, что никакого авторского участия я в ней не принимал. Всю сделанную работу я начисто переуступаю Вам лично в смысле всех прав. Крепко жму Вашу руку. […]*.

*А. Луначарский»*.

Я был больше расстроен огорчением больного Анатолия Васильевича, чем крахом нашего литературного «предприятия». Особенно горько было сознавать, что волнение Луначарского обусловлено несправедливостями, которым он уже не первый год подвергался. Сперва его без видимой причины сняли из Наркомпроса, затем вывели из Президиума ЦИК, создали неприятное для него «дело», что он якобы задержал поезд в Ленинграде и, наконец, лишили поста председателя Ученого комитета при ЦИК СССР. Да и последнее его назначение послом в {373} Испанию по существу было почетной ссылкой. Ясно, что его пугала возможность «дипломатического скандала» из-за пьесы об Испании. Он так блестяще зарекомендовал себя на дипломатической работе, выступая на Конференциях по разоружению в Женеве, что действительно стал дорожить это работой. Он уже изучал испанский язык, в мадридских и барселонских газетах помещали его портреты как посла Советской державы. Он понимал, что в создавшейся обстановке его легко могут оставить без дела.

Отправляясь за границу, Луначарский, как оказалось, просил М. М. Литвинова включить меня в штат посольства в Испании. Об этом мне сказал Максим Максимович и довольно раздраженно заметил, что если я буду заниматься писанием памфлетов, то мне надо забыть о поездке к Анатолию Васильевичу.

Увы, Луначарский так и не доехал до Мадрида. Он умер 26 декабря 1933 года в Ментоне, на юге Франции, куда его, больного, перевезли из Парижа. Уехав из Москвы 7 июня 1933 года, он так и не вернулся.

Как горько начался 1934 год… 1 января утром я предъявил милиционеру на Белорусском вокзале серую карточку в траурной рамке — пропуск. На перроне уже стояли М. М. Литвинов, Н. Н. Крестинский, ученые, писатели, родные и друзья.

Минута в минуту к перрону подошел поезд из Негорелого. К нему был прицеплен обычный товарный вагон, в котором стоял гроб, весь покрытый венками и цветами. Несмотря на долгий путь, от этих венков и цветов пахло неповторимой средиземноморской зимней весной.

Гроб с телом Луначарского установили в Колонном зале. Двое суток проходил поток людей, прощавшихся с Анатолием Васильевичем.

{374} В первом почетном карауле стояли четверо, с траурными черно-красными повязками на рукавах. Из них только я остался в живых.

После кремации урну с прахом замуровали в Кремлевской стене.

… Перебирая свой архив, связанный с именем Анатолия Васильевича — рукописи, письма, книги и брошюры, я нахожу небольшой прямоугольный конверт, на котором печально чернеет печать «Décédé» — «Скончался». Это мое последнее письмо к Анатолию Васильевичу, прибывшее в Ментону через несколько дней после его смерти. Тридцать с лишним лет лежит у меня этот запечатанный конверт — и нет сил раскрыть его.

Вечно живет в моем сердце голос памяти об Анатолии Васильевиче.

1. Вы, дети, что означает ваше колепопреклоненье перед дверью моего дома? Что означают эти протянутые ко мне руки? *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-2)
2. Я сам пришел сюда, я — Эдип *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-3)
3. Homo novus — псевдоним А. Р. Кугеля. [↑](#footnote-ref-4)
4. М. К. Садовський. Мої театральнi загадки, Київ, 1956, стр. 164 и сл. [↑](#footnote-ref-5)
5. «Державний музей театрального мистецтва УРСР», инв. № 1230/42866. [↑](#footnote-ref-6)
6. К 90‑летию со дня рождения А. В. Луначарского в ноябре 1965 года полностью восстановлен его рабочий кабинет, доступный теперь для посетителей. [↑](#footnote-ref-7)
7. А. В. Луначарский входил в состав советской делегации на Конференции по разоружению в Женеве. [↑](#footnote-ref-8)