Кугель А. Р. **Театральные портреты** / Вступит. ст и примеч. М. О. Янковского. Л.: Искусство, 1967. 382 с.

*М. О. Янковский*. Александр Кугель 3 [Читать](#_TOC221469271)

П. С. Мочалов 61 [Читать](#_TOC221469272)

А. И. Южин 104 [Читать](#_TOC221469273)

М. Н. Ермолова 119 [Читать](#_TOC221469274)

К. А. Варламов 130 [Читать](#_TOC221469275)

М. Г. Савина 144 [Читать](#_TOC221469276)

В. Ф. Комиссаржевская 159 [Читать](#_TOC221469277)

В. П. Далматов 172 [Читать](#_TOC221469278)

М. В. Дальский 181 [Читать](#_TOC221469279)

Е. Н. Горева 188 [Читать](#_TOC221469280)

Ф. П. Горев 195 [Читать](#_TOC221469281)

Ю. М. Юрьев 204 [Читать](#_TOC221469282)

В. И. Качалов 223 [Читать](#_TOC221469283)

П. Н. Орленев 243 [Читать](#_TOC221469284)

Н. Ф. Монахов 265 [Читать](#_TOC221469285)

А. Д. Вяльцева 284 [Читать](#_TOC221469286)

Томмазо Сальвини 294 [Читать](#_TOC221469287)

Элеонора Дузе 306 [Читать](#_TOC221469288)

Сара Бернар 320 [Читать](#_TOC221469289)

Режан 328 [Читать](#_TOC221469290)

Анна Жюдик 337 [Читать](#_TOC221469291)

Два критика (А. И. Урусов и А. Н. Баженов) 344 [Читать](#_TOC221469292)

Примечания 365 [Читать](#_TOC221469293)

# **{3}** Александр Кугель

Актер имеет радости настоящего, а печать создает ему и славу в потомстве. Театральный же критик не имеет настоящего, и наш долг, по крайней мере, отвоевать ему угол в истории.

*А. Кугель*

«Из всех человеческих игрушек театр в своем целом, в своем механизме, в интимной стороне своего существования, есть самая соблазнительная, самая дорогая и, конечно, самая жестокая игрушка», — заявил однажды А. Кугель. Имея в виду себя, он мог бы признаться, что эта «игрушка» оказалась способной заполнить все его существование. С ним именно так и приключилось.

Началось все, как полагается, со случайности, неизбежной для любого сотрудника газеты, но редко приносящей подобные, столь далеко идущие последствия. Началось с того, что его, совершенно не подготовленного, послали в один из летних открытых театров столицы — «Ливадию», располагавшуюся на окраине Петербурга — в Новой Деревне, поручив ему написать рецензию на балетный спектакль с участием заграничной гастролерши Брианцы. Нужно было заменить кого-то из постоянно пишущих о театре. Более подходящего сотрудника не сыскалось. Так, неожиданно для себя, в конце восьмидесятых годов прошлого столетия Александр Кугель стал «театральным критиком», хотя его дебют в этом {4} качестве совпал с тем, что он вообще до того ни разу не был на балетном спектакле.

Но и о театре в целом он имел самое слабое представление. Единственное художественное напутствие, которое он получил, отправляясь в Новую Деревню, заключалось в том, что «Ливадию» и Брианцу нужно «поддержать». И он — «поддержал». Затем ему довелось «поддержать» другое аналогичное предприятие — «Аркадию», опять же в Новой Деревне, где гастролировала французская оперетта.

Театральный репортаж бульварной столичной прессы того времени был трафаретен, его содержание менее всего диктовалось художественными соображениями. Спектакль нужно было «поддержать» или «разнести». Частенько в оценке решающую роль играло наличие или отсутствие взятки издателю и рецензенту. Кугель сохранил для нас красочные факты, свидетельствующие об этом. В иных случаях обходилось без взятки, но могли влиять всякие «подоплечные» соображения, о которых подозревали лишь узкие слои журналистов и деятелей театра.

Рецензия знала градацию оценок. О такой-то актрисе следовало сказать, что она «украшала собою спектакль», о таких-то актерах — что они «уверенно, как всегда, поддерживали ансамбль», о таких-то просто промолчать. Нужно было не забыть под конец отчета указать, что такие-то и такие-то дамы из общества были на спектакле и «блистали красотой и туалетами».

Столица восьмидесятых годов даже отдаленно не располагала театральной критикой масштаба, соответствующего творческому уровню петербургской сцены. Коррупция большей части прессы того времени болезненно сказывалась на газетной театральной критике.

Мариинский и Александринский театры тогда обладали первоклассными труппами. О них можно без преувеличения сказать, что своим уровнем они свидетельствовали о расцвете русской исполнительской школы в опере и драме. Но если внимательно проанализировать газетные рецензии тех лет, то обнаружится, что, {5} за редкими исключениями, авторы их не умели сколько-нибудь профессионально охарактеризовать творчество корифеев сцены, оттенить как индивидуальность каждого из них, так и все значение ансамбля столичной сцены.

Раздача безответственных отметок, отсутствие подлинно творческого, бескорыстно заинтересованного отношения к тому, что представляет истинное содержание сценического искусства — эти черты характерны для театральной критики столичных газет поры «безвременья».

Описывая в своих мемуарах атмосферу эпохи, в частности художественную жизнь того времени, когда театры столицы были императорскими, то есть подлежали критике с оглядкой, когда главное внимание верхов было устремлено по преимуществу на спектакли французской придворной труппы, игравшей в Михайловском театре, Кугель выразительно характеризует обстановку на этих спектаклях, куда стекался «весь Петербург».

«Ложи были унизаны знатью, дамами света и дипломатическим корпусом. В последнем выделялся испанский посланник, маркиз Камподисаградо, добродушный толстяк бонвиван, переходивший из ложи в ложу и приветствовавший прекрасных дам. Особенно окружена была красавица в русском стиле, родная сестра М. Д. Скобелева, В партере сидели офицерство, чины, имевшие въезд ко двору, а позади, в местах за креслами, пребывала в то время еще не очень обширная интеллигенция… А в директорской ложе, улыбаясь умно и тонко, сидел И. А. Всеволожский [директор императорских театров. — *М. Я*.], обдумывая очередной каламбур, над которым высочайшие особы будут милостиво смеяться».

Высшие круги признавали еще балет. А опера, тем более русская драма мало кого из власть имущих интересовали. В этом был характерный символ эпохи.

Наверное, приближаясь по воле редактора к театру и пробуя силы в рецензентском жанре, молодой Кугель не мог предполагать, {6} что станет профессиональным критиком и посвятит всю свою последующую жизнь служению сценическому искусству. Но именно театр оказался его подлинным призванием.

Александр Рафаилович Кугель родился в 1864 году в небольшом белорусском городке Мозыре. В 1882 году, после окончания черниговской гимназии, поступил на юридический факультет Петербургского университета. Но стать адвокатом ему не довелось. Еще на студенческой скамье он мечтал о профессии литератора и стал сотрудничать в газетах. Сначала — в провинциальных, затем — в столичных. Первое время его уделом был репортаж, затем он перешел к статьям и фельетонам на «темы дня». В столице он сотрудничал в «С.‑Петербургских ведомостях», позже в «С.‑Петербургской газете». Политическая и идейная линия этих изданий была продиктована общим направлением внутренней политики правительства, которое неусыпно присматривалось к прессе и руководило ею при помощи всесильной цензуры. Время «либеральных веяний» кануло в Лету. После убийства Александра II усилилась удушающая мрачная реакция, наступила та полоса в жизни страны, о которой Блок говорил, что «Победоносцев над Россией простер совиные крыла».

Среди многих столичных газет той поры ведущую роль играли «Новое время» А. С. Суворина и «С.‑Петербургские ведомости» В. Г. Авсеенко: они в наибольшей степени отражали тенденции реакционной политики правительства. Во второй из этих газет и начал сотрудничать А. Кугель.

Была несомненная разница между «Новым временем» восьмидесятых годов и «С.‑Петербургскими ведомостями». Но заключалась она, собственно, лишь в оттенках, в менее откровенной политической агрессивности второй газеты, в том, что она предпочитала, обходя стороной больные вопросы времени, сосредоточивать внимание читателей на мелочах, на пустяковых темах, которые, с точки зрения цензуры, делали газету безопасным «чтивом». Опытный журналист и литератор Авсеенко, покровительствовавший молодому даровитому сотруднику, ориентировал {7} его на фельетонную публицистику, которую сам Кугель позже именовал «статьями-хрониками». В них поверхностно освещались некоторые стороны современной жизни, в частности, столичный быт.

Вскоре он перешел в другой печатный орган — «С.‑Петербургскую газету», редактировавшуюся А. К. Гермониусом. Как раз в то время А. Кугель, как бы в параллель с Авсеенко, подписывавшим свои статьи псевдонимом Homo (Человек), избрал для себя псевдоним Homo novus (Новый человек). Позже он использовал еще один псевдоним — Quidam (Тот же).

Чем новая газета отличалась от прежней? Об этом лаконично, но выразительно повествует в своих воспоминаниях Кугель.

«17 лет я писал в “Петербургской газете”, отдал ей лучшее, что имеется в молодости — воображение, темперамент, страсть… Я скорбно гляжу на эти годы».

Он работал упорно и неустанно, добиваясь отточенности литературного языка, остроты излагаемой мысли, ища индивидуальной манеры (что было для него важнейшим и в последующие времена). Он по многу раз переделывал статьи и фельетоны, шлифуя строку за строкой, чтобы достичь отделанности каждой фразы.

Его имя вскоре стало широко известно, особенно с того времени, как он начал сотрудничать и в московской прессе.

Если бы А. Кугель оставался до конца своих дней журналистом в узком смысле этого понятия, автором злободневных очерков и колких фельетонов, его место, в конечном итоге, оказалось бы рядом с сонмом газетчиков, прошедших растлевающую школу буржуазной прессы восьмидесятых — девяностых годов, архиподцензурной печати, каждочасно находившейся под неослабной опекой царского правительственного аппарата. Они все очень скоро сошли в небытие, мгновенно забытые или поминаемые недобрым словом, эти «рыцари» рептильной печати. И Кугель чувствовал, что «газетчина» может засосать его, как засосала уже многих его знакомых журналистов.

{8} Быть может, спасаясь от серости повседневности, от будней, которым нет числа и меры, Кугель уходит в искусство театра, сохранившее в своих лучших и нетленных образцах высокую и неисчерпаемую веру в идеальное. Он бросается за помощью к театру, к той жизни, многообразной и красочной, которая предстает перед ним в разнородных обличьях, рисуя увлекательные ситуации и характеры, знакомя с выходящими из ряда людьми.

Искусство сцены покоряет его мастерством актеров, для него навсегда подлинных и первейших творцов спектакля. Он влюбляется в театр, и это чувство любви приходит к нему тоже навсегда.

Постепенно будут складываться и меняться вкусы и воззрения критика. Но любовь эта не оскудеет.

Профессия театрального критика, возможность писать в газете о текущих событиях сценической жизни сразу же увлекли Кугеля. Если до этого он был явно связан по рукам и ногам общим направлением газеты, то здесь, на «периферии», на столбцах, посвященных театру, скованность общим направлением ощущалась неизмеримо меньше — и обманчивое чувство свободы овладело им почти безраздельно. Но очень скоро он понял, что и здесь, в этой узкой сфере, он так же руководится общей линией газеты, как и в другом журналистском ремесле. Кроме того, он оказывался в тягостном соседстве с рецензентами — невеждами, цинично относящимися и к театру, и к собственным писаниям.

А главное, он был лишен возможности писать о театре с той свободой и независимостью, какой все более требовала его натура. А этого никакая газета, тем более в то время, не могла ему предоставить.

И тогда начала складываться мечта о создании собственной газеты, собственного журнала. На газету нечего было и рассчитывать. А журнал — это оказалось более реальным. Так, в 1897 году возник журнал «Театр и искусство», с издательницей {9} З. В. Холмской (известной артисткой Суворинского театра, женой Кугеля) и редактором — самим Кугелем. С той поры, на протяжении двадцати лет, почти вся деятельность его как театрального писателя связана с этим примечательным печатным органом.

Каковы были к той поре основные взгляды А. Кугеля на существо профессии театрального критика? Сам он неоднократно касался этого сложного вопроса. Как-то в своих мемуарах он заговорил о начинающем критике, которого назвал «молодым человеком с тросточкой».

Что имел в виду Кугель, когда с недоброжелательством поминал эту характерную фигуру?

«Кто он?.. Да никто! Молодой человек с тросточкой. И этому молодому человеку с тросточкой дано колебать признанные репутации, открывать новые таланты, делать презрительные гримасы и показывать язык большому, иногда долголетнему труду, и обратно — превознести и расхвалить первый попавшийся вздор. Положим, хотя бы петитом, в несколько строк, но он это может, потому что он “пресса”. Молодой человек с тросточкой — пресса, полномочный представитель, “полпред” седьмой или восьмой великой державы. Я беру лучших молодых людей с тросточками, не злых, не продажных, не коварных, не карьеристов. Все равно. Они портятся, они становятся заносчивы или преувеличенно самолюбивы, или привыкают к лести, и вообще, получают совершенно превратное представление о своем значении и своей особе».

Эту категорию «критиков» — а таких было, по всей вероятности, большинство в ту пору — Кугель ненавидел. В своих воспоминаниях он нарисовал некоторые портреты рецензентов, включая, например, Ю. Беляева, явно не лишенного способностей критика и драматурга, который в атмосфере рептильной прессы постепенно становился начисто растленной фигурой. От критика зависело не только благополучие автора пьесы или актера — от него подчас зависела их творческая судьба. И та циничная {10} легкость, с какой под пером лихого рецензента Ю. Беляева рушились репутации, черное выдавалось за белое, словом, то, как из него вырабатывался типичный «желтый» журналист, приводило в отчаяние Кугеля.

Будет вполне справедливо, если на первое место в воззрениях его, касающихся «прав и обязанностей» художественного критика, выйдет проблема этики, безупречность пишущего, бескорыстность. Впоследствии, в своей статье о критиках шестидесятых годов А. И. Урусове и А. Н. Баженове, Кугель сформулировал свое мнение о том, каким должен быть критик, какой властью он обладает. Кугель писал:

«Он [рецензент] пришел со стороны, он не связан со спектаклем ничем, кроме любви к театру: он не знал подготовительной к спектаклю работы, от которой притупляется внимание и исчезает свежесть восприятия; он никогда не учил и никому ничего не показывал, поэтому степень усвоения его уроков и показаний не представляется ему мерилом достоинства; его самолюбие нимало не страдает от того, хорош или дурен исполнитель, правильно или неправильно подошел к своей задаче. Он в полном смысле — “сила мнения”… В республике искусства, и особенно в республике театрального искусства, точно, имеется (может иметься) эта двоякость силы; “силы власти”, которая есть режиссер, и “силы мнения”, которая есть критика, и эти две силы могут уладиться и должны уладиться между собой, указывая актеру верные пути и ведя его к совершенству».

Критик располагает только одной силой — силой мнения, то есть авторитетом, который заключен в его художественном вкусе, понимании театра и высокой принципиальности в отстаивании своего мнения.

А эта сила достигается, в первую очередь, безупречностью критика.

Он скоро мог убедиться в том, что между авторами, актерами и критиками складываются, вернее, могут складываться порочные отношения неискренности и, следовательно, зависимости. Критик {11} становится беспринципным, начинает корректировать свои впечатления, приспособляя их к личным отношениям с теми, о ком ему доводится писать, а тогда — конец художественной независимости. Критик теряет право на то, чтобы располагать «силой мнения».

Поэтому сам он старался отрывать себя от «привходящих обстоятельств» и писать в полную меру искренности и независимости от зова сердца или голоса дружбы, быть до конца принципиальным.

Известно, что многие годы он был близок с Леонидом Андреевым. Но перечитаем, что он писал о пьесах автора «Анатэмы», «Саввы» и «Жизни человека», и увидим, что дружба дружбой, а взгляды — взглядами.

Известно, что его связывала многолетняя крепкая дружба с Вл. И. Немировичем-Данченко. Но перечитаем бесчисленные статьи, исполненные отрицания эстетической платформы и «режиссерской гегемонии» Московского Художественного театра, и опять увидим, что, отстаивая свои, пускай спорные взгляды, он не применялся к личным отношениям с одним из создателей МХТ.

Принципиальная позиция критика, вне зависимости от того, верна она или, ошибочна, была настолько очевидна и ясна, настолько лишена «подоплеки», что Кугелю удалось навсегда сохранить прекрасные отношения и с Андреевым, и с Немировичем-Данченко.

Узнав о смерти Александра Рафаиловича, Вл. И. Немирович-Данченко писал:

«В моих личных воспоминаниях Кугель занимает одно из самых благодарных мест. Правда, в отношении к Художественному театру он впадал в пристрастные преувеличения, и это нас часто разъединяло, но в основе наших взаимоотношений была единая вера, духовно мы чувствовали себя близкими и родными, даже когда боролись друг с другом… Большинство его рецензий я сохранил с чувством горячей благодарности, родственности наших {12} театральных идей и общей любви и преданности на всю жизнь театру»[[1]](#footnote-2).

Говоря о «единой вере» и «родственности» театральных идей, Вл. И. Немирович-Данченко имеет в виду, несомненно, общую верность их обоих реализму и убеждение в том, что искусство сцены продолжает оставаться жизнеспособным, вопреки модным в предреволюционное время взглядам, что театр исчерпал себя.

Кугеля часто называли рыцарем театра. Так оно и было. Правильные или ошибочные воззрения этого критика, всегда высказываемые им с полной откровенностью, определялись только одним: он видел назначение людей своей профессии в том, чтобы дружески, не прося ни о чем для себя, служить русскому сценическому искусству. И его просчеты, даже грубые заблуждения всегда основывались на соображениях, которые сами по себе безукоризненны в этическом отношении: их можно было принять или отвергнуть, но усомниться в нравственной безупречности их природы было немыслимо.

«Обольщение театра велико и само по себе, — писал Кугель, — обольщение актерских импровизаций еще больше. Все это мешает необходимой дозе объективности. Я не хочу этим вообще сказать, что в так называемой критике превыше всего ценю объективность и рассудочность. Я думаю, что, лишенная страсти, такая критика скучна, а будучи скучной, пожалуй, никому и не нужна. Я разумею под “необходимой дозой объективности” свободу от личных побуждений, от мотивов личного свойства, от участия в пьесах импровизаций, которые разыгрывают актеры и актрисы, антрепренеры и режиссеры вокруг театральных критиков. Театральная критика дает огромное чувство власти над людьми театра. Это чувство власти ударяет иногда, как хмель, в голову, и нужно, особенно при страстном темпераменте, большое над собой усилие, чтобы не опьянеть, не дать в себе развиться и укрепиться инстинктам самовластия, каприза и самодурства».

{13} Его журналу была свойственна известная непоследовательность. Высказывания отдельных сотрудников частенько отличались отсутствием определенной платформы: у каждого, так сказать, была своя позиция, и некоторые из них явно не накладывались на другие.

Это объясняется тем, что Кугеля больше всего привлекала даровитость автора (хотя он часто и ошибался), «живинка» в его мыслях и аргументах. Даже если редактор не был согласен с взглядами своего сотрудника, он предоставлял страницы журнала для отстаивания позиций, которые противоречили его собственным, когда за статьей угадывался авторский талант или когда в ней пробивалась острая, не шаблонная мысль. Благодаря этому в журнале появлялись материалы, явно противоречащие взглядам редактора, например апологетические рецензии на спектакли МХТ, написанные другими авторами.

Характерным примером такого подхода к задачам журнала можно считать и многолетнее сотрудничество в нем А. В. Луначарского.

Чуравшийся направленческой ограниченности, Кугель прекрасно знал, что Луначарский — социал-демократ. Кугелю марксизм был чужд, хотя, по-видимому, интересовал его убедительной целостностью системы. Луначарский привлек его журналистским талантом и тонким пониманием французского искусства (Луначарский писал свои корреспонденции в «Театр и искусство» из Парижа, где находился в эмиграции).

Луначарский вспоминал:

«Александр Рафаилович называл себя анархистом. Так это и было. Это не значит, чтобы он был беспринципен и чтобы он представлял собою одного из тех “играющих умов”, фокусников слова, которые любят прикрываться именем анархиста. Александр Рафаилович был в глубочайшей степени демократ и гуманист, и самый прогресс он оценивал как постепенное освобождение личности и ничего на свете не ценил так высоко, как свободу и оригинальность.

{14} Однако надо отметить, что именно эта свобода не делала его замкнутым перед идеями других направлений мысли, и он питал в то время интерес и большое уважение к марксизму. Он говорил мне: “Строговато, холодновато. Да и вообще я не очень-то верю в доктрины. Они всегда кажутся мне искусственно созданными, но если бы я на какую-нибудь доктрину мог пойти, то, конечно, выбрал бы эту. Крепко, крепко она построена Марксом”. В остальном наши мысли чрезвычайно часто текли параллельно. Оба мы восхищались блестящими сторонами европейской культуры и оба приходили в ужас от того буржуазного соуса, который целиком обливал и часто грязнил эти великие ценности»[[2]](#footnote-3).

Кугель именовал себя анархистом. Это нельзя понимать буквально: он никогда к партии анархистов не принадлежал, ни к одной из анархистских групп не примыкал. Именуя себя анархистом, Кугель, очевидно, желал этим подчеркнуть свой решительный отказ от принадлежности и какой-либо партийной группировке, а собственные взгляды на общественные позиции анархистов изложены, в частности, в очерке, посвященном М. Дальскому.

Критика болезненно задевали факты бесправия художественной интеллигенции при царизме, незащищенность личности перед насилием со стороны властей, поставивших практику произвола во главу угла своей деятельности. Он сам прошел труднейшую школу жизни, в которой его обучали искусству лавирования и приспособления. И ненависть к принуждению сохранилась в нем навсегда.

Он был «анархистом духа», ценившим более всего право отдельного человека на самоутверждение. И в этом была сущность и та ограниченность гуманизма Кугеля, о которой говорил Луначарский.

Трудно было бы с приближением к точности ответить на вопрос, каковы были его политические взгляды. Пожалуй, к ним ближе определение — либеральные. Действительно, он искренне и {15} горячо сочувствовал освободительному движению в 1905 году, и его журнал был очень активен в этом отношении. Особенно резко и решительно он вел себя по, свежим следам событий 9 января. И неизмеримо сдержаннее высказывался о том, что происходило в стране в конце 1905 года, в частности во время декабрьских событий в Москве. Он был неутомим в осуждении бюрократии, находил для нее слова острые и хлесткие. Но все же критика режима не шла далее требования конституционных норм на западный образец. Левому же «экстремизму», в частности большевистской программе, он не сочувствовал, усматривая в ней подмену одной крайности другой. Его сердце лежало к средним путям, к некой абстрактной демократии, которая должна привести к освобождению личности. Он был силен в логике отрицания и неизмеримо слабее в те моменты, когда желал утвердить собственную программу. Скорее всего, у него ее не было. Отсюда его утверждение, что он индивидуалист, и в этом заключался его анархистский символ веры.

В 1917 году он остановился где-то на полпути от «Февраля» к «Октябрю». Вначале, в только еще складывавшемся советском строе он чувствовал себя скорее настороженным наблюдателем, чем активным соучастником. Но бурлящая юностью жизнь советского искусства той поры захватила и его, и он вскоре сыскал для себя место в новой обстановке.

Он стал выступать со статьями и рецензиями в периодической печати, читать лекции для рабочей и красноармейской аудитории. Он обратился к воспоминаниям о минувшем времени — так появились два тома его интереснейших литературных и театральных мемуаров. Он стал на защиту классических традиций актерского искусства (несомненно, опасаясь, что в обстановке ломки старого им грозит пренебрежение или забвение) — так возникли его этюды об артистах, переработанные из ранее написанных актерских портретов или созданные заново.

Луначарский прав, когда называет Кугеля демократом. В особенности после уроков революции 1905 года Кугель решительно {16} становится на защиту обездоленной части художественной интеллигенции, добиваясь признания ее прав как определенной общественной корпорации. Эта позиция Кугеля придала особую окраску созданному им журналу.

Журнал «Театр и искусство» стал рупором русской актерской громады. Не артистов одной лишь казенной сцены или актеров столичных центров — аристократов дореволюционного театра, его «белой кости», людей, знавших себе цену и никогда не смешивавшихся с актерской массой, — а именно всех, служивших на сцене, от столиц до последнего медвежьего угла.

По сей день огромный интерес представляют широкие разделы журнала, посвященные провинциальной сцене. Кугель публикует составы даже маленьких антреприз и коллективов («товариществ»), рассказывает на страницах «Театра и искусства», как идут дела в Котласе и Бахмуте, каковы сборы и заработки, каков репертуар.

От номера к номеру встают перед нами образы провинциальной сцены — пристанища Счастливцевых и Несчастливцевых конца минувшего и начала настоящего столетия. Их труд, их заботы, конфликты, возникающие в труппах, — все находит отражение на страницах журнала. Где-то угнетает зависимость от самовластных антрепренеров и куражащихся местных администраторов — губернаторов, градоначальников, полицмейстеров. Где-то лишь приглашение популярного гастролера выправило на время сборы, а затем зрительный зал вновь опустел. Где-то труппа прогорела, и ей не на что выехать. Встает перед нами и картина ходового репертуара, с мелодрамами, водевилями и фарсами, и мы видим, как постепенно в провинцию пробивается драматургия Чехова, Горького, Ибсена.

Актер мог пожаловаться на притеснение. Его жалоба встречала сочувственный отклик, а самый факт опубликования подобного письма представлял хоть какую-то защиту при всеобщем бесправии актерской провинции.

Журнал оброс множеством корреспондентов с мест, которые {17} бескомпромисно освещали состояние театральных дел в своем городе. Они были фанатиками театра, жили его жизнью, и им приносило огромное удовлетворение то, что они имели возможность рассказывать о сцене своего далекого города в журнале, издающемся в столице.

«В огромном большинстве, — писал о своих корреспондентах А. Р. Кугель, — это были люди, любившие театр — вообще, — каждый гвоздь в нем и каждую пуговицу, и не пользовавшиеся от театра ни гвоздем, ни пуговицей, а только званием “театрал” и “любитель театра”. Все они, трогательные в своей влюбленности и слепой собачьей привязанности, немного смешны и тихо восторженны… Среди корреспондентов, паче всего любивших театр, были люди всякого звания и положения: купцы, аптекари, адвокаты, доктора, типографщики, учителя гимназии, чиновники казенной палаты, журналисты».

Вопросы быта провинциального актерства, вечно кочующего, вечно зависящего от случайных подчас антреприз и «товариществ», впервые получили освещение в русской театральной прессе в подобных масштабах на страницах «Театра и искусства». В этом огромная заслуга Кугеля. Такого типа статей театральная журналистика до той поры не знала. И естественно, что в журнале появлялись статьи о покончившей самоубийством из-за личных неудач актрисе, статьи, приоткрывавшие завесу над теневыми сторонами жизни служителей Мельпомены, над тем, что кроется под понятием «таланты и поклонники». Драматические эпизоды, вызывавшие широкие отклики актеров, сплачивали артистическую массу, лишний раз давали ей почувствовать, как велико для нее значение корпоративного единства.

Непрерывно освещая вопросы быта, выдвигая на обсуждение правовые проблемы артистов, А. Р. Кугель и его журнал сделали очень много для роста самосознания актерской массы российской периферии, что существенно сказалось в деятельности Театрального общества и двух всероссийских съездов актеров, собиравшихся в 1897 и 1901 годах. Во всех этих начинаниях Кугель {18} принимал горячее, сердечное участие. Вот почему его часто называли другом актеров. Так оно в было.

Театр он понимал широко. Не только как искусство спектакля, не только как искусство драматурга, воплощенное на сцене. Он всегда думал о той армии тружеников, которая с подмостков несет добрые чувства в народ и, сурово критикуя теневые стороны повседневного быта актеров, он все время имел в виду тех, кто ежевечерне, когда поднимается занавес, ведет зрителей в красочный мир, где рождаются жизненные образы, где раскрываются людские судьбы, где по воле драматурга и театра на суд зрителей выдвигаются серьезнейшие проблемы, требующие глубокого продумывания.

Подобный широкий взгляд на задачи критика сказался на многих сторонах деятельности Кугеля.

Он — один из членов-учредителей Театрального общества, помогавший его создательнице, актрисе Александринского театра М. Г. Савиной в сплочении актерской массы. Он — один из создателей Союза драматических писателей и композиторов, важной общественной организации, взявшей на себя правовую заботу о драматургах и композиторах и защищавшей их авторские интересы. Он — участник создания ряда клубных начинаний писателей и артистов, единственной в ту пору легальной формы их объединения, позволявшей сблизить деятелей театра и литературы.

Время диктовало свои традиции и нормы. И без учета атмосферы той эпохи многого понять нельзя. Конечно, смысл всех этих объединений заключался все же в политике «малых дел», по преимуществу бытового плана. Конечно, идейная программа их, тщательно прикрытая от бдительного ока властей предержащих, не шла дальше весьма умеренного либерализма. Но на общем политическом фоне того времени возникновение хотя бы и незначительных объединений художественной интеллигенции, стремившейся к легальным формам общения, представляет факт положительный.

{19} На противоречивости этого рода деятельности в биографии А. Р. Кугеля нельзя, однако, не остановиться. Отмечу два полярных по общественному звучанию примера.

При деятельном участии Кугеля в Петербурге возникло Литературно-художественное общество, по уставу имевшее право на создание своего театра. Театр не типа частной антрепризы, а создаваемый при художественно-общественной организации в столице, где еще сравнительно незадолго до этого (до 1885 года) сохранялась монополия императорских театров на сценические зрелища, — событие само по себе примечательное. Хотя трудно было предположить, что для такого начинания сыщется крепкая экономическая база и театр сможет продержаться до тех пор, пока творчески станет на ноги.

Учуяв выгодность уставного пункта, коим обществу разрешено создать театр, видный реакционный журналист, владелец и руководитель газеты «Новое время» А. С. Суворин стал деятельнейшим членом этой организации. И скоро при ней возник театр, со специальной директорией, во главе которой оказался Суворин. Сразу стало очевидно, что директория, в которую вошел и Кугель, институт чисто номинальный, что театр полностью руководится самим Сувориным и лицами, которых он приставил к делу. Быстр разобравшись в этом и понимая, что его пост — лишь ширма, что ничего в театре он по своему разумению сделать не в силах, Кугель тем не менее продолжал числиться членом директории и молчаливо наблюдал, как хозяйничает Суворин.

В итоге на Кугеля и его товарищей по директории упала тень в серьезнейшем конфликте, произведшем на столичную общественность сильное и тягостное впечатление.

Это произошло в 1900 году. Суворин единолично принял к постановке в театре Литературно-художественного общества черносотенную, погромную пьесу С. Эфрона-Литвина и В. Крылова «Контрабандисты», скандально нашумевшую уже при опубликовании в одном из толстых журналов. Некоторые актеры {20} Суворинского театра (так впоследствии стали в просторечии именовать его) в знак протеста отказались от предложенных ролей. Среди смельчаков была известная артистка Л. Яворская. А. Кугель имел и в то время и позже немало оснований к тому, чтобы критически относиться к личности и общественному облику Яворской. Но в данном случае поведение актрисы было всеми справедливо воспринято, как проявление прогрессивных гражданских чувств. А. Кугель не понял этого. Впрочем, ничего особенного он не увидел и в «Контрабандистах» — для него это была лишь третьесортная мелодрама. Он был за этот спектакль.

Назревал шумный скандал, который и разразился на премьере «Контрабандистов». Петербург до той поры не знал подобной демонстрации в театре. Подавляющая часть публики устроила резкую, неслыханную обструкцию, так что спектакль пришлось прервать. Если Суворин рассчитывал на успех у известной части публики, то расчет его не оправдался: Петербург с нескрываемым негодованием встретил постановку пьесы Эфрона и Крылова.

Позиция Кугеля в этом деле вызывает недоумение. По всей вероятности, в ту пору он еще не решался выступать против Суворина, властного руководителя «Нового времени». К тому же, он не вдумывался в причины «бунта» артистов Суворинского театра. Так или иначе, в 1900 году, в момент, когда от него требовалось высказать свое гражданское отношение к черносотенной вылазке Суворина, прикрывавшегося маркой Литературно-художественного общества, Кугель вольно или невольно оказался его союзником.

Годом позже ему вновь пришлось столкнуться с Сувориным, который на сей раз оказался скрытым за чужой спиной.

Шел второй съезд русских сценических деятелей. На нем, между прочим, обсуждалось предложение ходатайствовать перед правительством о разрешении актерам евреям служить в труппах, играющих за пределами так называемой «черты оседлости».

Такое требование было показательно для складывавшегося гражданского облика Театрального общества, которое от чисто {21} благотворительных дел начинало, хоть и робко, переходить к защите актерских прав в более широком аспекте.

Это предложение было встречено съездом с несомненным сочувствием. Неожиданно потребовала слово знаменитая актриса П. Стрепетова, человек большого, самобытного таланта, очень ценимый в артистической среде, но, одновременно, существо неуравновешенное, истеричное, легко поддающееся влияниям. Так случилась, что «покровителем» таланта Стрепетовой на протяжении многих лет выступал А. С. Суворин, усматривавший в ней «истинно русское» дарование и поднимавший шумиху о ней, исходя не из художественных, а откровенно политических соображений. Несомненно, под воздействием Суворина и его окружения Стрепетова произнесла на съезде постыдную речь, призывая во имя якобы русских артистов, отказаться от ходатайства за актеров евреев, допуская исключения только для очень талантливых.

Ее речь, к тому же пронизанная истерическими интонациями, произвела на делегатов угнетающее впечатление И когда выступил А. Р. Кугель, призвавший съезд разобраться в политической подкладке речи Стрепетовой и дать ей отпор, его слова были покрыты громом рукоплесканий.

Оба эти случая показательны как рельефное отражение глубоких противоречий эпохи и как признак неизбежных перемен.

Это время показательно и для самого Кугеля постепенным изменением его общественной психологии. Многое из того, на чем он был воспитан в недавнее время, теперь предстает перед ним в ином свете. Терпимость в вопросах гражданственных сменяется в нем более четкой, радикальной позицией. Он смелее делает выбор между прошлым и будущим, хотя рубежей этого будущего сам для себя наметить не в состоянии.

Прав А. В. Луначарский, узнавший Кугеля в более позднее время, когда именует его демократом. События 1905 года, отразившись в деятельности Кугеля и руководимого им журнала, сыграли в его жизни исключительно большую роль, Он продолжал {22} именовать себя противником всяческого «направленчества», он не сходил со стези индивидуалиста, который сопротивляется догме, откуда бы она ни исходила. Но внутренний процесс критической переоценки действительности начал происходить в нем, пускай неосознанно, еще до 9 Января. То, что накапливалось в обществе, что поднималось повсюду, невзирая на неуклонно усиливавшуюся политику «тащить и не пущать», перевоспитывало многих интеллигентов, живших еще в мире иллюзий и надежд, что все «как-то само собой устроится», побуждало их по-новому глядеть на происходящее.

Вот почему, особенно начиная с 1905 года, он постепенно становится одной из тех общественно значимых фигур, с чьим именем считаются широкие круги деятелей русского театра, даже те, для которых отдельные взгляды критика неприемлемы.

\* \* \*

Назвать А. Р. Кугеля теоретиком театра, мыслителем, погруженным в проблемы эстетики, нельзя. Он критик «с головы до ног», человек каждодневно живший театром, человек из зрительного зала, вникавший в повседневное бытие сценического искусства, откликавшийся, кажется, на все, что в нем совершалось.

Он сам себя обучил. Когда вчитываешься в его статьи, отчасти собранные позже в книги, видишь, что образованность Кугеля поистине энциклопедична. Он серьезно изучал философскую литературу, прекрасно знал историю русского театра, глубоко вникал в развитие русской мысли о сценическом искусстве, начиная с Белинского, включая всех видных критиков девятнадцатого и начала двадцатого столетия. Он тонко разбирался в истории и современном состоянии западноевропейского театра, следил за развитием драматургии за рубежом; особенно хорошо ему была известна художественная жизнь Германии и Франции. Он не отрывал театр от общих процессов движения искусства, и параллели, часто возникавшие в его статьях, свидетельствовали не только {23} о широте его интересов, но и о глубоких знаниях в области литературы и изобразительного искусства.

Для аргументации, для выяснения своих позиций Кугель прибегал к аналогиям из других художественных «специфик», и никогда эти параллели или противопоставления не производили впечатления поверхностности и случайности. Круг его интересов был чрезвычайно широк, и для утверждения своих взглядов он мог апеллировать к явлениям смежных искусств из далеко отстоящих друг от друга эпох с такой легкостью, что его эрудиция и способность мгновенно «обнажить оружие» поражала читателя.

Изучая историю театра, приглядываясь к художественной практике современности, Кугель пропускал свои впечатления через особую, глубоко индивидуальную призму восприятий как былого процесса, так и живой жизни сцены сегодняшнего дня. Для него подлинное искусство театра начиналось там, где доминировала ничем не сковываемая свобода актера-воплотителя. Стихия актерского творчества всегда поражала его, вызывала его восторги и преклонение. Кажется, не было ничего, что в театре было способно так взволновать, растрогать его, как яркая личность актера. Кугель представлял себе «таинство» театра как соревнование автора и актера, в борьбе понявших друг друга и нашедших путь к творческому единству. Историю театра он рассматривал по преимуществу как смену актерских систем, как переход одной традиции в другую, как столкновение стилей артистической игры, победу иных, отмирание других. В этом он усматривал движение искусства сцены, и проблема яркой артистической Индивидуальности, актерского прозрения была для него первостепенной.

Можно было бы сказать, что театру актера он оставался верен до последнего часа своей жизни. На его глазах происходили существеннейшие сдвиги в развитии искусства сцены. Возник Московский Художественный театр, выдвинувший на повестку дня проблему режиссера — организатора и духовного руководителя спектакля. Режиссерский вопрос для театра конца минувшего {24} столетия стал вопросом номер один. Торжество идеи театра такого типа пришло очень быстро. Кугель не просто наблюдал за развитием этой тенденции. Он деятельно, фанатически горячо боролся с новой формулой, видя в ней начало конца того театра, в который всегда верил и которому сохранил преданность.

Он был очевидцем трудной дискуссии о путях театра завтрашнего дня (книга Георга Фукса «Революция театра», статья литературоведа Ю. Айхенвальда «Отрицание театра», сборник «В спорах о театре» со статьями Бонч-Томашевского, Слонимской, Бальмонта и т. п., вышедшие накануне первой мировой войны), он читал декларации «отрицателей» театра или людей, решительно ревизовавших его сегодняшний путь (вроде Н. Евреинова). Кугель бросался в драку, отстаивая свое понимание театра с рыцарской смелостью и самоотверженностью.

Он наблюдал искания реформаторов сцены из символистского лагеря — и непримиримо обрушивался на них. В полемике он был резок и задирист. И всегда, при очевидной крайности полемического азарта, он твердо стоял на позиции «своего» театра — реалистического театра актера.

Его критические и теоретические высказывания отражают серьезнейшие противоречия времени, и к ним следует подходить с учетом эпохи и возможности разных углов зрения на один и тот же предмет — на сегодняшний и завтрашний день сценического искусства.

А. Кугель полагал, что каждый критик имеет право отстаивать ту позицию, в правильности которой он убежден, и недоумевал, почему в творчестве допустимы различные направления, а в критике обязательно должно быть лишь одно, все же прочие объявляются ересью. Он спорил с выразителями иных позиций, но, как ему казалось, делал это главным образом потому, что ему доводится защищать театр, подвергающийся наскокам со всех сторон, наскокам, которые в итоге могут привести его к гибели. Теоретизирования, не покоящиеся на глубоком исследовании прошлого театра и его традиций, представлялись ему жалкими потугами {25} мысли — и к представителям таких позиций он был беспощаден. Он защищал *театр*! При этом он полагал, что для его сторонников правомерны различные точки зрения, различные углы зрения на предмет. Он писал:

«Будучи вообще чужд сектантства, я всего менее понимал его в области искусства. Я всегда думал, подобно Вольтеру, что все жанры хороши, кроме скучного, и если нападал на новейшие течения, то не потому, что они казались мне необычными, а потому, что они представлялись мне скучными и лишенными истинного темперамента. И разве не странно, что в исторической перспективе мы не только принимаем различные стили и направления искусства, но и восхищаемся ими, тогда как в области современной критики искусства одна манера обязательно отрицает другую».

Это писалось на склоне лет, когда живое и непосредственное участие в критике было уже позади, когда пришла пора подведения жизненных и творческих итогов — и в этот именно момент ему становилось ясно, что по многим вопросам, кровным, животрепещущим, он оказался в одиночестве. Так оно и было. Но из этого не явствует, что и сегодня все выглядит так, как представлялось ему в те годы. Время вносит поправки в былые споры.

Из множества статей, опубликованных в журнале «Театр и искусство» и посвященных неутихавшей полемике с инакомыслящими, А. Кугель подготовил том, посвященный проблемам, которые волновали деятелей сцены в предреволюционное время.

Книга эта была названа им «Утверждение театра». Название симптоматическое, раскрывающее основной полемический замысел книги. Интересно, что, обрабатывая журнальные статьи, которые писались «на случай», по поводу того или иного спора, Кугель не меняет своих позиций. И теперь, в первые дни Советской власти, пересматривая ранее изложенные взгляды, он убежден в том, что отказываться от них нет оснований. «Утверждение театра» — вот в чем пафос всей критической деятельности Кугеля.

Конечно, такое название возникло не потому, что ему доводилось в свое время полемизировать с литературоведом {26} Ю. Айхенвальдом, озаглавившим свою статью об искусстве сцены шумно и вызывающе — «Отрицание театра». Утверждая величие и жизненность театра, Кугель вовсе не думает, что должен «бить» по Айхенвальду, как по главной вражеской мишени. Он пользуется недавно отгремевшей полемикой для того, чтобы изложить свою позитивную программу театра. По отдельным пунктам она излагалась Кугелем на протяжении почти всей его деятельности на страницах «Театра и искусства», на газетных полосах. В чем же она заключается?

Начало нашего столетия, в особенности годы, следующие за разгромом революции 1905 года, характеризуются активизацией антиреалистических течений в искусстве, в частности в театре. Из них особое место занимает символизм, сказавшийся не только в литературе, но и в театре. Борьба символистов с реалистическим искусством сцены приобрела в эту пору особую остроту не только в декларациях, но и в художественной практике театра.

Нападки на «традиционный» театр шли с разных сторон. Прозвучали голоса эстетиков и деятелей сцены, громко заявлявших о неустранимом кризисе театра, даже об его умирании. Театр объявлялся исчерпавшим себя, в значительной мере потому, что оказался под гнетом литературы. Борьба против «литературного» театра, признававшего примат драматургии и авторского стиля, велась по многим, несовпадавшим в частностях направлениям.

Сторонники необходимости решительной ревизии пройденного театром пути или призывали вернуться к давно миновавшим этапам развития театра, к временам, когда искусство «гистрионов» и составляло основное, решающее содержание сценического искусства, или же требовали изыскания таких форм, при которых театр предстал бы сплавом многих «равноправных компонентов». Они мечтали о театре, где актер, под началом постановщика, стал бы, скромно потеснившись, в ряд с музыкантом, художником, хореографом, цирковым тренером, фехтмейстером, осветителем и машинистом {27} сцены. А драматург передоверил бы свои функции самим «делателям» сценического произведения, содержанием которого стало бы формально понимаемое «действо».

Бегство от «литературного» театра (по сути — от идеологии) привело к отстаиванию той точки зрения, что искусство сцены вполне независимо, что его следует рассматривать имманентно, как таковое. Оно само себе глава и начало. У театра свои, не подчиненные другим «спецификам» задачи, он не желает ограничиваться ролью покорного сценического иллюстратора литературного замысла.

Отказ от сложившихся традиций был подогреваем в декларациях «ликвидаторов» враждебным отношением к реализму, который якобы и явился основным источником кризиса театра. Реализм, по их словам, привел театр в тупик, захлопнул двери для свободного сотворчества «делателей» нового искусства сцены. К такой позиции присоединялись люди различных вкусов и верований: и символисты, объявившие реализму священную войну, и апологеты так называемой «театрократии», направления, полагавшего, что все — и украшения дикарей, и этикет при дворе Людовиков, и религиозные обряды христиан, и празднества французской революции, и бытовой чин свадьбы — все — театр, «всеобщий театр», в который человечество играет с первых своих шагов.

Реализм отождествляли с натурализмом. Символисты требовали, чтобы театр отказался от копирования жизни, чтобы он избрал творческим материалом для себя непознаваемое в человеческой душе, то есть тот пласт существования, который «на поверхности» невидим и обычным сценическим действием ухвачен быть не может.

Многочисленные выступления А. Р. Кугеля по этим вопросам следует рассматривать в связи с активизировавшейся в те годы тенденцией к нигилистической переоценке богатств, накопленных театром, идущей из эстетского лагеря. Кугель резко обрушивался на эту тенденцию. Отсюда непримиримо полемический {28} тон и строй статей критика, отсюда и некоторый, явно ощутимый «перехлест» в формулировании собственных позиций.

Каковы же эти позиции?

Прежде всего они касаются проблемы традиций и новаторства. Кугель понимает смысл и значение поступательного развития театра, он не защитник застывших форм и категорий. Но он сторонник преемственности форм, из которых каждая новая форма должна обязательно представлять собою движение, идущее от корня традиции, а не от отвержения ее.

«… Только тот “революционер” в искусстве оставляет след в его истории, который органически связан с прошлым, в котором можно узнать лик прошлого. Только дети, только потомство, только продолжение рода возбуждают сильную любовь. И в искусстве так же. Но никогда — не помнящие родства “расцветы” неизвестно чего и неизвестно для чего. Они неубедительны именно потому, что не ассоциируются с нашими радостными и дорогими переживаниями в прошлом. В конце концов, мы любим себя — даже в искусстве, и когда мы ничего своего, родного, от сердца оторванного, в нем не находим — почему должны мы пламенеть, с какой стати?»

Это не слепое хватание за традиции, это — вдумчивое вглядывание в историю развития театра и протест против новаторских крайностей. Кугель далее развивает свою основную мысль: «Сила таланта в том и выражается, что им дается новое из старого. К этому сводится сущность исканий». Речь идет здесь о преемственности в развитии искусства, о том, что старое не перечеркивается, не отменяется, а напротив, служит к обогащению нового.

Подобная мысль имела существенное значение в пору предреволюционных метаний театра, она была поистине прогрессивной. Мысль эта дорога и нам, в эпоху, когда мы являемся очевидцами и участниками плодотворных исканий в сфере искусства, в частности театра, и когда вновь и вновь продумывается отношение к наследию.

{29} По мнению А. Р. Кугеля, когда речь заходит об истинных традициях, действительное прошлое сценического искусства затушевывается и, во всяком случае, не получает верного освещения.

Историки, полагает Кугель, не дают правильного ответа на вопрос о подлинных традициях театра потому, что исследуют не историю театра, а историю литературной драмы. Это замечание глубоко справедливо, поскольку автор имеет в виду подавляющее большинство трудов, созданных в дореволюционное время (да и нынче это продолжает сохранять свое значение!). Собственно вопросы истории театра в них затрагиваются поверхностно, а процесс его развития рассматривается как отражение главного процесса — развития драматургии. Это и удручает критика.

«То, что нам выдают за историю театра, есть большей частью история тех словесных произведений, тех слов, которые произносились со сцены, но никак не история театра в истинном значении».

Драматургию же нужно исследовать по преимуществу не как род литературы, а как литературу для актера. По мысли Кугеля, драма сама по себе не существует. Когда она оторвана от театра, от актера, она перестает жить. Мольер и другие великие классики драматургии писали свои произведения именно для театра, именно для актера. Вот почему так ощутимо величие этого наследия, вот почему их произведения продолжают жить на сцене.

В плане таких размышлений интересны суждения Кугеля о Шекспире. Особенности структуры его произведений, композиционное их своеобразие привлекают внимание критика. Он объясняет их традициями английского театра того времени, в частности сложившимися сценическими амплуа. Важнейшие элементы архитектоники пьес Шекспира и их связь выводятся критиком из природы театра, так как именно для него они предназначались.

«Шекспир кипел в необычайной работе театра, где в живом, блестящем сотрудничестве сталкиваются и сплетаются темпераменты, настроения, воли, творческие силы актеров. Вот то, — пишет Кугель, — что, мне кажется, дает нам разгадку и понимание {30} обилия, величия Шекспирова цикла и невообразимой его мощи. Через гений Шекспира происходила “эманация”, так сказать, духа театра».

Театр, актерские традиции, актерские амплуа, технические навыки и подробности устройства сцены — все можно углядеть в строе шекспировских пьес. Толчки, идущие от такого рода воздействий, имели для «поэта театра» исключительно большое значение, может быть, не меньшее, чем соображения чисто литературные, философские или психологические. Кугель утверждает, что «разнородность элементов» в произведениях Шекспира можно понять и правильно оценить только в том случае, если изучение их будет осуществляться методом литературно-театральным, а не просто литературным.

Для Кугеля велики и бессмертны те драматурги, которые в своем творчестве руководились законами театра. Все в нем предназначено для актера. Это понимали Шекспир, великие испанцы, Мольер, Шиллер, Островский.

Кугеля восхищает «театральность» Островского. Он обнаруживает ее в том, что почти в каждом произведении автора «Леса» и «Бесприданницы» есть четкая градация «черного» и «белого». Благодаря этому создается столь нужная искусству сцены высокая конфликтность, которая и является мощным динамическим толчком для спектакля.

«В театр, — заявляет Кугель, — публика ходит затем, чтобы получить рельефное, пластическое впечатление, чтобы ей было либо тепло, либо холодно, и потому от театра она требует, она не может не требовать, известного нравственного догматизма. Собственно, уже в этом заключается вопрос сценического движения. В противоположность “неподвижности”, проистекающей от того, что нити добра и зла не разобщены, не выделены, а составляют какую-то общую нить жизни, сценическое движение состоит в постоянном контакте двух полюсов заряженного электричества, двух проводов, по которым вечно идут враждебные, взаимно отталкивающие силы».

{31} Снова следует подчеркнуть, что отстаивание подобных взглядов происходило в пору, когда намечалась тенденция к расшатыванию устоев театра представителями антиреалистических направлений, в пору, когда марксистская мысль об искусстве сцены лишь зарождалась. В этих условиях суждения Кугеля об основах театра были, конечно, особенно важны и нужны.

Напоминаю, что аргументация Кугеля обострена, доведена до отказа, так как разговор ведется по преимуществу в сфере полемики. Но основные вехи общих концепций критика остаются такими, какими они сформулированы здесь. Драма — адресуется сцене, драма — подчинена законам театра. А «*законы театра суть законы актера*».

Поиски театральности, идущей от «законов театра», которые Кугель ищет в истории сценического искусства, в его коренных традициях, побуждают его сказать свое слово об отношении «литературы» и театра. Если одни его антагонисты полагали, что беда театра состоит в том, что он «порабощен» литературой, если другие (Ю. Айхенвальд), со своей стороны, считали, что театр лишь помеха литературе, то Кугель придерживается своей, отчасти средней позиции.

Он считает, что театру нужна та литература, та драма, которая в своем существе и в структурных элементах исходит от театра, понимает его задачи, подчинена его природе. Мы видели, что в понятие желанной, поистине сценической драмы он включает все лучшее, что создано мировой драматургией. Его пиетет к ней очень высок. Но критик убежден, что далеко не вся литература — на пользу сцене.

Он отвергает то, что противоречит «законам театра», как он их понимает. Он с ревностью традиционалиста отстаивает «театральность» драмы, в своем ограниченном понимании, и отвергает то, что не укладывается на это ложе, подчас становящееся прокрустовым, то, что не вмещается в рамки сценичности, какими он отгораживает театр от некоторых новых для него течений в драматургии.

{32} К ним относится, прежде всего и безусловно, — символистская драма, о которой он говорит с сарказмом, как о явлении, коренным образом чуждом сцене. Будучи убежденным сторонником прямой зависимости театра от пьесы, он, в своей борьбе с чуждыми ему новациями в драматургии, как с ним случается часто, впадает в крайности. Вызовом тому, что он думает сам, служит его заявление:

«Театр олитературен — в этом первая причина упадка театра. Литераторы олитературили театр и, вытравив из театра театральное, набив его пышными словами, риторикой и стилистическими ухищрениями, жалуются на то, что театр их выбрасывает судорожными движениями, подобно желудку, объевшемуся сладких пирожков».

Может создаться впечатление, что он — вместе со сторонниками «антилитературного» театра, что он — в ряду с теми «полемистами», которые считали, что без пьесы театр может обойтись, равно как и пьеса тоже может прекрасно просуществовать без сценического воплощения.

В отличие от них, как мы видели, А. Р. Кугель отстаивает свое определение понятия пьесы, как произведения, подчиненного «законам театра — законам актера». В «театральности» он видит правомерность существования той или иной пьесы на подмостках, ее коренную нужность сцене. Вот почему, отдавая должное восхищающему его таланту Чехова и тому, что он принес сцене, Кугель отвергает «Чайку». Высоко оценивая «Вишневый сад», «Три сестры», он с несомненным сопротивлением осваивает характерное для чеховской поэтики «внутреннее течение», второй план существования героев, диалогическую манеру автора, при которой подчас герои внешне существуют как бы в «двух измерениях», на несоприкасающихся плоскостях.

Представляя себе, в чем состоит главное звено театра, Кугель не мог обойти вечного противоречия, заключающегося в том, что всегда неустраним конфликт автора и актера и, в то же время, они друг без друга обойтись не в силах.

{33} «Отнимем актера у автора, — полемически предлагает критик. — Есть книга, и нет пьесы. Отнимем актера у живописца-декоратора. Есть полотно, изображающее картину, пейзаж, но нет театральной декорации. Отнимем актера у постановщика. Есть толпа, хор, народное гулянье, но нет театра. Наоборот, отнимите у актера всех: и автора, и режиссера, и декоратора — театр останется, потому что актер может что ему угодно изобразить, рассказать, показать, и вы получите… настоящее театральное, сценическое впечатление». Приведенный тезис предлагается Кугелем лишь для «обострения сюжета». На самом деле ему такой театр не нужен, ему близок, дорог театр с пьесой, с драматургом, с литературой, которая *театральна*.

Но возникает то противоречие, о котором говорилось выше: как уладить конфликт между драмой и театром, между автором и актером. И здесь Кугель становится на позицию, которую можно считать для него кардинальной: он утверждает примат актера, при котором между ним и драматургом нет и не должно быть «стены», нет и не должно быть главенствующей роли режиссера.

Актер не только переводит пьесу на язык театра, он также и «очеловечивает» ее. Вот в чем основной смысл искусства театра, вот почему для Кугеля актер — главнейший из главных в создании спектакля.

«Театральное искусство есть *самое человеческое* из искусств, и в этом вся его красота. Оно насквозь человеческое; в идеально чистом виде, оно и не должно заключать ничего, кроме человеческого. Театральное искусство тем и отличается от других искусств, что оно есть полное выявление человеческого “я” по отношению к миру. В то время как все прочие искусства имеют дело с миром вообще… театральное искусство имеет дело только с человеком, ибо самая форма этого искусства, орудие его, инструмент есть человек, то есть актер. Все, что вошло в театр из других форм искусства, может быть прекрасно, но оно, {34} в сущности, мешает цели театра, потому что препятствует нам слышать чистую мелодию человеческой души».

И далее:

«Человек как цель, человек как сущность, человек — материал, человек — идея, человек — содержание, человек — форма — вот, что такое театр».

Требования критика к актеру исключительно высоки. Он мечтает об этическом идеале, который будет воплощен в актере. Ибо художник, способный представить «совершенную человеческую личность», сам должен приближаться к идеалу. Отсюда глубокое уважение к профессии артиста, возрастающая требовательность к нему, отсюда неослабное внимание к актерскому творчеству.

Когда Кугель раздумывает об актере как творце сценического произведения и стремится проникнуть в глубинную природу артистического искусства, он невиданно возвышает актера. Он говорит об актере так, словно слагает оду в его честь.

«Поклонение актеру коренится в глубочайших, можно сказать, религиозных тайниках человеческой души. Это стремление к солнцу, к Аполлону. Много горячих и искренних страниц написано поэтами и мыслителями, сатириками и философами в осуждение этой будто бы унизительной и позорной страсти толпы к обоготворению актера. Платон ненавидел актера, Овидий презирал его, Шиллер возмущался им. Но истинной причины этого обожествления актера — стремления к Аполлону, которого музы суть его атрибуты, — они не коснулись. Они не обратили внимания, что человечеству прежде всего нужно человеческое и что, будучи живою поэмой человеческого, актер должен растворить все искусства в себе, а не раствориться во всех искусствах».

Пафос всех этих утверждений зиждется на убедительной основе нерасторжимого единства интересов драматурга и актера-воплотителя сценических образов, на глубочайшем убеждении, что актер обладает огромной силой воздействия на зрителей, так как именно он, а не кто-либо другой завладевает вниманием зрительного {35} зала, ведет публику за собой. Вера в силу реалистического искусства сцены, в котором первое место актеру, — вот в чем основа позиций критика.

Теперь можно предугадать отношение Кугеля к месту режиссера в театре. В общем, критик относится к режиссеру враждебно, так как последний проявляет нескрываемую склонность к тому, чтобы захватить театр в свои руки.

«Один из режиссеров, — писал Кугель, — сравнил режиссера с поводырем, актера с чужестранцем, пьесу с заграницей. Режиссер берет чужестранца за руку и показывает ему заморский край. Таким образом, коренной творец театра стал чужестранцем у себя на родине… Театр утрачивает самостоятельность. Нося громкий титул, кичась “синтетическим” богатством, превращаясь в своего рода музей, в свалочное место всяких искусств, он уже не является ни царством поэта, ни королевством актера, но монархиею режиссера — существа почти сверхчеловеческого, ибо он не поэт и не актер, не живописец и не музыкант. Все плоды — его. Вся честь — ему. И все таланты — числом бесконечные — тоже ему».

Раньше Кугеля оскорбляло то, что в театре пьесы подчас выбираются по единоличному желанию премьера, что из-за него может ломаться репертуар; теперь происходит то же самое, только не во имя актера, а ради вкуса режиссера. Он берет не ту пьесу, которая вообще представляет интерес, не ту пьесу, которая наивыгоднейшим образом представит труппу. Он ищет материал для себя, только для себя. Когда-то Людовик XIV именовался королем-солнцем, теперь «королем-солнцем» стал режиссер. «Все скромненько совершают кругооборот по орбите своего существования, в качестве “планеты”, получающей свет от солнца…»

Такие мысли высказывались Кугелем в пору, когда уже гремела слава Московского Художественного театра, когда имя Станиславского было у всех на устах, когда стал широко известен своими исканиями Вс. Мейерхольд. В частности, Кугель имел {36} возможность составить свое мнение о театре на Офицерской, где состоялось несчастливое для Веры Комиссаржевской ее сотрудничество с Мейерхольдом. Это писалось в то время, когда Макс Рейнгардт в Германии поражал режиссерскими решениями своих спектаклей, а Константин Марджанов в Московском Свободном театре привлекал настороженное внимание своей трактовкой «китайской пьесы» «Желтая кофта» и «Прекрасной Елены» Оффенбаха. Но это было еще не все. Кугель ранее задумывался о творчестве режиссера Кронека, руководителя Мейнингенского театра, в свое время произведшего сильное впечатление на русскую публику и в известной мере направившего мысли Станиславского на путь, сказавшийся на первых сценических опытах МХТ. Короче говоря, Кугелю многие годы доводилось сталкиваться с художественными поисками на различных волнах, и все эти поиски шли от молодой режиссуры конца минувшего и начала нашего столетия.

Но Кугель был воспитан на ином театре. Формирование его взглядов происходило в другое время. Взгляды его откристаллизовались в пору, когда в театре ждали «чуда» от актера, когда высокое вдохновение артиста-художника рождало восторг и преклонение зрительного зала. Обращаясь к истории театра, Кугель видел, что его путь — это рождение и развитие поражающих артистических индивидуальностей. И в своем преклонении перед актером-чародеем он не был одинок: он отражал в своих вкусах вкусы публики его времени. И ему казалось, что вкусы эти вечны. Что в них отражено подлинное искусство сцены, что секрет воздействия сцены на публику как раз и заключен в том, что свободное творчество артиста непосредственно, без посторонней помощи, доносится до зрителей.

Между тем театр совершал свой органический путь развития. Он шел к повышению роли целостной сценической композиции, которая не могла бы возникнуть в системе «единой воли» свободных актеров, а о ней продолжал мечтать критик. Здесь требовалась властная рука, потребен был не просто крепкий организатор {37} спектакля и театра в целом, а идейный вожак, способный привести во взаимодействие все его элементы, в первую очередь артистический ансамбль, подчинить его сквозному замыслу, сплотить его для определенного стилевого единства.

Театр актера отступал перед этой новой тенденцией, отступал, чтобы еще более окрепнуть как искусство, в котором торжествует все та же единая воля, о какой говорил Кугель; только эта воля начинала сосредоточиваться в личности режиссера, передаваясь от него артистическому ансамблю.

С таким процессом критик примириться не мог. Он с тоской мечтал о театре, в котором владычествует идеальная «анархическая идиллия», о театре, как о «цветной симфонии талантливого ансамбля». Он с горечью вопрошал: «Что же такое случилось? На Синай, что ли, ходили режиссеры и там получили скрижали завета?»

Этот процесс следует задержать! Благо театру, в котором режиссер «заражается» от него, и горе ему, если режиссер желает «заразить» театр собою. «Режиссер творит, соприкасаясь с автором, — это одно. Автор мерцает, как скверный ночник, потому что режиссер собирается зажечь поэта пучком собственной соломы — это другое».

Кугель с горечью говорил, что не узнает актеров, которые, под влиянием всевластной указки режиссера, начинают вдруг играть «тускло, не своими голосами, не своей душой, не своей фантазией». Всегда в этом виноват режиссер! «Создается карцер, в котором полагается жить музе».

Главные удары Кугеля были направлены против платформы и практики Московского Художественного театра. Иначе и быть не могло: все в МХТ противоречило коренным взглядам критика.

На склоне своих дней, уже в советский период, в середине двадцатых годов, Кугель будет многократно возвращаться к своим спорам с Художественным театром. Он будет заново объяснять свои позиции и настаивать на них теперь, когда многое {38} для него уже позади, когда «листья» уже падают «с Дерева». Ныне, когда он воочию убедился в том, что Художественный театр «победил», он стал испытывать потребность сформулировать хотя бы сердцевину своих разногласий со Станиславским и Немировичем. Но его позиция осталась неприкосновенной.

Самое слабое и непрочное звено в его взглядах заключалось в том, что он не мог противопоставить Художественному театру никакого иного театра, в том числе и Александринского. Он не мог заявить: вот вы шумите о Станиславском и его труппе, а вы поглядите на такой-то театр, на его великолепных мастеров, на его чудесные спектакли. Почему вы о нем молчите?

Он не был в состоянии назвать «такой-то» театр, это было ему ясно. Он был высочайшего мнения о Ермоловой, Южине, Давыдове, Варламове, Дузе, Сальвини. Малый и Александринский театры были ему внутренне близки — театры больших и даже великих мастеров, театры актеров. Но так же было ясно, что представляющийся его воображению идеальный ансамбль свободных творцов существовал где-то в мире мечты. Кугель не мог подкрепить эту мечту ссылкой на реально существующий, близкий его идеалу театр. Но все же наиболее далек от мыслимого им идеала был именно театр Станиславского.

«Художественный театр, — писал Кугель в последние свои годы, — был первым театральным учреждением, внесшим не реформацию, а деформацию в театр, то есть начал собою длинный ряд экспериментов, имевших основанием и, может быть, бессознательною целью разложение элементов существующего театра, распыление, раздробление его целокупной природы. Не знаю, может быть, для того чтобы построить мир нового театра, такой путь был нужен и очень полезен, и чтобы одеться в платье нового фасона и новой красоты, нужно сначала раздеться до ниточки. Но диагноз мною был поставлен правильно: я видел крах старого театра, и это было верно».

Есть несомненная драматическая интонация в этом признании: «Я видел крах старого театра». Она объясняет многое, {39} в этих словах заключен основной фокус непримиримого конфликта. Шла речь о крахе театра, который призван «растрогать или рассмешить». Театра высоких эмоций. Театра страстей и большой правды, которую несут своей игрой артисты, обладатели единой воли на театре. Театра богатейшей сценической выдумки, покоящейся на мастерстве артистов, их способности создать ансамбль, объединенный единством замысла. Театра, где все заключено в актерах — каждом в отдельности и всех в совокупности, где они не заслонены ничем. Им дорогу! Им все в искусстве сцены!

Кугель думал о театре, где драматург находит прямую дорогу к актеру, не нуждаясь в поводыре, который поведет артиста за ручку в неведомую страну будущего спектакля.

Он думал о театре, где художник ограничит свою роль скромной задачей: создать убедительную обстановку для действующего на сцене артиста, не смея заслонять его собою. А тем паче, думал о театре, где художник вместе с сознающим свою скромную задачу режиссером не пытается противопоставить стилю автора свой стиль будущего спектакля.

Его думы об идеальном «старом» театре преграждали ему дорогу к той новизне в развитии русского сценического искусства, какая была заявлена Художественным театром. К этому присоединялось еще и понимание, в котором он, пожалуй, не хотел бы сознаться, что он воспитан на театре, где хоть и не было режиссера нынешнего масштаба, но были поистине замечательные мастера-актеры. А в Художественном театре он подобных мастеров не находил. Только Качалов, единственный, по мнению Кугеля, «прорвался» к подлинной внутренней свободе.

Все это были размышления-итоги, результат обозрения всего пройденного пути. Так они изложены в книге «Утверждение театра» — работе, которая была началом подытоживания сорокалетнего пути, пройденного критиком. Эти итоги полностью совпадают с тем, что им писалось в предыдущие годы на страницах «Театра и искусства».

{40} На протяжении двадцати лет статьи Кугеля, направленные против Художественного театра, создавали впечатление, что столичный критик упрямо и злобно травит начинание Станиславского. С подобной оценкой своей позиции Кугель и вошел в историю предреволюционного театра. И автор настоящей статьи тоже придерживался такой точки зрения[[3]](#footnote-4).

Дело, однако, обстоит сложнее. Речь, в конце концов, идет о полярно противоположных взглядах на пути дальнейшего развития театра. Кугель, в общем, не скрывает своего недовольства состоянием «старого» театра. Ему представляется, что тот находится в состоянии распада, так как ему недостает единой воли коллектива, которую критик считает «причальной мачтой», намереваясь направить к ней театр. Но путь, за который он ратует, мечтая о коллективе высокого артистического ансамбля свободных мастеров и исходя из органических, по его мнению, свойств искусства сцены, еще более отталкивает его от нового театра. В нем растет протест против режиссерской «экспансии» и при этом испуг перед тем, что возврата к былому не предвидится.

Проповедник «анархической идиллии», он в то же время противник той анархии, при которой каждый актер тянет театр в свою сторону, не заботясь об общей его гармонии. И там и здесь употребляется понятие — анархия — то в плане философском, то — в бытовом. В результате, путаясь в формулировках, Кугель сам усложняет понимание своей позиции.

Он вполне искренен — и в этом его нравственная сила. Но так же несомненно, что он ощущает шаткость выдвигаемых им доводов — и в этом его слабость, приводящая к тому, что он еще и еще раз настойчиво повторяет одни и те же аргументы в пользу своих позиций.

{41} Не только в поздние годы своей жизни, но и гораздо ранее, еще в начале столетия, он сознавал, что не в силах противостоять новым веяниям. И с удвоенной энергией ратовал за «старый» театр. В одной из статей, опубликованных в 1906 году, он писал: «Мой голос слаб, конечно. Что я могу сделать — я и сотни мне подобных, — когда выгоды централизованной власти режиссера так очевидны…» И, имея в виду Станиславского и произведенную им реформу, он восклицал: «Все время пред глазами моими торчит хомут, в который запряжен подъяремный актер… Русская сцена, через Московский Художественный театр, перешагнула в аракчеевскую казарму… [Театр] стиснут режиссерским самовластием, как железным обручем».

Для него, ратующего за свободу творчества, за ансамбль, рождающийся в сотрудничестве актеров-мастеров, не сковываемых чьим-либо «всевластием», такого типа театр был неприемлем.

Подобные образы, скорее полемически заостренные, чем убеждающие своей доказательной силой, переходят из статьи в статью, из года в год.

Он никогда не отрицал неоспоримого дарования Станиславского, подчеркнуто выделяя его из среды режиссеров того времени. Но, быть может, именно потому, что Станиславский представлялся Кугелю выдающимся талантом, критик с особенной настойчивостью нападал на него. За много лет до Октября, до подведения собственных творческих итогов, Кугель писал: «Мне становится скучно в современном театре, где за всех играет режиссер. Если иногда у г. Станиславского, как у режиссера, порой вдохновенного, пленительность общего замысла дает длительное и сильное впечатление, то в других театрах, водворивших у себя режиссерское самовластие, я этого не нахожу».

Кугель многократно признавал значительной роль, сыгранную Художественным театром в повышении культуры сценического искусства, в строгости отбора выразительных средств, в том, что он закрыл двери свои для всяческой макулатуры. Он признавал силу Художественного театра в решении массовых {42} эпизодов, в трактовке второстепенных ролей и т. д. Но эти достоинства, по сути, ничего еще не решают, — утверждал критик. А коренные недостатки слишком значительны, чтобы можно было их не заметить.

И вновь в полемике со Станиславским он возвращается к общим вопросам. Он пишет: «Роль режиссера чрезвычайно велика и значительна. Если угодно, режиссер — все. Но, будучи всем, он должен казаться малым. Ведь и воздух — все, а разве мы видим воздух? Ведь и здоровье — все, а разве мы чувствуем здоровье? Режиссер есть власть, но эта власть должна быть деликатна, мягка, красива, интимна. Для того чтобы художнику быть и оставаться художником, ему необходима иллюзия (пусть это — иллюзия) свободы творчества».

На минуту может показаться, что Кугель приглашает нас К формуле: «режиссер должен умереть в актере», формуле, которую мы привыкли связывать с позициями создателей Московского Художественного театра. И следовательно, что Кугель и Станиславский, на разных языках, говорят одно и то же.

Однако они говорят о разном.

Непосредственно адресуя свои размышления Художественному театру, Кугель писал:

«Режиссер может быть и должен быть посредником между автором и сценой. Это — очень много, конечно. Но суть не в нем, а в “высоких договаривающихся сторонах”, как пишут дипломаты, — в авторе и актере. От искусства, такта и ума режиссера многое зависит, но лишь в том смысле, что обе “высокие договаривающиеся стороны” соглашают свои интересы через посредство режиссера, а не передают их ему, или от них отказываются».

И далее:

«Режиссер, сплошь да рядом, учит играть актера. Это — губительнейшее из проявлений режиссерского самовластия. Или актер — художник, — тогда учить его, значит — портить. Или актер — ничтожество, — тогда учить его, значит — превращать театр в ремесленную школу».

{43} Кугель обвиняет МХТ в том, что тот якобы тяготеет к актерским посредственностям потому, что с посредственностями легче чем с одаренными натурами добиться желательной для режиссера «ровной линии». Он, режиссер, подбирает себе посредственный и покорный состав актеров потому, что стремится не к «цветной симфонии талантливого ансамбля» (любимое выражение Кугеля), а к «геометрическим фигурам собственного, обычно сухого воображения». Такого типа режиссер видит перед собой не живого актера, не ансамбль, состоящий из артистических индивидуальностей, а только «клеточки и квадратики своего плана». А в результате: «Актерский народ, который мы с вами знали таким радостным, цветущим, живым и рвущимся к жизни, оригинальным и смелым, свободным и пестрым, поблек, поник, завял, как скошенная трава. Актер замер, как восточный фаталист: от судьбы не уйдешь, не уйдешь и от режиссера».

Как же можно, вопрошает критик, отнимать у актера веру в то, что он творит свободно? Ведь на предположении, что существует свобода воли, «покоится вся поэзия, весь пафос нашей жизни. Отнимите у нас веру в то, что мы делаем свободно, что хотим, а не то, что принуждают нас делать обстоятельства и условия нашей жизни — и мы станем, словно сонные мухи, бродить автоматически по полю жизни, пока не пришибет нас осенний дождь».

И — как последний удар: «Режиссер — это рок. Нынешние постановки с во все сующим свой нос режиссером — это трагедия рока».

Разбирая спектакли Художественного театра (а Кугель с исключительным вниманием относился к его творчеству), он все время спорит с москвичами, обвиняя их в том, что и выбор пьес, и их трактовка, и пользование многообразными выразительными средствами — словом, все здесь направлено лишь на самовыявление режиссера. Кугель почти не замечает актеров, играющих в этом театре, он оспаривает их дарования, так как за каждым их шагом, за каждым произнесенным ими словом якобы {44} ощущается указующий перст режиссера, который, вместо того чтобы быть «честным маклером», посредничающим между автором и актером, выпячивает себя и только себя.

Кугель проводит параллели между Станиславским и Мейерхольдом, начиная с того времени, когда последний стал сотрудничать с Комиссаржевской в театре на Офицерской. Эти параллели рельефно выступают уже в статьях 1906 года, публикуемых на страницах «Театра и искусства».

«Насколько я могу понять идеи г. Мейерхольда, исходя из его постановок, — пишет Кугель в ту пору, — он, в сущности, остается в одной “плоскости” с московским театром, стараясь отличаться от него только тем, что подгоняет свою “работу” к “новому стилю”. Московский Художественный театр стремится воссоздать картину быта — г. Мейерхольд с таким же тщанием пытается остаться вне времени и пространства; г. Станиславский учит “конкретизации” — г. Мейерхольд учит символизации; московский театр фотографирует обстановку — г. Мейерхольд сочиняет ее. Это два полюса, но в одной и той же плоскости — театр режиссера, а не автора и не актеров, и это основное сходство превращает идеи г. Мейерхольда в вспомогательный отряд главнокомандующего г. Станиславского. От того, что г. Станиславский заставляет актера живьем повторить “натуру” и передразнить ее, а г. Мейерхольд приневоливает его изобразить какую-то эмблематическую загадку — дело, в коренной сущности своей, не меняется».

Кугель считает не случайным, что Станиславский в 1905 году поручил Мейерхольду руководство Студией. Он видит в этом факте близость обоих режиссеров — а разницу в их «почерке» считает несущественной деталью. Важно одно: оба представляют собою течение в театре, ведущее к гегемонии режиссера, течение, которое можно сформулировать так: «все для режиссера», «все вспомогательными средствами», «все из посторонних актеру форм выражения». Интересно, что цитируемая статья представляет собою отклик Кугеля на два спектакля: «Горе от ума» в МХТ и {45} «Гедда Габлер» в театре Комиссаржевской — постановки решительно противостоявшие друг другу по замыслу и решению. Но поскольку и там и здесь с наглядной очевидностью проступают намерения режиссеров, их можно было сопоставить.

Несколько позже он снова пытается сблизить оба имени режиссеров, особенно в ту пору, когда МХТ оказался в полосе увлечения символистскими исканиями. После того как москвичи показали «Драму жизни» Гамсуна (1907 год), Кугель вновь вернулся к вопросу о сходстве основных позиций обоих режиссеров. «Черты различия между г. Станиславским и г. Мейерхольдом — более кажущиеся, сродство же их органическое: оно в том, что оба переносят центр тяжести на придаточные элементы зрелища, оба строят театр не на театральной способности человека, то есть на лицедействе, а на феерии, конечно более или менее художественной».

Кугель постоянно и упорно полемизировал с Мейерхольдом по поводу его деятельности в театре на Офицерской, считая содружество его с Комиссаржевской драматическим эпизодом в творческой биографии замечательной артистки и видя в его исканиях немало прямых, неоспоримых заблуждений. Фигура режиссера привлекала его пристальное внимание, он уже перестал утверждать, что Мейерхольд — художник с небольшим дарованием. Но с тем большим раздражением аттестовал он его спектакли, поражаясь тому, как Комиссаржевская могла отдать себя и своих актеров в столь неподходящие руки.

Спор, который Кугель вел с МХТ и Мейерхольдом, глубоко принципиален и неразрешим. Вернее сказать, он разрешен историей: «старый», актерский театр остался позади. Но не может даже возникнуть предположение о какой-либо сторонней подоплеке многолетней дискуссии. Вот почему Немирович-Данченко сохранил глубокое уважение к критику, несмотря на то что каждая статья Кугеля была обвинением по адресу руководителей МХТ. «Старый» театр, театр актера, отбиваясь от новых исканий, откуда бы они ни шли, тем самым пытался отстоять себя, {46} хотя и не слишком верил в чудо — что колесо истории повернет вспять.

Речь здесь шла не только о том, что под удар становится мечта об «анархической идиллии», «единой воле» и прочих принципах идеального «актерского» театра, не только о нависшей губительной экспансии режиссерской гегемонии. Речь шла здесь о многих проблемах. Спор касался и меры условности в спектакле, и роли художника в нем, и места разнородных компонентов в сценическом произведении, и жизнеспособности и оправданности традиции сценических амплуа, и права актера на «открытый» темперамент и т. п. — словом, многих и многих элементов театра, точнее, театра в целом, поскольку в исканиях режиссеров-новаторов Кугель усматривал покушение на «целокупную» природу сценического искусства.

В 1908 году он создал «Кривое зеркало» — театр пародий и небольших, по преимуществу сатирических пьес. Природа и художественные позиции «Кривого зеркала» до сих пор всерьез не исследованы, хотя театр, с огромным успехом работавший в столице и завоевавший широкого зрителя во многих городах России, стоит этого.

В центре программ «Кривого зеркала» стояли пародийные пьески. Несомненно, театр Кугеля очень много позаимствовал из традиции буффонных театров Парижа середины минувшего столетия, в частности созданных Ж. Оффенбахом и Ф. Эрве и поставивших немало хлестких пьесок, высмеивавших традиции и штампы оперного, балетного и драматического театра своего времени. Кугель превосходно знал французскую сцену не только как частый зритель парижских спектаклей, но и как критик, живо интересовавшийся французским искусством вообще. И он знал, что эти пародии были не чем иным, как вмешательством театра в споры о нем.

В «Кривом зеркале», наряду с прославленной пародией на отсталый оперный спектакль («Вампука»), часто появлялись пародии на постановки Художественного театра, на работы Мейерхольда. {47} Со своих подмостков «Кривое зеркало» продолжало спор, который А. Р. Кугель вел на страницах журнала. Он был последователен в отстаивании собственных позиций и, быть может, одной из причин, побудивших его создать «Кривое зеркало», была мысль о продолжении средствами пародийного театра дискуссии о направлениях в сценическом искусстве.

Был ли Кугель одиночкой, с донкихотской одержимостью отстаивавшим свои взгляды, вопреки голосу времени? Подобная точка зрения была бы неосновательна, она искажала бы историческую действительность. Следует лишь на мгновение припомнить, что для многих деятелей сцены предреволюционной эпохи характерно стремление отстоять «театр актера», как подлинный и вековечный.

В конце концов, на подобной позиции стояли очень многие крупные мастера столичного Александринского и Московского Малого театров, хотя они с повышенным вниманием следили за новаторскими поисками Художественного театра. Но при этом все же отстаивали свою верность идее господства актера в спектакле, непреходящего значения артистического ансамбля, руководимого «соборным» опытом самих актеров-мастеров. Эти театры и в подавляющем большинстве сценические коллективы российской периферии не выдвигали у себя «режиссеров-гегемонов», в них роль актера была неизмеримо более автономной, чем, скажем, в Художественном театре или в других начинаниях, связанных с именами молодых режиссеров того времени.

Кугель, таким образом, оказывался выразителем взглядов театральных деятелей, чьи позиции сложились до реформы МХТ, деятелей, которые были вполне убеждены, что новаторство Станиславского или Мейерхольда не совершенствует, а разрушает «целокупную» природу театра.

Кугель громко и убежденно высказывал эти взгляды. Он до конца остался верен своему знамени — театру актера. Вот почему так много любви и таланта он вложил в свои этюды, посвященные актерам, которые всегда были властителями его дум.

{48} \* \* \*

Некоторые из актерских портретов он писал в дореволюционные годы. Иногда они возникали как взволнованный отклик на смерть артиста. Но основная часть этих этюдов появилась в последние годы жизни критика. В них он тоже подводил итоги своих наблюдений и размышлений.

Социальный переворот Октября 1917 года перечеркнул многое в творческой жизни А. Р. Кугеля, внес в его душу немало смятения. Он весь сложился при строе, который отошел в небытие. Не будучи ни в какой мере монархистом или приверженцем буржуазии, он все же воспитался в иную эпоху и, так сказать, врос в нее.

В отличие от многих своих коллег и друзей по искусству и литературе, он не покинул родину. Мало кому известен следующий факт. В 1925 году Кугель, во главе театра «Кривое зеркало», выехал на гастроли в буржуазную Польшу, Некоторые белые эмигранты, находившиеся там, были уверены, что театр останется навсегда за советскими рубежами, и призывали к этому коллектив. Но в Варшаве произошел неожиданный драматический эпизод.

Режиссер «Кривого зеркала» Н. Н. Евреинов, по прибытии театра в Варшаву, заявил, что в Россию не вернется, и покинул труппу, которая к тому же осталась без всяких средств. Белогвардейская и антисоветская польская пресса еще сильнее начала подстрекать коллектив театра последовать примеру Евреинова и не возвращаться в Советскую Россию. А. Р. Кугель и коллектив ответили решительным отказом.

Кугель стал добиваться того, чтобы Советское правительство предоставило труппе материальную возможность вернуться в Ленинград. Тогда театр стали травить. Под улюлюканье контрреволюционных эмигрантов коллектив возвратился домой. Так был проложен резкий рубеж между Кугелем и белой эмиграцией.

{49} Ему нелегко пришлось в первые послереволюционные годы. Прекратил существование журнал «Театр и искусство», его любимое детище. Закрылись и газеты, в которых он долгие годы сотрудничал. Лозунгов Октября он не понимал, многое в них он, наверное, и не принимал. Они были ему чужды. Ведь он был человеком крайне индивидуалистических воззрений.

Ему казалось, что он остался у разбитого корыта, что он никому не нужен и нужен не будет. Тут рядом оказался А. В. Луначарский. Былой сотрудник «Театра и искусства», чуткий человек, близко знавший Кугеля и высоко ценивший его знания, талант, одержимость искусством и безупречную честность, — он посильно старался облегчить путь к новой жизни старому театральному деятелю. Он помог Кугелю оглядеться в складывающейся сложной обстановке.

Откликаясь на смерть критика и вспоминая, в каком положении оказался Кугель после Октября, Луначарский писал:

«Он довольно быстро встал вновь на ноги, опять зажег остроумный огонек своего “Кривого зеркала”, вновь энергично взялся за перо… Я часто встречал его, часто слышал его выступления и общественного, и театрально-критического характера и радовался тому, что этот человек — ума палата — вновь обрел способность блестеть глазами, весело и иронично улыбаться и работать, работать…»[[4]](#footnote-5)

Его согревало то, что он по-прежнему остается одним из деятельных руководителей Общества драматических писателей и композиторов, в создании которого когда-то принимал активное участие, что он продолжает быть связанным с дорогим ему Театральным обществом. Сравнительно скоро он стал печататься в петроградской прессе. Затем он создал несколько книг, и эти работы стали главным трудом его жизни в ту пору.

В 1924 и 1926 годах появились два тома его мемуаров («Литературные воспоминания» и «Листья с дерева»), на которые {50} выше делались ссылки. Эти книги не завершили круга его возможных мемуаров о дореволюционном времени. Во второй книге Кугель остановился примерно на моменте создания «Кривого зеркала», то есть около 1908 года. И, наверное, появилась бы третья книга, если бы не преждевременная смерть в 1928 году, в результате тяжелой, неизлечимой болезни. Опубликованные два тома, давно уже ставшие библиографической редкостью, представляют выдающийся интерес в плане историко-литературном и историко-театральном, а помимо этого, выразительнейшим образом освещают личность самого Кугеля: в них непрестанно и остро звучит активная авторская интонация, он никогда не изменяет себе.

В двадцатые годы стали появляться небольшие книжки-монографии об актерах: В. И. Качалове, Ю. М. Юрьеве, П. Н. Орленеве, Н. Ф. Монахове. По-прежнему увлеченный большой темой своей жизни — творчеством актера — А. Р. Кугель писал монографические этюды и о других мастерах театра своего времени — русских и зарубежных, придавая этой своей работе большое значение: ведь такие «портреты» раскрывали его общие взгляды на театр. Два томика, которые он составил из этих этюдов, вышли из печати: первый — «Театральные портреты» — в 1923 году, второй — «Профили театра» — в 1929 году, уже после смерти критика. Настоящая книга представляет собой сборник избранных монографических этюдов, извлеченных из этих двух изданий.

Он писал о своих современниках, выбрав в качестве героев актеров различного творческого облика, но непременно таких, которые отмечены своеобразной индивидуальностью, непременно таких, в которых он видел оригинальную художественную личность, если даже, на его вкус и разумение, эта личность была спорной. Ему важен был почерк мастера, первый признак дарования. Он утверждал:

«Талант — это собственная интонация, собственный жест, собственное отношение. Неталантливый всегда будет грубо и глупо подражателен. Талантливый всегда будет оригинален и, даже впав в шаблон, даст свой собственный шаблон».

{51} Вот почему в его актерских портретах не ощущаешь «направленческого» отбора имен. Мы понимаем, что далеко не все мастера, о которых он рассказывает, творчески близки ему. Мы догадываемся, что среди его героев есть любимые, а есть и такие, к которым он, в общем, относится спокойно. Но критик отдает дань преклонения перед талантом, даже если тот внутренне не слишком дорог ему.

Это не равнодушный объективизм, это — стремление в прихотливой галерее образов запечатлеть черты художников сцены разного типа и склада, показав многогранность загадочного мира «лицедеев», чье искусство растворяется в воздухе, как только отгорят огни рампы, зажженные для сегодняшнего спектакля. Опасная сложность и вместе с тем манящая привлекательность искусства актера заключена в том, что оно не может быть «протокольно» зафиксировано, не может быть описано так точно и безупречно, как старинная фреска или античная статуя.

Все, что когда-то желали в них выразить художник и скульптор, — все сохранило свою объективную значимость. От нее мы отталкиваемся в своем суждении о такого рода произведениях. А как рассказать об актере?

Кугель бесконечное количество раз убеждался в том, что «на вкус и цвет товарищей нет», и с горечью отзывался о профессии театрального критика, который редко может сыскать другого, мыслящего и воспринимающего явления искусства так же, как он.

Сравним очерки о Савиной и Ермоловой. В отличие от многих своих современников, Кугель высоко ценил «первую актрису» столичной казенной сцены, даже именовал ее дарование гениальным. Она была важна ему и сама по себе и как характерная представительница столь близкого ему Александринского театра, в котором он, несомненно, ценил устойчивые традиции театра актера. Но, рассказывая о Савиной, даже моментами восторгаясь ею, он все же не зажигается от этого таланта. Он скорее описывает, скорее анализирует, чем преклоняется и «молится». Его восхищает деталь с ленточкой из косы в спектакле Александринского {52} театра «Воспитанница». Кугель поражается тонкой интуиции актрисы, родившей подобную краску образа, какую подчас и не додумаешь. Но более всего его увлекает то, что находка эта пришла к Савиной не в результате анализа, столь сильного в творчестве актрисы, а как неосознанное. И такой «прорыв» к интуитивному восхищает критика.

Кугель предельно уважает Савину, не скрывавшую, что она не находит в себе нужных данных и не хочет играть «символических» или «инфернальных» женщин. Речь идет, в частности, о Настасье Филипповне в «Идиоте», которую Савина сыграла, и фру Альвинг в «Привидениях», от которой она отказалась. Но ведь это только показатель данных актрисы. За ними еще не видится нутро таланта. И, касаясь этой тонкой темы о типе современной героини, Кугель лишь констатирует факты.

Но как он загорается, когда речь заходит о Ермоловой! Другие слова, другие мысли и чувства рождаются у него, когда он пишет о великой русской актрисе. А для него она — великая во всем, не только в «Макбете» Шекспира, но и в «Стакане воды» Скриба. Он находит, что ее творчество посвящено важнейшей задаче искусства: поискам глубокой художественной правды. И так как правда эта всегда высока и не опускается до мелкого правдоподобия жизни, так как она сопровождает артистку во всех созданных ею образах и неразлучна с нею в каждом ее выступлении, то эпитет — великая — вытекает из самого существа оценки ее искусства, при том, что он не исследует создаваемых ею образов.

Он пишет портреты Элеоноры Дузе и Сары Бернар. Сразу становится ясно, что он преклоняется перед первой и лишь с острым любопытством приглядывается к виртуозному мастерству второй. И портрет французской актрисы неоспоримо принадлежит к числу наиболее верных и выразительных очерков, посвященных Бернар, несмотря на то что в это блюдо подсыпано немало перцу. Ведь талант «великой Сары» для него несомненен. Но вот он берется за перо, чтобы рассказать о Дузе. И мы ощущаем взамен спокойствия холодного аналитика и иронии мудрого {53} скептика — взволнованную речь зрителя, пораженного захватывающим и больно ранящим талантом артистки. Дузе сказала своим современницам столько верного и нужного о них самих, она так широко раскрыла их сердца к постижению собственных чувств и дум, что мимо этого ошеломляющего дарования пройти спокойно нельзя.

Критик сопоставляет в двух этюдах исполнение Элеонорой Дузе и Сарой Бернар одной и той же роли — Маргариты Готье из «Дамы с камелиями». Перед нами два очерка, каждый из них существует сам по себе. Но на одну минуту критику важно поставить обеих актрис рядом, чтобы величие одной и высокое мастерство в сочетании со «сделанностью» роли у другой — стали очевидны. Подобная параллель говорит больше, чем дотошное сопоставление отдельных сцен, интонаций, деталей, приемов.

Статью театрального критика оцениваешь, между прочим, таким мерилом: сумел ли он сделать для тебя зримым образ, созданный артистом, сумел ли он заставить тебя «увидеть» спектакль, которого ты сам не видел, или вытеснить твои впечатления своими. Сумел ли он заставить тебя поверить ему на слово. Ведь воскресить мимолетное сценическое впечатление очень трудно. Это — такое мгновение, которое прекрасно, но остановить его нельзя.

Кугель, с присущим ему точным и острым зрением, способностью проникнуть в сердцевину образа, не поддаваясь обманчивому воздействию мелочей, «вкусных» деталей, заставляет нас поверить «его» Ермоловой, «его» Дузе, «его» Савиной.

Глубочайшей взволнованностью проникнут этюд о Вере Комиссаржевской. Вернее было бы сказать, что это реквием. Кугель далеко не во всем принимал Комиссаржевскую. Он шел к постижению ее дарования и ее места в искусстве с боями и внутренним сопротивлением. Сама актриса долгое время полагала, что этот критик ее вовсе не приемлет, и даже причисляла его к числу своих врагов. На самом деле его отношение к ней совершало, свой извилистый путь: он далеко не сразу понял, что несет Вера Федоровна своим появлением на русской сцене. Ведь понимание {54} гражданственных задач театра пришло к нему не сразу. Как мы уже заметили, ему довелось многое пересматривать в себе, и это давалось не легко. Но и путь великой актрисы был неровен, прихотлив, отражая воздействие трудной полосы в истории русской общественной мысли, русского искусства ее времени.

Кугель в текущих оценках Комиссаржевской тоже отражал глубокие противоречия времени и собственной личности. Он нередко бывал жестоко несправедлив к ней, в частности оказался одним из тех, кто нанес ей глубокую рану за Нину Заречную в «Чайке». Но время шло. Он с пристальным вниманием и возрастающим волнением приглядывался к этой сложной и неповторимой художественной натуре и, несомненно, позже чем следовало, открыл в ней то, что намного раньше сделало для других имя Комиссаржевской одним из первых в предреволюционном театре России, хотя Кугель при ее жизни так и не понял, за что прозвали ее «Буревестником».

Прочтите этюд о Комиссаржевской, написанный после трагической смерти актрисы, и вы почувствуете преклонение критика перед нею как художником, отразившим в своем творчестве подлинно современные чувства и чаяния русской интеллигенции. Кугель говорит, что Комиссаржевская «пришла к нам на грани новых форм жизни, прилетела ласточкой предбудущих поколений» — и, хотя он не знает, что принесут эти ласточки, он не может скрыть восхищения перед поражающим талантом актрисы. Он видит в ней «хрупкое дитя своего времени». И в то же время проницательно свидетельствует, что «вечный разлад ума и сердца, воли и действия, движения и инерции — читался в асимметричных линиях этого лица».

Он оспаривает верность натуре известного скульптурного портрета Комиссаржевской, изваянного Аронсоном, он желает убедить читателя в том, что в артистке не было гармонии, какую Аронсон находил в ней, что подобной гармонии «она не знала при жизни». Это важно для него не только с точки зрения соответствия портрета натуре, так как, по словам Кугеля, она была «искание, порыв, {55} вдохновение, беспокойство». За лирическими набросками очерка проступает взволнованный голос критика, который, по всей вероятности, давно уже сложил для себя образ замечательной актрисы, но не имел повода рассказать о нем читателю — и делает это с горестным опозданием, когда Комиссаржевской уже нет в живых…

Или — очерк о Качалове. Странно на первый взгляд: речь идет об одном из основных актеров Московского Художественного театра, — а нам уже известно отношение критика к МХТ. И вдруг — отзыв, исполненный восхищения. Но перед ним артист ярчайшей индивидуальности, который, по складу своего пленительного дарования, оказался сродни Художественному театру. Как артист Качалов мог раскрыться только здесь. А если именно в этих стенах актер обрел широчайшие пределы для самовыявления, значит, нельзя отрывать его от МХТ, трактовать его искусство изолированно от театра, в котором сложилось это замечательное дарование.

Можно соглашаться с критиком относительно его взгляда на особенности дарования Качалова. Можно спорить с ним. Но все равно, чрезвычайно интересна его позиция на этот счет. Он именует Качалова резонером, но в этом определении заключено не ограничение творческого диапазона артиста, а признание его склонности к анализу, наличие известного рационального элемента в его даровании. Кугель усматривает доминанту творчества Качалова в «берендеевском» начале. Мысль интересная, хотя и спорная. Но несомненно заставит призадуматься отношение критика к Качалову в роли Барона в «На дне». Он увидел здесь «преодоление» актерских данных, добровольный отказ от того богатства, какое наиболее выразительно характеризует талант актера (в частности — отказ от свойственной ему речевой палитры), отказ во имя задачи кардинального перевоплощения. А о перевоплощении у Кугеля имеется совершенно четкое суждение, которое сегодня звучит очень актуально. В одной из статей (посвященной Э. Дузе) Кугель говорит:

{56} «Подобно тому как в основании художественного произведения лежит натура и задача художника заключается в том, чтобы, будучи верным натуре, отразить ее в своем миропонимании и изукрасить ее соответственно своему настроению — так точно и задача актера сценическую натуру, данную автором, воссоздавать всякий раз по-своему и в духе своей индивидуальности. Актер, который нигде на себя не похож, — это нечто вроде механического тапера».

Сказано, как часто у Кугеля, резко и с «перебором», но разве в наше время театр не стремится к тому, чтобы, перевоплощаясь, актер выявлял наиболее существенные стороны своей индивидуальности, никоим образом не отказываясь от нее?

Кугель писал о многих артистах, в том числе и об «одиночках», типа П. Орленева и М. Дальского. Ему, убежденному стороннику театра актера, как театра ансамбля, трудно помириться с понятием гастролера, художника, сознательно разрушающего один из основных устоев театра — искусства «соборного». Отсюда известные крайности в оценке, скажем, Орленева, место которого в русском театре было неизмеримо шире тех границ, какие отвел ему критик. Но самая позиция Кугеля в отношении гастролерства, взятая обобщенно, представляется верной.

Особняком среди прочих стоит очерк о Павле Мочалове. На первый взгляд, это уход в прошлое театра, в «театроведение», вообще чуждое Кугелю. Но обращение к теме Мочалова (и тем самым Каратыгина) не случайно.

Хотя Кугель широко опирается на литературу о великом актере, начиная с общеизвестных высказываний Белинского и Ап. Григорьева, и может создаться впечатление, что он, воспроизводя чужие суждения о Мочалове, стремится подвести итоговую черту в изучении этой, во многом неясной фигуры, задача его иная.

Тема Мочалова для Кугеля глубоко современна. Отталкиваясь от него, критик хочет продумать коренную для современного театра тему: пути развития русской актерской школы. В творчестве Мочалова {57} он видит истоки «главного направления» в артистическом искусстве нашей сцены. Не только Щепкин, но, в первую очередь, Мочалов дал решающий толчок для формирования русского реалистического театра. В отличие от иных современников актера и последующих исследователей, он находит в его искусстве зародыш реалистической школы. Он отрицает, что Мочалов — романтик. Он понимает его как актера нутра, гений которого весь укладывается в «натуру» демократической России того времени, в «натуру» Москвы — исконного центра «русской души».

Суть его дарования можно понять, когда вдумываешься в так называемые «мочаловские минуты», те минуты художественного прозрения, когда он представал поистине великим. В этих «мочаловских минутах» Кугель пытается разглядеть основу будущего строя русского театра, театра Островского, который поднял быт до широчайшего раскрытия «натуры». Именно в «натуре» — все дело. Пускай эти озарения Мочалова приходили на считанные минуты, пускай творчество великого актера было столь неровно — на театре стоит жить ради этих считанных минут.

Этюд о Мочалове приоткрывает одну из граней темы театра актера, как его понимал Кугель.

В очерке о Мочалове и частенько в других этюдах возникают давно устаревшие интонации. Разговоры о «русской душе», об «обломовщине», как признаке «русского характера», о том, что «русские ленивы и нелюбопытны». Частенько Москва противопоставляется Петербургу, как выражение двух ипостасей российской истории и судьбы.

Это издержки привычных формул, они отдают славянофильскими размышлениями, рассуждениями Ап. Григорьева об «органичности» как характерном проявлении «русской души». Отдают они и более поздними высказываниями, напоминая о Вл. Соловьеве, о некоторых идеалистических течениях конца минувшего и начала нашего столетия. Когда вчитываешься в строки, посвященные этой «извечной» теме, ощущаешь их неорганичность и, так сказать, необязательность. В них скорее замечается дань {58} моде, чем зерно собственной концепции. Что поделаешь, нужно помнить, когда жил и на чем воспитывался сам критик…

Среди очерков, посвященных артистам, имеется один, героями которого являются театральные критики шестидесятых годов минувшего века — А. Баженов и А. Урусов. Чем объясняется интерес к этим фигурам из московской критики давно миновавшего времени? Его следует объяснить двумя причинами. Во-первых, Баженов и Урусов были критиками, целиком посвятившими свое творчество театру и только театру. Кугелю подобная отдача искусству сцены была очень близка. И он с симпатией относился к деятельности своих предшественников по профессии, действовавших в иную, уже весьма отдаленную от его времени эпоху. Во-вторых, и это, пожалуй, является важнейшим, обоих отличали честность и бескорыстие побуждений, тонкое знание актерского искусства и высокое понимание прав и обязанностей критика — быть советчиком и учителем актера. Кугель писал об одном из них:

«В Баженове подкупает, прежде всего, его необычайная близость и родственность театру. За эту близость ему, конечно, прощалось многое, как прощаются сердитые укоры и замечания близких друзей и родственников. Баженов истинно чувствовал себя, как критик, членом театральной семьи».

А самое главное, — оба они считали, что критики, в отличие от директоров и руководителей театра, обладающих «силой власти», наделены другим — «силой мнения». А эту силу следует доказать творческой чуткостью, беспристрастностью суждений, публицистической безупречностью. Сам Кугель придерживался той же позиции. Вот почему он испытывал потребность нарисовать портреты этих двух критиков.

Каков жанр подавляющего большинства его «портретов», а равно и критических статей, предназначенных для периодической печати? Можно назвать их очерками, этюдами, иногда они несут в себе явственные черты фельетонной манеры изложения и строя. Кугель был прирожденным журналистом. Его литературный {59} опыт складывался в газете. Там он оттачивал свое перо, там он учился изысканию отчетливой жанровой и стилистической завершенности написанного. Его широкая образованность, поразительная свежесть и устойчивость памяти помогали ему становиться на путь образных сравнений, подчас неожиданных и парадоксальных, но всегда впечатляющих и, следовательно, убедительных. Он часто прибегал к метафорам и острословию, особенно в тех случаях, когда спорил, даже при отсутствии прямого оппонента. Но мысль его требовала воображаемой дискуссии, тогда она вздымалась на гребень, тогда заострялись формулировки, а слово становилось упругим и образным.

Давая оценку актеру, беря его в целом, Кугель вовсе не стремился охарактеризовать значительный цикл созданных им образов. Он часто ограничивался одной или немногими ролями. Но при этом выделял в избранных созданиях артиста наиболее выпуклое, придавая им значение всеобщности для данного художника сцены. Можно подчас усомниться в окончательной верности оценки при таком методе рассмотрения личности артиста, прошедшего большой творческий путь, но автор убежденно аргументирует в пользу созданной им концепции художественной индивидуальности артиста — и читатель подпадает под обаяние подобной критической манеры.

Кажущаяся легкость и непосредственность мысли и языка — плод огромного труда. Кугель очень тщательно и трудно отделывал свои статьи, ища точного определения, выразительной характеристики, оперируя образами, которым часто придавал вполне афористическую форму. В итоге, по большей части, возникал такой тип статьи-очерка, который можно назвать «эссеистским». И это будет серно, так как Кугель в поисках личного литературного стиля, несомненно, приглядывался к французским «эссеистам». Это сказывается, в частности, и на господстве отчетливой авторской интонации, при которой неуместно слово — «мы», а само собой возникает доверительное по отношению к читателю — «я».

{60} \* \* \*

История русской театральной критики до сей поры почти не изучена. Многие этапы ее, по сути, позабыты. Между тем критическая мысль всегда шла бок о бок с театром. О прошлом сценического искусства нельзя составить верного представления, если не перелистать запыленные страницы старых газет и журналов, если не перечесть лежащих на библиотечных полках полузабытых книг о театре.

А. Р. Кугель был, конечно, прав, когда сетовал на то, что критику редко отводится «угол в истории». Речь идет не только о нем. И не наша ли в этом вина, людей следующих поколений, что мы забываем о тех, кто до нас думал о театре, жил его жизнью, связал с ним свою судьбу!..

М. Янковский

# **{61}** П. С. Мочалов[[5]](#endnote-2)

Подобно русскому былинному эпосу, русская сцена имеет своего Илью Муромца — Павла Степановича Мочалова. Разобраться в мочаловской легенде не так легко, как кажется, тем более что фактические материалы, относящиеся к детским и юношеским годам П. С. Мочалова, крайне скудны. У нас, думается, есть некоторый ключ к пониманию среды, в которой жил и развивался Мочалов, и, быть может, также к уяснению его внутреннего мира. Это — Островский, с его картинами Замоскворечья, его галереей разночинных московских людей, одним-двумя поколениями старше Мочалова, но {62} являющихся плотью от плоти и костью от кости Мочаловых. Мочалов не только глубоко русский, — он глубоко московский. И характер, и дарование его, и судьба, и вся нескладица, чересполосица его души — все это в высшей степени московское, русское, нутряное, «островское». И «романтизм» Мочалова, о чем беспрестанно пишет А. Григорьев[[6]](#endnote-3), следует понимать совсем не так, как принято понимать романтизм в немецкой, тем паче французской его транскрипции: «И мантии блеск, и на шляпе перо, и чувства — все было прекрасно». Этот романтизм — того особого рода, к которому принадлежит «Бедность не порок»: Любим Торцов — пьяный, но благородный герой, которому дайте шире дорогу, Митя, Разлюляев с гармоникой, Капитоша Брусков — «В чужом пиру похмелье» — все они приходят на память.

«Лев ушел из клетки, бык сорвался с бойни и упокойники в гробах спасибо скажут, что умерли».

Молчаливый, как какая-нибудь красная девица Любовь Гордеевна, Мочалов вызывающе груб во хмелю. Посетитель литературной кофейни, он дичится общества и спешит уйти, чтобы не быть замеченным. Но он становится надменен, как испанский гранд, когда вино ударяет в голову, и груб, как извозчик.

«На одной станции, где-то под Орлом, остановились переменить лошадей против кабака. Оттуда несся шум, гам, и сестра услышала голос Мочалова: он был пьян и бушевал с мужиками. Я сквозь сон слышала, что сестра порывалась идти к нему, но муж ее не пускал. Сестра настояла на своем, пошла туда, но успокоить Мочалова ей не удалось» (воспоминания А. И. Шуберт[[7]](#endnote-4)).

В воспоминаниях П. М. Медведева[[8]](#endnote-5) находим также один штрих, врезавшийся в память мальчику. Медведев жил у дяди-режиссера, Силы Кротова. И вот в памяти мальчика сохранился образ Мочалова, взбегающего {63} в расстегнутой шубе по лестнице и орущего что есть мочи: «Сила! Водки!» Только и всех воспоминаний.

Он был безобразен в пьяном виде, — не только пьян, но и противно пьян. Его окружали собутыльники, прихлебатели, ничтожества, жалкие люди. И тогда, во время кутежей, в Мочалове просыпалась еще и новая разновидность русской «органичности», гениально подмеченная и изображенная Островским — самодурство. Среди этих прихлебателей и пьяных друзей выделялись особенно двое: Беклемишев, бывший гусар, лет на пятнадцать моложе Мочалова, написавший какую-то ничтожную драму «Майко», в которой Павел Степанович играл главную роль. Второй знаменитой фигурой был некто Дьяков, личность совершенно темная — «человек, — по свидетельству одного из современников (Берг[[9]](#endnote-6), “Московские воспоминания”), — известный всей Москве различными своими похождениями». Он будто бы «до безумия любил Мочалова». И вот этого «безумно любящего друга» Мочалов вынуждал выкидывать такие штуки. «Во время излияний Мочалов бывало закричит: “Дьяков, сигару!” — и тот немедленно исполнял требование. “Болван, разве так надо подносить мне? Максим, научи его”. Максим, маленький актер, тоже постоянный собутыльник Мочалова, здоровенный детина, немедленно схватывает Дьякова, кладет его к себе на руки, как малого ребенка, животом вверх, а на живот кладет сигарку, и таким способом подносит ее Мочалову» (Галахов[[10]](#endnote-7), «Литературная кофейня»).

В то же время Мочалов был добр, часто тих, стыдлив, сердцем мягок, как воск, скромен…

Наиболее обстоятельный биограф П. С. Мочалова, А. А. Ярцев[[11]](#endnote-8), не скрывая недостатков образования и воспитания Мочалова, пишет:

{64} «В окружающей его среде, надо думать, не было никого, кто помог бы ему направиться на путь саморазвития и неуклонно идти по нему. Вращаться в обществе просвещенных людей юноше не приходилось, да и слишком ограничен был этот круг людей, считавших актера равным себе существом; не только в массе, но и среди более образованного общества на актера смотрели презрительно».

Тут есть доля истины, но далеко не вся истина. Мы увидим дальше, что недостатка в покровителях искусства по отношению к Мочалову не было. Тогда любили покровительствовать. Сверху донизу царил один и тот же просвещенный абсолютизм. И если дворяне были полицеймейстерами царя, как выразился Николай I, то все его полицеймейстеры подражали в покровительстве искусству своему начальнику и следовали по орбите царского солнца. Но тот разрыв, который существует между покровительствуемым народом и покровительствующими благодетелями, смутно, инстинктивно, бессознательно чувствуется натурами самолюбивыми, застенчивыми и внутренне деликатными. Таков был и Мочалов. Таков же и тип хорошего русского человека из якобы «темного царства», как он рисовался Островским. Таковы были все эти Мити, Разлюляевы, Кудряши, Вани Бородкины, Русаковы. «Не в свои сани не садись» означало не то, что‑де куда нам с кувшинным рылом да в калашный ряд и что‑де звезда от звезды разнствует во славе, а то, что пока нет внутреннего органического, социально утвержденного и выгравированного, что ли, в сердцах, — все эти формы покровительства, по существу, оскорбительны.

В театральных воспоминаниях Родиславского[[12]](#endnote-9), к которым нам придется возвращаться, рассказывается эпизод о том, как молодой купец из мещан, по фамилии {65} Чиркин (потом по сцене Лавров), занимавшийся лесным делом, решил попробовать свои силы на сцене и отправился к тогдашнему директору театров Кокошкину[[13]](#endnote-10). Родиславский передает этот рассказ с некоторым чувством, похожим на умиление.

«Великолепный дом Кокошкина на Воздвиженке был доступен для каждого, имевшего нужду к директору театра. Лавров явился в этот дом в то время, как Кокошкин давал урок декламации тогдашней молодой первой актрисе московской сцены М. Д. Львовой-Синецкой[[14]](#endnote-11). Кокошкину доложили о приходе Лаврова; он велел его впустить в кабинет. Лавров вошел в кабинет и поклонился Кокошкину, но тот не прервал своего урока ради его прибытия и продолжал по-прежнему заниматься декламацией с актрисой. Долго переминался Лавров с ноги на ногу, наконец, так увлекся бывшим пред ним драматическим уроком, что совершенно забылся и стал вполголоса повторять слова, произнесенные актрисою. Наконец урок кончился.

— Что, хорошо? — спросил директор, обращаясь к молодому купцу.

— Отлично! — отвечал купец.

— А что ты сам — не хочешь ли поступить в актеры?

— Точно так‑с, ваше превосходительство‑с, за этим я и пришел к вам.

— А не знаешь ли чего-нибудь наизусть?

— Я знаю всю роль Эдипа.

— А ну‑ка, прочти!

И молодой статный купец высокого роста, с белокурой курчавой головой, с чрезвычайно привлекательной благородной наружностью, застегнув свой длиннополый купеческий сюртук и выставив вперед ногу в смазном немецком сапоге с высоким голенищем с кисточкой, начал нараспев декламировать сцену Эдипа с Полиником».

{66} Родиславский не сознает, что его рассказ способен вызвать совсем другое впечатление. Этот великолепный Кокошкин в своем великолепном доме на Воздвиженке, приглашающий к себе в кабинет молодого купчика во время урока декламации и явно кокетничающий своими театральными уроками («ну что, хорошо?»), и этот переминающийся с ноги на ногу, «в немецком сапоге» молодой атлет с белокурой головой Аполлона, и это полупрезрительное «ты» и «точно так‑с, ваше превосходительство‑с» — все, в общем, отдает таким холопским строем, при котором искусство, собственно, теряет свой главный элемент — гордость, самоупоение, бескрылую свободу… И как легко понять, почему на одного Чиркина-Лаврова «в немецком сапоге» приходилось много Чиркиных-Лавровых, никогда даже и в мыслях не приближавшихся к великолепному дому директора театров на Воздвиженке, — так легко понять, замечу мимоходом, всю психологию социальной розни, выраженную у Островского в «Не в свои сани не садись».

Тут не в том дело, как говорит, кажется, в «Нови» Нежданову его сосед по креслу, что Островский унизил цивилизацию в своей пьесе. Ничего такого Островский не унижал, а глубоко верно передал ощущения — этот страх, эту оторопь, а может быть, безнадежную и самое себя стыдящуюся тоску истинно скромных, в себе замыкающихся натур по чертогам цивилизации.

Я останавливаюсь на этой подробности потому, что сейчас мы встретимся в биографии П. С. Мочалова с интересным и, по-моему, его биографами нисколько не объясненным эпизодом. Мочалов дебютировал в 1817 году ролью Полиника в трагедии «Эдип в Афинах»[[15]](#endnote-12). Общий голос был, что взошла новая звезда. «Необыкновенный талант», «бездна огня и чувства» — вот что читаем в воспоминаниях С. Т. Аксакова[[16]](#endnote-13). Успех {67} П. С. Мочалова был чрезвычайный. Создалась рать, толпа восторженных поклонников.

С дальнейшими дебютами успехи молодого Мочалова возрастали еще больше. Поэты посвящали ему стихи. Стихотворение Глинки[[17]](#endnote-14) под названием «На игру Мочалова в Танкреде» появилось в петербургском журнале «Благонамеренный» (1819, № 1, в отделе «Смеси») вместе с «Письмом к издателю» за подписью W. Письмо это начинается сообщением «приятного известия о появлении на московской сцене нового трагического актера, господина Мочалова, сына известного актера, того же имени (sic!)». Талант Мочалова-сына называется «счастливым». «Не только зрители-знатоки, — читаем мы дальше, — но и сама любимица Мельпомены г‑жа Семенова[[18]](#endnote-15), бывшая в Москве минувшей осенью, отдавала ему полную справедливость». Ввиду такого счастливого обстоятельства, — сообщается в письме, — группа «Любителей драматического искусства» согласилась для окончательного образования г. Мочалова отправить его на свой счет в Париж, дабы Мочалов «познакомился со славным Тальмой[[19]](#endnote-16)», получил «окончательное образование и совершенство таланта», заимствовал от великого французского трагика искусство сценической игры и внешних приемов. «Благодетели же, — читаем в заключение письма, — найдут награду в успехах Мочалова и совершенстве его таланта».

«Благодетели» не получили награды: поездка Мочалова не состоялась. Никаких, вообще, дальнейших указаний относительно проекта «благодетелей» мы не находим. Проект просто канул в Лету, и так как ясно, что выступившие с письмом любители драматического искусства, согласившиеся облагодетельствовать Мочалова знакомством с Тальмой, не остановились бы перед расходами и так же рады были послужить драматическому {68} искусству, как Кокошкин В своем великолепном доме на Воздвиженке рад был преподавать декламацию, и потом не без чувства самодовольства спрашивать: «Ну что, как, хорошо?» — то очевидно, что Мочалов не то что ответил решительным отказом, а просто не мог органически поехать в Париж к Тальма. Мочалов так же невообразим в дилижансе, направляющимся в Париж к Тальма, как Митя, или Разлюляев, или Ваня Бородкин невообразимы на выучке у банкира Лафита; как непонятны и непереводимы на иностранный язык многие явления — и высокие, и низкие — русской жизни.

Судьба проекта благодетелей аналогична попытке С. Т. Аксакова направить Мочалова на «истинный путь», о чем Аксаков подробно рассказывает в своих записках. Аксаков пишет, что попытка «сближения» с Мочаловым не имела никакого успеха.

Он слишком снисходителен к этому эпизоду своих увлечений.

Следовало бы сказать, что попытка «сближения не только окончилась неудачей» — она кончилась грустно, скандально, безобразно. Мочалова вывели из дома Аксакова. О, конечно, он был пьян и, очевидно, вел себя неподобающе. Но факт остается фактом: гений русской сцены был вытолкнут лакеями русского барина взашей, и «с тех пор, — со странной даже для барина наивностью замечает Аксаков, — он у меня в доме не бывал».

Пьянство Мочалова, его буйное тяжелое похмелье, разумеется, явление в высшей степени прискорбное и противное. Но когда читаешь многие воспоминания, например, как у Аксакова, то поражаешься тому, что автор воспоминаний не обнаруживает даже попытки проникнуть во внутренний мир Мочалова. Почему, как он дошел до этого? Что это за «эс-ерик»[[20]](#endnote-17), который якобы {69} подобострастно вставлял всюду Мочалов? И почему он так «уважал князей и графов», прибегая в обращении к ним, к эс-ерикам, а генералов (особенно военных) даже боялся. И неужели все дело только в том, что, как утверждает Аксаков, «Мочалов был недостаточно умен»? Нет ли в самой резкости определения Аксакова чего-то недодуманного, недооцененного?

В конце концов, эпизод с Мочаловым — один из характерных показателей внутреннего, совершенно неустранимого разрыва, существовавшего между барской интеллигентной Россией Аксаковых и народом, к которому Мочалов принадлежал не только происхождением, но и душой, органическим своим складом. Может быть, он был недостаточно умен для Аксакова и Шаховского[[21]](#endnote-18). Но и Разлюляев, и Ваня Бородкин, и Любим Торцов, конечно, были для них «недостаточно умны», из чего не следует, что они были неумны для себя, своей среды, для своего органического быта. Мочалов боялся, надо думать, не одних военных генералов. Он боялся — потому что был чрезвычайно далек от этого мира — всего вообще уклада русской жизни. Он был сам по себе. Они были тоже сами по себе. У него, как у всех его сверстников и всех близких к быту московского мещанства и разночинства, было что-то свое — свой ум, своя душа. Он памятовал, что не в свои сани не садись, и точно так же, надо полагать, болезненно морщился, когда в форме разных «сближений», тем паче насильственных предписаний, распеканий и нагоняев, очень учтивые, но и, при всей учтивости, грубые люди, покровительственно трепля его по плечу, садились в его сани.

«Мочалов нелепо женился на дочери какого-то трактирщика», — пишет Аксаков. История его женитьбы действительно нелепа и лучше всего характеризует личность Мочалова. Он женился на дочери трактирщика {70} Баженова, содержателя «литературной кофейни», которую посещала вся литературная и артистическая Москва и частым посетителем которой был Мочалов. Как анекдот передают, будто Мочалов решил предложить себя в мужья молодой трактирщице потому, что задолжал несколько сот рублей за водку ее отцу. Тут нет ничего невероятного, то есть в том смысле, что Баженов-отец, конечно, наседал на неисправного должника, а должник, со свойственной ему пассивностью, предоставлял опытным ловцам плести капкан. Молодая Баженова была хороша собой, но совершенно неразвита, необразованна и крайне прозаична. Натура холодная — она, конечно, ни с какой стороны не подходила к пламени мочаловской души.

Мочалов еще более замкнулся в себе, еще более закутил. Охлаждение к жене все росло и росло. Наконец, Мочалов совершенно разошелся с женой и сошелся с актрисой Петровой. В его, в сущности, крайне печальной одинокой жизни его отношение к Петровой было одним из немногих радостных эпизодов. Он мог бы сказать пушкинским стихом: «И, может быть, на мой закат печальный блеснет заря улыбкою прощальной». Но Мочалов недаром «боялся генералов». Развязка романа Мочалова своей неожиданностью, грубостью и дикостью напоминает развязку «литературного и художественного» сближения с Аксаковым.

Содержатель кофейни, тесть Мочалова, был человек со связями в квартале, что, конечно, вполне естественно. Тесть вступился в это дело — и Мочалов был водворен в лоно семьи мерами полиции и административными угрозами. Мочалов подчинился. Он подчинился, как подчинялась, как привыкла подчиняться вся русская жизнь. Потянулась тяжелая, мрачная семейная жизнь, прерывавшаяся {71} периодами запоя. Тут и была вся сила возможного протеста — в кутежах, в запое, в самоуничтожении. Личность, которую угнетала и упраздняла окружающая свинцовая действительность, как бы спешила сама себя упразднить, сжечь на огне, истребить, расказнить. И тут как близок Мочалов героям и быту Островского! Досужев, Хорьков, Любим Торцов — сколько их не могли принять жизнь, как она есть, и не имели силы ее отвергнуть. «Взяток я брать не могу» — вспоминаются слова Досужева. Ну, а что же? А то, что: «Гарсон, жизни!»

Во всей своей личной домашней жизни Мочалов необыкновенно русский московский человек, как он изображен Островским. Он жил, как какой-нибудь Русаков или Брусков. Вставал в четыре часа утра, долго молился богу, сам себе варил кофе, в шесть часов пил чай. Обстановка носила отпечаток обыкновенного среднего купеческого дома: на окнах горшки с геранью, много икон с теплящимися лампадками. Часто посещал Мочалов церковь и горячо молился. В доме, несмотря на весь разлад с женой, царил типичный замоскворецкий патриархат. Голос «самого» почитался законом, разумеется, во всем, что не представляло особого значения. И дочь Мочалова рассказывает, что, когда, например, на стол к обеду подавался целый гусь или поросенок, никто не смел отрезать себе кусок, пока Мочалов не совершал должной церемонии и не брал себе своего куска. Тогда — ныне отпущаеши! — все принимались за еду.

Чтобы понять и почувствовать фигуру Мочалова не только как исключительного актера-самородка, но и как представителя известной социальной формации, которой предстояло развернуться и обнаружить свое настоящее лицо лишь впоследствии, необходимо вспомнить другую фигуру, блиставшую одновременно с Мочаловым {72} на театральном горизонте, и на одинаковом с ним амплуа, — именно, Каратыгина.

Совершенно понятно, что Каратыгин[[22]](#endnote-19) блистал в Петербурге в то время, когда Мочалов покорял сердца в Москве. Здесь именно — Петербург и Москва. Здесь именно петербургский период русской истории, петровское вздергивание России на дыбы и кажущееся оцепенение замоскворецкого затишья. Каратыгин, разумеется, не был Тальма; он не был даже Фредериком-Леметром[[23]](#endnote-20), пламенным героем бульварной мелодрамы. Он был русский европеец, «Ермилов из Парижа». Он отличнейше, поскольку это было возможно для русского актера, лишенного настоящей школы пластики, носил костюм, отлично декламировал и самым академическим манером выдерживал позитуры ложноклассической трагедии. Бодлер[[24]](#endnote-21) не сказал бы о нем, что «Je haïs les mouvements qui déplacent les lignes»[[25]](#footnote-6). Каратыгин, по-видимому, был очень вхож в литературные и барские салоны, и с ним никак не могло бы случиться даже самым отдаленным образом печальное приключение Мочалова у С. Т. Аксакова. Каратыгин был совершенно в тоне петербургской жизни, петербургской архитектуры, петербургского двора, петербургского строя мыслей, петербургских великолепных лошадей у Аничкова моста, стоявших на удивление Европе, и пр. Он играл так, что император Николай Павлович, который, в качестве абсолютного самодержца, почитал себя непогрешимым знатоком всех вещей, мог сказать о нем Бенкендорфу или Дуббельту: «А Каратыгин играет так же, как в Михайловском театре, и мог бы быть недурным партнером Жорж[[26]](#endnote-22), hein[[27]](#footnote-7)?» Он был непоколебимо уверен, величествен, {73} маэстозен, так сказать. Когда играл «Велизария»[[28]](#endnote-23) Ободовского, то подлинно, как неоднократно цитирует Белинский понравившийся ему стих, перед собой видел

Народы, веки и державы, —

и произносил, надо полагать, с величественным тремоло в голосе знаменитые слова:

Подайте мальчику на хлеб —  
Он Велизария питает…

Белинский в своей статье «Об игре г. Каратыгина» великолепно определяет сущность Каратыгина, мимоходом высказывая очень верную эстетическую теорию и определяя сущность драматического искусства, так что его слова могут и по сей день служить руководством для сбитых с толку искателей театральной истины. «Я сценическое искусство почитаю творчеством, — говорит Белинский, — а актера самобытным творцом, а не рабом автора. Найдите двух великих сценических художников, гений которых был бы совершенно равен, дайте им сыграть одну и ту же роль, и вы увидите то же, да не то». И в другом месте: «Из всех признаков, которыми отличается талант природный от таланта случайного, для меня разительнее следующий: талант самобытный всегда успевает, когда не выходит из своей сферы, когда остается верен своему направлению, и всегда падает, когда хватается не за свое дело, вследствие расчета или системы; талант случайный берется за все и нигде не падает совершенно. Я никак не могу понять, как один и тот же талант может равно блистать и в бешеной, кипучей роли Карла Моора[[29]](#endnote-24), и в декламаторской, надутой роли Димитрия Донского[[30]](#endnote-25), и в естественной, живой роли Фердинанда[[31]](#endnote-26), и в натянутой роли Ляпунова[[32]](#endnote-27). Такой актер — {74} не то же ли самое, что поэт, готовый во всякий час, во всякую минуту импровизировать вам прекрасными стихами и буриме, и мадригал, и эпиграмму, и акростих, и оду, и поэму, и драму — и все, что зададут ему. Здесь я вижу не чувство, а чрезвычайное умение побеждать трудности, то умение, которое так высоко ценилось французскими критиками XVIII века и которое так хорошо напоминает дивное искусство фокусника, метавшего горох сквозь игольное ушко».

Правда, с переездом в Петербург Белинский несколько изменил свой взгляд на Каратыгина, но все же образ Мочалова не потускнел в душе Белинского. Ап. Григорьев дает такое сравнение Каратыгина с Мочаловым: «Каратыгин — изящно распланированный сад; Мочалов — лес дремучий; тут и громадная сосна, и плакучая береза, и дуб великан растут себе вперемежку, сплетаясь и корнями, и сучьями, — словом, природа матушка!» Казалось, что будущее России и русского искусства, в частности, пойдет отсюда — из сада á la francais[[33]](#footnote-8), насажденного Петром. «Что же значит, — писал Белинский, — вся история Москвы в сравнении с великим эпосом биографии Петра Великого?» Так подавлял Петербург.

Настал момент, когда состязание Петербурга и Москвы, Каратыгина и Мочалова, приняло совершенно конкретный характер. Мочалов был командирован в Петербург, Каратыгин — в Москву. Это произошло в 1833 году, после пасхи. Оба артиста играли пред незнакомой публикой.

Мочалов выступил в Александринском театре в «Жизни игрока»[[34]](#endnote-28) 11 апреля. Успех Мочалова был весьма скромный, чтобы не сказать более. Затем следовали {75} роли Чацкого, Фердинанда из «Коварства и любви» и Карла Моора. Успех или, пожалуй, точнее, неуспех был тот же. Инспектор репертуара — удивительная должность, созданная дирекцией того времени, — Храповицкий[[35]](#endnote-29) пишет в своем дневнике о первой гастроли Мочалова: «Гадок, мерзок, никуда не годится». Каратыгин, «видя в памяти своей народы, веки и державы» и крепко ухватившись за выработку жеста и декламации, которой «оковы» он будто бы «сломал», по выражению Шевырева[[36]](#endnote-30), а вернее, которой «оковы» он слегка изменил, заменив ложноклассическую скандировку стиха наивностью романтической декламации, — пожинал в Москве лавры. Белинский делал отчаянные усилия, стремясь доказать, что Каратыгин и Мочалов — это Сальери и Моцарт, и что гений все же находится на стороне «гуляки праздного», а не фокусника, мечущего горох сквозь игольное ушко. Но ведь если рецензии Белинского и могли бы иметь влияние, они выходили слишком поздно; полемика о Каратыгине появилась уже post factum[[37]](#footnote-9), когда Каратыгин очаровал всех своим колоссальным ростом, своим совершенным «комильфо», своей почти балетной пластикой и отчетливой «до ужаса» дикцией.

Очаровав, блеснув и забрав в карету ворох подарков, лавров и лент, Каратыгин тронулся в погожий весенний день назад в Петербург. На какой-то станции, как свидетельствуют совершенно точные записи современников, они, Каратыгин и Мочалов, встретились, как впоследствии встретились у Островского Геннадий Несчастливцев, шествовавший из Вологды в Керчь, и Аркашка Счастливцев, шествовавший из Керчи в Вологду. Каратыгин был полон скромного сознания своего {76} торжества. Он ехал с женой и видел в памяти своей «народы, веки и державы». Мочалов ехал в совершенно пустом возке — ни подарков, ни денег, ни жены, которая давно постыла, ни актрисы Петровой, отторгнутой от него административным порядком. Вероятно, Каратыгин при встрече был крайне учтив и высоко, не без церемонности приподнял свой моднейший цилиндр.

Вероятно, и даже очень, что Мочалов был в сильном градусе, но, добрый и независтливый, едва ли злобствовал. Вернее, он был рассеян. Может быть, он обдумывал какое-нибудь стихотворение — «Ответ могильщику»[[38]](#endnote-31) и ту великую тоску, тайну которой он хотел схоронить в груди? Он знал, конечно, совершенно ясно, что провалился в Петербурге. И это как будто не раздражало его. Он не чувствовал Петербурга, и как только он вышел на подмостки, для него это стало несомненностью. Он играл, вероятно, так, как беседовал с Аксаковым о теоретических вопросах искусства. «Да‑с, нет‑с». Бог не приходил. Тайна творческого порыва улетела. И он сжался, свернулся, застыл пред этим городом и этой публикой, как сжался бы Ваня Бородкин пред Вихоревым из «Не в свои сани не садись». Пред трактирщиком Маломальским Ваня Бородкин весь, как есть, и он находит те самые нужные слова, которые отлично понимает Маломальский, которые идут от сердца и стучатся прямо в сердце. Но тут ничего не выходит, кроме «да‑с», «нет‑с» и еще страха пред генералами, особливо военными.

Приехав в Москву, Мочалов, может быть, впал в полосу страшного запоя, и может быть, наоборот, сходил в баню, оттуда в церковь, где усерднейше молился, а потом поехал в то знакомое купеческое семейство, где он чувствовал себя так хорошо и привольно, как изображено {77} на известной картине Неврева, где Мочалов читает монолог из своей коронной роли Мейнау в драме Коцебу «Ненависть к людям, или Раскаяние»,

Сердце мое подобно засыпанной могиле,  
Пусть истлевает то, что в ней сокрыто.

\* \* \*

Что представлял собою Мочалов как театральный феномен, как сценическое явление? Мочалов то был гениален и, по выражению григорьевского сонета, — «зала выла, как голодный зверь», то, по словам инспектора театра Храповицкого, «никуда не годился». С. Т. Аксаков с восторгом отзывается об исполнении Мочаловым в 1826 году роли Аристофана[[39]](#endnote-32) в пьесе кн. Шаховского: «Сколько огня, сколько чувства и Даже силы было в его очаровательном голосе! Все чувства, как в зеркале, отражались в его глазах». А через два года тот же Аксаков пишет: «Мочалов в роли Аристофана не походил ни на Мочалова, ни на представляемое лицо. Всю роль он проговорил не своим, а весьма тихим голосом, не одушевил самых лучших сцен, отнял у роли сардонический смех — первый признак Аристофана — и играл как будто нехотя». Об исполнении роли Волкова[[40]](#endnote-33) читаем у Белинского: «Мы изучали Мочалова в роли Волкова. Жестикуляция его была напряженная, сильная до излишества, но одушевления не было». А за десять лет до этого о той же роли Аксаков пишет: «Мочалов был превосходен, говоря же о ботике Петра Великого, — достиг неподражаемого совершенства».

«Что он сделал из Ляпунова в “Скопине-Шуйском”, — пишет Ап. Григорьев, — он уловил единственную поэтическую струю этого дикого господина — я говорю о Ляпунове драмы, а не о великом историческом Прокопии Петровиче Ляпунове, — он поймал одну ноту {78} и на ней основал свою роль. Эта нота — стих “До смерти мучься… мучься после смерти”. Ну, и вышел поэтический образ, о котором, вероятно, и не мечталось драме, рассчитанной совсем на другие эффекты». Современники Мочалова, видевшие его в этой роли (Соловьев[[41]](#endnote-34), Кублицкий[[42]](#endnote-35)), так изображают впечатление от исполнения роли Ляпунова: «Страшному крику вторил радостный, но столь же страшный хохот мстителя — тот хохот, которым мог потрясать зрителей только Мочалов. Все были поражены силой трагического представления». А вот отзыв харьковского рецензента об исполнении той же роли: «Что это такое! Рост маленький, стан неловкий, голос слабый, жесты странные, нередко смешные. Боже мой, неужели это Мочалов? Неужели он? Мне говорят: погодите, разыграется. Да где же ему разыграться, когда он в лучших местах роли был просто уродлив?» И вдруг читаем дальше: «Мочалов вырос», «Какая величественная осанка — пишет харьковский рецензент, — какой взгляд, голос и это горестное, убийственное выражение лица! Но вот Мочалов бежит к окну, зовет, кричит… “Он умер, а им как будто И дела нет!” Это было лучшее место во всей роли Мочалова».

Каждый из приведенных отзывов находит лучшим особое место, и это не столько потому, что видели разное, сколько потому, что в разных спектаклях мочаловские «минуты» приходились на разные места роли. Но едва ли не самое интересное — это сопоставление начала и конца харьковской рецензии. В начале рост маленький, стан неловкий, голос слабый, а в конце — «вырос», «величественная осанка», «мощная грудь» «зовет, кричит»… Магия волшебного превращения пред нами налицо.

{79} Об исполнении Мочаловым роли Дон Карлоса читаем у Аксакова: «Он до того неровно играл, что, казалось, в одной и той же сцене говорили за Дон Карлоса[[43]](#endnote-36) разные люди. Он впадал в такую тривиальность, что многие выходки можно было назвать истинно комическими». И Карла Моора Мочалов то играл «прекрасно», то «с разными выходками для райка»; то некоторые явления проводил «превосходно», то — в третьем и четвертом действиях «уже не находил в себе чувства и огня и заменял их неуместным криком, усиливая слабые места».

Роль Фердинанда в «Коварстве и любви» встречает такую оценку Белинского: «Мочалов вышел в мундире гарнизонного командира, в мундире расстегнутом и который, сверх того, сидел на нем мешок мешком. Потом игра, боже мой, какая игра!.. Конечно, были места два, да ведь эти два места продолжались две минуты, а мы высидели в театре с лишком три часа». А вот Галахов вспоминает, как Мочалов исполнял роль Фердинанда в «поре своей молодости»: «Искренний пыл, который обнаруживался и в сценах нежной любви, и в сцене отчаянной ревности». И далее следует ряд восторженных воспоминаний о подробностях исполнения Мочаловым роли Фердинанда. Значительно ровнее был Мочалов в ролях шекспировского репертуара. Но и тут читаем, например, у Аксакова об Отелло, что «Мочалов превзошел себя», что это было «торжество одного таланта», так как‑де «искусство» здесь и «не ночевало», что слова «крови, Яго, крови» были произнесены «самим Отелло». «Однако, — прибавляет Аксаков, — таков был удачный спектакль, а это не всегда бывает». Белинский, отмечая несколько мест, «от которых все предметы, все идеи, весь мир и я сам сливались во что-то неопределенное и составили одно целое и {80} нераздельное», пишет, однако: «Роль, по обыкновению, была дурно выдержана». И. И. Панаев[[44]](#endnote-37), видевший Мочалова в роли Отелло в 1839 году, находит, что он исполнял ее плохо. Аполлон же Григорьев сравнивает его с Сальвини и дает Мочалову даже некоторое предпочтение.

Мы приходим к знаменитой статье Белинского о Гамлете, создавшей, в сущности, бессмертие Мочалову. Центральное место в статье занимает изложение знаменитой сцены после представления актеров. «Вдруг Мочалов, — читаем мы, — одним львиным прыжком, подобно молнии, со скамеечки перешел на середину сцены и, затопавши ногами и замахавши руками, оглашает театр взрывами адского хохота. Нет, если бы по данному мановению вылетел дружный хохот из тысячи грудей, слившихся в одну грудь, — и тот показался бы смехом слабого дитяти, в сравнении с этим неистовым, громовым, оцепеняющим хохотом… А это топанье ногами, это маханье руками вместе с этим хохотом! О, это была макабрская пляска отчаяния, веселящегося своими муками, упивающегося своими жгучими терзаниями. О, какая картина, какое могущество духа, какое обаяние страсти! Две тысячи голосов слились в один крик одобрения, четыре тысячи рук соединились в один плеск восторга — и от этого оглушающего вопля отделялся неистовый хохот и дикий стон одного человека, бегавшего по широкой сцене, подобно вырвавшемуся из клетки льву».

При всем пиетете к Белинскому, следует заметить, что с художественной точки зрения подобный адский хохот, такое львиное рыкание и вся эта «макабрская пляска» совершенно не соответствуют образу и духу Гамлета. Не только в том дело, что у Гамлета «слабый румянец воли». За несколько минут до «макабрской {81} пляски» Гамлет в беседе с актерами высказывает целый ряд тонких художественных замечаний о сценической игре. Главная заповедь актеру, преподанная Гамлетом, гласит следующее: «Среди потока, бури, так сказать, водоворота твоей страсти ты должен сохранять умеренность, которая смягчит их резкость. О, мне всегда ужасно досадно, если какой-нибудь дюжий, длинноволосый молодец разрывает страсть в клочки, чтобы греметь в ушах райка, который не смыслит ничего, кроме неизъяснимой немой пантомимы и крика». И, сказав это с философской иронией и всей глубиной гамлетовской меланхолии, Мочалов — Гамлет скачет, пляшет, по‑макабрски машет руками и ногами и «дикими», стало быть, совершенно «неизъяснимыми» стонами покрывает гул двухтысячной толпы, являя ей, точно, лишь вид одной «пантомимы».

Мы не будем подробно следить за статьей Белинского. Совершенно ясно, что, как писал Аполлон Григорьев, «была пора, театра зала то замирала, то стонала, и незнакомый мой сосед сжимал мне судорожно руку». Потом, придя домой, сев за письменный стол, Белинский пытался вспышкам мочаловских молний придать рациональный характер. Но, конечно, эти объяснения и комментарии были таким же преображением в душе Белинского игры Мочалова, как и игра Мочалова была преображением художественного, психологического и философского материала роли Гамлета. Во всяком случае, для нас совершенно очевидно, что общий характер мочаловской игры остался и в Гамлете неизменным, то есть скачки, молнии, вспышки, озарения, неистовый дух оргийности.

Уже на третьем представлении «Гамлета» Белинский находит, что были «места превосходные», но, в общем, роль пропала. «Даже и на втором представлении, — пишет {82} Белинский, — пропал монолог “Быть или не быть”». На шестом представлении «вулканическая сила» Мочалова вновь вспыхнула, и восторженный критик пишет: «Кто хочет понять шекспировского Гамлета, тот изучай его не в книгах и аудиториях, а на сцене Петровского театра». И Мочалов уже не вскакивал, как лев рыкающий, а только «лицо его посинело, как море перед бурей». Но 27 апреля Белинский смотрит опять «Гамлета» и совершенно разочарован: только в двух сценах, по его выражению, «Мочалов просыпался».

Мы имеем еще и другие свидетельства, что роль Гамлета не представляла исключения в смысле крайней неровности и неодинаковости исполнения. П. И. Вейнберг[[45]](#endnote-38), который видел Мочалова в Одессе будучи гимназистом старшего класса — стало быть, юношей, могущим дать себе ясный отчет во впечатлениях, пишет: «Гамлета в исполнении Мочалова ждал я с лихорадочным нетерпением, весь проникнутый незадолго до этого прочитанной впервые знаменитой статьей Белинского, и вышел из этого спектакля — как вышла и вся публика — с грустной неудовлетворенностью, с каким-то даже обидным чувством; достаточно сказать, что мы не слышали явственно почти ни одного слова, потому что вся роль была проведена шепотом — не тем, о котором я упоминал выше, и который иногда производит в зрителе буквально электрическое сотрясение, а обыкновенным шепотом человека, которому говорить громко, внятно просто не хочется. В моей памяти не сохранилось почти ни одной, сколько-нибудь выдающейся подробности об исполнении Мочаловым роли Гамлета. Помню я хорошо только начало монолога “Быть или не быть”».

Белинский, говоря о Мочалове — Гамлете в этом месте пьесы и замечая, что знаменитый монолог «пропадал, {83} и иногда разве, только к концу, был слышен», пишет: «Он (Мочалов) начинает свой монолог в глубине сцены, при самом выходе из-за кулис, медленно приближаясь, тихим голосом продолжает его, так что, когда доходит до конца сцены, то говорит уже последние стихи, которые поэтому одни и слышны зрителям…» Это говорил Белинский в 1838 году. «Не знаю, почему изменилось воззрение нашего артиста на способ исполнения этой сцены, когда я увидел его Гамлетом… Мочалов не выходил медленным шагом, погруженный в глубокую задумчивость, он почти что выбегал в состоянии крайнего нервного раздражения, затем, остановившись, вскрикивал: “Быть или не быть”? — и, подумав несколько мгновений, кидался в кресло и произносил с каким-то отчаянием: “Вот в чем вопрос”».

Итак, Мочалов то был «неподражаемо хорош», то «невыносимо дурен», то он был «выше всякого возможного представления совершенства» (Ап. Григорьев), то даже «Гамлет после пятого представления являлся нередко обыкновенной посредственностью: то “попал — так выйдет чудо”, то “не попал — так выйдет дрянь”» (Шаховской). То Мочалов якобы «искал не воспроизведения известного поэтического образа», а «только более удобного случая показаться перед публикой во всей шири своей духовной бесшабашности» (Фет[[46]](#endnote-39)); то, по словам Белинского, исчезала во всем «пошлость слащавость, неестественность». То, по словам того же Белинского, Мочалов «впадал не в посредственность, а в пошлость и тривиальность». Одним словом, «чудо что такое» или «дрянь» — и никакой середины. Тот образ, который дал Пушкин в своем «Поэте» и который, в действительности, никогда не отражается в полной мере в произведениях поэта, — вполне применим к актеру Мочалову. {84} Мочалов или «меж детей ничтожных мира, быть может, всех ничтожней он», или же

Когда божественный глагол  
До слуха чуткого коснется,  
Душа *актера* встрепенется,  
Как пробудившийся орел…

Едва ли можно принять в объяснение «мочаловских минут» и вообще крайностей мочаловской игры указания современников на необразованность, отсутствие дисциплины, школы, воспитания, сценического стиля. Шевырев пишет про Мочалова, что это «развалины врожденного таланта, испорченного пренебрежением к искусству», Аксаков добавляет, что он «не верил в науку, в труд»; Полевой[[47]](#endnote-40) — что он был человек «грубый, необразованный». Однако если бы дело было в необразованности, пренебрежении к труду, оторванности от науки, то следовало бы, логически проверяя от противного силу образования, труда и науки, признать, что Мочалов не мог быть ни «чудом», ни «выше всякого возможного представления совершенства».

Ни наука, ни искусство господствующего технического образца не могут дать *правды*, а только подобие правды, полуправду. Как бы ни уснащали Мочалова наукой и искусством, он был бы в «немочаловские минуты» только отполированным «ничтожеством», но не Мочаловым. Было бы, разумеется, лучше, он не сердил бы тогда своих поклонников, он не был бы в роли Чацкого «трезвым Репетиловым»; он возрос бы до более широких и общих сценических образов. На нем сошлись бы все. И все-таки — пропасть между «мочаловскими минутами» и «мочаловским безвременьем» осталась бы незаполненной. Великая бездна отделяет эти минуты одну от другой — и нигде, ни в одном искусстве эта бездна {85} не бывает такой глубокой, такой неисповедимой, как у истинных талантов сцены. Таким образом, Мочалов совсем не то, в чем силятся нас уверить, то есть огромное дарование, которому мешало отсутствие науки и мастерства. Это все равно, что сказать: «Вот прекрасный купон бархата, которому мешает то, что он не звонок, как золото, и не сладок, как шоколад». Мочалов был тем, чем он был. «Мочалов не работал, — пишет про него Герцен, — он знал, что его иногда посещает какой-то дух, превращающий его в Гамлета, Лира, или Карла Моора, и поджидал его… А дух не приходил, и оставался актер, дурно знающий роль». Хорошего тут, конечно, мало, и для театра, как для художественного учреждения, такая теория «поджидания духа» грозит гибелью. Но нас сейчас интересует не это, а загадка мочаловского творчества, и с этой точки зрения едва ли можно сомневаться в том, что как бы Мочалов ни учил свои роли, как бы ни старался, ни хлопотал, он все же не был бы настоящим Мочаловым в те минуты, когда «дух» его обманывал и не дарил своим посещением.

Великое в Мочалове было его безумное откровение, заражавшее толпу, оргия, которую праздновал неведомый дух наития, обнажавший вдруг, неожиданно, пред замершей публикой что-то «нездешнее», какую-то абсолютную правду бытия.

Задача сценического искусства заключается в том, чтобы дать иллюзию жизни или поэзии. Такова наиболее краткая формула, которой, во всяком случае, мы можем сейчас удовлетвориться. К этой иллюзии направлены все усилия художественного таланта актера и сценического техника. Что же такое талант? Мы не знаем. Мы можем только сказать, что талант актера — это такое его свойство, когда иллюзия становится совершенной, когда актер нас *убеждает*, Иллюзию, совершенную, {86} и способную уверить нас, дает не объективная действительность, но настроение, проникающее действительность; что-то возбуждающее, хмельное, чарующее, источаемое произведением искусства и окутывающее сознание волшебной дымкой.

Актеру еще более, чем другим служителям искусства, необходимо это свойство заражать, волновать, очаровывать. Между произведением поэзии и публикой актер поставлен, как волшебник, как маг, как медиум. Он должен сам первый слиться с поэтическим вымыслом, чтобы своим переживанием, своим восторгом, своим экстазом убедить публику, заставить ее принять иллюзию и упиться ею.

«Дух», посещавший Мочалова, был духом древней оргии, когда на людей нисходил бог Дионис. В эти минуты, когда дух являлся, действительность исчезала. Выступало чудо. И Белинский пишет: «Душа ждала совершения чуда — и дождалась… О, ежели жизнь моя продолжится еще на десять раз столько, сколько я уже прожил, — и тогда, даже в минуту вечной разлуки с нею, не забуду я этого невысокого бледного человека…» Но затем «мне стало и досадно, и больно». Почему? Дух отлетел, чудо кончилось, магический круг разомкнулся.

«Мочаловские минуты» были минутами неких пифических вещаний, некоего транса, в который впадал актер, — тогда вся зала дышала с ним одним дыханием, трепетала одним нервом. Тогда пред полубезумными очами Мочалова открывалась завеса, скрывавшая тайну неисповедимого, и он в этом трансе возбуждения достигал полного выражения истины. Мы уже знаем со слов Вейнберга, например, что монолог «Быть или не быть» в «Гамлете» Мочалов в Одессе исполнял прекрасно, выбегая, как безумный, на середину сцены и бросая {87} слова монолога как бы в исступлении. По словам же Белинского, Мочалов вел этот монолог в глубине сцены, согласно традиции, как и следует, с должной рефлексией, но впечатления большей частью в этом монологе не производил. Вот характерная разница между «мочаловской» и «немочаловской» минутой. Он читал монолог правильно, с должной отделкой, — а ничего из этого не выходило. Но в один прекрасный день «дух» воскликнул: «Иди! беги! Покажи, что ты измучен, истерзан, что мысль о самоубийстве пришла как естественный результат твоих страданий!»

И вот Мочалов выбегает, вопреки всем комментаторам, вопреки замыслу роли, вопреки начитываниям Полевого[[48]](#endnote-41), — и вдруг зрителю открывается истина. Однажды Мочалов пред началом спектакля сказал, обращаясь к актерам (воспоминания Живокини[[49]](#endnote-42)): «Сегодня я вас всех убью». И действительно «убил», то есть играл так, что никого и ничего не было видно, кроме него. Это предвкушение «духа» — факт, подтверждаемый многими свидетельствами. Сошлемся хотя бы на Шиллера, утверждавшего в своих авторских признаниях, что до того, как у него является собственно поэтическая идея, он испытывает целое музыкальное настроение. Творчество Мочалова в «мочаловские минуты» можно отнести, выражаясь термином новейшей психологии, к области «подсознательного». Вот, например, как передает Якушкин[[50]](#endnote-43) о выходе Мочалова в «Ричарде III». Помощник режиссера ищет Мочалова за кулисами, чтобы напомнить о выходе, и застает его «с лицом, искаженным от гнева и злобы: в порыве страсти Мочалов резал мечом декорацию». Понятно, что при таком увлечении вдохновенного артиста он поразил ужасом зрителей, когда выскочил на сцену с воплем: «Коня! Полцарства за коня!» Молодой Шумский[[51]](#endnote-44), сидевший в этот вечер в оркестре, не выдержал {88} и вылетел оттуда, не помня себя, при этом появлений Ричарда III.

Все, что мы знаем об алкоголизме Мочалова, подтверждает наше предположение об оргийности его творчества. Алкоголизм едва ли правильно рассматривать как причину экстазов искусства. Тут последствие часто принимается за причину. Вернее предположить, что вакхическая натура требует алкоголя, под влиянием которого разряжается, так сказать, ее болезненная аффектация. Со своей стороны, разумеется, и алкоголь вызывает аффекты и патологические явления душевного расстройства. Но это взаимодействие не должно закрывать глаза на основную причину, которая заключается в том, что душевное равновесие так называемых нормальных людей нарушено у натур вакхических, стремящихся к экстазу. Не потому Бодлер, По и пр. впадали в творческий транс, что пили, но потому пили, что были склонны ко всякого рода экстазам. Горячий хмель забвения, в котором нуждаются, в той или иной форме, все люди, является безотлагательной, неустранимой потребностью для натур оргиастических. Эти люди не могут жить «по ниточке», но должны гореть. И они горят. Одни горят умнее, разнообразя формы экстазов, выбирая среди них самые совершенные и духовные; другие горят элементарно, прибегая к самым несложным и унизительным для человеческого достоинства «средствам». Обидно, когда богато одаренная натура глупо «сгорает», но сгореть она должна, ибо такова ее внутренняя организация.

Влияние алкоголя, собственно, на сценическую игру вообще крайне гибельно, особенно с течением времени, по мере укоренения привычного алкоголизма. Мы должны отнести именно к алкоголю те «бормотания» Мочалова, о которых упоминали свидетели и очевидцы: упадок {89} нервов, для зрителей непонятный, но объясняемый тем, что принятые дозы алкоголя уже не действовали. Вначале, то есть в молодости, сравнительно небольшие дозы алкоголя содействовали посещению «духа» или, во всяком случае, возвещали его приближение. Но постепенно приходилось либо увеличивать прием алкоголя в огромной степени, уже грозившей опьянением, либо идти на чрезвычайный упадок нервов.

Такова, если можно так выразиться, физиология мочаловского творчества. Толпа обожала Мочалова. Толпа всегда превыше всего ценит гипноз искусства, хмель, забвение восторга. Толпа приходит в театр не отдыхать. Она является затем, чтобы праздновать оргию духа. Она ищет безумия, сладостной муки. Театр являет собой очищающее страдание. Подобно тому как первородной формой искусства была демоническая, бесовская пляска или дикая песня, задыхавшаяся от оргии, так и теперь, и присно, и во веки веков, основная потребность души, взыскующей искусства, есть хмель забвения. Недаром сценические представления давались в честь Диониса, бога вина. Чем непосредственнее публика, тем больше удовлетворяет ее экстатическая сторона искусства. Случается, что, утратив непосредственность чувства, знатоки часто не замечают, вследствие несовершенства формы, истинно великих проявлений страсти. Шевырев, грамматик и эстетик, профессор риторики и стилистики, находившийся весь во власти педантической формы, не чувствовал Мочалова. После Шевырева наиболее сухой и недоброжелательный отзыв о Мочалове встречаем у Фета. Это очень характерно. Именно Фет, поклонник «аполлоновского искусства» an und für sich[[52]](#footnote-10), переводчик Шопенгауэра, является, так {90} сказать, органической противоположностью той стороны искусства, того «дионисовского» в искусстве, которого выразителем был Мочалов. Что мог, в самом деле, сказать «безумный друг Шекспира» никогда не безумствовавшему, всегда ясносозерцающему Фету?

«Совершилось чудо. Мочалов сыграл Гамлета». О том самом Гамлете, которого исполнение для Белинского явилось чудом, мы читаем у Фета: «Мочалов совершенно не понимал Гамлета, игрой которого так прославился. Мочалов был по природе страстный, чуждый всякой рефлексии человек. Эта страстность вынуждала его прибегать к охмеляющим напиткам, и тут он был воплощением того, что Островский выразил словами “ндраву моему не препятствуй”».

И Аполлон Григорьев также довольно определенно выражается, что в Гамлете Мочалова чувствуется «излишек энергии и сил», и что «уныло зловещее в Гамлете пересиливало все другое». Пусть так. Но Белинский, который и сам писал, что «слабость воли при сознании долга — вот идея этого гигантского создания Шекспира», — видит в мочаловской безоглядности и страстности «чудо». В сущности, Мочалов «никак» не играл, то есть никакой школы не придерживался и никакого стиля не передавал. Но как была у него своя внутренняя дума, своя скорбь, как был свой ум, казавшийся образованному интеллигенту недоумком, — так был у него и свой собственный инстинкт сценической правды.

Мы не идеализируем Мочалова. Мы хотим понять его. Мы не отрываем его от среды, — наоборот, мы берем его вместе со средой, со всем бытом, и никакого исключения из этого быта и этой среды, к которым Мочалов органически принадлежал, не находим. Каратыгин был исключение, потому что это был Петербург, а Петербург был исключением в русской жизни; Мочалов {91} же Россия, Москва, быт Островского — огромная «нелепость» на взгляд Петербурга и европейца, но сама по себе заключавшая огромные возможности. Вот почему мы совершенно не разделяем таких взглядов на Мочалова, как, например, нижеследующий:

«Мочалов, благодаря именно особым качествам своей игры, был полнейшим сценическим выразителем русского теоретически-философского романтизма кружка Белинского и Станкевича[[53]](#endnote-45), которые видели в Мочалове осуществление теории новой романтической сцены, отвержение всяких классических условностей, свободу творчества, вдохновение и перевоплощение поэта-актера в данное сценическое лицо, которое должно было действовать не столько на ум, рассудок, сколько на чувство и нервы зрителя» (В. Острогорский. Памяти П. С. Мочалова, «Ежегодник императорских театров», 1900 – 1901).

Не говоря уже о том, что Мочалов едва ли имел понятие о какой-либо теории «романтической сцены», и едва ли в самых общих чертах догадывался о философском кружке Станкевича, тут и вообще-то хромает самая классификация. Такого искусства, которое действовало бы лишь на «ум, рассудок», вовсе не существует. Это дело точных наук, а не искусства. Точно так же «отвержение всяких условностей» не есть «романтизм» — эта условнейшая из условностей, и даже не реализм, а разве сценический натурализм. Острогорский повторяет, и не совсем удачно, мысли Ап. Григорьева о Мочалове. «Зачем, — пишет Григорьев, — назвали *романским* это начало, стихийно- и тревожно-лихорадочное… этот озноб и жар с напряженным биением пульса, который равно болезнен, окажется ли он сладкою, но все-таки тревожной мечтательностью Жуковского, тоской ли по {92} прошедшем Шатобриана, мрачным ли и сосредоточенным отрицанием Байрона, судорожными ли созданиями Виктора Гюго и литературы 30‑х годов, борьбой ли с ним светлой и ясной пушкинской натуры, подчинением ли ему до морального уничтожения натур Марлинского и Полежаева, *мочаловскими ли созданиями*, воплями ли огаревских монологов или фетовскими странными, но для души ясными намеками на какие-то звуки, которые зовут к моему изголовью?»

Подлинно, при таком масштабе, про характеристику Григорьева можно сказать: «Qui trop embrasse mal etreint»[[54]](#footnote-11).

И еще дальше, на вопрос, «что дал нам романтизм?» — критик пишет: «Был еще представитель, могущественный чародей, я разумею Мочалова — великого актера, имевшего огромное моральное влияние на все молодое поколение 30‑х годов, — великого выразителя, который был гораздо больше *почти всего, им выражаемого*; Мочалова, — след которого остался только в памяти его поколения да в пламенных и высокопоэтических страницах Белинского об игре его в Гамлете. Как с Грановским[[55]](#endnote-46) сливается — не во гнев будь сказано господам, которые доходили до клевет, лишь бы понизить в общем мнении значение его влияния — целое жизненное воззрение, целое направление деятельности, так с Мочаловым сливается эпоха романтизма в мысли, романтизма в искусстве, романтизма в жизни — и если пришлось говорить о романтизме, то нельзя миновать его имени».

К словам Григорьева о Мочалове следует относиться с известной осторожностью. Он, несомненно, влюблен {93} в Мочалова, и местами эта влюбленность выдает себя с головой. Так, например, Григорьев упрекает Тургенева в том, что он непоследовательно и противоречиво характеризует Варвару Павловну Лаврецкую, и это потому, что в начале романа Варвара Павловна «тотчас сама заговорила о Мочалове и не ограничилась одними восклицаниями и вздохами, но произнесла несколько верных и женских проницательных замечаний насчет его игры», а позднее, по возвращении из-за границы, она «Бальзака уважала, хотя он ее утомлял», «в Сю и Скрибе видела великих сердцеведов», «в душе же им всем предпочитала Поль де Кока». «Тут, — восклицает Григорьев, — очевидно противоречие с прежней Варварой Павловной, сочувствующей Мочалову, артисткой по натуре». Достаточно было Варваре Павловне «сочувствовать Мочалову», как она, на взгляд Григорьева, уже заслуживала полной реабилитации. Это — очень характерная подробность.

Взгляд Григорьева на Мочалова как на актера романтика получил распространение и стал в известном смысле господствующим. Неосновательность этого взгляда, однако, может быть легко доказана.

Романтизм как литературное направление, как известный склад философского мышления чужд Мочалову прежде всего потому, что он был слишком для этого необразован и слишком далек вообще от всякой теории школы и дисциплины. Конечно, он играл многих авторов романтического толка, даже сам написал одноактную драматическую пьесу «Черкешенка»[[56]](#endnote-47), в которой чувствуется влияние Марлинского[[57]](#endnote-48). Но вместе с авторами-романтиками Мочалов ведь играл и Шекспира и, главным образом, Шекспиром-то и прославился. Что же, Григорьев и Шекспира отнесет к романтикам, к периоду {94} Sturm und Drang[[58]](#footnote-12). Мочалов был актер и, как актер, говорил те слова и играл те положения, которые ему давались. В этом смысле в молодости он был псевдоклассик, когда играл озеровского «Фингала», «трагедию в трех действиях с хорами и пантомимными балетами», изображая героя, о котором в посвящении Оленину автор говорит:

С совета твоего, Оленин, я решился  
Народов северных Ахилла описать.  
И пышность зрелищу приличную придать.

Этот Фингал, Ахилл северных стран, таков по описанию Уллина:

Стрела в колчане роковая  
На груди рдяна (?) сталь видна,  
Копье, как сосна вековая  
И щит, как полная луна…

Эти взятые наугад, первые попавшиеся преувеличенности, впадающие в курьез, с нашей точки зрения, были обычными риторическими украшениями псевдоклассических Ахиллов того времени, и ведь именно против этой вневременности, внепространственности, риторики и напыщенности восставал романтизм. Мочалов, изображая Ахилла северных стран, был, однако, все тем же Мочаловым — русским бытовиком, одаренным гениальной возбудимостью и чувством великой правды, когда на него снисходил его «дух». Мочалов не только впитывал все «настроения», которыми жило современное общество (эту мысль Григорьева повторяет и А. И. Южин), но, как мы старались показать в начале нашего очерка, Мочалов в качестве представителя не захваченных барской культурной жизнью народных масс был глубоко чужд и {95} враждебен барской цивилизации Петербурга, почему слова Аксакова и «отскакивали, как горох от стены». Толща русской жизни, к которой принадлежал Мочалов, была едва затронута. Там господствовали те допетровские элементы жизни, тот вековой быт, то странное, пестрое, наивно-дикарское, а порой и лучезарно-прекрасное, что так изумительно схвачено и выражено Островским и что сам Григорьев называл «органическим», не делая отсюда, однако, всех выводов, которые надлежало сделать. Мочалов был тем, чем он был: сыном Замоскворечья, носившим в себе потенциальную энергию и гений русского народа, который всей своей массой еще и не вступал в жизнь. У него вовсе не было и не могло быть стиля, кроме своего собственного цвета лица. И тут была полная противоположность Каратыгину — Петербургу.

Он и в мелодраме, и в «коцебятине», как, например, в известной драме Коцебу «Ненависть к людям, или Раскаяние», давал не то, что полагается в мелодраме: не повышенную ходульную чувствительность и напыщенность, а все ту же правду. Так, Галахов пишет, между прочим, об исполнении роли Мейнау. «В последнем акте лучшей сценой была встреча с другом и рассказ о постигшем его несчастье. Монолог *в несколько страниц* он передавал гениально. *Он не возвышал голоса, не прибегал к жестам*, но каждое его слово тяжело падало на сердце слушателей, и мертвая тишина водворялась в зрительном зале». Из этого описания ясно, как просто и естественно — скажем, «реалистично», хотя этот термин крайне захватан — играл Мочалов в мелодраме, как не похоже играл на обыкновенную мелодраматическую игру. Так же играл Мочалов в мелодраме «Тридцать лет, или Жизнь игрока». После совершения убийства путника, — *описывает* другой {96} современник (Костенецкий), — «Мочалов, бормоча: “кровь! кровь!”, судорожно обтирал рукава, а сам, бледный, с искаженным лицом, улыбался какой-то страшной улыбкой. Петербургский трагик Каратыгин играл эту сцену иначе. При словах дочери он, для вящего эффекта, падал на колени, забыв, что человеку, укравшему ожерелье, заслужившему отцовское проклятие, проигравшему все имущество своей жены и убившему из ревности друга дома, преступление не в диковинку». С точки зрения романтической формы, однако, упрек Каратыгину совершенно незаслужен, но, конечно, у Каратыгина не было того, что давал бессознательный гений Мочалова, — чувства правды, полного проникновения в правду, того, что Баратынский[[59]](#endnote-49) где-то очень метко называет «полным обладанием минутой».

Мы имеем, таким образом, полное основание отвергнуть построение Ап. Григорьева об актере-романтике. Это не то слово, не то понятие; это нисколько не типично для Мочалова. То и типично для Мочалова, гениального самородка из народа, хранившего в себе зерно русских достижений, что в нем не было ничего от культурной жизни верхов. Действительно, русская интеллигенция — а в сценическом мире это был Каратыгин, представитель интеллигентского Петербурга — отражала на себе поразительно точно и незамедлительно все движения европейской мысли и европейского чувства, но стихия России, Москвы, Мочалова лежала в стороне, совершенно так, например, как сумасшедшая барыня в «Грозе», одетая в платье екатерининских времен, фактически нисколько не смешивалась с жизнью города Калинова и с драмой, происходящей в семье Кабановых. Можно легко проследить, как отражались Гофман[[60]](#endnote-50), Коцебу[[61]](#endnote-51), Сулье[[62]](#endnote-52) с его «Записками дьявола», Гюго, Байрон, Жорж Занд в русской интеллигенции. И покрой мыслей {97} и покрой платья — все это было made in Germany, или England, или France[[63]](#footnote-13). Но за Прудами, за Нескучным[[64]](#endnote-53) и вообще на необозримой русской дали лежала печать не безмолвия и вековой тишины, как думают, а своей особой интимной жизни. Мочалов — оттуда. Он предтеча новых социальных слоев, которые должны были прийти на смену петровскому сословию дворянских недорослей. В Мочалове кровь героев Островского. И талант Мочалова, во всей своей грубости и необработанности, ведет свое происхождение не от «де сиянс» Академий[[65]](#endnote-54), не от училищ «навигацких наук»[[66]](#endnote-55), а скорее, от старорусского вертепа и скроморошьего дома.

Вот почему этот актер, игравший героев и любовников и, следовательно, долженствовавший, казалось бы, уметь носить костюм, не умел его носить и выходил, как свидетельствует П. И. Вейнберг, «во фраке, от покроя и “сидения” которого пришел бы в ужас самый непритязательный портной». Не то, что это было для Мочалова несущественно, а то, что, как всякая форма, чуждая его складу и натуре, она с ним не сливалась. И если фрак — только фрак — был наносным предметом на плечах Мочалова, мог ли ему быть духовно родствен в органической слиянности какой бы то ни было стиль европейского чувства и мышления? «Неловкий мужик» — это слово самого Ап. Григорьева. Оно так и есть. И незачем нам искать в Мочалове того, чего в нем быть не могло. Его истинный путь — это то, что он сын сермяжного народа, и гений его, его «дух» — показатель того, что в этой сермяге таилось и что когда-нибудь, когда пробьет час, проявится во всей полноте и всем могуществе своей стихии.

{98} \* \* \*

Мы подошли к концу нашего очерка. В истории русского театра Мочалов оставил традицию, имевшую большее значение, хотя, быть может, и более отрицательное, чем традиция Щепкина. Мочалов был и остался кумиром театральных поколений. Ему поклонялись за то, что в нем было от бессознательного гения, от мгновенных озарений и вспышек его необычайных «минут». Мы вообще «ленивы и нелюбопытны». Это — давно сказано. Черты эти — леность и нелюбознательность — с особенной силой естественно сказывались в театральной области, и образ Мочалова, гениального актера, который творил, можно сказать, все из ничего, — стал покровителем, святителем, чудотворцем театральной обители. Этот гениальный представитель русского «авось да небось», русской необъятной шири и — скажем общее — всей русской стихии, был истинно национальным героем. Илья Муромец тридцать лет сидел без ног — ан, вдруг встал, пошел и принялся косить направо и налево.

Так и Мочалов: проваливает да проваливает роли, да вдруг даст такое мгновение, такой взрыв необузданного и дико-прекрасного темперамента, такое полное, до краев, до последней возможности воплощение правды, какие никому и присниться не могли. И множество молодых горячих сердец, молодых и пылких воображений в актерской среде жили этой мыслью, этим постоянным ожиданием — вдруг и на них снизойдет «дух», вдруг лег актер спать бедным нищим, непризнанной посредственностью, а наутро, глянь, встал великим, необычайным и замечательным. Совершится чудо. Ибо как же не чудо? Разве Мочалов не есть чудо? Мочалов ждал приближения и появления своего «духа», а целые поколения {99} ждали, когда в них проснется Мочалов. Мочалов не работал, пренебрегал изучением художественных элементов театра и, однако, был гений. И множество актеров, не располагавших никакими заметными данными, не учились, не работали, не совершенствовались, довольствуясь положением потенциального гения, которому предстоит еще показать себя.

Легенда о Мочалове была люба сердцу ленивых и нелюбопытных русских людей, да еще в такой ленивой и нелюбопытной среде, как актерская. Естественно, что легенда о чистом от науки и мастерства гении — чистом, как самородок золота — имела столько поклонников в театральной среде. Рассказывали о том, как Мочалов сам находил дарования и выводил их в люди. Разве не он поручил, играя в Харькове Отелло, роль Кассио совершенно незаметному и считавшемуся ничтожеством молодому актеру, который оказался не кем иным, как Николаем Хрисанфовичем Рыбаковым[[67]](#endnote-56)? И разве это не может случиться каждый день? А сам Николай Хрисанфович — не он ли отыскал Иванова-Козельского[[68]](#endnote-57)? И сердца жили и бились ожиданием. Но шли года, и сколько погибло таких способных, но ленивых и нелюбопытных фаталистов-актеров, чаявших выигрыша в лотерее!

У И. Ф. Горбунова[[69]](#endnote-58) есть воспоминание о Н. Х. Рыбакове, которого он выводит под именем Хрисанфа. И вот как Рыбаков говорит о Мочалове в беседе с молодым актером:

«— Ты знаешь, где скрывается талант у актера?

— Где‑с?

— В глазах. Посмотри когда-нибудь в глаза Садовскому[[70]](#endnote-59). А у Мочалова какие глаза-то были! Я имел счастье играть с этим великим человеком в Воронеже. Он играл Гамлета, а я Гильденштерна.

{100} — Сыграй мне что-нибудь.

— Я не умею, принц.

Он уставил на меня глаза — все мое существо перевернулось. Лихорадка по всему телу пробежала. Как кончил я сцену, не помню… Вышел за кулисы, меня не узнали.

— Ты хочешь играть на душе моей, а не можешь сыграть на простой дудке.

Губы у Хрисанфа затряслись и хлынули из глаз слезы.

— Это был гений!

— А, говорят, Каратыгин выше его был?

— Ростом выше Каратыгин. Конечно, талантливее всех нас грешных, но до Мочалова ему гораздо дальше, чем нам до него. Царство тебе небесное, великий артист, — Хрисанф перекрестился и немного подумал: — Ну, бог тебя благословит. Может, посчастливится, будешь знаменитым актером, меня уж, разумеется, тогда не будет, так ты меня тогда вспомяни. Старайся, не свернись».

Но что значит: «старайся, не свернись» — когда «вся суть в глазах»? И большинство ведь всегда уверено, что именно такие мочаловские глаза имеются у них. Мочаловский завет — это «нутро». С известной точки зрения в известном ограниченном смысле — это и есть сущность русского таланта, его национальная черта. Очень легко осмеять «нутро», если под ним разуметь только то, что мы «ленивы и нелюбопытны». Но «нутро» заключается в том, что человек отдает все, всю правду, всю силу души, без остатка, на то дело, которым в данную минуту поглощен. Это значит, по термину французского судопроизводства, не только *rien quelavérité*, но и *toute la vérité*[[71]](#footnote-14). Это значит, как у Власа, «сила вся {101} души великая в дело божие ушла», хотя раньше тот же Влас «промышляющих разбоями конокрадов укрывал». Вот что такое русское «нутро» в общем смысле слова и что последующие поколения обоготворили в Мочалове. Когда вспоминаешь известный «Paradox sur le comédien»[[72]](#footnote-15) [[73]](#endnote-60) Дидро, главная сущность которого заключается в том, что актер остается совершенно безответственным по отношению к тому, что он изображает, то начинаешь понимать значение унаследованной от Мочалова религии «нутра». «Нутро» это не значит, конечно, что актер сам бьется в истерике, изображая истерику, или сам плачет, в то время как мы рыдаем. В русском мочаловском «нутре» главное — это жертва красотой, формой, эстетикой для «души»; это субъективная страстность вместо объективной рассудочности; наконец, искание правды и слияние с ней до самозабвения.

Вот почему Хрисанф вспоминает о мочаловской фразе из «Гамлета»: «Ты хочешь играть на душе моей, а не можешь сыграть на простой дудке». Гильденштерн и Гамлет, с точки зрения этой фразы — полярности; Мочалов едва ли философски постигал различие этих двух темпераментов, а инстинктивно влагал в эти слова весь жар своего чувства. Так и надо понимать теорию русского актерского «нутра», и такое именно понимание и легло у последующих поколений в основание мочаловской традиции и сообщило русскому актеру, при всей подчас «неясности форм», по щепкинскому выражению, так много яркого и так порою потрясало зрителей.

Истина вообще лежит посередине. В логической области должен господствовать тот же закон сложения и разложения сил, как в механике, и, подобно тому, как в параллелограмме сил производная идет по диагонали, {102} так точно и в деле практической, осуществимой, земной истины. Le juste milieu[[74]](#footnote-16) театра, как и всякого искусства, направляется по средней линии синтетического соглашения и объединения дионисовского и аполлоновского начал, мочаловского «нутра» и рационализма. Образ зарождается неисповедимыми путями, из бессознательных или, точнее, подсознательных глубин, контролируется, проверяется, исправляется, корректируется разумом или, иначе говоря, объективными данными художественного материала, подвергнутого оценке разума. В этом соединении и синтезе и заключается высший идеал искусства, его *гармония*.

Гармония или равновесие предполагает устойчивый тип душевного развития и социального быта. Это именно то, чего не хватало русскому театру, как не было его ни у русской личности, в широком смысле понятия, ни у русской жизни — вообще. Лихорадка трепала русскую жизнь искони, особенно же начиная с Петра Великого. Все безмерно ширилось, все бралось с разбегу. Ни в тех классах общества, к которым принадлежал Аксаков, ни в тех, к которым принадлежал Мочалов, не было устойчивости; и тем и другим равно была чужда законченность форм; и те и другие были im Werden, в будущем — процессе ли распада, как русское интеллигентствующее барство, или в процессе смутного и неясного брожения, как слегка сдвинутая с вековых устоев народная толща. Помочь делу словесным убеждением, дать жизнь диалектикой, как пытались это сделать Аксаков и другие, — задача, увы, неосуществимая. Нужен органический сдвиг русской жизни для того, чтобы создать наконец гармонию личного и творческого в русском искусстве.

{103} Вопрос этот чрезвычайно широк и громаден, и не здесь нам разрешать его или даже пытаться его во весь рост поставить. Для нашей цели совершенно достаточно, если наш очерк приведет читателя к убеждению, что Мочалов не есть некое «беззаконное светило», некий случайный эпизод русского театра, русского искусства, а что он представляет, во всяком случае, многими сторонами своими неизбежность, что в нем обнаружилась еще неосознанная стихия русской жизни и что попытки ввести эту стихию в рамки русского интеллигентского культуртрегерства были обречены на неудачу за отсутствием общего языка. Процесс создания устойчивых форм русской жизни и гармонических форм русского искусства, в сущности, еще только начинается. И поскольку мочаловская традиция сильнее властвовала над русским актером, чем каратыгинская или даже щепкинская, постольку это свидетельствует о том, в чем всегда лежал центр тяжести русской жизни, где была широкая сторона русской социальной пирамиды. На многое постепенно раскрываются глаза, и историю русского театра мыслишь сейчас, быть может, тоже иначе, чем она мыслилась раньше.

# **{104}** А. И. Южин[[75]](#endnote-61)

Имя Южина впервые я услышал, будучи студентом Петербургского университета. Среди студентов принято было гордиться товарищами, которые чем-либо и как-либо выдвинулись в жизни. За ними следили, и их успехи составляли предмет самых оживленных разговоров в «клубе» студентов, то есть «вешалке» и прилегающем буфете. Вот тут-то меня и познакомили с тем, что Южин, года за два до моего поступления кончив наш Петербургский университет, стал профессиональным актером и играет в так называемом «театре дешевых квартир». И что необходимо поддержать товарища. И тут {105} же мне подсунули билет. Это было где-то в Измайловском полку[[76]](#endnote-62), и теперь я, пожалуй, не найду даже дома, если он существует. Не помню я ничего о спектакле. Может быть, он не состоялся. В этом театре давали спектакли любительские кружки (в то время существовала еще монополия императорских театров), и спектакли часто отменялись, в зависимости от прихода или неприхода публики. Но если я ничего не помню о спектакле, то имя Южина продолжало жить в моем сердце, как имя знаменитости родного мне университета. К театру я лично относился — трудно этому поверить — совершенно равнодушно и мечтал о карьере блестящего адвоката. Тогда я, знаменитый адвокат, и Южин, знаменитый актер, мы придем, рука об руку, 8 февраля, в день нашей alma mater[[77]](#footnote-17) на именинный обед, и студенчество устроит нам торжественную встречу.

Я не сделался, увы, адвокатом, но Южин остался верен мечте своей юности. Театр овладел им с гимназической скамьи.

В занятной статье «Студент и 38 номер галереи Малого театра»[[78]](#endnote-63) (см.: «100 лет Малому театру», издание РТО) имеется весьма любопытное автобиографическое указание или, как выражается Южин, «автобиографическая предпосылка».

«И тогда, как и теперь, как и в промежутки этих “тогда” и “теперь” и ранее этого “тогда”, в молодом пласте русского мира всех классов и всех национальностей существовал довольно обширный слой молодежи, для которого литературная и театральная часть общерусской жизни была неотделимой, смело можно сказать — доминирующей надо всем остальным стороной {106} его духовных устремлении, его жизненного тяготения. Все вопросы и общего и личного характера в душах юношей, образовывавших этот слой, возникали и разрешались в преломлении театра и литературы, как для других слоев того же молодого пласта — в политическом, социальном, научном, религиозном преломлениях, а для слоев менее идеологического свойства — в преломлении их личного приспособления к жизненной борьбе за себя.

В числе органических крупиц, образовавших, коротко говоря, “литературно-театральный” слой молодежи того времени, был и я вместе с немногими друзьями моего детства, из тесного и немногочисленного кружка которых двое — Вл. И. Немирович-Данченко и я — срослись с этим слоем с первых классов гимназии, да так и остались в нем до наших дней, растеряв на пути и тех двух-трех человек, которые жили в этом мире театрально-литературного преломления. В предшествующие студенчеству наши молодые годы мы оба, да еще покойный В. Г. Туманов, одолевали бесчисленные препятствия гимназической ферулы для устройства всяких тайных спектаклей на окраинах и частных квартирах».

Далее Южин рассказывает о том, как, получив аттестат зрелости и «утопив в мутных водах Куры» латинскую грамматику Кюнера, они стали «насильно» и «деспотически» привлекать товарищей к устройству спектаклей, и некоторые из товарищей «спасались бегством из города» от деспотических требований Южина. «Органическая крупица» театра превратилась в органический костяк; «преломление» театра сделалось действительно «преломлением его бытия»; Южин стал тем, чем был и чем он не мог не сделаться. Он был актер в самом глубоком и истинном значении этого слова, и к его сочинениям, как к его игре, как и ко всей его жизни, {107} можно было бы поставить эпиграфом былую надпись на фронтоне старого шекспировского театра «Globe»[[79]](#footnote-18): «Totus mundus agit histrionem», что значит в более или менее близком переводе — «весь мир актерствует» или «весь мир изображает актера» или, наконец, «весь мир — это театральная сцена».

Для Южина, конечно, мир «преломлялся» в театр. Что актерственно, то и естественно. Я актерствую — и это в самом благородном и возвышенном значении слова значит — я живу. Неестественно, когда человек смотрит мимо театра. Земля есть «Театрия», населенная племенем актеров, которые являются совершенным достижением биологического типа и «податным сословием», покупающим билеты и известным под общим наименованием «публики». Все привычки, навыки, приемы актера должны стать господствующими и общепринятыми, ибо в них высшая настоящая красота. Настоящий, подлинный актер всегда стоит у рампы, выставив вперед грудь. Он говорит на диафрагме, с особым упором на звук. Он патетичен. Он массивен. Он зорко следит за впечатлением и быстро перестраивает, в соответствии с тем, доходчивы или нет его слова, свое выражение. Он никогда не молчит. Когда безмолвны уста, говорит его взор. Он всегда подобран, потому что жизнь — это сцена, и надо играть. Актер Далматов, умирая, сделал только одно распоряжение: закрыть его лицо на смертном одре. Всю жизнь он принимал вид и делал выражение — интересное, красивое, загадочное, глубокое. Мертвый, он уже не в силах владеть чертами лица. И вдруг сойдет маска… Что под ней? Он не знает, но, во всяком случае, он не может поручиться за выражение лица.

{108} В Южине красиво было то, что актерство являлось не «второй», а первой, основной, органической натурой. Дома, в кабинете, на сцене, за обедом, в клубе, в общественном собрании, на репетиции — это был один и тот же человек. Он «монологировал» в жизни, как и на сцене, и когда слушал собеседника, то как будто слушал партнера на сцене. И это было приятно сценично в жизни и жизненно приятно на сцене.

Ни в чем не выразилась так ярко театральность его натуры и ума, как в драматических его произведениях. Отсюда некогда громадная популярность его пьес. Актер, играя их, чувствовал актера. Южин писал: «Мольер был актером, Шекспир был актером, Гоголь мечтал им быть». Его драматические сочинения, за исключением, может быть, двух-трех более поздних пьес, представляют образчик самой яркой, самой, — сказал бы я, — безудержной театральности. Пятнадцать-двадцать лет назад зимний сезон в любом провинциальном городке обязательно открывался пьесой Южина. Выбор был очень велик: «Листья шелестят», «Муж знаменитости», «Цепи», «Соколы и вороны»[[80]](#endnote-64) и пр. — и в свое время все это были неоценимые для открытия сезона пьесы. Во-первых, пьесы были бурны и стремительны, а во-вторых — и это самое главное — Южин умел так писать свои пьесы, что вся труппа, то есть главные персонажи имели выигрышные роли. Любовник, инженю-кокет — это само собой понятно. Но рядом имелась прекрасная сцена для фата с гардеробом, а то и целый ряд сцен; были роли для комической старухи, гранд-дам, благородного отца, резонера и пр. Никто не был забыт. И дело было вовсе не в грубом расчете автора — Южин-драматург был слишком даровит для этого, — а в том, что он мыслил театр, а следовательно, и пьесу, как {109} оркестрион, как огромный орган, и ухо его было полно звуками совершенного театрального аккорда. Все необходимые амплуа были заняты в его пьесах совершенно так, как в оркестре заняты все роды инструментов, и в этом сущность оркестровки. Весь талант, темперамент, все увлечение он отдавал театральным ролям. Иногда эти роли сходились с жизнью, совпадали с ней — тем лучше. Но не было большой беды, когда роль оставалась только ролью.

Театрально у Южина не только построение пьес, театрален не только материал. Самое слово у него театрально, полнозвучно, костюмно. Вот, например, наугад взятый отрывок из первой пьесы Южина «Дочь века»[[81]](#endnote-65). Героиня, обольстительная, как демон, львица, говорит: «Из грациозной я сделалась обольстительной, из красивой — неотразимой, божественной — только бы с тобой, милый, хороший, любимый мой *(прилегает к нему на грудь. Он ее обнимает. Тихо спускается занавес)*»… Вы можете сказать, что как-то мало правдоподобно, чтобы «падающая на грудь» героиня так владела логическими оттенками понятий, чтобы различать переходы от красивости к неотразимости. Быть может, вы правы — для жизни. Но в театре — что вы знаете о театре? Вся мелодрама построена на несбыточных эффектах, а что театральнее мелодрамы?

Талантливый, блестящий актер, мыслящий жизнь через призму театрализации, Южин не может иначе. Как у верующего к молитве, так у Южина складываются невольно руки к театральному жесту. Он слушает ухом внутренним и ухом внешним. Внутреннее ухо не согласно, положим, с «божественной неотразимостью» и пр., но ухо внешнее, привычное ухо актера, впитывает, как божественную гармонию, звонкий консонанс пышных, уходящих ввысь слов. И разумеется, актер {110} побеждает. Пышные ризы театральных костюмов — это и есть то, что называется театральностью, и в широком, и в тесном значении слова. Если у вас болит голова и вы скажете, сморщив лицо: «Голова болит, я бы просил, чтобы было потише» — это одно. Но вы можете встать в позу и произнести: «В моей голове словно сталкиваются противоположные стихии. Всякий шум производит такое впечатление, как будто Немезида тяжелым молотом судьбы бьет меня по черепу. Но как жалка судьба человека! Разве ему есть какое-нибудь дело до того, что рядом — огромное страдание?» Это будет другое. Если хотите — то же самое, но очень выдвинутое к рампе, очень, я бы сказал, самообожающее. Это — театральное.

В пьесе «Ночной туман»[[82]](#endnote-66) — едва ли не последней пьесе Южина — у героини, что называется, произошел «пантомим любви» с молодым человеком. И наутро героиня говорит: «Как акробатка в цирке — своей волей сорвалась с кольца, кинулась в пустоту и разбилась вдребезги». А герой говорит: «Я дам тебе то, чего не было у тебя никогда… Уйди со мной». И она говорит: «Ночной туман, серебристый и лживый, слишком скоро рассеялся…» И в заключение: «Разве я прощу вам, что вы это слышали… *(Он кидается к ней.)* Ни шагу. Яне вчерашняя». *(Занавес.)*

Я опять слышу возражение с вашей стороны, будто в жизни так говорить не станут. А в театре говорят. Это божественная симфония актерского слова. Вот почему А. И. Южин, как отличный актер, не только естественно для себя влагает такие речи в уста героев, но и снабжает их еще рядом пояснительных ремарок: «он улыбается, но молчит», «и влюбленный в ее силу и мучаясь ее отчуждением», «щурясь», «тяжело дыша» и пр. {111} Это клинические надписи незнакомого вам театрального языка, которому сначала надо выучиться.

Кстати, о пьесе «Ночной туман». Главный герой «Ночного тумана» — писатель Острогин. Я вообще нахожу, что брать героями писателей, как это часто делают наши драматурги, очень опасно, и притом еще, пожалуй, не очень тактично. Мне всегда немного стыдно за героев-писателей на сцене. Им нужно глядеть в рот, а говорят они не бог весть что и не бог весть как — во всяком случае, не умнее автора пьесы. И уже по одному этому писатели-герои часто не производят должного эффекта. Но обыкновенно авторы еще стараются сделать своего писателя особливо интересным, дабы оправдать его, так сказать, реноме, а от усиленных стараний несет потом, что также не эффектно. Писателю-герою обыкновенно предшествует чрезвычайная слава. Все ждут, что он-то и рассудит, ибо он всем героям герой, а рассудить он может не более, чем сам автор, который уже весь выражен в своем произведении. И вообще, между нами, мы ведь все одного цеха — следует ли поднимать покрывало Изиды, если Изида есть литература? У Бернарда Шоу в пьесе «The Doctor’s Dilemn» есть чудесный афоризм, который один врач высказывает другому: «Все профессии, дорогой мой, — говорит мудрый старый врач, — это заговор специалистов против профанов». Ну, так вот я и думаю: сохраним нашу конспирацию…

Но у Южина, у которого все — театр, Острогин, если не жизненнее, то понятнее других писателей-героев. Он говорит: «Не верьте ничему, что мы пишем. Писатель всегда лжет. Это самая кровавая жертва, которую от нас Требуют и благо, и красота, и… даже правда». Это не только неосторожно, с точки зрения заговора специалистов против профанов, но, мне кажется, даже просто {112} «перевернутый» «уайльдизм», так сказать… Но можно ли сомневаться, что для эффектных театрально-моноложных тирад писатель Острогин — фигура весьма подходящая? Он несет амплуа драматического резонера.

Разумеется, писатель не «всегда лжет». Часто лгут, осуществляя заговор специалистов против профанов, но не всегда. Неизменно чувствуешь, будучи по крайней мере хоть немного в курсе специальности, есть ли задушевное, властно требующее творчества у писателя или же этого задушевного, непреоборимой потребности — нет. С точки зрения литературной можно было бы сказать, что в этом отсутствии задушевного внутреннего страдания и заключается главный недостаток А. И. Южина как драматурга, и главная причина, почему он, человек с талантом и усердием, писал свои театральные пьесы, а не памятники литературного слова. Как говорил Дидро, актер сохраняет полное хладнокровие в самый горячий момент патетики. Это — театр. Актер театрально чувствует, в театральное верит и с театральным сливается до полного, можно сказать, реалистического ощущения минуты. Когда «шелестели листья», как называется одна из самых популярных пьес Южина, или сходили «серебристые туманы» — эта, на посторонний театру взгляд, бессодержательная риторика для Южина-актера, для всех актеров, игравших с ним или по его тексту, и для всей публики, подчиненной гипнозу театра, была истинной неоспоримостью, подлинностью — подлинностью сказочного, иллюзорного мира, что зовется театром.

У Южина-актера была своя любимая роль или, лучше сказать, у него было любимое амплуа — фатов-резонеров. И потому, по закону отражения, его как драматурга смущал, так сказать, свой «демон», обольщавший его воображение недостижимой прелестью романтических {113} контрастов. Это театральная маска человека, который одновременно и «пленир», и коварный и злой мучитель. Это впадающие в сентиментальность, обольстительные тигрицы, вроде героини «Дочери века». Это всего чаще загадочно-обаятельные спекулянты, игроки, аферисты, жулики, в душах которых, однако, иногда расцветают пышные орхидеи благородных порывов. Это — Пропорьев из «Мужа знаменитости», Пропорьев из «Цепей», Кастулл из «Заката»[[83]](#endnote-67) и пр. Неотразимый блеск бездушной силы, красота самоуверенности и апломба. В этих полужуликах Южин ищет сосредоточенной воли, побеждающей гамлетизированную рыхлость. Ему живо рисуется этот человек, понятно, в сценическом изображении. Вот он стоит вполоборота к партнеру, и одна половина лица сурова, как камень, а другая светится высшим торжеством. В галстуке «искры наваринского дыма» — крупная жемчужина… Да, жемчужина… Трость… Легкие ботинки, кусочек пестрого носка… Веки сильно подведены, и на ресницах тяжелые кусочки туши. И он говорит… Что он говорит? Он говорит:

— Это не руки, а цепи… *(сквозь зубы — «тсепи»)*, кандалы железные… *(Потрясает руками, как при молотьбе.)*

О, сколько актеров ждало этой фразы, как праздника благовещения! Сколько аплодисментов было сорвано! Сколько счастливых минут возбужденной чувствительности переживала публика! Вы хотите проанализировать этот монолог, и почему так торчит булавка в галстуке? Конечно, это можно. Но зачем? Не трогайте прекраснейшего мира театральной иллюзии. Он может рассыпаться…

Их было двое — будущих славных деятелей театра — Южин и Вл. И. Немирович-Данченко, оба тифлисские {114} гимназисты. Но, посвятив себя одинаково театру, они были и остались разными. Вл. И. Немирович-Данченко — это анализ, рассудочность, спокойствие, план. Южин — это увлечение, романтика, мелодрама, контраст, декорация. Кавказ скользнул по Вл. И. Немировичу-Данченко, но наложил на Южина неизгладимую, как кавказская природа, печать. Южин был широк, великолепен, орнаментален, пожалуй, несколько пышен в восточном смысле слова. В нем было много, очень много Кавказа — рыцарства и добродушия, богатырства и хитроватой сметки, приветливости, «куначества» и сознания достоинства. Яркость и цветистость красок, резкость контрастов — такова главная черта его произведений.

Он всегда был мелодраматичен, как и Кавказ, — эта географическая, этнографическая художественная мелодрама. Провалы и обвалы, седые горы, покрытые снегом, и виноградники по склонам; жаркие дни, холодные ночи; ослепительное солнце, играющее на снежных вершинах, и низкие облака, плывущие под ними; стремнины и горные ущелья, и рядом мирные пастбища во вкусе Рюйсдаля[[84]](#endnote-68) — разве все это не напоминает романтику театральных декораций? Здесь — месторождение русского романтизма. Здесь задуманы Печорин и Аммалат-бек[[85]](#endnote-69). Сюда высылались «горячие головы», и здесь они еще более разогревались. Кавказ был необходимым, я готов сказать, «неизбежным» придатком николаевской казармы; какой-то отблеск поэзии на вытянутой аракчеевской шагистикой серой, мутной, тошной николаевской России. Здесь, на Кавказе, зрел пафос или, если угодно, зрела видимость пафоса, к которой стремилась мечтательная русская равнина.

Южин до конца дней был рыцарем Кавказа. Его две лучшие пьесы (если не считать «Джентльмена») — «Измена» и «Старый закал»[[86]](#endnote-70) — это легенды Кавказа; {115} одна полуисторическая легенда времен борьбы Грузии с исламом; другая — легенда об ермоловских «орлах». В «Измене» — что бы ни говорил писатель Острогин — громадная искренность. Южин верит в царицу Зейнаб в злых евнухов, в подвиги высочайшего, как вершина Эльбруса, благородства. Он чувствует кухню азиатской дипломатии, хитросплетения и козни, коварство и интриги Востока. И сила его веры такова, что «Измена» воспринимается публикой не только доверчиво, а безотчетно. В «Старом закале» — то же. Предания о кавказских «героях» принимаются целиком без малейшей доли скептицизма. Это была «ностальгия» его духа — Кавказ. Он пишет в предисловии к «Измене», что пытался изобразить «прошлое Грузии — тот общий яркий колорит отдельных лиц, народных нравов и окраски исторических событий, который свойствен югу». Ему не надо было для этого делать усилий над собой. Однажды я у него обедал и он угощал меня кавказским супом, в который кладется сыр, и «чуреками», о которые я обломал себе зубы. На лице у Южина было блаженное выражение и глаза источали мягкий свет. Суп с сыром — чем не мелодрама, подумайте?

В Москве А. И. Южин занял очень скоро выдающееся положение — не только потому, что он был красивый, рослый, яркий человек с отличным голосом и большой горячностью — со всеми свойствами театральной организации, но и потому также, что был образованный, культурный актер, а тогда это было еще большой редкостью. Он примкнул в Малом театре к той группе (никогда в этом театре, впрочем, не переводившейся), которая вела борьбу за классический репертуар. Его не удовлетворяла и не могла удовлетворить обыденность жизни и искусства. Он стремился играть и играл роли романтические — Шиллера, Гете, Шекспира, {116} Гюго. И последнего, быть может, в тайне души он предпочитал всем. У меня в памяти от далекого времени осталась его игра в роли Рюи-Блаза (Гюго). Кажется, это было в пригородном петербургском летнем театре «Озерки». Кругом театра были пруды и озера, в которых купалась дачная молодежь. Но и он купался в роли — единственной роли, даже у Гюго, по нагромождению романтических эффектов и, между нами говоря, несообразностей. Лакей, который становится любовником королевы и первым министром. И потом опять лакей, гордый и высокомерный, унижающий королеву высоким сознанием своего лакейского ничтожества. Шутка!

Южин был великолепен в этой роли, лакей-владыка, владыка-лакей, снежная шляпа Эльбруса и мирный аул у его подножия. Когда не было ролей романтических в собственном смысле слова, он творил романтику, по мере сил, в пьесах реального характера. Он искал своего Пропорьева, своего «демона» даже в Островском, даже в «Волках и овцах», в которых играл Беркутова. Из двух концепций мира — «быть» и «казаться» — он всеми явными и тайными стремлениями своей натуры принадлежал ко второй, ибо актер должен «казаться». На то он актер. И Южин казался высокого роста, будучи человеком средней фигуры. Этот оптический эффект меня всегда поражал. Вернее, меня поражал рост Южина в жизни, потому что на сцене он был, когда нужно — а нужно было очень часто, — крупен, высок и массивен.

Он, сколько я помню, кипел избытком сил. Часто, когда некуда было их девать, впадал в игрецкий транс. К весне бывало — конечно, в давние годы — он начинал тосковать. Потом уезжал в Монте-Карло и после недели-другой игрецкой лихорадки возвращался, облегчив тоску и, разумеется, карман.

{117} Так шли годы. Подкрадывалась старость, которая ступает, если не скользит, в бархатных сапогах. В Южине проявилась новая черта — ирония. Он очаровательно стал играть в комедиях. Это не было разочарованием в романтике. Это было разочарование в жизни, лишенной романтики. Он оставался в этом смысле верен себе. Его Болингброк («Стакан воды») или Фамусов — исключительные по мастерству и уму фигуры комедии. Ничему не удивляться и глядеть умудренным уже взором на играющий мир — ибо «Totus mundus agit histrionem».

С Южиным ушел в могилу, быть может, последний настоящий актер, — актер натурой, актер — творчеством, актер — литературой, актер — мировоззрением и мироощущением. В статье Южина «Личные заметки об общих вопросах театра»[[87]](#endnote-71) проводится мысль, что пора вернуть театр его настоящему хозяину — актеру. Южин не мог примириться с тем, что в современной организации театра актер значит немногим более плотника и многим меньше электротехника. Все доводится или стремится быть доведенным до механической простоты, и театр становится похожим на подводный корабль капитана Немо, который от нажима кнопки ныряет или поднимается на поверхность, меняет курс или бросает якорь, увеличивает или уменьшает скорость, впадает в сон или стреляет из пушек. Южин писал апологию актера. В этом была его драматургия. «Никакие качества, — писал он, — не делают драматурга, раз он не разработал в себе еще и способности передать обществу задуманное им не в непосредственном общении с единичным читателем книги, а с *целой толпой*».

Такой же апологией актера была его жизнь. Он не скупился жить. Был щедр. Даже щедрее, чем природа, которая также ничем его не обидела и одарила {118} всячески. Ну, а если бы он скупился и еще прожил пяток лет? Стоит ли? Не был ли он прав в бурной стремительности своей богатой, красивой и ярко изукрашенной жизни?

До последнего времени он сохранил все тот же интерес к театру. Он написал мне несколько писем по поводу обещанной им статьи о Ю. М. Юрьеве для сборника, который я редактировал. Всякий пустяк, касавшийся его работы, его волновал. Я ему рассказал как-то анекдот, как полковник-эмигрант, после перипетий гражданской войны оказавшийся в Париже, пришел в Елисейские поля, да так и ахнул от увиденного великолепия. Но потом вздохнул и прибавил: «Только делать-то что? Кэ фэр?[[88]](#footnote-19) Фэр-то кэ?»

«Фэр-то кэ», — пишет мне Южин, которому анекдот очень понравился, — по поводу того, что стенографистка запоздала или не пришла. Кое‑как я его успокоил.

Подобной цельности актерской натуры, при такой кипучей разносторонности, русский театр давно не знал. И когда я думаю о достойной и краткой эпитафии на гроб А. И. Южину, то мне хочется просто сказать, перефразируя слова Гамлета об отце:

— Актер он был.

# **{119}** М. Н. Ермолова[[89]](#endnote-72)

Когда я увидал в первый раз Ермолову? Если память мне не изменяет, это было в Ораниенбауме, летом 1889 года в театре, который «держал», по актерскому выражению, С. М. Сосновский. Шла «Чародейка». Помню высокую, хорошо сложенную, хотя несколько по-мужски суховатую, без мягких, волнообразных линий женщину с горящими глазами и прекрасным грудным голосом, которая, обернув роскошную косу вокруг лебяжьей шеи, кричала: «Уйди! задушусь!» И точно, можно было этому поверить, и от затылка у меня пошел холодок.

{120} Больше ничего не припомню: потому ли, что трудно многое удержать от мелодраматической стряпни Шпажинского, оттого ли, что в великом множестве театральных впечатлений, полученных мной, представление «Чародейки» было не из самых сильных и властных или, самое простое, возможно, по той причине, что сам я был начинающий рецензент, не умевший еще правильно разбираться в театральных впечатлениях. Пожалуй, это вернее всего. В рецензенты я попал случайно, по воле В. Г. Авсеенко[[90]](#endnote-73), как попадало большинство рецензентов. «Прикажут — будешь акушером!» — как гласит старый бюрократический анекдот. Приблизительно такое же распределение сил и обязанностей существовало во всех редакциях.

Давали билет в театр — и посвящали в рецензенты первого попавшегося сотрудника.

Моя голова была полна пандектами[[91]](#endnote-74), но я стал рецензентом, и, как видите, надолго. Quand on est bête, c’est pour longternps[[92]](#footnote-20) — выразился Вольтер.

Живя постоянно в Петербурге и крайне редко бывая в пору молодости в Москве, я мало видел Ермолову. Она же редко наезжала в северную столицу. Как известно, М. Н. Ермолова — большая домоседка и совсем не охотница до гастролей. Это — одна из самых любопытных и драгоценных черт ее характера. Она не любит суеты, не отличается тщеславием, не стремится к роскоши, а главное, она принадлежит к числу тех гениев, которые всегда в себе не уверены, и вследствие большого своего самолюбия находятся в вечном страхе, что, при перемене обстановки и условий работы, окажутся ниже ожиданий. В Петербург М. Н. Ермолова приезжала преимущественно, если не исключительно, на благотворительные {121} спектакли, и, помнится, два раза подряд, хотя и с значительным промежутком, я видел ее в спектаклях, устроенных Театральным обществом. Первый раз это был спектакль в Михайловском театре — шла «Сафо» Грильпарцера. Второй раз это было в «Аквариуме» — шла «Родина» Зудермана. И я должен признаться с полной откровенностью, что ни та, ни другая роль не показались мне ничем замечательным, а местами даже не в должном стиле и нужном роде сыгранными. Я остался совершенно не удовлетворенным. Было что-то ниже ожиданий и ниже возможных сравнений. В «Сафо» преобладала чересчур московская читка, певучая, чуть-чуть не цыганская, и не согретая, как казалось, настоящим чувством скандировка стиха. В роли Магды не было самого ценного, в смысле характерности исполнения, — печати «каботинства», избалованности, изломанности, столь свойственных оперной звезде. Магда была слишком добродетельна, слишком скромна, слишком буржуазна, слишком солидна, и хотя местами прорывались превосходные интонации и проглядывало истинное, впрочем неполное, драматическое одушевление, но все в целом и в общем — и туалет, и манеры, и патетизм роли — были не тем, что должно бы быть и чего можно было требовать и ожидать.

Любопытно, что сама Ермолова была до крайности недовольна своим исполнением этих ролей в Петербурге. Мало того, что недовольна — она была потрясена, огорчена до глубины души.

Мой приятель и вместе с тем большой друг Ермоловой, чуть ли не воспитывавшийся у нее в доме, покойный Н. Ф. Арбенин[[93]](#endnote-75) (он же и переводчик «Сафо»), рассказывал мне, что, зайдя в уборную Ермоловой в антракте, он застал ее уткнувшей голову в стену и горько плакавшей. «У меня нет настроения, нет настроения!» — {122} говорила она Н. Ф. Арбенину. И когда он сообщал мне это, то у него самого дрожала щека от волнения.

И как это удивительно, как необыкновенно!

Великая актриса, столько лет пробывшая на сцене, кумир Москвы, создательница множества ролей, плачет, как дитя, от того, что нет настроения, и роль не идет по желанию! Роль не идет, и, может быть, потому, что она на этот раз не шла, чуткой душе артистки открылась также известная ходульность и старофасонность грильпарцеровского произведения, а шероховатости переводного стиха, которые как-то не замечались, когда высоко поднималась волна вдохновения, сейчас торчали, как острые, частые и склизлые подводные камни…

Из моих первых впечатлений от Ермоловой я вынес какой-то смутный неопределенный образ. Я не мог не видеть большого дарования, но было ясно, что я не нахожу формулы для этой артистки, и, каюсь, был и оставался к Ермоловой хладнокровен. И вот, помню, снова спектакль в Петербурге, опять в пользу Театрального общества, на этот раз в Мариинском театре, с Ермоловой в роли леди Макбет и Южиным — Макбетом. Как сейчас, встают в памяти все мельчайшие подробности спектакля.

Я сидел довольно далеко, и плохой бинокль при сильной близорукости служил не очень надежным для меня подспорьем. Но — поразительная вещь! — стоило Ермоловой войти на сцену и заиграть, и я видел ее с величайшей отчетливостью, хотя, быть может, оптически и не видел очень ясно.

Но было нечто большее, чем физиологическое зрение, — было чувствование артистки моей душой, охват ее внутренним зрением, и я видел ее так, словно она была от меня в двух шагах. Слова «хорошо», «прекрасно», «художественно» совершенно бессильны передать {123} впечатление. Это не те слова, и вообще я не знаю, какие тут нужны слова. Я бы сказал разве: была истина. Или еще лучше: было полное обладание минутой, полное проникновение в сущность — как будто рентгеновские лучи проникли через непроницаемые, твердые, непрозрачные предметы и волшебством открыли секрет потустороннего мира.

Вот Ермолова смотрит на руку, разглядывая на ней чудящиеся ей пятна крови. Она смотрит, и мне кажется, что я вижу эту кровь доброго Дункана, размазанную по руке и выцветшую, фиолетовую по краям, с желтыми ободками. Совершенно так, как индусский факир бросает вверх палку, а вы видите змею, — так эта белая, чистая, красивая и благородная рука Ермоловой, набеленная и напудренная, представляется вам выпачканной кровью и грязью. Сколько времени длится это наваждение — не сумею сказать. Это и очень долго, если судить по силе внушения, и очень коротко, потому что ненасыщенная душа хочет еще продолжения.

Выдержать паузу, немую сцену — одна из самых больших трудностей сценического искусства. В летописях русского театра сохранилось воспоминание о паузах Ф. П. Горева, которые почитались, так сказать, классическими. Самой длинной и замечательной паузой считалась пауза Горева в «Расплате» — плоховатой пьесе Ракшанина. Пауза, точно, была длиннейшая, то есть такой она казалась, и Горев ее очень искусно играл, наполняя безмолвие сцены весьма многочисленными жизненными подробностями. Но уже одно то, что вы видели эти подробности и хладнокровно разбирались в них, доказывало некоторую, искусственность построения самой паузы. «Пауза» Ермоловой, в сущности, и не была паузой, в тесном смысле слова, но была немой игрой, более сильной, чем словесная, и по теням лица {124} Ермоловой можно было прочитать ее жизнь, ее трагедию, ее угрызения, колебания и кровавые страницы воспоминаний.

Помимо этой изумительной зрительной иллюзии, поражал самый звук голоса Ермоловой.

У Ермоловой прекрасный, ровный, мягкий и мощный грудной голос. Но и голос ее в роли Макбет был как будто не тот, какой я слышал ранее. В нем появился свет — иначе я не могу выразить своего впечатления. Представьте, вообразите голос, который не только звучит, но и светится; голос, которого звуки вылетают, как бы окруженные золотыми светящимися ободками; что самые сцена и зрительная зала кажутся вдруг наполненными, переполненными, пронизанными светом и яркими лучами. И этот странный свет не только лучист, но и необычайно тепел. Все это фантастично, быть может, но ведь всякое внушение фантастично, а между тем оно бесспорно для обманчивых наших чувств.

Нечто подобное испытывал я позднее, когда смотрел Ермолову в Марии Стюарт, но все же не в такой мере. Самое вдохновение имеет свои градации, как и сила внушения, и в леди Макбет Ермолова превосходнее всего, что сама создала в самые счастливые минуты своего творчества.

По мере того как я знакомился с Ермоловой и ее лучшими созданиями, все яснее обозначалась главная черта ее духовной природы.

Это — необыкновенное благородство ее искусства. Такого благородства на сцене не дает и не давала ни одна актриса.

Такого благородства я не видывал, не встречал. Если Сара Бернар — воплощение артистического изящества и французского академического стиля; если Дузе — раненая и истерзанная душа современной женщины, {125} такая близкая нам, родная и понятная, то Ермолова — какая-то гостья из старых классических стран, из счастливой Аркадии, какая-то Диана-Артемида с мудростью Афины и теплотой, сердечностью Пенелопы. Только в отдаленной древности были такие женщины — ясные, цельные, высеченные из единого куска мрамора, как статуи Фидия. Искусство Ермоловой до того благородно, до того проникнуто ясным духом, что оно органически, так сказать, не способно впадать в случайные погрешности переигрывания или сценической суеты, или нарочитости. В этом смысле особенно показательным для меня был последний спектакль, который я видел с Ермоловой, — «Стакан воды» Скриба, в Московском Малом театре. Ермолова необычайно хороша в роли королевы, хотя, казалось бы, года ее уже не те, и вследствие этого можно было думать, что в исполнении будут черты некоторой натянутости и напряженности.

Но тут сказалось нечто большее — монументальная правда Ермоловой, все неизмеримое благородство ее сценической натуры. Она играла с Южиным и Лешковской[[94]](#endnote-76) — двумя превосходными художниками, отменного вкуса и мастерства. И в дуэтах, которые она с ними вела, обнаружилась грань, отделяющая талант от гения, мастерство от величия. В то время, например, как Лешковская, ведя сцену с Ермоловой, играла, и вы чувствовали поэтому, что вот тут, на какую-то четверть секунды ускорено, а тут замедлено, что здесь чуть-чуть переложено краски для эффекта, и что, во всяком случае, это эффект, сценический truc[[95]](#footnote-21), — Ермолова была во все моменты равна себе, равна роли, играла с той божественной натуральностью, с какой поет соловей. {126} Ее интонации были абсолютно верны, ее жесты абсолютно истинны, ее мимика абсолютно правдива. Именно потому, что пред вами была абсолютная истина искусства, выраженная в совершеннейшей форме благородства и умеренности, — так ясно чувствовались те степени совершенства и несовершенства, которых достигала и до которых падала игра ее партнеров. Ермолова казалась совестью, не лгущим зеркалом искусства, и когда она произносила какое-либо слово или делала какой-либо жест или какое-либо движение, в ответ на искусную, но не абсолютно верную реплику сидевшей с ней рядом Лешковской, то это производило порой впечатление какой-то мудрой корректуры, действующей примером художественного благородства.

Ермоловой может не удаться роль, но невозможно представить себе, чтобы Ермолова могла солгать на сцене или попытаться обмануть зрителя несоответствующей силе чувствования силой выражения.

Оттого ее сценическая техника, которая, конечно, необычайно велика, совершенно не замечается, а сливается с внутренним содержанием роли. Никогда вы не усмотрите в игре Ермоловой ремесленного усилия профессионала. Это — совершенная простота, как у Пушкина, отличающаяся тем, что как будто иначе сказать нельзя, а между тем никто никогда еще не выражал так своей мысли. Простота эта, совершеннейшая и потому незаметная для глаза техника Ермоловой могли сложиться только как результат ряда последовательных отложений в душе ее правдивых, всегда искренних сценических переживаний. Техника художника — настоящая техника — так и достигается. Подобно тому как каменный уголь создается на протяжении веков и тысячелетий из мягких пластов, ложащихся друг на друга и постепенно отвердевающих, — так и у настоящего актера {127} живые чувства, искренние воодушевления и экстазы творчества, овладев и окаменев с течением времени, превращаются в технический навык, отпечатлевающий, как гипс, все оттенки, формы и изгибы некогда живой жизни. И техника Ермоловой потому так благородна и безупречно чиста, что всегда благородны, чисты и святы были ее сценические порывы и чувства. Ермоловой нелегко далось ее искусство. Она была неграциозна, угловата. Покойный Боборыкин[[96]](#endnote-77), судивший обо всем в театре применительно к шаблону Парижской консерватории, не нашел, кажется, ничего больше и значительнее сказать о Ермоловой, как то, что она ходит животом вперед. Вероятно, это так и было. Но когда смотришь теперешнюю Ермолову в роли леди Макбет, или Марии Стюарт, или в комедии Скриба, то убеждаешься, что каждый вершок ее — королева, как у Лира каждый вершок был король. И я уверен, что неграциозные, вульгарные привычки тела исчезли у нее не потому, что она училась пластике, затягивалась в корсет и следовала советам танцмейстеров, а потому, что душа и ум ее, ее дух, пребывая постоянно в благородной сфере возвышенных чувств и героических страстей, наложили свою печать возвышенности и героизма на движения ее тела. Если можно так выразиться, Ермолова — это сценическое утверждение Платоновой «идеи», которой конкретным изображением является предмет и реальность.

Когда она дебютировала в 1870 году в роли Эмилии Галотти[[97]](#endnote-78), какой-то чуткий и беспристрастный рецензент — что, вообще, большая редкость — писал о ней в «Русской летописи»: «Но, говоря о первых успехах нашей дебютантки, невольно страшишься за ее будущее. Что из нее выйдет потом? Зависть, невидимые преследования, с одной стороны, восхваления, с другой, а поверх всего {128} растлевающая юные таланты среда, ужасная система, которая сильнее каждого человека в отдельности и то и дело губит у нас дарование в самом зародыше. Мы ничего не желали бы так сильно, как если бы и через десять лет вы сыграли с такой же правдой сцену Эм. Галотти с ее матерью, как исполняли ее в этот вечер; чтобы тот же искренний жар горел в ваших глазах и вызывал в необработанном еще голосе те подчас говорящие сердцу тоны, какие мы слышали в этот памятный для нас вечер».

Ермолова оправдала надежды рецензента. Она стала гениальной артисткой, потому что ни разу не солгала на сцене. Если «гений — это труд», то сценический гений — это неизменная, себе верная, искренность чувства и правда переживания. «Никогда сюртук не осквернял моего тела на сцене», — заметил как-то Муне-Сюлли[[98]](#endnote-79). А Ермолова может сказать: «Никогда ни одна лживая уловка не оскверняла образа, который я выносила на сцену!»

Я видел Ермолову вне сцены только единственный раз, и то недолго, не более получаса.

Это было у Вл. И. Немировича-Данченко в Москве, в 1906 или 1907 году. И в жизни она на меня произвела такое впечатление, как на сцене. Благородство, спокойное и мягкое достоинство, скромность, лучистая ясность взора, отсутствие всякой аффектации — все то, что так характерно для Ермоловой, как для актрисы, было у нее и в гостиной. И одета она была как-то по-своему, по-ермоловски, и я хорошо запомнил ее вишневого цвета строгое полукоролевское платье, придававшее всей ее фигуре так много благородства. Ни малейшего намека на позу. И когда она ушла, — а ушла она скоро, — в комнате как будто остался ее аспект и незримо присутствовал при дальнейшем разговоре.

{129} Хочется не только запечатлеть образ Ермоловой для потомства, но еще больше утвердить его в умах и сердцах современников.

Ермолова — одно из прекраснейших созданий нашей «старой» культуры, переживающей, как говорят, кризис и предназначенной на слом. Я не знаю, что даст будущее и даст ли вообще что-нибудь, и способна ли механизация жизни дать яркость и своеобразность индивидуальному герою или же самое творчество перейдет в коллектив, как из темного коллектива вышли начальные формы искусства. Но тем более бережно должно хранить эти последние, быть может, цветы — осенние, грустные розы — нашего увядающего существования.

# **{130}** К. А. Варламов[[99]](#endnote-80)

Когда Варламов еще не был так толст, каким его привыкла видеть публика, со слоновыми ногами и большим животом, однако и при молодости лет подавал на то надежды, — он играл, и довольно часто, в водевиле (кажется, крыловская переделка) «Чудовище», где главным действующим лицом является великовозрастный гимназист, он же и «чудовище». Чудовище ведет себя самым оригинальным и сверхнеожиданным образом; оно — чудовище-гимназист — так забавно, так своеобразно, что сердиться на него решительно невозможно. «Послушайте, чудовище, — говорит ему дама, приятная {131} во всех отношениях, — это даже слишком… Что вы себе позволяете?» Но… чудовище! Какие законы писаны для чудовища? Чудовищу можно! Чудовищу все разрешается!..

Варламов так и остался великолепным «чудовищем» нашей сцены, чудовищем таланта, оригинальности и своеобразия. Чудовище, талантище, актерище, животище… Подберите на «ще» и далее сколько хотите эпитетов.

Со смертью Варламова для огромной части театральной публики Александринский театр осиротел. «Масса», как принято выражаться, ведь, в сущности, очень далека от различных теорий театра, по которым что-то «выявляется» и «осознается», а ищет, любит только актера и восторгается в театре только актером. Говорят еще, что масса, дескать, любит «обстановку». Может быть, и даже наверное. Но вот я не запомню, чтобы через год после какой-нибудь «обстановки» и «постановки» театральная публика об ней говорила, а об актере говорят целые десятилетия, как и сейчас, из уст в уста передаются рассказы о Щепкине, Мочалове, Садовском и пр. Таким же изустным преданием останется и Варламов, — неповторимое «чудовище» русского театра. В лице Варламова мы подходим к одной из интереснейших проблем театра — к вопросу об отношении актера, как субъекта творчества, и роли, как объекта, — к так называемому вопросу о «перевоплощении». Об этом нагорожено очень много, и, как всегда, наиболее чуждые театру люди, хотя и очень даровитые, всего меньше в нем разбираются. Достаточно, например, припомнить остроумную, но совершенно фальшивую статью В. В. Розанова[[100]](#endnote-81) об актере, как о некоем «сатанинском» начале, ибо актер не только многолик, но и якобы безлик, и будто бы в этой его основной безликости — в том, что он {132} tabula rasa[[101]](#footnote-22), наполняемая всяческим содержанием, — и заключается истинное назначение актера и цена его достоинству.

Вопрос о соотношении субъективных и объективных элементов актерского искусства я не берусь здесь рассматривать. Скажу просто, что личное начало актера ценнее, чем то, что он играет. Ставя актера в театре «во главу угла», как говорится, мы тем самым должны признать преобладающим моментом форму осуществления. Личность актера — он сам — становится основой его обаяния. Могущественная субъективность актера — главнейшее условие для нового создания искусства. Подобно тому как какой-нибудь «Вечер в Малороссии» становится для нас интересным и очаровательным всякий раз, как этот «вечер» по-своему изображается пейзажистом, так и роль, авторское задание, тип, данный литературой, приобретают для нас новую цену и новую прелесть лишь потому, что даровитый актер своей манерой, своим лицом, своей субъективностью претворяет их в новое создание театра.

Ограничимся пока этим немногим, чтобы не затемнять вопроса. Но и сказанного достаточно для того, чтобы понять, почему в каждом любимом публикой актере важен он сам со своими достоинствами, как, быть может, и со своими недостатками. Публика «обожает» лицо, личность — не роли Грознова[[102]](#endnote-82), Брускова[[103]](#endnote-83), Русакова[[104]](#endnote-84), Основы[[105]](#endnote-85), Муромского[[106]](#endnote-86), Осипа[[107]](#endnote-87), Бетрищева[[108]](#endnote-88), которые играл Варламов, а самого Варламова, его ужимки, ухватки, его гримасы, его голос, его походку и его интонации, его глаза и его улыбку. Так точно, например, публика «обожала» Комиссаржевскую, и если иным она не всегда и даже часто не нравилась, то, собственно, не потому, что она {133} «играла» на этот раз хуже, а потому, что данные роли — момент объективный — не давали возможности ей проявить, обнаружить прелесть и обаяние своей личности. Короче говоря, в отношении к актеру со стороны публики есть много такого, что можно смело назвать «влюбленностью», когда подлинно не по хорошу мил, а по милу хорош, да и есть ли еще, существует ли реально противоположение «милого» и «хорошего»?

Варламов привлекал необычайностью, исключительностью, неповторимостью — англичане бы сказали «эксцентричностью» — всей своей личности. Если бы он играл не по-«варламовски», он бы не был интересен. Самые недостатки были его достоинствами. Его нельзя было забыть, нельзя было не узнать. Только такое яркое среди тусклого и составляет секрет успеха. Не только успеха, а и таланта. В этом и выражается оригинальность личности. И по этой оригинальности тоскует театр, о потере ее он вздыхает, вперемежку с разными разговорами о постановках, «выявлениях», настроениях и декоративных вычурностях.

Варламов являл всем существом своим воплощение многих чисто русских свойств и особенностей. Был он добродушен и прост, учтив и благожелателен. Он принимал мир и людей, как они есть. Все были его приятелями, и всех он готов был кормить до отвала. Это приятие мира и людей у многих русских людей переходит в какое-то, если можно выразиться, всеобщее попустительство. Всем рад — званым и незваным — русский человек. Какая цена такому попустительству? В результате этой всеобщей милости не получается ли, в сущности, равнодушие? Все приемлю, ничего же вопреки глаголю… Это, конечно, черта возвышенная, черта смирения и кротости, но не на почве ли такого «непротивленства» вырастают многие тяжелые и ужасные явления {134} русской жизни? Не от того ли Россия страна чудовищных антимоний?

Сейчас мы не будем вдаваться в философию русской истории и в психологию наших общественных отношений. Несомненно, что «всеприятие» и «непротивленство» фактически приводят нередко к торжеству лицемерия, с одной стороны, и процветанию всякия скверны — с другой. Но мы ограничимся областью художественной и театральной. Здесь — в этом «всеприятии мира» — следует искать объяснения главной прелести и оригинальности таланта Варламова. Совершенно справедливо пишет один из критиков.

«Самые мрачные, казалось бы, безнадежно “злодейские” типы, дикие самодуры, жестокие мракобесы и глушители жизни получали на сцене более смягченное освещение, чем этого, может быть, иногда желали сами авторы. Варламов не способен был “казнить” никого из своих героев, и в самом отпетом из них старался отыскать человеческие черты. Эта особенность сценической трактовки Варламовым его комических и драматических ролей едва ли не самое драгоценное в том, чем он радовал и притягивал нас, сливая свою “простую душу” с душой театрального зала».

Вот почему Варламов так изумительно играл Островского. Только так — с точки зрения «всеприятия мира» — Островского и можно играть. Ибо не «обличение» «темного царства» есть суть Островского, а чувствование этого мира. Даже такая дрянь, как Ахов[[109]](#endnote-89), и тот у Варламова был человек, которого он «принимал». Всегда говорил он: человек бо есмь, хотя дряни во мне видимо-невидимо. Величайшей красоты и правды достигал Варламов, играя Берендея. Берендейское царство — мечта Островского — это сказочное царство освобожденного через внутреннюю правду и свет совести человечества. {135} В этом царстве нет принуждения, нет преступлений. Если что дурное случится — сейчас царь Берендей все рассудит и само собой оно уладится, потому что как же устоять против правды? Берендею достаточно только выслушать — и правда воссияет… «Сказывай, милая, сказывай»… Берендей может ли гневаться? Но даже если и гневается, то сердце у него отходчивое. Вообще, дело тут идет по совести. Упрощенность отношений, сведение всей сложности и запутанности коллизий к простейшему голосу правды — вот что такое берендейский государственный строй. Уму Берендея недоступно противоположение интересов, каждому отводящее свое право. Берендей имеет догмат. Пред его глазами есть истина евангельская. Берендей — Варламов был не смешон — что же тут смешного? — а был умилителен, и этой умилительностью своей, небывалостью рождал радостную, светлую улыбку.

В своей душевной простоте Варламов был плоть от плоти и кость от кости Островского. Дух Островского, мироощущение Островского были духом и мироощущением Варламова. А чтобы так играть Островского, кроме таланта, надо иметь и склад такой — брать жизнь в ее чистоте и простоте, сводя все отношения к немногим элементам и над всем высоко подняв истину совести. Вот что исчезает в новых поколениях актеров. Не дарование только, а то «всеприятие мира», та евангельская «философия нищеты», которыми проникнут Островский и которые силятся заменить «нищетой философии», та наивность, в которой свет нравственной истины, — вот что было у Варламова. Наивность — черта гениальных натур. Шопенгауэр в своих «Афоризмах» очень одобряет обычай древних германцев — призывать на совет женщин, так как мужчина — натура одаренная, склонная к созерцательности и наивная в житейских делах. Это, {136} быть может, плохой комплимент женщинам, но я привел этот афоризм, случайно мне припомнившийся, как вообще доказательство соотношений дарования и наивности. Наивность — драгоценнейшее свойство таланта?

По самому свойству своего дарования, Варламов всего более был склонен к изображению людей и характеров простых и несложных. Его люди — здоровые, нормальные, «с беззаботностью жизни», проходящие пред нашими глазами. Все излишне аффектированное, как в мелодрамах, или нервно-издерганное и усложненное, как в пьесах новейшего «настроения», все характеры: мизантропические и неврастенические ему не удавались. От Варламова веяло стариной, когда люди жили «просто по-простецки», как выражается герой «Борцов»[[110]](#endnote-90).

Варламов был бытовой актер постольку, поскольку «бытовое» противоположно нервическим характерам героев современных модных пьес. И он постольку был буфф, поскольку буфф есть синоним красочности, ярких тонов, а не полутеней, которые еле мерцают в современных характерах. Кто видел Варламова в роли Клюквы («Много шума из ничего») или Основы («Сон в летнюю ночь»), тот должен сознаться, что это образцовое воплощение шекспировского юмора. Это было полно, сочно, ярко, трепетало здоровьем. Это наивно так же, как и гениально. Это инстинктивное чутье и постижение Шекспира…

Талант Варламова был чист и грациозен. Грациозность как-то не вязалась с фигурой и массивностью Варламова. Но грация, в истинном смысле слова, есть легкость, отсутствие напряжения, наименьшая затрата энергии при усилии, наконец, просто отсутствие усилия. И в этом истинном смысле — это был грациознейший талант, выражавший душевные движения с необыкновенной легкостью, так что всегда кажется, что, в сущности, {137} Варламов не столько играет, сколько пробует, и что за силами выраженными скрывается еще больше невыраженных — так сказать, в резерве. Его упорно считали комиком, только комиком. «Странно, — читаем мы в одной статейке, — что, будучи комиком чистейшей воды, Варламов очень любил роли Русакова и Большова в пьесе Островского». А что тут странного?

Вообще разграничение комизма и драматизма резкой чертой представляется мне ошибочным, когда дело идет об истинном, крупном таланте. Дарования не сильные, точно, обладают, в большинстве случаев, одной какой-нибудь способностью, драматической или комической, и это объясняется тем, что они пользуются больше внешними данными, нежели художественным творчеством. Истинно же талантливый человек чувствует и постигает жизнь, а стало быть, объемлет ее, вникает, так сказать, в ее недра, отражает ее биение. Невозможно оставаться художником и не заглядывать в другую половину жизни, тем более что и половинок никаких нет, а есть целое — жизнь — и наше к нему отношение.

Многие, например, изумлялись, когда К. А. Варламову была поручена роль Большова в «Свои люди — сочтемся». Артист вышел, как говорится, не только победителем из этой задачи, но затмил собой всех виденных мною Большовых. Было что-то трогательно-печальное в этой фигуре купеческого короля Лира. И мошенник-то Большов, но как будто мошенник «по человечеству», которому простить можно, а уж обманутый и поруганный Подхалюзиным он становился таким бедным, беспомощным, и такое сострадание вызывал этот злостный, но мягкосердечный банкрот рядом с хладнокровным мерзавцем Подхалюзиным и жестокой обладательницей «птичьих мозгов» — Липочкой. Вот он трясется от слез, и могучая грудь тяжко и часто вздымается от {138} глубокого страдания. Кто бы мог передать эту смесь наивного мошенничества, доброго родительского чувства и оскорбленного самолюбия развенчанного деспота семьи? Не знаю. Я не вижу, по крайней мере, другого такого исполнителя, как Варламов. Такая же нотка драматизма сквозила в исполнении Варламовым роли Столбцова в «Новом деле»[[111]](#endnote-91). В последнем акте от теплоты, которую источало это «чудовище» комизма, щемило на сердце. И опять — сколько наивности, сколько детского, чистого чувства.

Сам Варламов не только любил играть драматические роли, но и очень обижался жестоким и тупым отношением к нему, как к какому-то гаеру. Наивно рассказывает он в своей автобиографии: «Бедные артисты, они вечно под надзором непрошенного конвоя. Я, хороня мою няню, сам слышал, как интеллигентная молодежь про меня говорила: “Он и плачет-то комично”, — и при этом фыркали со смеху. А когда я еле плелся за гробом к ее могиле, то мне кричали: “Прежде скончались, а потом повенчались”».

В сущности, тут была трагедия таланта. Чувствовалось всегда, как этот большой актер, если можно выразиться, изнемогает под тяжестью ничтожных ролей. Как вам сказать? Если «меч Ахилла не по руке его оруженосцу», то ведь точно так же и наоборот — меч оруженосца не по руке Ахиллу. Взмахнув легоньким мечом, как тросточкой, Ахилл почувствует такую же точно неловкость в мышцах и вялость движений, как если бы кто, слабосильный, слишком натрудил себя. И вот этими-то ничтожными, жалкими водевильными ролями, легче пуха, кормили поистине гигантский талант Варламова, все больше и больше отдавая его в жертву шаблону, атрофируя его изобразительные способности и утешая его званием «любимца», в то время как все, {139} что почуднее, поживописнее, поразнообразнее и попестрее, играли другие, которых я не перечисляю…

Прошли года, и Варламов продолжал оставаться все на той же линии «любимца». Он был просто «любимец», в то время как такой-то «художественно» проводил роль, а такой-то «изображал внутренние страдания» и пр., что пишется обыкновенно в рецензиях. Из перерусских русский человек, добродушный, податливый, сырой, Варламов, в конце концов, кажется, и сам стал думать, что не по заслугам взыскан, что овому — талант, овому — другой, а ему любовь публики, как награда за симпатичность на сцене. Я не могу забыть, как он со слезами, на глазах благодарил за венок, на котором значилось «талантливейшему артисту». Кстати сказать, и венок-то был от антрепренера, и сборы-то он сделал антрепренеру превосходнейшие. Ну, чего, казалось бы, чиниться? Но он словно даже растерялся от этакой чести. Словно в первый раз пред ним мелькнула мысль: «А ведь, пожалуй, я и точно талант, не только “любимец”». И кто знает, быть может, живым укором промелькнул перед ним ряд ролей, легче пуха, которые он играл, и ряд других ролей, тяжелых, ответственных «умственных», которые играли прочие, и обидой все это — конечно, на минуту — обожгло ему сердце.

Несомненно, что Варламов чувствовал это «фырканье» публики в ответ на его порой задушевнейшие стремления. Но Варламов был Варламовым. «Всеприятие» и «непротивленство», с одной стороны, и другая, глубоко русская черта — засевшая в нем обломовщина. Обломовщина — внешняя форма внутренней сущности «всеприятия» и «непротивленства». Все принимаю, ничему не противлюсь — следовательно, утрачиваю активность, не упражняю характера, не двигаюсь, лежу, заплываю жиром, засыпаю…

{140} Обломовщина ела Варламова, как она ела Россию. Конечно, Россию не проглотишь, и такой гигантский дар, как варламовский, и родная обломовщина не могла осилить; но затянуть — затянула. Комизм Варламова, как и его жизнь, были обломовские. Широкий, большой, с рокочущим голосом, весь круглый (у Толстого часто отмечается «круглость» у любимцев — у Пьера Безухова, Платона Каратаева и других) — Варламов был физическим сфероидом обломовщины. Говорил медленно, степенно, и в этой неторопливости, иногда даже намеренной растяжке слов, чувствовалось что-то необычайно милое и забавное. Веселый Обломов — только и всего. Потому что разновидности Обломова бывают разные, но сущность одна — люблю кругло жить, кругло чувствовать, кругло любить. Не люблю острых углов и ломаных линий.

Нечего греха таить. Варламов был ленив. Он этого стыдился и тщательно это скрывал. В своей автобиографии будто мимоходом старается в этом оправдаться, но, надо сознаться, довольно неловко. С очаровательной наивностью пытается он переубедить скептиков: «На репетиции еще с тетрадкой в руках нас начинает учить режиссер; во время следующих репетиций делают замечания товарищи, засим следует генеральная репетиция, где уже присутствует высшее начальство, родные, друзья, обсуждают грим, костюмы, и вот, пройдя этот тяжелый искус, попадаем на зубок рецензента, который почти всегда желчно настроен. Как оправдаться бедному актеру и сказать: неправда, я роль знаю, у нас нельзя ее не знать, заставят выучить. Я враг фарса и кренделей, а меня в этом-то и обвиняют. Глотаешь эти горькие пилюли и сквозь слезы улыбаешься, говоря: мне это все равно; но это неправда, сердце болит и самолюбие страдает ужасно».

{141} Варламов даже не чувствует, как сам себя выдает, рассказывая, как «учит режиссер» на репетициях, причем, обладая нормальной памятью, «нельзя не знать» ролей. Однако учить роль — значит учить ее дома, а не на репетиции. Только тогда и репетиция впрок, когда слова выучены и роль тщательно разучена дома. Но Варламов этого не понимал. Он был прав, что не любил «кренделей». Но за «крендель» сходили те его ужимки, обычные для него, те забавно-обломовские движения, которые составляли ценность его актерской натуры. У него были необъяснимо смешные «придыхания» и необъяснимо смешные жесты и движения, настолько яркие, что их нельзя было забыть, и, при частом повторении, они иной раз и казались нарочитостью, «кренделем».

Ну, как не назвать Обломовым актера такого необычайного, совершенно исключительного дарования, как Варламов, и так мало думавшего о себе? Самая полнота его фигуры, «мяса» его — все это было выращено ленью, жизнью спокойной и упитанной. Нельзя себе представить актера-иностранца, обладающего дарованием, — и чем значительнее дарование, тем оно больше нравственно обязывает и пред собой и пред обществом, — который дал бы себе так ожиреть, распуститься, нагулять такие «мяса». Тренировка актера, уход за телом есть ведь профессиональная обязанность актера, совершенно так, положим, как уход за скрипкой — необходимость для виртуоза скрипки и т. п. Но из перерусских русский человек, Варламов был весь во власти обломовщины. И то, что с двадцатипятилетнего возраста он играл преимущественно стариков, представляет факт в этом смысле очень характерный.

Не обладая силой сопротивления и деятельной волей, этот гениальный актер наш, увы, не исчерпал и десятой {142} доли всех своих возможностей. Условия театральной жизни требуют непременно острого внимания, настойчивости, напора, — сказал бы я, — даже вызывающего образа действия. Не то всякий тебя на кривой объедет. И точно, Среди ролей Варламова — сколько заведомой чепухи, сколько ничтожных эпизодических и эфемерных выступлений! Круг ролей, в который его замыкали, становился все теснее и теснее. Шекспир, которого он так инстинктивно чувствовал, в котором, можно сказать, «купался», ограничился для него двумя-тремя комическими ролями, как Основа и т. п., в которых он, правда, был великолепен, но ни разу не рискнули дать ему Шейлока, например, или Лира. А вы думаете, что он не совладал бы с этими ролями? В последние годы, когда жир стал прорастать насквозь это дивное дарование, разумеется, ему было бы это не под силу, но пятнадцать-двадцать лет назад это было бы прекрасно, и, во всяком случае, это было бы гораздо сильнее, чем то, что давали разные Шейлоки, о коих один злой театрал выразился так:

Эн-Энский ли играл Шейлока,  
Или Эн-Энского Шейлок,  
Никак я разобрать не мог,  
Но вечер проскучал жестоко…

Надо смеяться и вызывать смех… Иногда в этом большом, слегка лукавом, добродушном и гениальном ребенке, сквозь переполнявшее его спокойствие, пробивалась горечь, обида, вроде того, что выше взято мной из его автобиографии. Он шел по курсу публики, конечно. Публика требовала «Аз и Ферт», и он становился в позу Аза и в позу Ферта, и смешил. Но его одолевали порой сомнения. «Мне кажется, — говорит он в другом месте с какой-то странной осторожностью, — что потребность в смехе у публики существует». Может {143} быть, в ту минуту, когда он писал эти странно оправдывающиеся слова, ему вспомнились слова легкомысленной дамы из «Театрального разъезда»: «Кто беспрестанно и вечно смеется, тот не может иметь слишком высокие чувства». И нужно ведь сознаться, что в так называемом «интеллигентном» обществе эстетической ценности смеха совсем не понимают. Не понимают того, что это не только самое трудное, но и самое сложное искусство.

Когда ничтожество, бессмыслица жизни раскрывается последовательно перед глазами юмориста, он не может не прийти к великой грусти, к тайной тоске. Бывает так и в нашем житейском обиходе. Смеются, смеются люди — и вдруг словно тихий ангел пролетел. Как будто нависли не то предчувствие, не то раскаяние, не то грызущая пустота. Смех обрывает лепестки обманов и, в сущности, всегда горек, если не сейчас, то впоследствии, когда пройдет смена настроения и душа возжаждет увлечения.

И я верю, и всегда верил в то, что Варламов грустил — грустил по многим причинам: от необъятности своего таланта, которому не находилось часто дела по размерам; от неизбежных позиций Аза и Ферта; от того, что при виде его всегда фыркали; от того, что, когда он выкладывал всю душу в страдания изображаемого лица, непременно находились такие, которые говорили «странно» и досадовали на испорченный вечер: пришли смеяться, а их угощают слезами.

И когда при входе в Элизиум[[112]](#endnote-92) привратник спросил у него, какое у него было амплуа на земле, — мне кажется, что Варламов на мгновение смешался и потом уже молвил:

— Пишите: любимец публики… Ну, вот так и запишите…

# **{144}** М. Г. Савина[[113]](#endnote-93)

Савину я увидел в первый раз на сцене, кажется, в 1883 году. Она играла в «Блуждающих огнях» Антропова (кажется, эта пьеса была еще репертуарной) младшую сестру. Я сидел на галерке, где было очень жарко и откуда не очень хорошо было видно. Театральные вкусы мои находились в самом примитивном состоянии. Тем не менее образ молодой, большеглазой, веселой, очаровательной, подвижной девушки, порхавшей, как птичка, по сцене, остался у меня крепко в памяти. Было такое ощущение, как будто кто-то взял большое опахало и повеял свежим ветерком, и словно {145} стало менее душно и жарко на галерке. Заправским театралом я стал значительно позже — приблизительно к 90‑му году прошлого столетия, и, собственно, научился ценить и понимать Савину уже в ту пору, когда половина ее сценической карьеры осталась позади. Савина стала глубже, зрелее, драматичнее. «Беззаботные жаворонки юности» улетели. Вот почему в моей душе образ Савиной сложился не совсем так, как он запечатлелся в живых и ярких характеристиках И. Л. Щеглова[[114]](#endnote-94), В. А. Крылова[[115]](#endnote-95) и других. Для них Савина была, так сказать, «подругой юности», для меня она — средоточие самых полных и значительных воспоминаний театральной жизни.

За полустолетие своей театральной деятельности (Савина дебютировала в 1869 году в Минске) она переиграла весь репертуар русского театра, а стало быть, и отразила всю русскую жизнь. Она провела нас по всем возрастам русской женщины. Молоденькая порхающая девушка-подросток, потом девушка, потом женщина, femme de trente arts[[116]](#footnote-23), еще позже женщина «опасного возраста» и, наконец, женщина угасших страстей…

Жизнь Савиной — это, помимо ее блестящего таланта, прежде всего история огромного труда и чрезвычайных преодолений на поприще сцены. Она вышла из среды незначительного и незаметного провинциального актерства, не получив никакого сценического образования, кроме школы опыта. В двадцать лет, молоденькой дебютанткой, имея уже за спиной пять лет настоящей театральной работы, она появляется в Петербурге, где всегда было так много снобизма, модничанья, угодничества пред сегодняшними знаменитостями. И вот хрупкая, юная, с провинциальными манерами, вероятно, {146} и с провинциальными туалетами, без знакомств и протекций, она начинает свою карьеру. Сколько надо было энергии, страсти к сцене, безоглядного увлечения театром, чтобы стать тем, чем Савина стала для театра! Савина покорила жизнь, взяла ее, завоевала, ничего не получив даром, и если так крепко держалась за то, что приобрела, то тут была черта, общая всем, кто приобретает и завоевывает. У Лабиша, кажется, есть комедия «Белоручка», где мимоходом, как всегда у этого талантливого писателя, намечена противоположность между тестем, который приобрел, и зятем, который тратит. И как первый считает величайшей заслугой умение приобретать, так второй — такой же заслугой почитает умение тратить. Это два типа социального характера. Одним все достается легко, так, здорово живешь, — и это растратчики. А другим все приходится делать сначала и в тяжких усилиях ковать свою судьбу.

Воля в действии, порядок в достижении, эгоизм в борьбе и страсти были также теми новыми чертами, которые талант Савиной внес в толкование сценических образов, в психологию русских женщин.

Припомним, в общих чертах, состояние русской сцены, в частности петроградской, двадцать пять лет назад. Сценический реализм только намечал свои первые шаги. Правда, Островский написал уже добрую половину своих пьес, но всю красоту женских характеров он отдал бытовым натурам и все разнообразие живой и наблюденной действительности — мужским типам. Женщин Островского играли плохо, о чем можно судить, например, по горьким и порой беспощадным отзывам Ап. Григорьева. Савина пришла на эту сцену без всяких традиций, кроме тех, которые ей внушила семья. Это была обыкновенная карьера провинциальной актрисы старого и едва ли доброго времени, когда играть {147} приходилось все и как случится, когда режиссеры существовали в воображении и появлялись на сцене только для «указания места». Она играла вначале, как птица поет, не стесненная рутиной образцовых будто бы сцен, но с огнем, потому что он в ней был; со свободой и смелостью, потому что русская женщина в то время быстро сформировалась на развалинах крепостного права в самосознающую и самостоятельную личность. Отсюда то, что так поразило петербуржцев в первое время, при появлении Савиной на Александринской сцене. Я не говорю уже об отсутствии среди петербургских актрис того времени перворазрядных дарований. Все они воспитывались в тех же театральных образцах, на мелодекламации Каратыгина и великолепной торжественности Самойлова[[117]](#endnote-96); у всех у них были одни и те же учителя; всем им внушали одни и те же «сведенцовские» приемы[[118]](#endnote-97), и, наконец, у всех перед глазами был один и тот же петербургский герой, успевший отлиться в некий законченный культурный тип, очень не похожий на русскую суть.

Савина принесла, кроме своего замечательного таланта, натуру русской современности, поскольку таковая отразилась в строении женской души, и когда этот новый продукт жизни появился пред Петербургом на сцене в очаровательном образе свежего и непосредственного таланта, — «петербургский свет», петербургский обыватель с особенной остротой почувствовали, что это — новое и непохожее.

Что такое была русская инженю до Савиной? Была ли она? Существовала? Сомневаюсь. Были водевильные попрыгуньи интернационального типа, были мелодраматические «угнетенные невинности», но русской девушки, русской женщины, если не считать нескольких превосходных народных характеров, наша сцена не знала. {148} Женские типы были либо переводом с иностранного, как Лиза и Софья в «Горе от ума», или воплощением пассивности и векового угнетения русской женщины, как Лидочка в «Свадьбе Кречинского». Если у Дьяченко[[119]](#endnote-98) и попадались удачные изображения женских характеров, как Сашенька в «Светских ширмах», то играли их по международному шаблону, как Паска[[120]](#endnote-99), Делапорт[[121]](#endnote-100) и еще кто-то. Содержания не было, натуры. Отзывалось книжностью и шаблоном. Савина внесла новое содержание. И проявила активную, деятельную волю. Ее ingenues не были ни немецкими сентиментальными дурочками, ни французскими притворщицами. Смелость, глубина чувства, острота и жгучесть впечатлений. Я назвал как-то савинских девушек «цыганками», с чем многие не соглашались и спорили. Может быть, мною неудачно употреблено слово. Но мысль моя та, что исконный тип русской инженю есть покорность, молчаливое страдание, без протеста, беспомощность, подчинение. Я не знаю более красноречивого выражения этого строя души, как Аксюша в «Лесе», — чистая, как хрусталь, но ничего не умеющая, ничего не знающая и обреченная. Да, вот то слово, которое вполне выражает духовную физиономию русской инженю. От Параши-сибирячки до Аксюши, не все ли они представляют одну и ту же разновидность обреченных душ? Большое крепостное право в сословном строе; маленькое крепостное право в строе семейном. И в результате — обреченные женщины, которых иначе и не мыслишь, как с поникшими печальными глазами, вполне отдавшихся на волю победителей…

Савина первая, и с тем совершенством, какого никто до нее не достигал, нашла живую художественную форму для тех искорок протеста, деятельной воли и разумной энергии, которые вспыхнули в душе русской {149} женщины. Своеволие, оригинальность, настойчивость, характер — все выдвигалось у Савиной на первый план. Таких русских девушек, с чертами решимости и самостоятельности, словно никто и не видал на сцене до появления Савиной. Она едва ли не первая из русских актрис, которая отбросила так называемую «симпатичность» на сцене, как обязательное елейное помазание страдающей героини. Этот реализм Савиной, отвергавший ангелоподобный тип русской инженю, был, быть может, самым крупным ее завоеванием.

Савина не прикрашивала на сцене своих героинь и не играла ни в жалость, ни в жаление. Даже Лиза в «Дворянском гнезде» осталась у Савиной неподкрашенным, живым существом, в меру реального чувства жизни обвеянным поэзией: Савина никогда не впадала в истеричность, в кликушество. У нее был верный взгляд художественного реализма, всегда удерживающегося на грани истинного. «Правда» — вот чего она добивалась и к чему всемерно стремилась в своем исполнении.

Всякая крупная личность налагает свою печать на театр, и каждый несет в себе достоинства своих недостатков и недостатки своих достоинств. Говоря о Савиной и ее влиянии, мы должны признать в ее творчестве победу правды искусства над притворством, лицемерным миндальничаньем и жантильничанием ingenues, над истерическим надрывом героинь, над подделкой лирических чувств — над всем тем, что так соблазнительно для актрис и что давало им легкие успехи. Савина оздоровила в этом отношении русскую сцену, и, кто пристально следил за историей русской сцены последнего сорокалетия, должен признать, что не «самодержавие» и «самовластие» Савиной, а правда ее сценического творчества, неизменный реализм ее созданий отметали ложь, подделок {150} и имитаций и разоблачали фокусы и вымогательства фальшивого искусства.

Чего Савина не могла — того не могла. Универсальных гениев не бывает. Я допускаю, что Савина укоротила героизм на русской сцене, но из этого выросла школа сценического реализма. Я соглашаюсь с тем, что душе Савиной был чужд романтический стиль. Но не потому ли мы бедны знанием и культурой, что так богаты воображением и мечтательностью?

При тех размерах, какие принял у нас мистицизм и в искусстве, и в литературе, и в жизни, и в политических теориях, — величайшая, быть может, заслуга в том, что в одной грани нашей жизни, в одном ее отрезке — в театре — победа склонилась на сторону реализма, а не фантастики. Савина была здравым смыслом русского театра. Она не возносилась в горния и не возносила. Она была земная, но истинная, искренняя и правдивая. Она внесла в духовный облик русской женщины на сцене порядок и дисциплину.

Когда праздновалось 35‑летие служения Савиной на Александринской сцене, был поставлен сборный спектакль. Савина дала ретроспективный, так сказать, очерк своей сценической жизни. Она показала нам четыре возраста и четыре профиля женской души в четырех актах из «Холопов» Гнедича, «Власти тьмы», «Месяца в деревне» и «Дикарки». С каждым отрывком мы как бы все больше переносились в даль пути, пройденного Савиной, и для тех, кто помнил ее в молодые годы, это была прекрасная, быть может, в субъективном смысле даже мучительно прекрасная панорама. Сказать, что М. Г. Савина хорошо играла в этот вечер — мало. Она играла очаровательно, и лично для меня воздушная тонкость и усталое увядание Натальи Петровны или поразительная изобретательность комических интонаций {151} в «Дикарке» были источником самой высокой поучительности и самого чистого наслаждения. Думаю, что и все моего возраста и театрального прошлого зрители испытали то же, но верхи, которые обыкновенно бывают так восторженны, потому что обыкновенно так юны, аплодировали вяло и нерешительно. Совпадение с жизнью в глазах молодости сплошь и рядом имеет большее значение, чем совершенство искусства: молодость живет больше жизнью, чем ее идеальным «отображением». Обратно — старость, которая ищет форм и наполняет свое существование формальной красотой.

Савина дала четыре лица, и все четыре лица были нарисованы одинаково мастерски, с одинаковой строгостью и изящной легкостью рисунка. Хотелось бы запечатлеть для будущего хотя некоторые черты ее изумительного сценического мастерства. Рисунок Савиной отличался гениальной меткостью и, можно сказать, стенографической краткостью. Экономия средств — этот самый драгоценный принцип художества — доведена была у Савиной до последней степени. Лицо, фигура — и это как в гриме, так и в костюме, и в интонации — характеризуются двумя-тремя штрихами, дающими яркое и совершенно определенное представление об изображаемом. В игре Савиной нет «многоглаголания». Ее характеристики, можно сказать, выражаются в афоризмах и «крылатых» штрихах. Она ищет какую-то одну, но необычайно стилизованную, суммарную, синтетическую и в то же время пластическую черту, охватывающую и исчерпывающую всю сценическую задачу. Если этой черточки, этого штриха она не нашла, — значит, роль у нее не вышла. А если она нашла, то роль уже незабываема. Вот Акулина во «Власти тьмы». У Савиной было всего два штриха: у придурковатой Акулины, во-первых, полузакрытый глаз, придающий ей какой-то {152} животный, идиотский вид; во-вторых, сидя на лавке во время лирического объяснения Акима с Никитой, она, видимо, плохо понимающая, в чем суть этой лирики, да и вообще далекая от нравственных вопросов, как от звезды Сириуса, покачивает все время правой ногой. Вот и все. Но характер, образ готов. В беспрестанном подчеркивании и акцентировании роли, что создает сложное, пестрое, утомительное впечатление фотографичности, тщательности и какого-то потного усердия, нет нужды. Роль идет свободно, легко, без напряжения, без насилия над личностью актера. Как это выразить словами, которые так часто вводят в заблуждение? Здесь слияние актерского «я» со сценическим «не я». Это подлинно, по определению Золя, кусок жизни, прошедший через темперамент художника.

Вот «Дикарка». Это не мелькающее, надоедливое, назойливое скакание: смотрите-де, какая я странная, и потому вот вам, и вот, и вот еще, и до самого бесчувствия буду я угощать вас капризами и эксцентричностями. У Савиной (которая уже была не юная «дикарка», а только показывала, как надо играть «дикарку») ничего этого не было. Вот она заложила руки за спину, закатив глаза кверху, с видом комического созерцания — и вы видели уж всю «дикарку», все это внешне взбалмошное, но внутренне дисциплинированное и нравственное молодое существо. Сказать в немногом многое — таков секрет истинного искусства, и этим даром в высшей мере отличалась Савина. Я прибегну к одному сравнению, которое будет очень понятно актерам. Савина так же играла, как гримируются очень хорошие французские актрисы, давая несколько ярких бликов на общем жизненном фоне: яркие губы, яркие уши, яркие {153} глаза и почти немазаное лицо. А вы, конечно, знаете, как у нас гримируется большинство: на лице географическая карта, посыпанная фунтом пудры.

Савина была насквозь реалисткой, до мозга костей. Она чувствовала только то, что допускает опытную проверку. Когда она — к счастью, редко — отступала от правды, перефасонивая роль в какой-нибудь комический жанр, из ее игры исчезала немедленно и вся красота. Получалось, как ни покажется сейчас неуместным такое суждение, нечто весьма ординарное. Но вот она почувствовала правду положения, психологии, действий, и это было так же красиво, как и истинно. Савина была выразительницей русской сметливости, русского savoir vivre[[122]](#footnote-24) тех талантов русского народа, которые помогли ему сложиться в огромный государственный организм. В русской политике, как она рисуется историей, ведь тоже две стороны: кающегося романтизма и реального империализма.

Савина прескверно чувствовала себя в мелодрамах. Ей были не к лицу также пышная романтика и риторика, восток грузинских «Измен», загадочный туман норвежских фиордов. Она хотела видеть и видела только ясное, просторное. В ее Катерине мистическое начало было придушено, и, наоборот, церковно-религиозное начало великолепно, дивно изображено в Вере Филипповне («Сердце не камень»). Мистику не схватишь реальным глазомером; церковная же религиозность есть факт, реальность, нечто ощутимое, эмпирически доступное. И так было во всем… По сю сторону — и по ту сторону, и все, что по сю сторону, едва ли знало такую художницу сцены, как Савина. А что по ту сторону… Но что мы знаем о потустороннем?

{154} В ее сценическом рисунке было много импрессионизма, и часто совершенно бессознательного. Однажды она мне рассказывала о том, как она играла «Воспитанницу», в самом начале пребывания на Александринской сцене. Вы помните, может быть, сцену, когда воспитанница отправляется с Леонидом на лодке на остров, и там происходит, очевидно, то, что называется «падением».

— У меня была, — рассказывает Мария Гавриловна, — коса, в которую я вплела красную ленточку. За кулисами, не помню о чем, шел живой разговор. Вдруг сценариус кричит: «Ваш выход!» Я заторопилась, думаю, надо все-таки показать, что там было на острове, и выдернула ленточку из косы, да так и вышла. И внимания не обратила… Можете себе представить, после спектакля приходит режиссер, говорит: «Ах, как гениально». Что я ленточку выдернула… Ну, и все также наперерыв хвалили… А я так и не понимала, за что хвалят.

Мне показалось, что, и рассказывая об этом через тридцать лет, Мария Гавриловна не понимала, что тут было примечательного. Интуиция тем и отличается от надуманности, что, делая какое-то самое нужное движение или ставя какое-то самое необходимейшее слово, интуитивно творящий никакой в этом не видит ни заслуги, ни значительности.

«Да как же иначе-то?» — так закончила Мария Гавриловна свой рассказ об эпизоде с ленточкой.

В другой раз я говорил с Марией Гавриловной об исполнении — необыкновенно ярком — роли в «Клейме» Боборыкина. У Савиной была начесана какая-то удивительная типично завитая челка, что ли, и из этих кудряшек на лбу выступала, можно сказать, вся героиня, с ее прошлым и настоящим. Это точно было какое-то {155} «клеймо», сделанное самым простым способом — парикмахерским начесом. Когда я высказал Марии Гавриловне свое восхищение, она сделала такие же круглые глаза, как при рассказе о ленточке, и молвила:

— Ах, это? Так ведь это же понятно! Они все как-то что-нибудь с прической делают — настоящего куафера не знают, а своими средствами подражают.

В «Клейме» Савина необыкновенно падала: завертевшись волчком и вытянувшись вверх, вдруг спускалась наземь. Невозможно забыть это движение заметавшейся на месте, от боли завертевшейся, на миг метнувшейся к небу, откуда, может быть, блеснет надежда, — и мгновенно уже раздавленной Савиной… И опять я ее спрашивал, и она мне отвечала: «Ну да, понятно! А как же иначе?»

Когда Савина играла усталых душой, уже надломленных, с печатью обреченности женщин, — у нее бывала особая походка: она склонялась корпусом слегка набок и чуть-чуть волочила одну ногу. Характерность этой походки была замечательна, и, конечно, многие тысячи зрителей сейчас же живо вспомнят эту подробность. Этот механизм движения допускает такое психологическое объяснение: человек по инерции идет вперед, подчиняясь основному оптимизму своей натуры, но в глубине сознания уже мелькает мысль, что движение бесполезно, что цель не будет достигнута, и потому происходит естественное замедление, естественная задержка, словно бодрому, верующему началу приходится делать известное усилие, чтобы сдвинуть с места разочарованность, уныние и скептицизм. Если бы Савину спросить, почему она так ходит, она бы, конечно, ответила по обыкновению: «А то как же иначе?»

Гениальная способность Савиной находить определяющие черты, пластически, так сказать, запечатлевавшие {156} образ, напоминала манеру великих японских художников вроде Хокусаи[[123]](#endnote-101). Среди неясного и неуглубленного абриса сверкает какая-нибудь поразительная деталь, в которой весь человек, или вся лодка, или все дерево. Никакое намеренно раскрасневшееся лицо, с застывшей гримасой смущения, никакой беспорядок в туалете, требующий внимательного осмотра, не могут дать то, что производит отсутствие красной ленточки. Была ленточка — и нет ленточки. Была яркость цветка — и вот он сорван.

У Савиной был огромный запас наблюдения, и ее талант смело и уверенно брал как раз то, что нужно, и лучше чего нельзя было придумать. Или даже так: если б это было придумано, а не взято, то было бы совсем не то. Глаза Савиной достаточно известны, и выражение ее глаз, расширение ее зрачков говорили красноречивее всяких слов. Но я помню роли, когда в самых сильных и чувствительных местах она закрывала глаза, то есть лучшее, что у нее было, — книгу души. Она закрывала глаза, потому что это было нужно. Она не думала, когда закрывала глаза. Может быть, если б думала, то, вспомнив, какое могущество в них скрывается, и не стала бы закрывать их.

Сколько раз Савина говорила мне, что не умеет играть «символических женщин». И точно, ее строгому и систематическому художественному рисунку чужда была волнистая линия мистицизма. Всякое действие Савиной на сцене было причинносообразно. Сила ее вспышек всегда зависела от силы обстоятельств — никогда больше, никогда меньше. Савина с этой чертой своей натуры была настолько нова на петербургской сцене, что ее одно время даже называли «иностранкой», противопоставляя ей в качестве истинно русского начала надрывной талант Стрепетовой[[124]](#endnote-102). И из этих старых споров, теперь {157} уже взвешенных судьбой, ясно, какое крупное, не только художественное, не и культурное явление представляла собой Савина.

Две души — ach, zwei Seelen leben in meiner Brust, die eine von der andere will nicht sich trennen[[125]](#footnote-25). Таков, быть может, наиболее яркий штрих и русской психологии, и русского искусства. У нас есть начало пушкинское, начало гармонической правды, ясного приятия мира со всем его неизбежным злом, но и с оптимистическим убеждением, что жизнь для жизни нам дана. Хотя она и дар случайный, и дар напрасный. И есть другое начало — мучительное и мучащее, истерическое, надрывное, не только чуждое гармонии, но и намеренно нередко обостряющее, дисгармоническое, чтобы подчеркнуть «учительность».

В этом соединении несоединимого — реализма с «учительностью» (этот термин заимствован мною у С. А. Венгерова[[126]](#endnote-103)) — и заключается часто фальшь русского искусства. Невозможно быть одновременно и реалистом и учителем. Нельзя глубоко обнимать мир сущий и в то же время видеть в нем грех: «грех ты мой», как говорит Катерина в «Грозе». «Грех ты мой» — объявляет всему миру лакомый до жизни Л. Толстой — самый типичный и яркий образец гениального художественного лицемерия. И русская сцена знала не мало таких явлений. Поразительная, порою исступленная правда обнажения души, как, например, у Стрепетовой, — и рядом какое-то оскорбительное неряшество в обращении с тем, к чему в данный момент душа взывает. У Савиной этого не было. Савина была ясная, у нее было огромное чувство ответственности перед теми образами, которые она {158} создавала на сцене. Она не знала, не чувствовала и не понимала сложных и запутанных соединений отшельничества с искушением, фантазии с ренегатством, любви со злобой, страсти с истерией. Она играла в «Идиоте» Настасью Филипповну прекрасно, — но «инфернальности» у нее не было ни на волос. Этого она не могла. И замечательной чертой Савиной было то, что она вполне искренне и откровенно об этом заявляла. Ей очень хотелось сыграть фру Альвинг в «Привидениях», но все же она отказалась от этого намерения. «Не могу, не умею, не чувствую», — говорила она. «Да что же в Альвинг такого мудреного?» — спрашивал я. «Да и мудреного особенно ничего нет, — а есть туман какой-то, и потом, — прибавляла она очень серьезно, — я вообще плохо чувствую сердце матери».

Что такое для художника «сознание ответственности» — об этом можно (а вернее, должно) говорить много и долго. Грехи русской литературы — большой русской литературы — лежат именно в этой безответственности, которую С. А. Венгеров нередко называет «учительностью». Художник сцены не менее всякого другого, а заметнее всяких других отражает в своем творчестве «учительность»: сразу появляются котурны, сразу обнаруживается ложь преднамеренности. Недостатки Савиной, вернее сказать, естественная ограниченность ее захвата — отсутствие героизма, трагической силы, мистического ясновидения — не мешали ее гениальности. Потому что она была гениальна в своем и не выдавала ложных подделок под героизм, силу ясновидения — за откровения искусства. Себе довлела она… И все искусство в том, чтобы довлеть себе.

# **{159}** В. Ф. Комиссаржевская[[127]](#endnote-104)

Все смертны, все должны умереть, и бесчувственному телу равно повсюду истлевать. Но есть что-то беспощадно-злое, как трагикомическая маска, в том, что Комиссаржевская скончалась в Ташкенте от оспы. Почему оспа? Именно оспа? Почему Ташкент? Именно Ташкент? Что за странные, что за обидные, глумливые сочетания! «Бальзак венчался в Бердичеве», — повторяет беспрестанно один из чеховских героев. Бальзак венчался в Бердичеве; Комиссаржевская умерла в Ташкенте от оспы. В этих подробностях кончины словно нашла завершение вся иррегулярная, своеобразная {160} мятущаяся жизнь Комиссаржевской. Последний штрих — Дитрих, которым человек вычеркивается из списка живущих, — остался верен первому. Она вся — эта хрупкая покойница — была зачерчена своеобразными штрихами — вся ее жизнь, вся ее карьера. В них не было ничего регулярного, ничего кругообразного, симметричного. Ее лицо не было правильным — скорее оно было неправильное. Приятное, симпатичное, с прекрасными глазами, оно было как-то странно усечено. Линии его были своеобразны, капризны, прихотливы. Астролог — почему мы смеемся над астрологами? — выразился бы, что она родилась под изменчивой звездой и, может быть, предсказал бы, что Комиссаржевская так необычайно, так странно умрет в Ташкенте от оспы.

Бюст работы Аронсона, стоящий в фойе Александринского театра, есть утверждение белоснежной идиллии, а не портрет Комиссаржевской. Белоснежность идиллии — в мягкой волнистости прически, венчающей голову ореолом женственности; в необычайной чистоте и сферической четкости линии лба; в усталом, затуманенном, мечтательно-мерцающем взоре полуслепых, внутрь себя обращенных глаз; в смягченных линиях подбородка, дающих образ гармонически развитого духа.

То, что выразил Аронсон в бюсте Комиссаржевской, совсем не то, что влекло к ней сердца. Он придал Комиссаржевской красоту линий, которой ее лицо не знало, если не считать необычайно чистых линий лба, совершенно классической формы. Она вся похожа у Аронсона на задумчивую и грациозную маркизу времен мадам де Севиньи[[128]](#endnote-105) и Нинон де Ланкло[[129]](#endnote-106). В асимметричности лица покойной был самый характерный показатель ее глубоко современной природы. Вечный разлад ума и сердца, воли и действия, движения и инерции — читался в асимметрических линиях этого лица. Художник {161} дал облику Комиссаржевской, так сказать, посмертную гармонию, которой она не знала при жизни. В глубоком взгляде ее глаз как будто видится примирение, уяснение смысла жизни, успокоение, художественное созерцание. Этого не было у Комиссаржевской. Она была — искание, порыв, вдохновение, беспокойство.

Я предложил бы к бюсту Комиссаржевской, если бы это был не бюст, изваянный Аронсоном, — прикрепить следующую строфу Мюссе, посвященную памяти известной артистки Малибран:

Ce qu’il nous fait pleurer sur la tombe hâtive,  
Ce n’est pas 1’art divin, ni ses savants secret —  
Quelque autre étudiera cet art que tu créais;  
C’est ton âme, Ninette, et ta grandeur naîve,  
C’est cette voix du coeur qui seule au coeur arrive,  
Que nul aprés toi ne nous rendra jamais[[130]](#footnote-26).

В поклонении Комиссаржевской, в «обожании» ее было неизмеримо больше человеческой ласковости, любви и преданности, нежели собственно эстетической благодарности за дары искусства. Искусство Комиссаржевской не заключало в себе ничего ослепительного и исключительного. У нее не было стиля, строгой гармонии, она не обладала высоким мастерством. Нередко в ее голосе, в драматическом ее пафосе чувствовались болезненные нотки, какая-то правда почти физического страдания. С точки зрения искусства, которое страшится натурализма, это было порой просто дурно. Но именно тогда толпа особенно обожала Комиссаржевскую. {162} Комиссаржевская вызывала чувство жалости к героиням, которых она изображала, и любовь к ней была от этой жалости. Как говорит народ, жалеть — любить. Может быть, и музыкальный инструмент северных губерний — жалейка или желейка — того же корня: эстетика любви, которая есть вместе с тем и жалость. Красное — красивое; жалеющее, то есть любящее, то есть художественное, поглощенное этическим.

Не в огромном ли преобладании этического момента в искусстве Комиссаржевской была причина ее необычайной популярности (сто тысяч шло за гробом!)? Не потому ли, что она так «жалела», — и ее так «жалели», то есть любили, как болезненно страдающее, хрупкое дитя своего времени?

Мне кажется, что это именно так. В небольшой фигуре Комиссаржевской, в ее взоре, в ее голосе, казалось, от сердца идущем, читалась повесть страдания. Все героини, которых она изображала, были несчастны, — от рока, так сказать, несчастны. Вообще, конечно, где же счастливые люди? Счастливых нет! Тем паче в драмах, которые на то и пишутся и играются, чтобы вызывать чувство сострадания. Но героини Комиссаржевской носили на себе черту неизбывного несчастья — как говорится в «Эдипе»: счастлив тот, кто совсем не родился или поспешил умереть. Самый темперамент героинь Комиссаржевской был несчастный. Лариса у Островского — отнюдь не несчастная девушка. Наоборот, радостная, вольная, яркая, рвущаяся, полная силы и задора. А только случилось с ней несчастье. Но Лариса Комиссаржевской была несчастна от рождения, — она уже является с первой минуты пред нами, окруженная ореолом страдания. Страдание слилось вместе с жизнью и, наконец, доходит до высшей точки, разрешаясь смертью и переходя в безразличие.

{163} Комиссаржевская, играя, жалела, то есть любила человечество. И это чувствовала публика и переносила всю силу своего жаления на нее. Сидя в театре и смотря Комиссаржевскую, масса публики, особенно же молодежь, смешивала элементы искусства с добром и благом, И даже растворяла первые в последних. Вопрос «как» — этот основной вопрос искусства — был на втором плане. Ибо, когда искренне плачешь, не думаешь о том, как текут слезы, но лишь о том, что их вызывает. Несчастная душа современности — вот что больше всего привлекало в Комиссаржевской. В ней не было ни капли классичности, и она терялась — буквально — когда надевала костюм Маргариты или Дездемоны. Она вся была наша, современная. И глаза ее были любопытствующие, вглядывающиеся и всегда несколько робкие, склонные к переоценке всего, что видели.

«Ni 1’art divin», «ni beaute divine» — не божественное искусство, не божественная красота — не это влекло сердца публики, и особенно молодежи, к Комиссаржевской, но искание правды на земле, несомненно, отличавшее натуру Комиссаржевской. Она искала лучшего, никогда не довольствуясь хорошим, и в беспокойстве своем впадала в прискорбнейшие ошибки, за которые сама же расплачивалась.

Белоснежная «инженю», созданная Аронсоном, — это только сотворенная им легенда, в его собственном вкусе и понимании. Менее всего Комиссаржевская принадлежала к числу артисток, про которых можно выразиться: «das ewig weibliche zieht uns hinan»[[131]](#footnote-27).

Мрамор говорит нам о Лизе из «Дворянского гнезда». У живой Комиссаржевской в черты Лизы вплетались черты чеховской Чайки, Сони из «Дяди {164} Вани», хотя и нежно страдающих, но беспокойно ищущих.

И как всегда бывает в переходные эпохи, даже самым изящным представительницам переходного времени не хватает спокойствия, аполлонова начала, — того, что придает прекрасным порывам прекрасную форму. Симметричность линий — результат долгого приспособления. Симметрия — компромисс крайностей. Симметрия — это классицизм, академизм, завершение периода. Комиссаржевская и лицом, и талантом, и душой была асимметрична именно потому, что была слишком современна, как боль сегодняшнего дня.

Жизнь Комиссаржевской, точно, в высшей степени капризна, угловата, асимметрична, подобно овалу ее лица. Она выступает на сценические подмостки поздно, хотя происходит из артистической семьи. Она почему-то, будучи артисткой до мозга костей, становится графиней[[132]](#endnote-107). Ее артистическое призвание дремлет. Она живет чем-то иным, и пока это длится, другому нет места. Ее жизнь — волнообразна. Одна волна спешит сменить другую, и так до самого конца. И в артистической карьере, когда она уже, казалось, прочно обрела свое «право», она так же переменчива, волнообразна; она увлекается и разочаровывается, и снова поднимается, и сжигает, чему поклонялась, и поклоняется тому, что сожгла.

Почему Комиссаржевская ушла с казенной сцены? Едва ли, каковы бы ни были тернии и шипы нашей казенной сцены, — ей жилось — безотносительно говоря — плохо. Она пользовалась большим успехом, публика ее «обожала», начальство, если бы и хотело, не могло ее слишком теснить, так как к ее услугам были прежде всего авторы, которые писали пьесы для нее, рассчитывая на успех пьес через ее посредство и при ее помощи. Были, конечно, трения, было неизбежное соперничество, {165} были иногда горькие минуты. Но ведь это «жизнь» — c’est la vie, c’est la vie[[133]](#footnote-28) — и в особенности это театральная жизнь. Помню, когда летом, вернувшись в Петербург, я узнал, что Комиссаржевская «уходит», собирается гастролировать, открывать свой театр, — я этому долго не хотел верить. Это было практически до очевидности рискованно, ненужно, неосновательно. Долго было бы объяснять, почему, но, если угодно в двух словах, прежде всего потому, что создание нового театра в Петербурге не вяжется с превалирующей ролью сильной артистической индивидуальности и что гораздо легче превалировать или бороться за преобладание в Александринском театре, за счет дирекции, нежели созидать «положение» за свой личный счет. Это слова жесткие, быть может, но справедливые. Комиссаржевская перешагнула через Рубикон, подхваченная, как всегда, волной. На нее влиять было, в сущности, очень легко: сделав вид, что творишь ее волю, творить собственную, разогрев никогда не потухавший костер ее энтузиазма. Загоревшись, она уже не глядела вдаль.

Я хочу говорить не об ее ошибках — пусть легче пуха будут мои слова, — я хочу уловить ее натуру, ее индивидуальность, этот своеобразный, редкий по сочетаниям комок нервов, дарования, огня, человеческих слабостей и поэтических капризов — этот психологический излом ее души, которым объясняется так много в ее внешней сценической карьере и все — в ее игре, в ее сценическом таланте. Она была иррегулярна в жизни своей — и в этом была прелесть ее жизни; она была точно так же иррегулярна в своей игре — и в этом была прелесть ее дарования. Ее жизнь сплошь субъективна, если можно выразиться, как ее игра, всегда {166} окрашенная в цвет ее личных переживаний. В ее игре, как и в лице, выдавалось то острое, жгучее, надрывное, что было близко, понятно, родственно огромному большинству публики, с наслаждением вкладывавшей персты в свои отверстые раны.

Комиссаржевская пришла к нам на грани новых форм жизни, прилетела ласточкой предбудущих поколений — не знаю, впрочем, весенних или осенних. Она пришла со своим острым личиком, на котором горели грустные глаза, как будто для того, чтобы разрушить старые заветы, чтобы, соперничая с бытом, разрушить его основы. Еще в теории не было и разговоров об ограничении «быта», еще сцена не ведала символических пьес и «настроений», но в хрупкой фигуре Комиссаржевской, с ее детским лицом, в тревожных, царапающих нотах ее голоса, было уже все это: внебытность, настроение, ходячий и грустный символ. Помню ее первый дебют в «Бое бабочек»[[134]](#endnote-108) на Александринской сцене. Я тогда выразился, что у артистки мало «натуры». Слово, точно, не очень удачное, ибо слова — враги наши. Но мысль была верная. Я бы должен был, пожалуй, сказать, что мало «быта» или «быта натуры».

Ясно, что мне бросилось в то время в глаза: в Комиссаржевской было что-то надбытовое, что-то отрицавшее быт, была какая-то своя личная песня, которую она постоянно пела и которая так увлекала публику, и не только потому, что песня эта была обворожительно-прекрасна для публики, но и потому, что в ней она чувствовала отголосок какого-то надвигающегося нового гимна, что, как у Метерлинка в его миниатюрных трагедиях судьбы, кто-то стучится, — а кто — неизвестно, кто-то входит, — а кто — неопределимо, кто-то скребет, кто-то жалобно стонет, и в общем создается смутное предчувствие чего-то неотвратимого, — так и здесь, {167} с первыми звуками этого скорбного в радости и жгучего в печали голоса Комиссаржевской многими предчувствовалось появление новой тревоги, нового страха, нового страдания, которые зарождались в искусстве, опередив жизнь.

Комиссаржевская внесла на драматическую сцену музыку, ее ритм, ее напевность. Это тоже было разрушением классических образцов и форм. В нашем театре безраздельно царствует натуральность тона. Натуральность, то есть подчинение ритма и напевности речи характерной и бытовой окраске. Комиссаржевская внесла музыкальный «интервал», как музыкально обязательную условность, подчинив, наоборот, бытовое и характерное, в реалистическом значении этих понятий, закону музыкального выражения. И тут, как в смысле общего характерного тона, она была в высшей степени субъективна, сужая «аполлоново» начало, объективную характерность, до крайних пределов. Она воздвигала храм музыки на месте драмы. Но и в самой музыке она имела свою музыку, какую-то одну и ту же душевную мелодию, которой не нужно слов, которой слова иногда даже мешают.

Комиссаржевская была лучше всего в ролях интернационального репертуара. Это потому, что национальность является самым сильным, самым могущественным и ярким показателем быта. Быт — это совокупность объективных черт, а объективное ее стесняло. По-настоящему Комиссаржевская, со своей органической «надбытностью», должна была играть роли героического репертуара, Шекспира, Шиллера, Гете, где быт стилизован, где психологические движения основаны на вечных, как математика, законах отталкивания и притяжения. Но Комиссаржевская была насквозь современна, вполне дочь нашего века, с обнаженным нервом и резким душевным {168} изломом. Она была не классична, потому что ее задача, ее провиденциальное — позволю себе сказать — назначение было искание и создание нового стиля, разрушение симметрии, проповедь асимметричности. Стоило Комиссаржевской снять современное платье и надеть костюм, как чувствовался маскарад, как жест ее, и глаза ее, и фигура, и звук голоса, и страсть — все, решительно все впадало в противоречие с формами классического репертуара, с величавостью старинной музы, которая не терпит суеты. В этом, быть может, была ее трагедия как актрисы.

Из всех ролей ее она мне больше всего почему-то памятна в Марикке из зудермановских «Огней»[[135]](#endnote-109). Я закрываю глаза и вижу ее судорожные шаги, ее горящий взор. Она отдавалась, словно суд совершала — над чем-то старым, отжившим, над старой моралью, старым догматом, старой женской долей. Ее слова любви были горьки; ее вздохи доносились через стиснутые зубы. Как далека она была в это время от девочек Рози и Клерхен[[136]](#endnote-110) и насколько, в сущности, понятнее, жизненнее и проще! Что бы ни говорили о дебютных ролях Комиссаржевской, как бы ни восторгались ими, это было только «du théâtre»[[137]](#footnote-29)… И точно: или Комиссаржевская заключала в себе элементы своего стиля, нашла какие-то новые «эмоции», столь близкие новым поколениям и столь чуждые старым, — я с этим в значительной мере согласен, — или она была всецело во власти старых форм и условностей. Ведь или Марикка, или Клерхен. Одна поглощает другую; худая Марикка поглощает сдобную Рози.

Нет, Комиссаржевская не была Рози. Она была совсем из другого теста. Она была пытлива, деятельна, {169} страстна. Застой, в чем бы он ни выражался, был для нее пыткой. В ней свили себе гнездо дух непоседливости, жажда перемен, исканий, путешествий, открытий. «Мейерхольдовский период» был естественным этапом ее жизненной сказки. Этот «период» окончился для нее трагедией. Ее увлечение оказалось дурно помещенным; другие это видели, а она — нет. Но, быть может, не один лишь этот эпизод свидетельствует об увлечениях ее жизни, не взвешенных холодным, расчетливым умом.

В фигуре Веры Федоровны меня лично всего больше интересует именно эта черта: ее способность загораться без скептической оглядки. Помню я один вечер в частном доме, где происходило собрание деятелей литературы и сцены, в 1904 году. Кто-то произнес какую-то речь, ничем, в сущности, не замечательную, кроме крайнего утопического радикализма. Я сидел рядом с Верой Федоровной и помню выражение ее лица, залитые сверканием глаза. Она, в полном смысле слова, пламенела, как пламенел бы сухой хворост, подожженный маленькой спичкой. Я не мог скрыть своего изумления. Но она не любила иронии, предоставляя ее нежившим иль отжившим. Она горела не от того, кто, как и чем ее поджигал, а от того, что она вся была горючая. Конечно, «мейерхольдовщина» — не более, как та лучинка, про которую у Пушкина говорится в эпиграмме на Каченовского — «Как? жив еще курилка-журналист?» Но так как Комиссаржевская была скоплением горючих стремлений, то стоило кому-либо или чему-либо бросить искру, для того чтобы в душе ее загорелись «огни Ивановой ночи».

Быть может, бессознательно для себя самой, она ненавидела всеми силами души тихую дисциплину и зализанную симметрию Рози и Клерхен, которых ей приходилось изображать. Я пишу о ней и вижу Марикку. {170} Я припоминаю ее театральную деятельность и подсчитываю, сколько сил и средств бросила она в театр, в неблагодарный, жестокий театр. Она начала с того, что оставила казенную сцену, запродав себя сметливым антрепренерам, и деньги, заработанные с таким трудом, положила в дело. Потом каждый год, каждую весну, каждое лето, уставшая, измученная, истерзанная, она вновь запродавала себя, вновь брала с собой опостылевших «Дикарок» и совершала новое паломничество, чтобы сердцем своим и жизнью, и нервами, и стонами платить за дело, которое кому-то было нужно, только не ей… И зачем попала она в Ташкент, как не за тем же? Она уже мечтала о школе, и если бы мечта ее о театральной школе осуществилась, это было бы не более, как новой вспышкой «Ивановых огней», для которых, конечно, понадобились бы новые вязанки хвороста и, следовательно, новые скитания по Ташкентам. А лично ей, Комиссаржевской, зачем была школа? Почти так же мало ей она нужна была, как и театр для «исканий» Мейерхольда… Но сидеть «близ печурки, у огня», в тепленьком местечке, и греться, и терпеливо ждать, и выгадывать, и соображать, и думать о будущем, о том, что жизнь уходит, и лучшие дни уже позади, и придет старость — сухая и безжалостная — этого она не могла. Пусть этим живут другие, но не она. Пусть думают о пайках и бенефисах, учитывают твердое, прочное положение, пенсии и права по службе — она об этом думать не в состоянии.

Она себя безжалостно израсходовала и не успела оглянуться, как показались предвестники грустной осени. А зимней квартиры у нее припасено не было…

И вся она, с хрупкой фигурой и заостренным девичьим лицом, не создана была для жизни и карьеры матроны — матроны от театра, конечно. «У нее нет перехода», — {171} говорили про нее в актерских кружках еще в то время, когда она служила на Александринской сцене. И точно, у нее «перехода» не было, — обычной лестницы, по ступеням которой душа, жизнь, темперамент незаметно спускаются вниз, пока не замрут в заунывных звуках ex profundis[[138]](#footnote-30).

Комиссаржевская словно резанула по живому телу публики своей болью. Страшная близость жизни, страшное совпадение тех, что смотрели и слушали, и той, которая играла. Она не кричала от боли — она стонала, как стонет, тихо и заглушенно, нынешний человек…

Со времен похорон Тургенева не было таких похорон, как похороны Комиссаржевской.

Какой длинный путь борьбы за жизнь, за свое искусство, за право любить, как «я понимаю» (помните Магду в «Родине»[[139]](#endnote-111)?), и право на счастье, как «я разумею», должна была пройти актриса, чтобы от проститутки старой китайщины и старого мира, от переодетых гистрионов и «миньонов» римских пап, от потерянной женщины старой итальянской комедии, фигуранток оперы и пр. дойти до поклонения чистых сердцем масс, чутких к нравственному обаянию личности, до гражданского апофеоза, до национального траура, до этого добровольного крепа на незнакомых худеньких женщинах и девушках.

Театр идет своей дорогой, и необозримо уже пространство, которое он прошел. Но идти еще все-таки долго, и завоевания, которые сделаны такими, как Комиссаржевская, нужно закреплять. Из праха ее вырастут чистые, светлые, как ландыш, цветы театра. В это мы должны верить, не можем не верить…

# **{172}** В. П. Далматов[[140]](#endnote-112)

Из всех актеров, каких я знал, самым интересным человеком был Далматов.

Кем бы ни был Далматов — писателем, художником, чиновником, купцом, — он не мог бы быть незначительной фигурой. Он был крупный человек — по уму, по характеру, по темпераменту, по оригинальности всего своего склада. Интересных людей вообще страшно мало. Я помню, однажды в обществе разбирали, кто интересные люди в Петербурге. Насчитали, с большими усилиями, несколько человек, и среди них — Далматов. Ведь трудно сказать, что такое {173} интересный человек. Можно быть талантливым, красивым, умным, знатным, а не интересным. Но Далматов был именно интересен, пленителен. За эту интересность можно было все простить ему — и действительно, ему многое прощалось в дни его бурной молодости.

Его ум был ли глубок? Я не знаю. Но он был интересен. В его уме была какая-то самобытность. Далматов всегда подходил к делу, к людям с какой-то совершенно особой стороны. Он мог что-нибудь «брякнуть», но никогда за всю жизнь свою он не сказал банальности. Он мог быть тяжел по характеру в иных случаях жизни, но красота формы, в которую облекались его поступки, сама по себе была драгоценна, как настоящее произведение искусства. Он говорил иногда правду в такой тонкой, изящно-остроумной форме, что недалеким людям правда эта могла показаться лестью. Вообще его ум совершал какую-то чрезвычайно оригинальную, одному Далматову свойственную работу. Доставляло порой большое удовольствие проследить ход его силлогизмов и рассуждений — до того смел и необычен был логический механизм его мысли. Я знавал ограниченных людей, которым Далматов казался просто недалеким, но я не знаю ни одного истинно умного человека, который не считал бы Далматова умницей, и притом очаровательным умницей. Его ум был капризен и игрист, как шампанское, иногда тяжел, когда не зажигался, и всегда своеобразен.

Настоящая фамилия Далматова была Лучич. Он не был русский по происхождению, да оно и было видно по всему. Когда он рассказывал, что фамилия Лучич насчитывает среди своих предков полководцев, сражавшихся чуть ли не при Александре Македонском, и писал в своей автобиографии, что его предки «охраняли мир», «вносили просвещение, представительствовали во время аристократической республики Далмации и Венецианской {174} республики, считаясь первыми моряками парусного флота», и что отец Василия Пантелеймоновича одесский негоциант, продолжал морскую службу и в севастопольскую войну был атакован на своих судах и взят в плен, почему тяготение Василия Лучича к морю является наследственной, так сказать, традицией, — то приятели и собутыльники Василия Пантелеймоновича смеялись и либо говорили: «Ну, будет врать-то!», либо так думали. Но я этому верил, то есть в общих чертах, разумеется. Про Александра Македонского оно, может быть, было и не так, история генералов Александра Македонского недостаточно известна, — но что в Далматове была раса — это бесспорно.

Он был породист — фигурой, лицом, повадкой, оскалом рта, врожденным изяществом манер. Его появление в обществе, где он был всегда желанным гостем, означало появление живописной, оригинальной фигуры, какого-то поэта жизни, изящного ее избранника, во вкусе Петрония. Далматов казался вообще римлянином эпохи расцвета греко-римской культуры. Я помню его в роли Марка Великолепного в «Новом муже». Он переживал в то время глубокую личную драму. Но он владел собой, как римлянин. Когда в антракте он поведал мне историю печальную, как могила, я, глядя на мужественное лицо, на котором он быстро накладывал какую-то тень, сказал ему:

— Как вы похожи сейчас на стоика.

В это время раздался звонок «на сцену». Он пожал мне руку и, оправляя красную тогу, молвил глубоким, теплым от волнения, но ровным, мужественным голосом:

— Актер должен всегда иметь наготове чемодан и исповедовать философию стоицизма.

— Ане эпикурейства? — вставил я.

Он с ласковой укоризной покачал головой и исчез {175} в шумном коридоре. И его необузданный нрав, когда он в молодые годы был усердным жрецом Вакха и Киприды, нисколько этому образцу не противоречил. И тут — в этой черте, в этой подробности — был атавизм, как и во всем его римском профиле и петронианском складе. Атавизм «божественного» Аполлона — с одной стороны, и козлоногого Диониса — с другой. Если допустить, как редкое исключение, возрождение старого, давно умершего мира в отдаленном потомке, то нужно допустить его во всем, во всех его началах, во всей его природе. И Петрония с венком на пиру избранных, и пьяного вакханта с гроздьями винограда, выпачканного землей во время священной сатурналии.

Молодость Далматова, да, пожалуй, и вся жизнь его была чрезвычайно сложна и разнообразна. Он познал всю «гамму ощущений», как говорит зудермановская Магда. Был беден, странствовал по шпалам, был буен и горд, любил, страдал, писал пьесы, статьи, увлекался общественной деятельностью, стремился в недоступные сферы, искал новых путей для дарования, вкусил и от тщеславия, и от самолюбия, и от «чаши власти». Он прожил один двадцать человеческих жизней.

Жизнь он любил страстно. Это была основная черта его натуры. Мысль о старости была для него невыносима. Ему было уже шестьдесят лет, но он старательно выпрямлял стан — не из кокетства актера, а из страха перед призраком старости и бездеятельности.

Может быть, для него хорошо, что он умер, еще будучи бодрым, и, во всяком случае, не считая себя стариком. Как-то не можешь представить себе Далматова дряхлым и рассыпающимся — так красочен и интересен был он весь целиком. Умирая, он наказал закрыть себе лицо. Эта подробность удивительно яркая. У женщин это объяснялось бы кокетством. У Далматова — {176} это черта Петрония: надо умереть красиво, уйти изящно и благовоспитанно. Он много думал, много читал, имел зрелые и очень определенные взгляды и убеждения. Но вся его забота была направлена на то, чтобы никому не могло показаться, что он, Далматов, — педант, «синий чулок», семинарист… Он — баловень, любимец Вакха и Киприды, божественно-порхающий дух иронии — и только. Однажды я, зайдя к нему в неурочный час, застал его погруженным в изучение какой-то шекспировской роли, не то Лира, не то Ричарда III. Он быстро захлопнул книгу, и все лицо его выразило крайнее смущение, точно я застал его за рассматриванием порнографических фотографий. Впрочем, что за сравнение! Если бы я застал его за этим занятием, он бы только засмеялся и что-нибудь очень забавное сказал. Тут же он как-то неловко, улыбаясь, молвил:

— Вот от скуки заинтересовался…

Проистекало это из самолюбия или особого щегольства, или от того, что, надев на себя маску очарователя, он пуще всего боялся, что вдруг выйдет из своей роли?

Как ум его был для немногих, для любителей интересного, для тех, кто любит «дегустировать», смаковать оригинальное и самобытное, так и актер он был не для толпы. Это был изящнейший и культурнейший русский актер, но крупный успех его относился только к тому времени, когда он был молод и играл фатов. Тут действовало обаяние его личности, в которой было так много прельстительного. Это был Пленир, в полном смысле этого слова. Он проявлял неотразимое мужское кокетство, его сексуализм прикрывался блестящей иронией ума, горячее чувство преподносилось в обжигающей холодом морозной оболочке.

Он очаровывал на сцене не только тем, как говорил с женщиной, но и тем, как он ее слушал, как заставлял {177} ее проговариваться, обнажаться, раскрываться. У него было какое-то особое искусство слушать, поощряя, подзадоривая тонким намеком, и рассчитанной, тонкой насмешкой сводить лирический порыв, сентиментальную восторженность — к простоте ясных отношений.

Он умел быть смешным, комичным, забавным. На него сердились, но потом находили, что это самое лучшее и что, в сущности, таким должен быть очаровательный любовник. В его фатах всегда чувствовалась надменность мужчины, который никогда не отдаст всего себя, но снисходительно отдается женщинам. Таковы были его Агишин в «Белугине», Ашанин в «Ранцевой»[[141]](#endnote-113), Телятев[[142]](#endnote-114), Дульчин[[143]](#endnote-115). Все это было не только превосходно, но и неподражаемо. Эти лица были безжалостно, если можно так выразиться, красивы у Далматова, и вы верили всяким глупостям, когда они проделывались на сцене ради Далматова.

Он умел незлобиво смеяться над самим собой, и такого Телятева, каким был Далматов, русская сцена никогда не увидит. Этот род людей — блестящих и бесплодных, махровых в эпикурействе своем и грациозных в цинизме — словно вымер с Далматовым. Когда он говорил Лидии («Бешеные деньги»): «ваш раб, негр, абиссинец», — глаза его метали искры золотого смеха, а в обыкновеннейших звуках голоса было столько неверия, скептицизма и снисходительного презрения к женщине, к людям, к себе самому и к той comedia dell’arte, которую играет шаловливый Эрос, с тех пор как существует мир!

Далматова называли иногда «поэтом пошлости»; к сожалению, слово «пошлость» у нас принято употреблять приблизительно так же, как понимают штабные писаря и галантерейные приказчики и т. п. слово «мораль» — от «марать». «Пошлость» совсем не то, что об ней думают галантерейные рецензенты. Скорее «пошлость» {178} в том, чтобы понимать так пошлость. Что «пошлó», то и «пóшло». Пошло то, что стало рыночно-меновой, истертой, затасканной и захватанной монетой. Толпа всегда пахнет пошлостью. Пошло все, что обыденно и тривиально, что живет мелкими инстинктами, которые не проветриваются в течение веков, что и не пытается идти своим путем-дорогой. Например, пошлая пьеса — это пьеса, в которой есть все, кроме искреннего, свежего и индивидуального отношения к сюжету, пьеса, вещающая копеечные мысли, или, прикасаясь к высоким мыслям и идеям, превращающая, словно прикосновением магической палочки, в липкую размазанную кашицу. Пошлость — это нечто, как первородный основной химический агент, который все окисляет, все покрывает «ржей». Один и тот же поступок, одно и то же дело, слово, одна и та же идея, мысль — могут быть пошлы и не пошлы.

Далматов первый на русской сцене подошел к типам фатов, львов, прожигателей жизни, обольстительных денди — не со стороны их моральной ценности, что вовсе и не интересно, а со стороны их красочности, увлекательности, шири и простора. В его корнете Отлетаеве[[144]](#endnote-116) была целая поэма крепостного барства. В его Ноздреве[[145]](#endnote-117) была сверкающая выхоленность чудесных бакенбард, в его Мериче[[146]](#endnote-118) — создания, равного которому я не знаю, — был отблеск московского байронизма. Нарядная, изысканная, позлащенная, неотразимо привлекающая окружающих, морально пустая, цветная красивость — это по-уайльдовски — красота для красоты, искусство для искусства. В то время, к ущербу для Далматова, еще не изобрели этих новых понятий.

Этический, проповеднический, учительский момент безраздельно властвовал и в литературе, и в искусстве. Далматовым восхищались, но как «обожают» страдающих {179} героинь мелодрамы и ненавидят рыжего злодея, так по отношению к Далматову в душе у театральной публики в массе был холодок, и он это чувствовал. В глубине глубин своих Далматов был романтик, как был романтиком Дон Жуан. Дон Жуан любил любовь, и потому так часто менял свои пассии. Он искал свой идеал, свою, выражаясь термином Шопенгауэра из «Метафизики любви», «дополнительную дробь» — и не находил, и от того донжуанствовал. Далматовское «пленирство», быть может, было из тех же источников. Он стремился к вере — и не верил в то, что находил. В его стремлении, в его поистине каторжной работе над героическими ролями, которые ему не давались, в той непоколебимой стойкости, с какой он переносил свои неудачи, было нечто стоическое.

Я помню потрясающий хохот публики, когда он впервые выступил в чисто героической роли «Дмитрия Донского» Озерова, возобновленного по случаю столетнего юбилея. Действительно, Далматов был плох, нелеп, нескладен. Он горячился, а было это похоже на то, как Гуинплен[[147]](#endnote-119), человек, который смеется, произносит горячую речь палате лордов, со своим лицом, изуродованным маской вечного смеха. Тяжелый голос, некоторая затрудненность и растяжка дикции, такая очаровательная в ролях фатов, и, наконец, полное отсутствие техники для героических ролей, казалось, создавали для Далматова неодолимые препятствия. Но, подшучивая, иронизируя, смеясь, как Алкивиад над мудрецами, и влюбленными очами на прекрасную глядя, он добился того, что в некоторых ролях героического репертуара производил большое впечатление и создавал образ незабываемой яркости и чеканки.

Его ум сказывался в толковании ролей, его художественный такт и вкус — в безошибочной верности сценического {180} рисунка. Одна из ролей его, Иоанн Грозный[[148]](#endnote-120), которую он играл много раз, была на высоте возможного совершенства. Такого значительного по уму, серьезности, выдержанности Иоанна я не видал на сцене, не исключая и Росси[[149]](#endnote-121). Сюда же можно отнести и Лира. Среди характерных ролей у него попадались настоящие шедевры, — как, например, Альба в драме Сарду «Граф де Ризоор» («Patrie»[[150]](#footnote-31)). Те, кто привык относиться к Далматову, как к веселому и забавному «шалуну», никак не могли примириться с тем простым положением, что этот шалун, фат, Пленир, в сущности, был едва ли не самый культурный и самый интеллигентный (в истинном значении этого слова) русский актер, не исключая столпа актерской интеллигенции — М. И. Писарева[[151]](#endnote-122). Ибо ведь мы до сих пор думаем, что если чистый воротничок, хороший покрой брюк и приятно-изысканные манеры, — значит, человек пустой и отсталый. Настоящий «передовой» человек носит смазные сапоги, поддевку, почесывается всей пятерней и через слово поминает какого-нибудь «великого учителя». Но Далматов ведь был не русский, и такой казус с ним мог приключиться. Он был джентльмен — а он им был, — он думал о красе ногтей и оставался дельным человеком. Актерская профессия не вытравила в нем целостности духа, что так часто случается с самыми замечательными актерами. Увы, то, что называется «интересный человек», есть самая редкая разновидность в сценическом мире. Но Далматов был вообще «игрой природы», каким-то, как я уже сказал, подарком греко-римского ренессанса нашему скучному, прозаическому веку. Только завернут был этот подарок, если можно так выразиться, в газетный лист от вчерашнего числа…

# **{181}** М. В. Дальский[[152]](#endnote-123)

Мамонт Дальский, угодивший под трамвай и раздавленный насмерть, являет собой одну из самых характерных фигур русского сценического мира. И смерть его какая-то странная, необычная, и жизнь его была такая же. У буддистов есть учение о «Карме» — некоей сумме предсуществовании, определяющей судьбу. Это — то же, что библейские «грехи отцов на детях», но более тонкое, сложное и мистическое. Вот такая «Карма» вообще во всей семье Дальского. Сестра М. Дальского, Магдалина, красавица, даровитая актриса, кончившая так необыкновенно свою жизнь, со стрельбой, убийством, {182} тюрьмой и пр. Брат М. Дальского, Ланской, тоже не безызвестный актер, недавно убитый во время гражданской войны… И наконец трамвай! Подлинно: попал под колесницу жизни — и раздавлен!

Дальского я знал очень давно — во всяком случае, более четверти века. Помню его красивым молодым человеком с горящими глазами и пухлыми капризными губами. При всей бессмысленной изломанности характера, при всем великом беспутстве, в Дальском было и что-то детское: в губах! Как это ни неожиданно для многих, Дальский был способен к хорошим порывам, и душа его была далеко не мелкая.

Он себя именовал «анархистом», и по праву. Известная моральная неустойчивость, конечно, придавала его «анархизму» довольно своеобразный характер, но все же надо признать, что, действительно, его натура, его душа, его талант — были насквозь анархичны и гордо индивидуальны.

В труппе Александринского театра он не уживался. Его считали надменным, нахальным, дерзким. Да, все это было. Но я его знавал и видел нередко очень простым, очень мягким и очень податливым. К нему надо было уметь подойти. К нему, однако, никто за всю его жизнь не сумел подойти и раздуть огромные возможности этой далеко не ординарной личности.

Он таил в себе громадные силы, и не следует судить о Дальском по последним годам, когда загастролировавшийся, опустившийся, «окречинившийся», так сказать, он громыхал своим трагическим баритоном, выставляя на вид плохую методу игры и малые остатки великого вдохновения. Среди русских драматических актеров я не знал ни одного с таким мощным драматическим темпераментом. Был еще Горев — и то в своей {183} молодости, — но Горев был более лиричен — «любовник», а не «герой». Дальский же был чистокровный драматический герой.

В одной из своих рецензий я определил Дальского, как «жестокий талант», взяв этот эпитет у Михайловского из статьи его о Достоевском. Дальскому это выражение очень понравилось, и он меня особо за это определение благодарил. Я хотел сказать этим эпитетом, что Дальскому очень удаются на сцене характеры не столько мучеников, — ибо мученики пассивны, — сколько мучителей, а главное, беспощадных и властных людей. Но Дальскому это нравилось с другой стороны. Он склонен, кажется, был толковать «жестокость» в том смысле, в каком она понимается старинными куплетами: «Что на свете прежестоко? Прежестока есть любовь!» Ему нравилось, что он внушал, так сказать, «трепет». В нем жила душа какого-нибудь деда или прадеда, бретера и задиры, александрийского гусара и кавалерийского ремонтера, грозы ярмарочных понтеров и сентиментальных губернских дам. И на сцене Дальский был очень хорош, когда бывал грозен. Но грозность его, однако, была не сухая, а пламенная, и «жестокость» тоже была не злобная, а обжигающая.

Он был превосходен в Парфене Рогожине[[153]](#endnote-124), в Дмитрии Самозванце[[154]](#endnote-125), Незнамове[[155]](#endnote-126), местами — в Отелло. Он мне нравился как Чацкий — не потому, что это был психологически верный Чацкий (если Чацкий вообще может быть психологически верен), — но потому, что протест бунтующего духа, дерзкий вызов обществу, надменное превосходство личности над всяким хоровым началом — это и был сам Мамонт Дальский, персонально. Конечно, было странно, что при таком Чацком дышит и пользуется благосклонностью Софьи какой-то Молчалин, которого он может пальцем придавить. Но от комедии {184} Грибоедова следует брать то, что в ней есть, а не выдумывать психологическое правдоподобие интриги, которого нет. Если Чацкий — бунт, то Дальский был превосходный Чацкий.

Такой же бунтующий, неукротимый, только себя обоготворяющий, анархический дух был и в его «Уриэле Акосте»[[156]](#endnote-127). Хуже обстояло с такими ролями, как Дон Карлос, Фердинанд и вообще шиллеровский цикл. В Дальском не было ни сентиментальности, ни утонченной внутренней культуры, ни гармонии сердца и ума… Но у него безумной страстью горели глаза и рот кривился то детской улыбкой, то грозным гневом и весь он трепетал волной жизни.

Таким он был, но таким Дальский давно перестал быть. Буйство увело его из театров, где он должен был себя самоограничивать, в театры, где он гастролировал и мог сказать о себе толпе маленьких актеров и разного театрального люда: «Я — червь, я — бог, я — царь, я — раб». Начались потехи с театральными портными и парикмахерами, этими вечными жертвами актерской неуравновешенности. Школы у Дальского вообще не было. Не было ни выработанной грации, ни установленного стиля декламации, ни облагороженных выучкой манер. Было свое, богом данное, полыхавшее в молодости талантом и обаянием мужской красоты.

С гастролерством же пришли и полнота брюшка, и развязная подчеркнутость, и гастролерское нажимание. Прошло с десяток лет, и, когда я увидал Дальского в Малом театре А. С. Суворина, где он играл несколько месяцев на правах полугастролера, — это было настолько не то, настолько жирно, грубовато и, в сущности, крикливо, что мне стало безумно жаль воспоминаний о старом, бывшем Дальском, который давал там много на сцене и порой бывал так мил в товарищеском кружке.

{185} Вообще я не знаю ни одного гастролера и ни одной гастролерши, которые бы, в большей или меньшей степени, не утрачивали значительной части своих достоинств по мере своего гастролерского успеха. Даже гениальная Дузе с каждым приездом портилась — не потому, что слабели ее выразительные способности, а потому, что вся практика гастролерства есть «театр для себя», во имя свое, во славу свою. Театр, поскольку наш театр является продуктом сложного сотрудничества и исполнения авторских заданий, есть учреждение общественное, и потому актер должен вполне соответствовать аристотелевскому определению человека, как «zoon politikon», животного общественного. И фимиам успеха и лести, и необузданная реклама, являющаяся экономическим базисом гастрольной системы, и внимание легковерной и малоразборчивой публики, которая, при гастролях, и не желает ничего и никого смотреть, кроме гастролерской игры, — все это, даже при добром желании и при хорошем вкусе, неумеренно выпячивает игру гастролера. Он должен стараться, должен быть на «высоте» положения, должен разнообразить игру не только для публики, но и для самого себя. Получается нечто аналогичное почерку каллиграфов-переписчиков: они пишут прекрасным почерком, но никогда — почерком благородного вкуса, потому что уснащают буквы завитушками, хвостиками, всяческой «эстетикой», простые же буквы им опостылели. Так, на гастролях окончательно испортился даровитый актер Орленев; так, огрубел и выпятился Дальский, у которого личное начало и вообще-то било через край, сообщая всей его жизни такой беспорядочный, необузданный, беспутный характер.

Конечно, анархический индивидуализм — величайшая и высочайшая форма артистического «я». Ибо подлинно, «я — единственный», как пишет Макс Штирнер[[157]](#endnote-128). Но эта {186} единственность, надмирность — она ведь дает не только права, она обязывает. Анархическая индивидуальность обязывает в себе самом совместить все ограничения и законы общества. Законы для меня, «единственного», должны быть изданы мной. В этом мой анархизм, а не в том, что мне, единственному, наплевать на все множественное. Я, единственный, не признаю суда людей, но сам для себя я — высший суд, а вовсе не бессудная пустота. Отсюда ясно, как важно именно для таких натур строго следить за собой и не давать себе спуску. Но Дальский, можно сказать, катил на тройке добрых серых лошадей по дороге анархизма и только то и делал, что гикал и свистел. Начались какие-то «операции» в Маньчжурии, какие-то нефтеносные промыслы, вообще какая-то рокамболевщина, в которую — нужно было знать Дальского — он сам искренне верил. Он продолжал трепетать жизнью и неугомонным своим сердцем. Но это уже было вне театра, для которого он погибал… Когда Дальского несколько лет тому назад обвинили в газетах, что он участвовал в налетах анархистов и чуть ли не был атаманом-удальцом, он напечатал письмо в газетах, в котором, конечно, опровергал выставленное обвинение, но признал, что разделяет «чистое учение анархистов». Но «чистое учение», как и вообще все «чистое», то есть безгрешное, «бестелесное», не было его «жанром». И как актер, и как натура, и как темперамент, Дальский не заключал в себе ничего «чистого», а был черен, как мир, как земля, как плоть, и в этом была его индивидуальность и, если хотите, в этом состояла его красота. Бешеный в театре, в карточной игре, в кутежах, в фантастической рокамболевщине… Когда он играл Белугина[[158]](#endnote-129) — доброго и кроткого Андрюшу, я неохотно верил ему, особенно после Сазонова[[159]](#endnote-130), этого идеального Белугина. Но когда он играл Кастулла («Закат»)[[160]](#endnote-131) — {187} дельца с бешеной волей и бешеными деньгами, он был великолепен. Тут я вспоминал эпизоды из его жизни: как сегодня он занимал 25 рублей, а назавтра переезжал в Европейскую гостиницу в апартаменты из четырех-пяти комнат с ливрейными лакеями и двумя секретарями, или его легендарные кутежи с цыганами, француженками, моторами, тонями и бессонными ночами, или что-нибудь в этом роде… Нет, что ему было делать в «чистом»! Им владела земля всецело… Конечно, он был анархист. Если бы учения анархистов не существовало, он бы его выдумал. Он и на сцене был анархист. И подобно тому как земной, а не идеалистический анархизм вырождается в уголовщину, так в театре анархизм приводит к грубой антихудожественности, как только отлетают животворящий огонь воодушевления и беззаботная песня молодости.

Анархизм, как учение бунтующего духа, вообще близок натуре каждого истинного артиста. Но, как говорится у Мольера, il y a fagots et fagots[[161]](#footnote-32)… Все зависит от степени внутреннего аристократизма. Верлен[[162]](#endnote-132) имеет также свои падения, не менее страшные, чем у Дальского, и Бодлер, и Уайльд. Может быть, и Байрон, и Кин[[163]](#endnote-133), и Мюссе[[164]](#endnote-134)… Дело не в падениях, а в том, вульгарны они или нет, и в достаточной ли мере артистический вкус предохраняет неизбежные иной раз падения стремительного духа от полета тривиальности. Падения Дальского были отмечены печатью улицы и тем более отзывались обыденщиной и тривиальностью, чем дальше он уходил от искусства. Забытый бог театра мстил ему — пошлостью.

# **{188}** Е. Н. Горева[[165]](#endnote-135)

Как-то постом на экзаменационном спектакле в Михайловском театре ко мне подошла Горева и, поздоровавшись, вступила в разговор. Она так похудела, что я с трудом ее узнал. От прежней Горевой остались одни глаза волоокой Геры да голос, звучащий, как виолончель. Она явно смотрела в могилу — сморщенная, вдруг ставшая маленькой и мизерной. С полчаса она мне рассказывала о том, что исполняется 50‑летие ее сценической деятельности, так как‑де восьми лет она впервые выступила на подмостках, и просила напечатать — непременно напечатать — ее автобиографию. Автобиографию {189} эту я действительно получил и опубликовал. Замечательного в ней было, впрочем, мало. Кстати, почему так не занимательны и похожи одна на другую автобиографии сценических деятелей? Существует как будто специальная схема таких автомемуаров: страсть к сцене, обуревающая с младых ногтей, борьба с родителями и затем одоление и т. д.

Пока Горева докладывала мне, я, подавая время от времени реплики, упорно возвращался мыслью далеко назад, за тридцать лет до этого, и вспоминал, когда я в первый раз увидал Гореву. Это было не на сцене, а в зрительном зале. Я оказался случайным свидетелем первого знакомства Горевой с П. Д. Боборыкиным, которого участие в московском театре Горевой много способствовало его крушению. Встреча произошла тоже на экзаменационном спектакле Коровяковской школы в театральном зале большой гостиницы «Демут» (впоследствии «Медведь»), где я присутствовал в качестве юного газетного сотрудника, исполнявшего рецензентские обязанности второстепенного значения. Спектакль был, как все спектакли, но мне нравилось, потому, что я был здоров, счастлив, беззаботен, как молодой зверек, и совершенно не знал того упоительно злобного настроения, которое дается разлитием рецензентской желчи. Впереди меня сидел Боборыкин — единственный, кажется, человек в зале, которого я знал в лицо, потому что не узнать Боборыкина тому, кто хоть раз видел его персонально или хотя бы портрет его — едва ли возможно. И вот, помню как сейчас, Боборыкин, разговаривая с какой-то бритой, явно актерской личностью, сказал: «Как? Так это Горева? Познакомьте меня с ней, пожалуйста».

И с той необычайной живостью, которая отмечала всегда П. Д. Боборыкина, он через минуту сидел позади меня в креслах, рядом с молодой дамой, которая была {190} Горева, и быстро-быстро, так жарко и живо, как легко себе представить, зная Боборыкина, рассыпался перед нею. Я мало уловил из его слов, но вся группа врезалась мне в память навсегда. Горева слушала Боборыкина, слегка склонив голову, с опущенными глазами, которые только изредка поднимала. Это были великолепные, хотя несколько неподвижные, иссиня-серые глаза на выкате. И вся она, истинно русская красавица, была как бы на «выкате». Что-то мягко закругленное, стыдливо замыкающееся было в ней, как я увидал ее тогда впервые в креслах «Демута».

И голос у нее был удивительный, как у Сары Бернар, но с пленительной для нашего уха русской певучестью. Легко понять, почему Горева пользовалась таким успехом. И было ясно, почему мой товарищ по редакции «С.‑Петербургских ведомостей», театральный критик Вильде, очень старый старичок, когда приезжал со спектаклей Горевой, то долго прищелкивал языком и блаженно качал головкой.

И вот она сейчас предо мной, та самая Горева… Это было щемящее душу зрелище. В следующем антракте ко мне подошли двое собратьев и сказали, видимо, так же взволнованные:

— Надо сделать что-нибудь для Горевой, к юбилею. Ведь вот видите…

И было условлено к 50‑летию (явно фиктивному, потому что и всего-то Горевой было лет пятьдесят семь — пятьдесят восемь) всячески ее «поддержать» и усладить почетом остаток ее догорающих дней.

Никогда увядание актрисы не представляло столь тягостной картины, как у Горевой. Ее сила была не в искусстве, а в исключительно редких, необыкновенных данных. Самая декламация ее, отзывавшаяся не то каратыгинской школой, не то провинциальным шаблоном {191} 70‑х годов, которого следы можно, например, уловить у М. М. Глебовой[[166]](#endnote-136), Немировой-Ральф[[167]](#endnote-137) и других, не отличалась ни мастерством, ни строгой обдуманностью. Но совсем не в этом было дело, а в чудесной женщине с пленительным голосом. Das ewig weibliche zieht uns hinan.

Когда я в качестве рецензента впервые увидал Гореву (это было в начале 90‑х годов) на сцене не то Александринского, не то Михайловского театра, на меня удручающе подействовало несоответствие былой славы и действительности. С точки зрения художественного рисунка и основного, так сказать, тона роли все, что играла Горева, было, в сущности, одним и тем же. Субъективно донельзя, и в то же время самая субъективность в психологическом смысле не представляла ничего особо значительного. Там, где (как в «Медее»[[168]](#endnote-138)) преобладали элементарные чувства, Горева оставляла даже и в конце своей карьеры впечатление. Но передача стиля или даже сложного характера была совсем не в ее средствах. Самый темперамент Горевой, который отрицать нельзя, сценически не был воспитан — вернее, был сценической ее практикой исковеркан. Как я уже выше выразился, он был связан, подавлен шаблоном будто бы классического (провинциально-классического) образца. Шаблон этот пренебрегал искренними движениями чувства и переживаниями, и потому с течением времени темперамент терял гибкость и чувствительность.

Как только от Горевой отлетела молодость, она вдруг из актрисы, делавшей полные сборы, наперерыв приглашаемой на гастроли, ездившей в качестве «die schöne Russin»[[169]](#footnote-33) в Берлин, зарабатывавшей десятки тысяч рублей, стала чем-то вроде прошлогоднего календаря, {192} валяющегося в углу и покрытого пылью. Она стала нуждаться… Это все знали. Было что-то глубоко трагическое в этой «детронации» театральной королевы. «Взойдешь на сцену королевой и уйдешь со сцены королевой», — говорит в лунную ночь мечтательный Геннадий Несчастливцев Аксюше. Уйдешь королевой? Сойдешь королевой? О, нет!

Я глубоко уверен, например, что и В. Ф. Комиссаржевская, — индивидуальность гораздо более тонкая, чем Горева, — кончила бы так же печально свою театрально-королевскую жизнь. Конечно, это вовсе не закон для актрисы, что с увяданием в ней женщины ей приходится расставаться с «королевскими» почестями. Но для того чтобы сохранить до конца дней или, по крайней мере, до конца карьеры артистическое положение, имя, наконец, удовлетворительную работу, — нужно вести правильную «линию» артистической службы. Тут мы сталкиваемся с трагической стороной быстрого и сказочного возвышения сценических талантов. Среди актеров такие «диктатуры» и мгновенные возвышения крайне редки; среди актрис же, наоборот, довольно часты, так как обаяние женщины восполняет недостаток и даже отсутствие художественной дисциплины.

«Диктатура актрисы», как всякая неограниченная власть, разлагающе действует не только на организм театра, но и на самое актрису. Она легко берет, что ей угодно; как в сказочном саду, ей стоит протянуть руку, чтобы сорвать райский плод. Если что плохо, то это кажется очаровательно плохим завороженному взгляду: по французскому выражению, c’est sont les qualités de ses défauts[[170]](#footnote-34). Ее техника остается в зачаточном состоянии, потому что техника вырабатывается огромным трудом {193} над ролями, через пререкания, и, может быть, слезы, с режиссерами, товарищами, рецензентами, ее же сценическая карьера — сплошной праздник, и «жизнь быстробегущая оглянуться ей не дает…»

Она делает сборы, и ей не только прощается несовершенство, но все, кому достаются барыши и кто связан с ней собственными интересами, даже публика, подороже заплатившая за билет с ее «участием», — все стараются себя убедить в совершенстве несовершенного… Не удивительно, конечно, что она останавливается в своем развитии, что она просто не развивается. В техническом, актерском смысле слова такая актриса не имеет «перехода», то есть способности менять амплуа, и, как только приедается ее шаблон или начинают увядать «внешние данные», в ее карьере наступает кризис и глубина падения нередко превышает даже высоту восхождения.

Так было и с Горевой. Нынешние театралы, помоложе, едва ли очень-то знают имя Е. Н. Горевой. Но даже я помню, как Горева гремела, как ее выступление на сцене петроградского театра давало полный сбор и имя ее печаталось на афише аршинными буквами. Среди прочих атрибутов «королевской» театральной власти она имела также и «корону» собственного театра в Москве. Я не бывал в нем, но сколько было разговоров! Костюмы из «настоящего» бархата, Боборыкин заведовал репертуаром, целое созвездие актеров первой величины!

Однако ни бархат, ни Боборыкин, ни актеры не спасли театр от крушения… Может быть, и вообще бархат и Боборыкин не обладают свойствами спасать что-либо, но при данных обстоятельствах они были, во всяком случае, бессильны. Справедливость требует заметить, что Горева, не в пример другим знаменитостям, давала много играть другим актрисам, и притом талантливым. Это {194} вполне соответствовало ее доброте и благородству. Вообще Горева была чужда мелких чувств, столь свойственных знаменитостям. Но все равно, в судьбе таких театров «нечто лежит роковое»…

В последние годы мне приходилось довольно часто встречать Гореву — всегда в сопровождении ее неизменного друга Карпенко. Горева не была, что называется, ésprit fort[[171]](#footnote-35), и разговор с ней был любопытен главным образом тем, как легко, просто, без трагических гримас и мелодраматической истерии она переносила удары судьбы. Тут не было даже смирения, в основе которого все же лежит укрощенная гордость, а была великая простота несложной, но благородной души. Оттого встречи с ней оставляли во мне всегда меланхолическое, грустное впечатление. Она нервно курила папироску за папироской, держа их тонкими, слегка пожелтевшими, как у завзятых курильщиков, пальцами, и «пела» простые речи своим чудесным голосом, который и табак не мог испортить. А я слушал и все думал, как Сципион Африканский на развалинах Карфагена:

— Fuit Troia, fuit Ilion![[172]](#footnote-36)

Была, дескать, некогда великая Троя и был народ копьеносца Приама. Ах, этот «народ» — актерский народ! Не существует профессии, преисполненной такого безмерного оптимизма, как актеры. Мещанская презренно-обывательская мудрость «Стрекозы и Муравья»: «Ты все пела? Это дело! Так поди же попляши!» — проходит мимо души и сознания актера. Ну да, пела — отвечает Стрекоза, затягиваясь папироской, — в то время как ты таскал мусор… Всякому свое, дорогой муравей! Suum cuique[[173]](#footnote-37), почтеннейший!

# **{195}** Ф. П. Горев[[174]](#endnote-139)

Когда Ф. П. Горев ушел из Александринского театра, он прощался в «Старом барине» Пальма. Напутственные слова сошлись в том, что существует аналогия между Горевым и старым барином Опольевым. Было ли у Горева намерение подчеркнуть эту аналогию — я не знаю. Несомненно, однако, что здесь больше, чем поверхностное совпадение. В этой аналогии есть смысл значительного поучения. «Старый барин» — логическая неизбежность, а не трагическая случайность. Мы можем жалеть старого барина как лицо, как живого человека, но это не мешает нам видеть, что «Старый барин» есть {196} отжившая, или лучше, отжитая форма жизни. Чувство справедливости умеряет сострадание. И чем определеннее и законченнее отжитая форма, тем очевиднее и неизбежнее ее логический конец. Трагическая сторона в смене эпох, форм, поколений заключается в том, что наиболее совершенные носители отжитого — в то же время наиболее обреченные, ибо не обладают способностью немедленного и увертливого приспособления к новым формам жизни.

В «Старом барине» Пальма Бухарцев, приятель Опольева, является фигурой комической, а никак не драматической. Бухарцев напялил на себя старый фрак с длинными рукавами, откуда торчат его успевшие покраснеть и огрубеть барские ручки, и премило устроился при молодых людях новейшей формации. Настоящий же старый барин никуда и ни к чему не может пристроиться. Утрачивая черты видового типа, он перестает существовать и как отдельная особь. Яркий представитель формы, заключая в себе все ее наиболее ценное и дорогое, все существенное и прекрасное, все совершенное и целостное, погибает первым в борьбе нового со старым. Это — общий биологический закон. Если в символической картине изобразить эту смену форм, эту борьбу начал, родов и видов жизни, то я не могу себе представить ничего лучшего, как аллегорическую фигуру Хроноса, то есть времени, прицеливающуюся из самострела в самое видное и прекрасное из мимо бегущих олицетворений. Крупный представитель формы не в состоянии проскользнуть при исторических столкновениях. Он или властвует, или погибает.

Горев был «старым барином» сцены в том смысле, что являлся властителем театральной публики и исполнителем тех ролей, в которых некогда заключались весь пафос театра и вся квинтэссенция театральных страстей. {197} Во времена Несчастливцева «основанием труппы» считался трагический бас. Но Несчастливцев сам уже представлял отжитое, когда репертуаром владел Горев. «Основанием труппы» был тогда любовник, носитель пылких, страстных чувств, безрассудного увлечения, восторженного бреда. Размышление еще не остудило сердец, анализ не вносил медлительности в слова и действия: неврастения еще не захватила людей, и между волей и действиями не лежало бездны. Быть популярным и любимым актером в то время было одновременно и трудно, и легко. Трудно — потому, что без особенного дара экспрессии, без выразительности, блеска нельзя было иметь успеха и увлечь публику; легко — потому, что эти роли вечно пылких, страстных, стремительных и огненных любовников, как две капли воды, похожи одна на другую. Клокочущая страсть всегда говорила одним языком, пламенные взоры горели всегда одним огнем, и так же прерывисто дышала грудь, и так же покорно склонялись колени пред «богиней красоты». Для любви не нужно мудрости. Быть прекрасным и быть любимым — вот «весь смысл глубочайших наук».

Здесь наступает период увядания. Всякому возрасту соответствует своя сфера. Любовником хорошо быть смолоду. Тогда и верится, и плачется… Но наступают другие годы, отмеченные другими заботами и стремлениями. Запоздалая страсть вызывает сожаления, иногда смех. Вовремя созреть для иных назначений — задача человеческой жизни. Надо подготовить себя к переходу в новую стадию и стремиться к тому, чтобы достойно доживать свои дни. Любовник становится резонером. В такой последовательности театральные амплуа переходят одно в другое. Сначала любят — без размышления без думы роковой, — затем рассуждают, наблюдая, как другие любят. И к этой мысли и надо приучить себя.

{198} Я видел в 1894 году в Париже в роли любовника знаменитого Вормса[[175]](#endnote-140). Ему было шестьдесят пять лет, но он шаркал ножкой и шамкал любовные речи. И, смотря на этого «вечного любовника», я думал о том, что Вормс до такой степени сросся и сроднился со своим амплуа, что отнять его роли — значит, вообще отнять его у театра. Он не выработал в себе нисколько «перехода» на роли резонеров. Он остался худеньким, сморщенным, морщинистым любовником, и в груди его пела все та же вечная формула: je t’aime![[176]](#footnote-38)

И действительно, тот репертуар, на котором до сих пор держался французский театр и который играл у нас Горев, не давал возможности подготовить себе этот нечувствительный переход. Мимо Горева прошел весь репертуар Островского, прошла вообще вся реалистическая эпоха русского театра, не оставив заметного следа на его технике и сценическом приеме. Он продолжал гореть на сцене. Его металлический голос по-прежнему, с какой-то досадной настойчивостью, звенел и заливался, между тем как сам Горев играл стариков, у которых в сердце великая «остуда», и «печать думы» на челе.

В Москве, где общий тон исполнения вообще выше, чем в Петербурге, благодаря героическому репертуару, преобладавшему на сцене Малого театра, Горев не расходился с остальным ансамблем в такой мере. Но Петербург — город сероватый. В Петербурге не любят декламации и не знают пафоса, и здесь Горев, со своим приподнятым тоном, со своей запоздавшей страстью, часто совершенно противоречил окружающему. С Горевым случалось, что чем ярче он играл, тем он играл невернее. Хотелось ему крикнуть: «Да удержи ты свой {199} талант! Легче! Легче!» Но он уже не мог удержаться; он как будто вспоминал свои прежние годы, и ему все казалось, что он — воздушный, пылкий, грациозный Дидье[[177]](#endnote-141) из «Марион Делорм»…

Сколько лет было Гореву? В моей памяти, сколько бы ему ни было лет, он остался молодым человеком, и иным я с трудом могу себе его представить. Сколько ему было лет в точности, едва ли кто-либо знал. Этот вопрос ему при ком-то задал В. А. Тихонов[[178]](#endnote-142), написавший статью по поводу приезда Горева в Петербург на гастроли. «Для тебя, — сказал ему Федор Петрович, — мне лет сколько хочешь, а для публики, ну, скажем, пятьдесят или сорок восемь». Горев делал это не из кокетства. В нем говорил бессознательный инстинкт чистокровного любовника. До последних дней, до последних ролей в нем сохранилось это любовническое tremolo. С ним умер последний настоящий любовник — тот полулегендарный для нас Арман Дюваль, о котором мечтал старый Дюма и без которого никак не понять драмы Маргариты Готье[[179]](#endnote-143). Есть что-то в Армане стихийное, от природы певучее, как очарование очковой змеи, что-то бурное, страстное, безраздельное, увлекательное.

Все это было в Гореве: бурно-пламенный темперамент и эта однообразная по существу, но упоительная, как щелканье соловья, любовная речь. И когда он играл характерные роли, стариков, фатов, героев, в его речь, в роль и образ вторгались черты Дюваля и вдруг загорались его полупотухшие глаза, и звенел голос, и срывалась степенная речь, и бурным потоком лились огненные слова. Он никак не мог уложить в рамки характера пламенное естество первого любовника. Припоминаю, например, его «Консула Берника»[[180]](#endnote-144) или даже Кречинского. Он был слишком страстен, слишком искренен для Кречинского. Двойная игра — умом, {200} контролирующим сердце, — была для него всегда задачей необыкновенно трудной.

Он переживал, *что* он играл, и когда переживание его совпадало с материалом роли, это были создания замечательные, это был гипноз, которым, как железным кольцом, он охватывал публику. Таков, положим, его Соковнин в «Горькой судьбине»[[181]](#endnote-145). Он гордился своими паузами («Порыв» Ракшанина), которые иногда длились две‑три минуты, совершенно невероятный промежуток времени для быстрого сценического действия. Но у него они выходили, потому что он их наполнял не фокусами и не искусственным растягиванием ничего не значащих, с художественной точки зрения, подробностей, а живым, сущим, настоящим переживанием…

В последнем любовнике много было непосредственного, прямого, я сказал бы — простодушного для сложности современных драм и сложности современной театральной интриги. У Горева был талант — и очень большой, — но не было дара жизни, того «savoir vivre»[[182]](#footnote-39), который на сцене нужнее, чем где бы то ни было. Ну, что он, в самом деле, играл, приезжая на гастроли? Соковнина — роль эпизодическую, рядом с Ананием[[183]](#endnote-146). Шварце[[184]](#endnote-147) — роль вторую, рядом с Магдой. Второстепенную роль в «Якобитах»[[185]](#endnote-148); большую, правда, роль в неяркой комедии «В родственных объятиях»[[186]](#endnote-149) и т. п. Иногда Кречинского, в котором сбивался на Нелькина[[187]](#endnote-150), — «правда, правда, где твоя сила?», — иногда «Старого барина», где величавый ритм угасающего аристократа то и дело нарушался стремительностью его, алкавшего бури и жизни, темперамента.

Он неважно рассчитывал иногда свои силы, но еще хуже, как большой, доверчивый, простодушный ребенок, {201} рассчитывал силу понимания толпы. Он не презирал ее, и в этом была его слабость. Он не издевался над ней, а горячо вместе с ней молился и плакал, а потому, нередко увлекая ее до самозабвения, никак не мог оседлать ее. Он брал ее минутами великолепного вдохновения, но не входил в ее толстую и, в сущности, презренную шкуру. И, отдавшись ему в порыве, толпа скоро освобождалась от его гипноза и забывала о нем, потому что он не задевал ее интереса, ее тупой наклонности к поучению, ее вечного смешения искусства с жизнью. Горев был прост. Он был Симплиций. Он тянулся к лунному лучу, к такой чудеснейшей, как откровение мира, ирреальности. А толпе всегда нужен грубый идол, который можно щупать. Ей нужна мера, и нужен вес, и нужна протяженность, и нужно многое, хотя бы оно было ничтожно, а не немногое, хотя бы оно было гениально.

Удивительно ли, что Горев слыл за «несчастного гастролера»? Весь театральный мир знал, что Горев «несчастный гастролер». Никто не говорил: «плохой актер», «не талантливый», «неинтересный». Никто не скупился на похвалы этому, действительно, редкому дарованию. А говорили только: «несчастный». И сам про себя он говорил: «Я ведь несчастный, сборов не делаю». Говорили все, говорил и он, — и не вдумываясь в трагедию, скрывавшуюся в «несчастии» Горева, — трагедию рыночного спроса, трагедию веса в искусстве, которое как молния, как проблески истины, не имеет ни веса, ни протяжения, а просто прекрасно, восхитительно, неизмеримо, и не может быть остановлено, потому что она миг, озарение.

И в жизни Горев был так же простодушен. «Несчастный гастролер» делил с товарищами рубль, бывший в кассе, и всегда конфузился, когда ему от плохого {202} сбора давали гастролерский гонорар. Он и этого не понимал, что брать большой куш — значит внушать о себе высокое мнение; что апломб — три четверти успеха; что скромность — вернейшая дорога к неизвестности. После Горева приезжал другой гастролер — сухой, негибкий, пустой актер. Но приезжал он в первом классе, глядел соколом, высматривающим добычу, кланялся снисходительно антрепренеру, брезгливо морщился при представлении товарищей — и сразу у всех зарождалась надежда. Приехал счастливец. Этот не выдаст. Этот прокормит. И в желудке у изголодавшихся начинала разливаться приятная теплота.

И сам он был прост и просты были его чувства. Для него театральная сцена представляла арену, где сталкивались любовь и ненависть, добро и зло, где белое было всегда белым, а черное черным, где любовник имел «всегда восторженную речь и кудри черные до плеч»…

Он не мог быть тепловатым и прозрачным, как жидкий чай. Когда Горев играл в новейших пьесах, мне представлялось, что его заперли в какую-то клетку и связали движения тонкими ремнями. И он томится. Но вот, подождите, сейчас дадут красный свет, и из старых, степенных одежд вынырнет блестящий юноша, хриплые ноты исчезнут, голос зазвучит чистым металлом, раскроются припухшие веки и распрямятся согнутые и сведенные пальцы, — и, порвав связывающие путы, вдруг предстанет Арман Дюваль и дрожащим от глубокого чувства голосом воскликнет: «О, Маргарита, я люблю вас!» И свершится чудо: кокотка станет любить нежнейшим и благороднейшим сердцем, и расцветится иллюзия любви, и воскреснет поэзия вздохов, признаний, трубадуров, и сладко подует зефиром с равнин Прованса.

{203} Умер любовник — тот, который умел любить любовь. Народился неврастеник. Увы, c’est fort, comme la mort[[188]](#footnote-40). От этого не уйдешь. И когда я припоминаю фигуру Горева, то вижу пред собой картину из «Тружеников моря»[[189]](#endnote-151) — финал романа: плоская возвышенность, на которой сидит благородный герой, не сводящий глаз с удаляющегося парохода, а со всех сторон, верно и постепенно, поднимается вода, океан растет, простирая свои холодные объятия, и точка исчезает в пучине бесконечности, без крика, без плеска… Даже птица не появляется на этом месте. Одна спокойная стихия. Тишина. Безразличие.

# **{204}** Ю. М. Юрьев[[190]](#endnote-152)

Помню очень отчетливо дебют Ю. М. Юрьева на Александринской сцене. Не потому помню, что этот дебют оставил такое сильное впечатление, — за сорок лет моего рецензентства столько промелькнуло предо мною лиц, что перегруженный мозг едва ли мог бы сохранить впечатление, — а потому, что к дебюту я был подготовлен приятелем своим, покойным Н. Ф. Арбениным, актером, автором, переводчиком и большим хлопотуном. Он надоел мне, надо правду сказать, своими предварениями о дебюте молодого актера Юрьева «из Москвы». Арбенин был не только москвич, но еще воспитанник {205} Ермоловой. Для него Москва была, вообще, «третьим Римом», а Московский Малый театр — седалищем мирового разума. (Это нужно понять нынешним, да еще ленинградским.) Критик «Московских ведомостей» С. В. Флеров[[191]](#endnote-153) писал Театр с большой буквы, что означало Московский Малый театр, когда же писал с маленькой буквы, то это означало художественное учреждение — родовое понятие. Молодой Юрьев был не только москвичом, не только питомцем школы и сцены «Театра», он был еще племянником С. А. Юрьева[[192]](#endnote-154), апостола Малого театра. С. А. Юрьев представлял собой тип старого энтузиаста, запоздавшего рождением, так как всей своей душевной и умственной формацией принадлежал к людям сороковых годов. Он способен был три дня поститься и говорить о Кальдероне и Лопе де Вега, доказывая, что трагедия «Фуэте Овехуна», «Овечий источник» то же, заключает в себе этический элемент индивидуальный, а не социальный или что-нибудь в этом роде. При этом он от восторга плакал, а все кругом рыдали. А кругом была «вся Москва», то есть труппа Малого театра, профессора университета Стороженко[[193]](#endnote-155) да Веселовский[[194]](#endnote-156), а на кончиках стульев, в тени, у порога комнаты, сидели почтительные миллионеры из купцов вперемежку с молодыми приват-доцентами. И умер он по пути в театр, на «Фауста» с Поссартом[[195]](#endnote-157).

Прошу извинить слегка иронический тон этих строк. В то время московский классицизм и романтизм вызывал во всех нас, грешных петербуржцах, легкую усмешку. Нам это казалось очень забавным, что ренессанс классицизма почему-то помещается рядом с Охотным рядом и что именно москвички, о которых Боборыкин писал, что они ходят животом вперед, рождением и климатом предназначены быть Андромахами, Федрами и {206} Клитемнестрами, и купец Архипов, содержащий бани, вкупе с купцом Евстигнеевым, владельцем басонной мастерской, суть те, которые иждивением своим готовы воздвигнуть храм московского классицизма. Это расслоение Петербурга и Москвы было в порядке вещей. Петербург, отражавший в своем чиновничьем населении солнечную игру трона, был насквозь пропитан нигилизмом, скепсисом, иронией опустошенных душ. Театр строился по этому же типу. Петербургский театр был, конечно, веселее, изящнее, культурнее, пожалуй, умнее, но и пустее московского. Савина и Мичурина[[196]](#endnote-158) отлично говорили по-французски. Ермолова же и Федотова[[197]](#endnote-159) умели чудесно говорить только по-русски, научившись, по совету Пушкина, у московской просвирни. Зато они знали, кто такой Гервинус[[198]](#endnote-160), в то время как Савина склонна была смешать Гервинуса с редактором «Петербургской газеты» Гермониусом. «Наш классический мальчик», — называла Савина Юрьева, как он сообщает в имеющихся у меня собственных его автобиографических записках. Этим прозвищем она, в сущности, припечатывала Юрьева навсегда в глазах Александринки.

Таково было соотношение сил в то время. Как упомянуто выше, я был воспитан и вскормлен петербургскими взглядами того времени, и потому впечатление от дебюта Юрьева у меня осталось кисловатое. Его выпустили в роли Милона в «Недоросле». Романтический излом и аффектированность поз и жеста, медоточивый, слишком сладкий, певучий голос, вроде трели театрального соловья, слишком подчеркнутая московская дикция, слишком искусственная и условная московская декламация, отзывающаяся, как у Г. Н. Федотовой, какой-то сумароковщиной из петербургского театрального реалистического, {207} пожалуй даже, чрезмерно реалистического ансамбля. Приблизительно так же читал и А. П. Ленский[[199]](#endnote-161), учитель Ю. М. Юрьева. Не лишне будет здесь упомянуть, что за несколько лет до дебюта Юрьева сам Ленский выступал на сцене Александринского театра и не встретил особенного сочувствия. Исполнял он роли классического репертуара, те самые, в которых он прогремел в Москве. Значительно позднее, опять-таки к слову сказать, та же неудача постигла Ф. П. Горева, когда он пытался по-московски тряхнуть романтизмом. Все это я привожу затем, чтобы подчеркнуть действительно коренную разницу вкусов Петербурга и Москвы. Для петербургской публики — а не только для петербургских актеров — московская «классическая» игра звучала полной иностранщиной, и может быть, наоборот. Юрьев был из того же гнезда. Притом он, конечно, был неопытен, еще робел, природный румянец щек успешно боролся с румянцем грима, а гибкая талия подчеркивала уродство и небрежность казенного костюма. Припоминая холод, одиночество и неприязненную атмосферу своего дебюта на Александринской сцене, Юрьев пишет в своих «Записках»: «Заведовавший гардеробом принес старенький, выцветшего сукна мундир, вероятно, с какого-нибудь статиста, и стал примерять на меня. Мундир был слишком широк и никак не приходился на мою, тогда еще тонкую, фигуру. Я стал робко возражать и просил дать мне другой костюм, но старый служака театра разразился целой тирадой по моему адресу: как это‑де я, молодой актер, разрешаю себе так разговаривать! Дело не в костюме, — вы играйте хорошо… Каратыгин без штанов играл, — заключил он. — Да ведь мундир-то широк. Как же я надену? — А так и наденете. Принесу толщинку, на нее и наденете. В самый раз будет». Так, {208} в ватной толщинке, на которой сидел уродливо горбившийся сзади широкий мундир, Юрьев и сыграл своего Милона… Эта петербургская толщинка, на которую натягивали чужеродный мундир, и была, можно сказать, символическим выражением борьбы за романтизм на петербургской сцене.

Ленский, Горев, Горева, еще раньше Иванов-Козельский — много было таких опытов проделано в Петербурге, и все они кончались крахом. Юрьеву судьба улыбнулась. Потому ли, что он поступил на петербургскую сцену еще очень молодым и успел приобыкнуть, да и к нему привыкли; потому ли, что, не занимая еще ответственного амплуа, он не чувствовал никакой обиды своему самолюбию; потому ли, наконец, что обстоятельства вне театра изменили течение театральной жизни, — но его борьба в известной степени завершилась успехом для того направления, той школы и того репертуара, которых верным паладином он был всю свою жизнь. В этом смысле карьеру и заслуги Юрьева можно считать историческими, и под этим знаком следует рассматривать его жизнь, деятельность и творчество. Он был как бы делегатом, пропагандистом Москвы в Петербурге. Словно театральная Москва послала своего Иосифа или Вениамина в «страну Мицраим»[[200]](#endnote-162), как упоминается в Библии, возложила на него благословляющие руки и сказала: «Ступай в неблагодарную, северную, холодную страну и проповедуй там романтическое слово». Москвич по рождению, родственным связям, школе, наконец, по удачному дебюту в «Северных богатырях»[[201]](#endnote-163) на сцене Малого театра, где Юрьев, еще ученик школы, играл рядом с корифеями Малого театра ответственную роль Торольфа, Юрьев, конечно, как бы был предназначен жить, играть и совершенствоваться в Москве. А между тем он очутился в Петербурге. В своих автобиографических {209} записках Ю. М. Юрьев рассказывает об этом таким образом:

«На другой же день после этого спектакля я получил от только что назначенного управляющим труппой Александринского театра Виктора Крылова записку с просьбой приехать к нему на дом для переговоров.

Я явился в назначенный час и получил от него предложение вступить в труппу Санкт-Петербургского Александринского театра.

Я знал, что вопрос о моей службе в Малом театре по окончании курсов был решен, и я даже знал, какая мне готовилась работа (“Дон Карлос” — бенефис Южина и Лаэрт в “Гамлете”)… Я решил переговорить с Ленским, Южиным, Ермоловой и Федотовой. Они все возмутились, когда я им это сказал. Больше всех взволновался Ленский. Ими была объявлена борьба, в которой приняли участие и проф. Стороженко и Веселовский. Но ничто не могло повлиять на Крылова, который оказался человеком настойчивым и имел большое влияние на Пчельникова[[202]](#endnote-164). Мне показали назначение, и я должен был подчиниться».

Такую настойчивость в приглашении Юрьева на сцену Александринского театра обнаружил не кто иной, как Виктор Крылов. В этом точно была как бы ирония судьбы. Виктор Крылов, этот прожженный театральный прозаик, перекройщик немецких фарсов и французских комедий, сочинитель «Сорванцов» и иных водевильных «чудовищ», которому Петербург был много обязан своим театральным легкомыслием и нигилизмом, — был тот, кто насильно, можно сказать, приволок Юрьева на петербургскую сцену.

Одиночество, заброшенность, сиротство — вот что испытывает Юрьев в Петербурге. Дело не только в том, что «бюрократизм» Петербурга дает себя чувствовать «на {210} каждом шагу», как он пишет; что на репетициях никому нет дела до молодого актера, тогда как в Москве была одна семья, и когда молодой актер репетировал своего Торольфа, то его учили играть с тем оттенком радостного и восторженного умиления, с каким мать учит дитя выговаривать слова и ступать по полу кривыми ножонками. Петербург вообще не верил в романтику. Романтизм числился «для порядку», так сказать. Полагается, мол, быть романтизму, но кто его видел? и каков он, настоящий? Я знавал в молодости своей одного захолустного фельдшера, который, пощупав пульс и прописав лекарство, говорил мне как просвещенному столичному жителю: «Пульс! пульс! между нами, ведь нет никакого пульса, а делаешь вид для больных, будто есть». Вот в таком же роде был романтизм для петербургских актеров. Трудно, зная про исключительный талант Савиной, поверить, что она была слабее ординарнейшей актрисы всякий раз, как бралась за роль, в которой была хотя капля романтики. Припоминаю, например, «Марию Шотландскую» Бьернстерна или даже «Измену» А. И. Южина. Савина была не только слаба, а и беспомощна.

Молодой Юрьев органически был чужд всей атмосфере Александринского театра; был инороден. Безропотный и подчиняющийся, начинающий актер на 600 рублей годового жалованья тем не менее вносил что-то раздражающее в великолепный комедийный и реалистический ансамбль Александринского театра — вот как ничтожная соринка, попавшая в глаз, вызывает слезотечение и неприятный зуд. Чтобы попасть в тон петербургского ансамбля, молодому актеру надо было «преодолеть» себя, свои недостатки или, по крайней мере, усвоенную подражательность московским образцам. Именно эта необходимость преодолевания, а следовательно, и {211} упорная работа над собой — против себя — и была причиной роста Ю. М. Юрьева и развития его данных. В Москве Ю. М. Юрьев легко катился бы по утрамбованной дорожке, и склонность к аффектации, к картинности не только не уменьшалась бы, а еще больше бы выросла. Ю. М. Юрьеву, именно вследствие совершенной противоположности сценической школы, в которой он был воспитан, разнородности репертуара и пр., пришлось работать как раз над тем, что помогло ему выпрямить свою индивидуальность. В основе, конечно, его вкусы, стремления и художественные способности остались неизменными — потому что это вообще не меняется: не меняются основные черты лица, не меняется основной тембр голоса, как не меняется темперамент и характер восприятия мира. Меняются амплитуда, сила, глубина и высота — и этим, собственно, и измеряется мастерство сценического художника.

Юрьеву приходилось плохо в Петербурге, и оттого, в конце концов, вышло хорошо. Ему приходилось бороться — в борьбе он окреп. Свое сценическое положение он должен был завоевать, оттого он закалился. Он натолкнулся на полное пренебрежение Петербурга к романтике — и все-таки проложил для нее путь. Это изменило отчасти и самый характер московской романтики. В Москве все это шло бы как по маслу, без зацепок. Вероятно, это был бы обычный театральный московский стереотип. Голос Юрьева не приобрел бы нынешней мощи, и его пластика осталась бы только картинно-изломанной, а не той ясной и смелой, образец которой Юрьев показал, например, в роли Антония в драме Шекспира. Первая роль, в которой Юрьев обратил на себя внимание, — я и это помню очень отчетливо — была роль юного прапорщика Ульина в пьесе Южина «Старый закал». И в том, что именно этой {212} ролью в этой пьесе Юрьев выдвинулся и произвел значительное впечатление, не было ничего случайного. А. И. Южин как автор, что бы ни писал, и как актер, что бы ни играл, — всегда несколько романтик. Его творческая душа с юных лет внимала таинственным шумам и «спорам» Казбека и Шат-горы. И прапорщик Ульин, на что юноша, каких тысячи, здесь, у кавказского пригорья, в диком ущелье, может (обязан) кричать громче, волноваться сильнее, молчать возвышеннее, любить восторженнее — степенью, двумя, тремя выше, — потому что тут совсем другое, горное давление воздушных атмосфер.

О романтике судят различно. Аполлон Григорьев считал Мочалова романтиком, зачисляя его в одну скобку с Лермонтовым, Полежаевым, Шатобрианом, Шиллером и пр. Едва ли это так. Во всяком случае, сама себя сжигающая страсть, как у Полежаева и Мочалова, может быть названа романтической с большой натяжкой. Романтизм представляет скорее проникновение формой страсти, нежели самой страстью. Виктор Гюго — типичнейший из романтиков, Чайльд Гарольд и все многочисленные его подражатели, «москвичи в гарольдовом плаще», Онегины, Печорины — герои вполне романтические. Миражи страстей, костюмы страстей — вот, собственно, то, что и должно почитать чисто романтическим стилем. Это блестяще выражено в известном стихотворении Гейне:

… Я так декламировал страстно…  
И мантии блеск, и на шляпе перо,  
И чувства — все было прекрасно…

Это — романтика. Но затем оказалось, что «раненный на смерть играл, гладиатора смерть представляя», и тут уже конец романтике. «Правда» чувства, в ее наготе, {213} убивает романтику. Муне-Сюлли — один из самых замечательных сценических романтиков — выразился как-то: «Никогда сюртук не *осквернял* моего тела на сцене». Никогда, следовательно, он не играл, если это не был мир изукрашенных, расцвеченных, костюмированных страстей. Таким образом, известная холодность, избыток самообладания, даже риторичность, в которых упрекали Юрьева, — недостатки, с точки зрения романтического стиля, несущественные; часто даже не недостатки, а подлинные и характерные его черты.

С самых первых шагов Юрьева на сцене, сколько мне помнится, в нем был целомудренный холодок. Он никогда не отдавался весь — ни страсти, ни порыву, ни увлечению. Всегда между ним и предметом его любви и дружбы на сцене была какая-то невидимая преграда, и всегда при слиянии душ под чертой сложения существовал какой-то неделимый остаток. Так как борьба за романтизм шла медленно и малоуспешно, Юрьевым пользовались в ролях подходящего характера в пьесах реалистического репертуара. Иногда в этих ролях он достигал высоты совершенно исключительной. Таковы, укажу для примера, две его роли — принца в «Старом Гейдельберге»[[203]](#endnote-165) и Каренина в «Живом трупе». Едва ли можно удачнее изобразить эти характеры.

В «Старом Гейдельберге» он — любовник, если хотите, искренний, прямодушный. Но он — «принц крови», сын владетельной особы, будущий монарх. Вот «преграда», вот «неделимый остаток», о которых я говорил выше. Принц-студент любит свою Лизхен (или как ее зовут), потому что он молод, потому что она ему нравится, потому что это мило, свежо, нежно, естественно, красиво, пожалуй, поэтично. И все-таки над всем холодная вершина династической недоступности. За спиной его как бы стоял все время обер-гофмаршал, {214} по имени Этикет, и управлял его действиями, в то время как обер-гофмейстерина, по имени Корректность, прикосновением магической холодной палочки умеряла готовое запылать молодым огнем принцево сердце. Как сценический портрет, это было замечательно хорошо, — что-то вроде замороженного пунша и шампанского. Горячая страсть с ледяными иглами или огненная струя в глыбе снега. Много позднее, уже в зрелом возрасте, Юрьев играл Каренина. Корректность, самообладание, высшая степень лояльности и прямодушия, и дисциплина — много внутренней дисциплины, — так что, как бы глубоко и трагично ни обернулись чувства и побуждения, человек не рассыплется и не разрушит внешних форм своего существа — таков Каренин. Но вместе с тем это и Юрьев, его художественная природа, его стиль.

Особенности художественной природы Юрьева очень подошли также к роли Арбенина в лермонтовском «Маскараде». Арбенин, в сущности, у Лермонтова сродни Неизвестному. Неизвестный — такой же, если можно выразиться, принципиально-догматический мститель Арбенину, как сам Арбенин — мститель Нине за воображаемую ее измену. Мне всегда казалось, что один и тот же актер с одинаковым успехом может играть обе роли — до того по стилю и строению они психологически однородны.

Юрьев дает не буйного, экстатического, аффектированного убийцу, а рокового, неотразимого, как судьба, *карателя*. Кодекс морали, которою живут самолюбивые, надменные, гордые Арбенины, считает убийство изменницы такою же обязанностью, как вызов на дуэль оскорбителя. Все это в духе молодой и, будем откровенны, незрелой чайльд-гарольдовщины Лермонтова. Это именно и дает Юрьев: фигуру, убивающую столько же холодом непроницаемой для жалости души, сколько и {215} ядом. Это жжет, но обжигает холодом неуязвимости. Ибо одинаково жжет и лед, и огонь — пафос страсти, и камень бесстрастия.

Этот видимый холодок, подобно рефрижератору, позволял ему паче всего хранить форму, столь необходимую для некоторых классических ролей. Его Чацкий — кстати заметим, что именно дебют в роли Чацкого открыл ему доступ к «первому положению», по закулисному выражению, — отнюдь не пылкий юноша, заболтавшийся вследствие своей юности, и не печальный неврастеник, не умеющий себя сдерживать, вследствие слабости своих нервов, и не озлобленный резонер, нисколько не заботящийся об уместности своих тирад и обличений. Чацкий Юрьева — особый Чацкий. Это — брезгливый Чацкий, отчитывающий фамусовскую Москву, потому что пошлость ее и банальщина оскорбляет красивую форму жизни. Он стряхивает эту пошлость, как стряхнул бы какое-нибудь насекомое, ползущее по рукаву его фрака.

Эта «подобранность» артиста выделялась вообще на фоне перепрощенности, в которую впадал театр. Естественность игры, конечно, признак дарования, но если под простотой настоящего дарования нет, то можно сказать, действительно, что простота хуже воровства. Иногда эта хваленая простота превращается просто в неряшество. В конце концов, нет искусства вне условности. Какая-то, хоть в самом реалистическом разрезе, условность необходима. Есть «стиль» игры самой простой, самой, казалось бы, обыденной. В этом именно смысле манера Юрьева была долгое время, можно сказать, неприемлемой для Александринского театра. В своих записках Ю. М. Юрьев с тоской вспоминает про этот период «несбывшихся надежд». Театром управлял тогда Е. П. Карпов[[204]](#endnote-166) — ярый приверженец бытовых пьес и по преимуществу {216} Островского. Он, по собственному его выражению, был «естественным врагом Юрьева».

Картинно-театральный романтизм, основанный на культе формы, само собой понятно, отличен от романтизма буйного и страстного, хмельного и порывистого. Романтизм первого рода весьма тесно одной стороной примыкает к классицизму, застывшей пластике его форм. Отсюда стремление Юрьева также к классической трагедии, одной из попыток которой была постановка «Ипполита» на Александринской сцене. В общем и, главным образом, по новости дела — классики и Александринский театр! — постановка «Ипполита»[[205]](#endnote-167) (работа Ю. Э. Озаровского[[206]](#endnote-168)) оказалась малоудачной. Хорошо помню этот спектакль: чахлую стилизованность декораций, унылое чтение хора. Для чистой классики не хватало главного — монументальности и цельности. И еще: совершенное отсутствие традиции — как в восприятии слушателей, так и в исполнении актеров. Классическая нить поддерживается на Западе, преимущественно во Франции, стране театральной классики, неизменною методою преподавания. Можно быть уверенным, что Расина и Корнеля до сих пор играют так же, как во времена Лекена[[207]](#endnote-169) и Адриенны Лекуврер[[208]](#endnote-170). У нас, и особенно в Александринском театре, приходилось все это строить и создавать почти что заново.

Этим замечанием я хочу подчеркнуть усилия Юрьева, его упорство, его веру и убеждение, что театр — настоящий театр — Театр с большой буквы, — это отнюдь не будничный реализм маленьких страстишек, а величавый стиль классической трагедии. Для этого искусства у таких теоретиков, как С. А. Юрьев, Веселовский и иные, окружавшие Юрьева в юности театралы, существовало понятие «вечного искусства», хотя о содержании и существе его можно немало спорить, конечно.

{217} Вся деятельность Ю. М. Юрьева прошла, собственно говоря, под этим знаком борьбы за романтизм, за классику, за «вечное» и непреходящее. Ему приходилось очень тяжело, и, в сущности, чем больше он выдвигался и чем более ответственное положение приобретал в Александринском театре, тем было тяжелее. Он жадно искал союзников для этой борьбы, и, конечно, этой необходимостью искать союзников объясняется его тесное сотрудничество с В. Э. Мейерхольдом. Мейерхольд, разумеется, никак не может рассматриваться ни как поклонник театральной классики, ни как реставратор «вечных ценностей». Наоборот, он есть дух ниспровержения и искания. Великолепие «Дон Жуана» в постановке Мейерхольда и Головина, само собой, не реставрация, в подлинном значении слова, да и не чистая романтика, как она понималась и понимается. Это преломление какого-то мифа о блистательном «короле-солнце», его времени и культуре через призму художественных фантазий. Но все-таки это не сегодняшний день и не проза натурализма…

В жизни театра далее наступает момент, который вознаграждает Юрьева за неудачи и трудности первых этапов его деятельности, когда он со своим романтизмом, своей патетикой, своим увлечением нарядно-героической стороной театра оказывается актером текущего момента. Это пришло с революцией. Революция, естественно и неизбежно, предъявила большой спрос на романтизм, на героический репертуар. Будничный день, реализм мелких дел и мелких чувств не шел к грандиозному размаху событий. В жизни все было так огромно; так шумела и волновалась жизнь и толпа. Казалось таким несообразным смотреть на сцене тихие захолустные семейные картины; представлялось таким жалким нытье чеховских интеллигентов, копание в собственной {218} душе и вообще индивидуалистическое крохоборство. Звучала «Марсельеза» потом зазвучал «Интернационал», реяли знамена…

Репертуар первых лет революции определенно направлялся в сторону романтики. Возрожденный Шиллер, большие страсти Шекспира, романтические герои итальянских хроник — все то, о чем мечтал Юрьев, этот не в пору родившийся «классический мальчик», — стали лозунгом театра. Александринский театр, связанный академизмом и старою рутиной, медленно спешил, плохо поспевая за жизнью, — и Юрьев смело рвет с ним. Его временный уход из Александринского театра, думается, только внешне носил личный характер. Причина лежала глубже, значительно глубже. Это был все тот же неизменный спор «вечного» с «преходящим» и «романтизма» с «реализмом», театра будней и театра праздника, — парадного, необыкновенного и поражающего своею необычайностью воображение зрителя настолько же, насколько реалистический театр угнетает воображение, приближая происходящее на сцене к тому, что мы можем видеть из окна.

К этому времени относится участие Юрьева в попытках основать театр трагедии, каким была постановка в цирке «Макбета», и театр романтики, каким должен был быть по первоначальной мысли Большой драматический театр, основанный при ближайшем участии М. Ф. Андреевой[[209]](#endnote-171). Быть может, это была самая счастливая полоса в жизни Ю. М. Юрьева. Надо быть художником, хотя отчасти, хотя в известной мере, чтобы понять это чувство открывающейся свободы творчества, и притом уже в зрелом возрасте. Всякий день вносил свою тоску ожидания, свою подавленную надежду, свою разбитую мечту. Все это годами собирается в душе. Жизнь, конечно, идет своим порядком. Она и в тюрьме {219} течет день за днем, в подчинении строгому режиму, и как будто нормально, с внешней стороны. Но внутри — копится. И ощущение освобождающейся, внутри накопленной жизни можно сравнить разве с радостью нового рождения.

Позднее Ю. М. Юрьев поступает в Большой драматический театр, который был создан специально с целью продуцировать героическую романтику. Он — единственный, быть может, на всю Россию актер, который сберег в себе романтическую патетику, если не считать А. И. Южина, никогда, впрочем, и не перестававшего, в пору своего расцвета, упражнять себя в романтическом репертуаре. Только с революцией, предъявившей спрос на героические роли и пьесы, Ю. М. Юрьев обнаружил не только себя, но и все значение классического репертуара, находившегося в таком пренебрежении и загоне. Отнюдь не впадая в преувеличения, можно сказать, что Юрьев долгие годы был как «хранитель огня» в первобытной общине, не знавшей другого способа зажигать костер, как хранить язык пламени, — должность ответственнейшая и почетнейшая.

Из двух типов актерской организации — эмоциональной и рассудочной — Юрьев является весьма определенным представителем последней. Спор между этими двумя концепциями актерской игры — давний. Он восходит еще ко времени Дидро и его «Парадоксу об актере». Что важнее и нужнее — возбудимость или рефлексия? Увлечение или самоконтроль?

Подобно тому как все человечество можно, с большей или меньшей степенью точности, разделить по антропологическому признаку круглого или продолговатого черепа, так точно психическую природу можно познать по признаку темперамента.

{220} Дидро писал: «Истинный талант актера заключается в серьезном изучении внешних симптомов чужой души, в умении обмануть нас искусственным воспроизведением этих симптомов. Чувствуют ли актеры в эту минуту что-нибудь или ничего не чувствуют — до этого нам нет никакого дела, тем более что это скрыто от наших глаз». В словах Дидро, как обычно бывает, есть полуправда, частица правды, не вся правда. Вообще не чувствовать нельзя, а можно только чувствовать больше или меньше. Точно так же, как ни важно изучение, однако, тот же Дидро, представитель материалистической философии, в другом месте говорит: «Если бы нам было дано знать вещи такими, какие они есть, у нас не было бы нужды в искусстве».

Вопрос сложнее и многограннее, чем это представлялось Дидро сто пятьдесят лет назад. Для актера нужно и воображение, и художественный инстинкт, и многое другое, но бесспорно, что «чувствительность», «увлечение» могут владеть актером вместо того, чтобы актер владел ими, и тогда это нехорошо. Но не очень хорошо, когда актер прекрасно может владеть, а владеть нечем. В действительности никогда не бывает таких противоположений, а имеется та или иная степень приближения.

Юрьев принадлежит к числу тех, у которых внутренняя дисциплина, способность изучения и художественный вкус значительно преобладают над пылкостью чувств и стремительностью воображения. Я бы сказал, что этот второй тип актера гораздо долговечнее первого. Первые скорее изнашиваются, иногда не достигнув даже завершенности мастерства. В одном стихотворении Гете музы вопрошают Зевса: «Почему прекрасное скоротечно?» А Зевс отвечает: «Потому, что скоротечное прекрасно».

{221} Жизнь Юрьева-артиста в последние годы переплелась с театрально-общественной ролью его как руководителя Александринского театра. Очерк деятельности Юрьева был бы не только не полон, но и лишен значительнейшей доли своего веса, если не остановиться на этой последней стороне. Мне думается, что будущий историограф русского театра, более объективный и беспристрастный, нежели мы, сумеет должным образом оценить мужественную борьбу Юрьева за сохранение если не традиций, то следов романтизма в исключительных, лихорадочных условиях революционного строительства — и отвести этому должное место.

Мне очень нравится исполнение Юрьевым роли Антония в трагедии Шекспира. Поистине, он достигнул в этой роли замечательных результатов, и образ Антония в его исполнении дает какое-то жуткое впечатление воскресшего Рима. «Вечная медь», «aes aeternum» Рима звучит в монологе Юрьева. Прекрасный образец стиля! Но больше, чем это, имеет в моих глазах значение самый факт постановки в условиях нашего времени таких пьес, как трагедия Шекспира, в должном виде и с должным вниманием к ее художественной сути. Направления театральной политики и предъявляемые к театру требования так быстро менялись в последние годы и нередко сплетались в такое хаотическое смешение сути и формы, инсценировочных новшеств и идеологического содержания революционного дня, что это настойчивое, неизменное обращение Юрьева в сторону «вечного» — относительно «вечного», скажем для точности, — не может не вызвать чувства признательности, а порой и удивления у всякого подлинного театрала. По характеру, воспитанию и манере Юрьев, быть может, единственный, кому это дело необыкновенной трудности удается хотя бы и в известной степени.

{222} При всей мягкости, тактичности и учтивости, скажу больше, при всей скромности, в нем есть что-то прямое, негнущееся. Он и как актер такой же негнущийся, устойчивый. Это — прямота без резкости, гордость — без высокомерия, твердость — без жестокости — все в совокупности помогает ему держать свой курс на театр возвышенных форм, унаследованный от прошлого, принимая, однако, с радушием воспитанного человека и сборную, пеструю толпу посетителей сегодняшнего дня. Он истинный джентльмен театра — Юрьев, и, что бы ни говорили ему в укор и осуждение довлеющие дневи критики, эту печать джентльменства он сохранил и на всем облике Александринского театра. Много ли это или мало — джентльменство? Джентльменство вообще — an und fur sich[[210]](#footnote-41). Это зависит от условий, от спроса, от предложения, от редкости и скудости или, наоборот, от обилия и распространенности. Одного натурфилософа, который был также экономистом, как-то спросили: «Что стоит мороженое?» Он ответил: «На северном полюсе — ничего, на тропиках — очень много».

# **{223}** В. И. Качалов[[211]](#endnote-172)

В одной из своих лекций А. В. Луначарский метко назвал Московский Художественный театр «созданием русской интеллигенции». Разумеется, в общей перспективе можно назвать созданием русской интеллигенции и Московский Малый театр, да и театр русский вообще. Но интеллигенция, в лице Шаховского, Загоскина, Кокошкина, Майкова, Аксакова и пр., выпестовавшая Московский Малый театр, — не та, которой, как духовной среде, обязан своим бытием и развитием Московский Художественный театр.

То была «дворянская интеллигенция», и класс дворянский, понятие {224} этого класса поглощало черты интеллигентские. «Да дворяне, — как говорит городничий в Ревизоре, отчитывая купца Абдулина, — да дворяне — ах ты рожа! — наукам учатся». «Их хоть и секут, да за дело, чтоб знали полезное». Одним из признаков дворянства и было то, что они «наукам учатся», и для пользы наук (единственно для этой возвышенной цели) они подвергались телесным наказаниям, в отличие от других сословий, которых секли по всякому поводу.

История русского просвещения весьма ясно доказывает, что дворянство, в качестве феодального класса, отнюдь не совпадало с понятием «интеллигенции», робкие следы которой можно найти еще в начале XVIII века. Так, например, «академическая гимназия», устроенная, по мысли Ломоносова, при Академии наук, наполнялась исключительно детьми разночинцев, солдат, придворных служителей, музыкантов и пр. Дворянских детей в гимназию не принимали, весьма определенно подчеркивая разницу между потомком феодала и знающим, «письменным» русским человеком.

Настоящая русская интеллигенция, как особая группировка, со многими признаками общественного класса, возникла на развалинах крепостного права. За пятьдесят-шестьдесят лет своего существования «разночинная» интеллигенция успела вылиться в столь определенный тип, что поглотила сословные и генеалогические черты своего происхождения. Кто они, например, герои Чехова? Дворяне, купцы, мещане? Кто, собственно говоря, чеховский Иванов? Или доктор? Или учительница в «Чайке»? Или офицерик Федотик? «Из каких вы будете?» — как спрашивали в былое время. — Да из интеллигентов, — только и всего. И сам Чехов, из таганрогских мещан, может ли быть охарактеризован иначе, как «интеллигент».

{225} Вот эта интеллигенция, самым отличительным свойством которой была большая или меньшая ее оторванность от социальных корней («беспочвенная интеллигенция», как ее называли в реакционной и так называемой славянофильской печати), и создала Московский Художественный театр. Ее-то и имел в виду А. В. Луначарский в своем указании.

Московский Художественный театр не одинок в этом смысле. Таким же созданием интеллигенции была значительная часть русской литературы и журналистики. Она же породила — или обусловила — происхождение школ живописи и направления в искусстве. «Передвижники» в живописи — это интеллигентный продукт, как, быть может (догадка, сознаюсь, рискованная), «Могучая кучка» в музыке, выдвинувшая Балакирева, Лядова, Мусоргского, Римского-Корсакова и др.

Тут своя психология, свое чувство красоты, своя мечта, своя эстетика. Это был совсем особый момент в истории русского театра. Дело не в образованности — не в одной образованности, во всяком случае. В «Лесе» Островского Аркашка горько жалуется Геннадию Демьяновичу на то, что «образованные одолели». Но то — совсем другое, то есть те образованные, которые одолевали Аркашку. Они одолевали персонально, вытесняя неумытых Аркашек. Самый же строй театра, его принципы, его духовная атмосфера были прежние. Старый театр со старыми богами, старыми заветами, старыми благовествованиями — только люди приходили и уходили, а приходило все больше и больше образованных, С Московским Художественным театром явились и водворились новые боги, переменили и обновили новую скинию и возложили на театральный алтарь новое интеллигентское евангелие. Старые интеллигенты, проникнутые и пропитанные дворянской культурой, создавали {226} театр по европейскому подобию. Перед ними мелькали тени Расина, Корнеля и Вольтера. Как пишет поэт Батюшков в одном из своих писем, они смотрели на Родриго глазами Химены. И Родриго и Химена были расиновские. Позднее, с Островским, в театр вошла русская мелкая буржуазия, сохранившая в большей или меньшей неприкосновенности народные черты, народный склад. Славянофильское течение нашей мысли справедливо возвеличивало Островского, Прова Садовского и гордилось ими.

С Московским Художественным театром пришли новые люди, сравнительно слабо связанные с европейским искусством и европейской культурой. Они были вторым, если не третьим поколением русского разночинного интеллигента, и европейская классика воспринималась ими через призму русской радикальной мысли. Отсюда преобладание «натуралистического реализма», отсюда же отсутствие героического пафоса — вообще сильных страстей, мозговой рефлекс, заменяющий волевую активность, — эти свойства интеллигентского духа и вместе с ними эстетические производные этих свойств.

Актер Качалов самым тесным образом связан с Московским Художественным театром. Он — крупнейший, талантливейший актер этого театра. Крупнейший и виднейший русский актер-интеллигент. Под этим углом его и надо рассматривать.

Я помню Качалова (под его настоящей фамилией Шверубовича) очень давно — худеньким белокурым студентом. Он выступал в спектаклях петербургского студенческого кружка, из которого, кстати сказать, вышло несколько видных театральных деятелей, как П. П. Гайдебуров[[212]](#endnote-173), Н. Н. Михайловский[[213]](#endnote-174) (сын Н. К. Михайловского, несколько лет державший театр в Риге) и др. Вероятно, я писал газетные рецензии о спектаклях {227} этого студенческого кружка. Не помню хорошенько. Одну из моих рецензий как-то вспомнил В. И. Качалов за дружеской беседой. Она заканчивалась, по его словам, так: «Какие они актеры — эти молодые студенты — неважно. А вот, что они все бледные, худенькие, — это нехорошо для учащейся молодежи. Актерами будьте какими угодно, но главное: будьте здоровы». Фраза, конечно, шуточная, но, очевидно, бросалась в глаза некоторая, мало свойственная юности, нервозность, впечатлительность, вялость воли и движений.

По окончании университета В. И. Качалов один сезон, если не ошибаюсь, служил в так называемом театре Литературно-артистического кружка А. С. Суворина[[214]](#endnote-175), помещавшемся после пожара Малого театра в Панаевском театре[[215]](#endnote-176), что был на Адмиралтейской набережной. Качалов особенно запомнился мне в «Завтраке у предводителя» Тургенева. Прекрасный голос, — я бы сказал словами Тургенева же — «барский голос», приятные закругленные манеры, располагающая мягкость тона — выгодно оттеняли Качалова.

Однажды я разговорился с Сувориным по поводу Качалова. Молодой актер ему нравился, но в этом театре была атмосфера душная и по своеобразию своему, можно сказать, — полуэкзотическая. Молодому Качалову должно было быть здесь все чуждо и странно: ни широкого и вольного раздолья актерского провинциального житья, ни московского с Молчановки, да с Воздвиженки, тихого интеллигентского уюта.

Биограф Качалова Н. Е. Эфрос[[216]](#endnote-177) рассказывает, что Суворин сам спросил молодого актера, почему он ничего не играет. «Не дают», — ответил Качалов. А Суворин в ответ: «А вы требуйте. Надо требовать». Это похоже было на Суворина и на всю повадку его театра, где прежде всего торжествовала закулисная дипломатия, {228} а затем — наглость. Кто был понаглее, тот всегда добивался. Старик всегда уступал перед всяким сосредоточенным натиском.

По окончании сезона Качалов получил приглашение в Казань и Саратов, в труппу популярного антрепренера (а больше — представителя «товарищества») Бородая[[217]](#endnote-178) — на оклад в 100 рублей. До осени же отправился в поездку с В. П. Далматовым и при этом, по собственным воспоминаниям, купил себе шляпу-цилиндр. Первый актерский цилиндр. В провинции Качалов провел около трех лет. Автор обширной биографии В. И. Качалова, уже упомянутый выше покойный Н. К. Эфрос посвящает этому трехлетнему периоду жизни Качалова весьма немного места. Да и сам В. И. Качалов, по-видимому, не склонен придавать ему значения. «Был я, — говорит он о себе, — Актер Актерович».

Я не видал Качалова в провинции и совсем не высокого мнения о тех художественных возможностях, на которые была способна театральная провинция, но все же это был, казалось бы, период «бури и натиска», пора роста, молодого трепета, и как-то невольно об этом времени думаешь с волнением. Но тут просто — «Актер Актерович». Ничего. Какое-то туманное недоразумение. Так «счастливый супруг» вспоминает вскользь, нехотя, о предшествующих романах или опытах «семейного счастья». Даже воссоздать их толком, обстоятельно, в рельефных чертах, невозможно. Жизнь начинается «сегодня».

По отношению к Качалову и к Художественному театру, которого истинным сыном он является, этот штрих весьма значителен. До Художественного театра как будто все было не в счет. Поигрывал. Как «писатель пописывает, а читатель почитывает», по щедринскому выражению, и в этом сущность их взаимного отчуждения {229} и индифферентизма, — так актер поигрывает, а зритель посматривает и поглядывает. «Был я Актер Актерович…»

Между тем Качалов был молодой человек образованный и, очевидно, горел страстью к театру, если играл настойчиво и даже назойливо в студенческие годы вместо того, чтобы с такой же настойчивостью и назойливостью сидеть за тетрадками и лекциями. Цилиндр купил, исколесил провинцию с гастролями Далматова, три года служил на крупных провинциальных сценах, переиграл множество ролей. Но все это — по поверхности Актера Актеровича. Настоящие струны сердца еще не затронуты. Как у Гейне —

На щеках, как яркое лето,  
Румянец, пылая, горит,  
Но сердце морозом одето,  
И зимний там холод стоит…  
Верь, милая! Время настанет,  
Время придет, —  
И солнце в сердечко заглянет,  
И щечки морозом зальет…

И это случилось, когда Качалов поступил в Художественный театр. Тут обнаружилось настоящее сродство душ, выявилась «конгениальность». Художественный театр отыскал для себя превосходного актера. Актер Актерович отыскал для себя превосходный театр, давший ему возможность углубить и оформить свою индивидуальность.

Позвольте здесь, насколько разрешает место, объяснить, в чем заключалось сродство и конгениальность Качалова и Художественного театра. Я бы сказал, что главной чертой Московского Художественного театра является некоторый избыток (может быть, даже переизбыток) рационального начала. Это был театр {230} экспериментальный; театр, если можно выразиться, художественного нововведения. При самом возникновении он исходил из мысли, что основанием должен служить кропотливый и тщательный метод изучения; что «ремесло» должно класть «подножием искусству», по слову Сальери; что мастерство есть продукт школы, а театр в целом, во всей своей сложности, есть производное технического знания и умения.

До известной степени интеллигентская мысль, создавшая Художественный театр, переживала тот ее фазис, который в других областях искусства был связан с 60‑ми и 70‑ми годами. В эстетических догмах Художественного театра слышалось еще старое базаровское определение: «Природа — не храм, а мастерская, и человек в ней — работник». Театр, которого главным, если не единственным, движущим началом были — порыв, увлечение, мочаловское «нутро» и пр., — отвергался решительно. Нужно *знать и работать* — fас et spera. И никакой талант или «дух» не может оправдать неопрятного полуграмотного вдохновения или «служения муз». Есть ли оно и вообще-то, такое «служение муз»? А если и есть, то не случается ли, что «дух» по каким-либо причинам отлетает, и тогда остается просто актер, дурно знающий роль, в обстановке, поражающей своим убожеством?

Один из актеров-трагиков старой школы, образованный шекспировед Н. П. Россов[[218]](#endnote-179) в статьях своих, посвященных Художественному театру, так и квалифицировал его — «научный театр». И поскольку наука бессильна сотворить искусство, поскольку, как выражается Дидро (представитель материалистической философии XVIII века), «в искусстве не было бы никакой надобности, если бы мы знали сущность вещей», — постольку стремление и установка Художественного театра не могли {231} удовлетворить служителей старого театра. Патетика, романтизм, порывы, смутные «музыкальные настроения» — все, чем гордился и славился прежний театр, — очарование бессознательного — по существу было чуждо школе Художественного театра.

В Качалове, не столько в его личности, сколько в свойствах его дарования, есть нечто резонерское. Прекрасно-резонерское, пленительно-резонерское, светло и умно-резонерское, но *резонерское*. Если бы существовали еще старые театральные контракты с определением обычных амплуа, он бы непременно был записан: «резонер». Может быть, с прибавкой — «герой-резонер», «характерный резонер», но главный титул непременно остался бы. Светло мыслить, порядливо чувствовать — это и есть резонерская складка. Преобладает ratio — разум, интеллект, логика. Как говорится у Декарта, «я мыслю, следовательно, существую». Я мыслю — стало быть, играю. Нет заскоков сознания: есть обобщение и сведение в художественный образ аналитических черт жизни и характера. В некоторой механичности, в некоторой величавости спокойствия протекают видения мира. Вот эта индивидуальная черта дарования Качалова, по-видимому, и была пленительна для Художественного театра. И, кроме того, он ведь был свой, «свой брат Исакий», интеллигент: актер рефлекса, со «слабым румянцем воли», то есть с активностью сценического действия, умеряемого целевой установкой спектакля.

Качалов дебютировал в Художественном театре в 1900 году. Было устроено нечто вроде закрытого дебюта, причем Качалов играл Бориса Годунова[[219]](#endnote-180) и затем Грозного[[220]](#endnote-181). Сыграл он обе роли, по его словам, «неудачно, бестолково, растерянно». «Я играл, — рассказывает он, — точно среди иностранных актеров. Я понял, что попал в какую-то совсем иную сценическую среду. {232} Играть по-старому, как я играл раньше, было стыдно, играть по-новому я не умел». К. С. Станиславский сказал: «Но вам предстоит ужасная работа над самим собой. Вы до такой степени испорчены провинцией, так не в тоне с нами, что мы не можем рискнуть выпустить вас в сколько-нибудь ответственной роли».

Качалову дали дублировать какую-то второстепенную роль, причем заниматься с Качаловым поручили режиссеру А. А. Санину[[221]](#endnote-182), который после нескольких репетиций пришел к заключению, что заниматься не стоит, ибо толку все равно не будет никакого. Качалова даже перестали вызывать на репетиции. Тогда он решил ходить сам на чужие репетиции, напряженно следя за работой. «Он хотел постичь тайну, разгадать пленившие (пленительные?) загадки», — пишет не без восточной пышности биограф Качалова Н. Е. Эфрос. И что же? Оказалось, что проникнуть в «тайну» «пленительных загадок» Качалову удалось очень скоро.

После того как в роли Берендея («Снегурочка»[[222]](#endnote-183)) перепробовали нескольких актеров, вспомнили про Качалова, которому будто бы предстояло «ужасно много работы», и он сразу оказался прекрасным Берендеем. «Вы все у нас взяли, все поняли. Это поразительно», — восторгался Станиславский. Но, в сущности, здесь не было ничего поразительного и необыкновенного. То, что показалось сначала безнадежностью, было поверхностным налетом провинциальной актерщины: его стоило только стряхнуть или тщательно провести по нем губкой. Затем под этим верхним и не успевшим въесться слоем провинциализма оказался чистопробный талант и чистокровный интеллигент, которому ничего не стоило осилить тайну аналитической работы, принятой в Художественном театре. Но главное — Качалову дали играть {233} то, что он должен был играть, — не Грозных, для которых он мягок и малодействен, не Годуновых, для которых ему не хватало сосредоточенной энергии и фиксации волевых устремлений на одной точке, как у всех честолюбцев, а очаровательно пантеистического Берендея, приемлющего жизнь, красоту, природу с благостной улыбкой ничему не удивляющегося мудреца.

Качалов попал в свою стихию — натуррезонера, вот как бывают натурфилософы, и облек этот образ мягкостью и бархатом своих превосходных внешних данных. Временное недоразумение, когда «своя своих не познаша», так сказать, прекратилось, и с этих пор Качалов накрепко срастается с Художественным театром. Он прекрасно сыграл много ролей. Но лично я считаю лучшими его ролями — Гамлета и Ивана Карамазова, две роли, главный лейтмотив которых есть преобладание мысли, размышления, рассудка над страстью, волей и чувством.

Гамлет, по-моему, Качалов — исключительный. Я не видал таких Гамлетов, хотя перевидал не один десяток знаменитых актеров в этой роли. Много содействовала впечатлению также постановка Крэга[[223]](#endnote-184), которую, при всех промахах, я нахожу гениальной и совершенно неоцененной нашей театральной критикой. У Крэга фон «Гамлета» — громадные ширмы-панно, у подножия которых копошатся люди. Жестоким пессимизмом, великой мизантропией, горькой усмешкой Нирваны над ничтожеством земных дел веет от этих строгих, уходящих в далекую высь ширм. И вдоль серых стенок, почти плотно прижавшись к ним, — черная фигура Гамлета. Что он читает? Слова. Что такое вся жизнь? Слово из бесконечного периода Логоса. Кто они — Гамлет, Офелия и Полоний, и Горацио, и король? Ползучие козявки, и стоит посмотреть на бесконечность серой {234} загадки, окружающей их, чтобы понять скорбь мысли, проникающей Гамлета.

Трагедия Гамлета у Качалова не имеет личного и потому страстного характера. Это — трагедия возвышенной мысли, для которой личная судьба, личные вопросы, даже неотмщенная смерть отца и гибель Офелии, и недостойное поведение матери суть не что иное, как острые поводы для раскрытия глубины суждения и сомнения. Такого рефлектирующего Гамлета, как Качалов, я не знаю; такого близкого душе гамлетизированного интеллигента.

Я унес с собой из театра образ Гамлета — Качалова навсегда, и после Качалова все Гамлеты мне кажутся театральными картонажами. Но ведь, по-настоящему, Гамлет — резонер, и его по ошибке и укоренившейся ошибочной традиции играют «героем». Он — благороднейший из резонеров, который как будто для порядка обнажает шпагу, кого-то закалывает, вскрикивает, топает ногами, а в это время настоящий глубинный Гамлет смотрит на эти действия, как на проявление физических сил, подлежащих контролю мысли. Все самые обольстительные черты Качалова — умеренность и рассеянная снисходительность близоруких глаз, благородство речи и самый звук его голоса — светлый, полный, певучий — соединились здесь для образа Гамлета.

Почти такое же неизгладимое впечатление производит Качалов в Иване Карамазове. Иван Карамазов — ведь это «разум», один из трех элементов карамазовской души, созданной Достоевским: Иван — разум, Дмитрий — эмоция, Алеша — мистическое устремление. У Качалова Иван Карамазов не сухой, отвлеченный или символический образ, а живой человек во плоти, с резким преобладанием рационализма, то есть опять-таки резонер.

{235} Его беседа с чертом — не истерика и не мелодраматический эпизод, но трагедия мысли, страшащейся отрицания всего, что она считала своим утверждением. Достаточно этой одной сцены, чтобы признать Качалова одним из замечательнейших мастеров сцены. Но этого мало. Качалов велик в этой сцене не только мастерством своим и техническим совершенством, но и глубочайшей способностью объективировать мысль. И все это он совершает средствами скупыми, почти незаметными. Он говорит за себя и за черта, не меняя почти голоса, давая понятие о черте едва уловимыми интонациями. Он сидит перед столом и видит живой кошмар. Пламя свечи бросает тени на его лицо; темные пятна пробегают по чертам его. Вот и все. И кто знает, как трудно, как необыкновенно трудно держать в напряжении зрителя, будучи на сцене в одиночестве, — легко поймет, какая это огромная победа не только таланта, но исключительного мастерства.

Раздвоиться на сцене, сохраняя всю физическую полноту единого образа, не меняя даже голоса, — это крупнейшее достижение. Качалов дает тот же эффект и во второй раз: именно в роли Николая I в пьесе о декабристах, извлеченной из романа Мережковского[[224]](#endnote-185). Николай допрашивает Рылеева и притворяется добрым, любящим отцом, надеясь таким образом добиться важного признания от Рылеева. А в это время, по уговору, Бенкендорф, спрятанный за ширмами, записывает показания, исторгнутые у размягченного Рылеева. Необыкновенно искусно и тонко проводит эту сцену Качалов. Лицемерно впадает в чувствительность, но это лицемерие таково, что фас его, обращенный к публике, достаточно ясно обнаруживает настоящего Николая, а фас лицемерия, обращенный к Рылееву, для последнего должен казаться убедительным свидетельством царского {236} добросердечия. Я бы сказал, что во всех этих вершинах сценического мастерства Качалову помогает все тот же интеллект, властвующий над всем и все контролирующий — малейшую дозу чувства и увлечения. И только так, под неусыпным вниманием сосредоточенной мысли, можно сценически проявить двойника, как это делает Качалов.

На анализе указанных выше ролей мы подошли к центральному, узловому началу артистической индивидуальности Качалова — интеллекту. Само собой разумеется, что у Качалова нельзя отрицать и эмоциональной стороны — потому, что без эмоциональных способностей актер есть вообще «бесплодная смоковница». Но то, что создало из Качалова «замечательного актера» и что сроднило его с Художественным театром, — это именно резонерская, рассудочная, рационалистическая сторона его творческой личности. Обозревая обширную галерею созданных Качаловым образов, легко усматриваешь эту определяющую черту.

Никакое мастерство игры, никакие уловки, никакие переодевания и притирания, сопровождающие так называемое сценическое перевоплощение, не могут скрыть этой основной субстанции Качалова. Он играл Бранда с сухими глазами, поднимая голос до бурного forte, был иногда кроток, очень задумчив, но это не Бранд Ибсена. Бранд Ибсена — это «все или ничего», разновидность сектантской мысли. Но мысль Качалова, как и он сам, как звук его органа голоса, как жест его рук, — это гармония, закругленность, круг, примирение крайностей в высшем синтезе.

Не помню, по какому случаю автор Бранда Ибсен говорит: «Я не знаю ни одной мысли, которая, будучи продолжена, не привела бы к мысли совершенно обратной». Бранд есть выражение как раз противоположной {237} идеи: не существует соглашения, нет середины, примирения, контакта; либо белое, либо черное; либо все, либо ничего. Подобная концепция по сути своей глубоко противоречит Качалову. Он притворился Брандом. И голос его — не голос Бранда, которому соответствует резкость, свистящий звук, колючесть заостренной стали.

Таким же сценическим переодеванием (правда, вполне согласным с замыслом режиссуры и с общей трактовкой пьесы) отзывается Чацкий. В общем, конечно, Качалов — один из лучших и оригинальнейших Чацких, каких видела русская сцена, и уже во всяком случае один из умнейших, если не самый умный. Он загримирован под Грибоедова — с одной стороны, как будто для того, чтобы показать, что в Чацком Грибоедов отразил свои думы, мысли, свое отношение к современности, а с другой — Чацкий в трактовке Художественного театра — влюбленный юноша.

Тут вообще непоследовательность. Для Грибоедова в Качалове нет желчной мизантропии; для юноши влюбленного и пылкого в Качалове слишком много ума и рассудочности. Играть хорошо, даже прекрасно, не всегда значит — играть согласно внутренней природе своего таланта. Собственно, только это я и хочу сказать. Нам важно установить грани творческой природы Качалова, а она никак не в горячности протеста, не в пылкости чувств, не в наивной непосредственности, но в интеллектуальной гармонии, с одной стороны, и в обворожительной мягкости, с какой приемлется мир со всеми его колючими противоречиями, — с другой.

Эти грани артистической природы Качалова, если можно так выразиться, являются многоугольником, приближающимся к круглой линии. Круглая линия, впрочем, и самая совершенная. Ее очень любил Лев {238} Толстой, у которого излюбленные герои, например, Пьер Безухов, — круглая фигура, а Каратаев — человек с круглым лицом. Толстой, в смятении своего духа, раздвоенного между крайним себялюбием и стремлением к альтруизму, искал, следует полагать, идеала в том, что отрицалось всей его сущностью.

Сколько я ни припоминаю ролей Качалова — и из самых его блестящих, — я всегда нахожу эту круглую линию мудрой гармонии, которую часто ему приходилось, вследствие требований ролей, ломать и изгибать в углы. Вот, например, столь прославленный «барон» в «На дне», о котором так много, захлебываясь от восторга, писала театральная критика. Согласимся, что действительно необычайно искусная подделка под тип, выведенный Горьким. Но для этою Качалову пришлось ломать все свое природное; из низкого, грудного, прелестно журчащего голоса сделать высокий, горловой, с визгом и вскриками; из доброго, ясного лица сделать злобное и мелкое и пр. Как решение сценической задачи, быть может, это особенно ценно, но как художественное создание оно отзывается принуждением, насилием над истинной природой Качалова. Я это всегда и неизменно чувствовал совершенно так же, как чувствовал полноту слияния материала и художника в таких ролях, как Гамлет, Каренин («Живой труп»), Иван Карамазов и пр.

Вот еще возьмем пример: тургеневский спектакль. Казалось бы, чего не хватает Качалову для изображения тургеневских героев? А было что-то, в чем опять чувствовалась доля принуждения и борьбы с материалом художественной обработки. Тургеневские комедии написаны под сильнейшим влиянием французской комедии, и в особенности — Фелье. Если перевести истинно {239} тургеневским языком, положим, «Tentation»[[225]](#footnote-42) Фелье, то и не отличить от Тургенева. Сущность этого комедийного строя — в необыкновенно деликатном и воздушном диалоге, про который подлинно можно сказать: «Где тонко, там и рвется». Это — офранцуженная, перефранцуженная, насквозь профранцуженная русская жизнь. Надо как-то и думать по-французски, и потом уже переводить, и чтобы было такое «амбре», что нужно сначала зажмуриться. Качалов же совсем не то — он интеллигент-разночинец, при всей очаровательности своих манер, немного «недотепа», как тот Трофимов, которого он изображает в «Вишневом саде».

Это слово «интеллигент», к которому наше ухо привыкло, но которое, в сущности, чуждо западному человеку, знающему «интеллектуальные профессии», а не интеллигентскую психологию, очень удачно и кстати употребляет автор одной статьи о Качалове, напечатанной в американской газете. В. И. Качалова он называет «Вася Качалов» и определяет его социальную, а отчасти и артистическую сущность словами: интеллигент-идеалист. Пожалуй, это самое точное, что можно сказать о В. И. Качалове. Он весь тут в этом определении, со всеми достоинствами и недостатками; с известной гипертрофией интеллекта над волевой жизнью; с верой «во все светлое и все прекрасное» à la Милонов[[226]](#endnote-186); с отвращением от грязи и пошлости, но и с неспособностью дать больше того, что может дать «самобичующий протест, российских граждан достоянье». И хотя он — петербуржец, но найти себя он мог, разумеется, только в Москве, в этой большой, теплой, как русская печь, интеллигентской провинции, какой она была до самой революции.

{240} Когда смотришь на Качалова на сцене, когда разговариваешь с ним, слышишь речь его, смех, рассказы, вглядываешься в его близорукие глаза из-под пенсне, то всегда жалеешь, что нет, не изобретен еще такой прибор, который мог бы сохранить целиком, или по крайней мере в значительной части, Качалова для музея. Ибо подлинно — он соединил в себе самые симпатичные, самые прелестные черты интеллигента-идеалиста, исчезающего в условиях новой жизни и нового социального строя, и переносил их на сцену, как никто из современных артистов.

С тех пор как Качалов перестал быть «Актером Актеровичем», жизнь его строго определилась: он принадлежит Художественному театру. Но покойный К. В. Бравич[[227]](#endnote-187), оставляя сцену Московского Малого театра и переходя в Художественный театр, сказал мне как-то: «Заходил за кулисы Художественного театра, осматривал свою уборную — ведь уж это моя последняя: отсюда никуда не уйду — на кладбище». В Бравиче тоже была эта интеллигентская складка, и для него, разумеется, Художественный театр был — вершина, и выше, и дальше — что же? Неизвестность; фантасмагория; невозможность…

Революция, впрочем, вызвала в жизни Качалова пертурбацию. Отрезанный от Москвы белогвардейскими армиями, Качалов вместе с частью труппы Художественного театра был заброшен за пределы родины и несколько лет скитался за границей. Он побывал в Германии, Латвии, Югославии, Скандинавии. Играл, еще чаще — читал. Он прекрасный чтец, способный держать слушателя в исключительно напряженном внимании. Им не только восхищались, его любили. Это особый дар — внушать к себе любовь. Им сравнительно чаще наделены актрисы, чем актеры. И это совсем не то, что {241} «любимец публики». В отношении к «любимцу публики» всегда много эгоизма и мещанского себялюбия. Любят для себя, за доставленное удовольствие, за забаву, за развлечение. В той любви, которой окружен Качалов, много нежности, теплоты и тихого, если можно так выразиться, света.

Вскоре после возвращения Качалова в Россию я встретил его как-то в Москве на улице. Он был страшно рад, что вернулся, весь дышал весною. С обычной беспечностью своей, такой милой и открытой, он что-то сказал об американских долларах, причем было ясно, что валютные счеты отнюдь не его сильное место. Потом сообщил, что как‑де хорошо, что во дворе Художественного театра из дворницкой ему переделали квартирку. В этой дворницкой, занесенной снегом и напоминающей мещанский домишко на окраине уездного городка, с нелепой сонеткой, с крылечком о трех ступенях, с обившейся клеенкой на рассохшихся дверях, с низким входом, так что надо нагнуться, переступая порог, — Качалов, «из дальних странствий возвратясь», возвеличенный европейской и американской славой и пропечатанный в самых разноязычных газетах, снова обрел себя, свою московскую сущность, свой родной чернозем, свой корень. И некуда ему уйти и незачем… Триумфальные странствия за границей, вероятно, кажутся ему далеким сном. Как говорится, отечества не унесешь на подошве, а московской земли — в частности.

Есть люди, красивые люди, которые чем старше, тем становятся красивее. Таков Качалов, таковы люди с интеллектуальной складкой. Я припоминаю студента Шверубовича с молочно-белым, чуть подернутым розовым лицом — он был приятный юноша, но жизнь накладывает и углубляет черты. «На лице черты из жизни», как, быть может, неожиданно мудро для себя {242} выражается пьяный купец в рассказе И. Ф. Горбунова. И в этих чертах, освещенных светом мысли и пережитых интеллектуальных страданий, все больше и больше сказывается прелесть духовного прозрения. «Мне время тлеть, тебе — цвести» — это жалобная элегия жадной чувственности. Цветение интеллекта и всего, что им определяется, продолжается до глубокой старости. Скоро выдыхаются и изнашиваются любовники, герои, фантасты, донжуаны. (Кстати сказать, Качалов — неудачный Дон Жуан в пушкинском отрывке — лишнее подтверждение понимания творческой природы артиста.) Искусство долголетия, и сценического в частности и в особенности, есть удел главным образом резонера. Сама жизнь учит, приемля мир, ничему не удивляться; сама жизнь работает за утверждение мысли и разочарование чувств. И впереди поэтому у Качалова — прекрасная дорога, вплоть до того времени, когда зима совершенно покроет его кудри. Качалов будет тогда еще прекраснее — сущий Берендей, видавший много весен, знавший много зим и неизбежное их коловращение. С мягким взором и чудесным добродушием обратится он к новой юности с берендеевским приглашением: «Сказывай, милая». И облегчит, как облегчал Берендей неизменную обиду обманчивых страстей, зеленеющих и тающих, весенних и призрачно-льдистых. Фантомы Снегурочки нарождаются и умирают. А Берендей все сидит на своем троне — и будет сидеть.

# **{243}** П. Н. Орленев[[228]](#endnote-188)

Орленев — его настоящее фамильное прозвище «Орлов», а это — сценическое умаление родового прозвища — появился в Петербурге примерно в 1895 году. Во всяком случае, летом, а не зимой. Драматические спектакли летом давались тогда не в городе, а в пригородах и в дачных местностях, и одной из наиболее солидных дачных сцен был театр в Озерках[[229]](#footnote-43). Там я впервые увидел В. Н. Давыдова[[230]](#endnote-189), Н. П. Рощина-Инсарова[[231]](#endnote-190) и других, а несколькими годами позже познакомился с игрой очаровательной пары — М. П. Домашевой[[232]](#endnote-191) и П. Н. Орленева.

{244} Антреприза выписала (или откопала) эту пару из Москвы. Они играли, как было принято в старину, для «съезда» или для «разъезда» публики, а между ними, собственно, подавалось главное сценическое блюдо — этакий, как за столом у Собакевича, «бараний бок с кашей». Но вышло так, что я решительно ничего не помню из тяжеловесного сценического угощения тогдашних Озерков, а Домашева и Орленев настолько живо и ярко стоят перед глазами, что вместе с ними воскресает вся жизнь былого петербургского дачного уголка. Слышу я звонки, свистки паровозов, вижу сад с волнующейся серебристой листвой, и озеро, на котором шмыгают лодки, а оттуда доносится нестройное пение; помню свет электрических фонарей и свой аппетит — ах, этот молодой аппетит! — и вот‑вот, кажется мне, весь этот кусок кинематографа сейчас превратится в живую, теплую, физически ощутимую действительность…

Они были оба — Домашева и Орленев — небольшого роста, и особенно казались такого роста. На этом росте строилась, главным образом, их сценическая игра. Они играли полудетей, подростков. Обыкновенно — гимназистов и гимназисток, кончивших зимние занятия и летом, во время вакаций, в свободные, так сказать, от гимназических занятий часы предававшихся летним удовольствиям — собирали цветы, ловили бабочек, удили рыбу, качались на качелях.

А между тем среди этих невинных, детских забав и занятий начинала пробиваться еле ощутимая еще песня пола. Она — девочка, подражая взрослым и передразнивая их, играла в кокетку; он, пощипывая какую-то воображаемую растительность на верхней губе, старался делать то же, что дядя Костя или другой дядя, играл в страсть, разочарование и демоническую натуру, рискуя, однако, расплакаться от конфуза и досады.

{245} Один водевиль так и назывался — «Роковой дебют»[[233]](#endnote-192). На сцене стояла зеленая скамейка — одна, — кругом кусты, и они были вдвоем — одни, кругом никого, и так они дебютировали! Это был дебют жизни, а игравшая пара была так молода, так заразительно, если можно выразиться, молода, что все, в конце концов, мешалось: дети ли дебютировали в роли взрослых или начинающие актеры дебютировали в театре. Веяло со сцены освежающей прохладой. Облупившиеся декоративные кусты, к которым давно не прикасалась кисть реставратора, как будто источали ароматы. «О счастье, о грезы, о свежий дух березы», — как говорится у Алексея Толстого.

Театральная цензура в то время была очень строга и, разумеется, глупо строга. В афишах никогда не писали «гимназист» или «гимназистка», ибо казенные заведения вообще, всякие, какие бы то ни было, хотя бы кумысолечебные, были res sacra[[234]](#footnote-44), а значилось: «Воспитанники частных учебных заведений». Но усилия цензуры скрыть гимназическую сущность были так же наивны и безнадежны, как усилия Орленева говорить ломающимся баском, в то время как пальцы мяли синюю фуражку с гербом «частного учебного заведения».

Счастливое детское время… Я готов цитировать строки из «Детства и отрочества»[[235]](#endnote-193). Всегда в жизни человека прекрасно то, что ушло вдаль и кажется подернутым туманом полузабвения; и все чудесно, когда испытующим взором стараешься проникнуть за завесу будущего. Дальний конец — вот что манит нас и способно вызвать лирическое настроение. И на сцене — не то ли же самое? Два возраста в театре предназначены для возбуждения лирических чувств, по преимуществу: {246} возраст вступления в жизнь — просыпающаяся юность, и возраст ухода из жизни — полузасыпающая старость. Семнадцатилетие — с одной стороны; Филемон и Бавкида[[236]](#endnote-194) — с другой.

Я помню почти все водевили, игранные Орленевым: и «Роковой дебют», и «Под душистою веткой сирени», и «Школьную пару»[[237]](#endnote-195), и еще какой-то водевиль, название которого вертится передо мной, а схватить его не могу, и в этом водевиле Орленев изображал мальчишку — сапожного подмастерья[[238]](#endnote-196), с вымазанными ваксой руками и с каким-то очень смешным вихром, торчавшим как петуший гребень. Это не был даже водевиль в истинном значении слова. Стиль водевиля есть повесть о забавной мистификации. Но в пьесках, которые играл Орленев со своей черномазенькой, черноглазенькой, востроглазенькой партнершей, не было мистификации, а разыгрывались какие-то кусочки натуры, которые были смешны и трогательны в своей детскости, чистоте и непосредственности.

В этих Озерках, с их серебристыми кленами и березой, со станционными звонками и запахом «бифштексов по-гамбургски», доносившимся из раскрытых прямо на площадку окон ресторанной кухни, Орленева увидал А. С. Суворин, набиравший труппу для организуемого им театра. Он взял Орленева, Домашеву и еще кой-кого. Если память мне не изменяет, Орленев дебютировал в Тихоне Кабанове («Гроза»). Но дебют не то что прошел незамеченным, а утонул в водевильной волне орленевских ролей.

Можно играть «хорошо» и можно играть «опасно хорошо». Об одной актрисе, замечательно сыгравшей босоногую бабу в деревенской пьесе, популярная в свое время писательница как-то выразилась: «Опасно хорошо играла — теперь, что бы она ни сыграла, все равно {247} скажут: ей босоногих баб играть». Вот то же самое случилось и с Орленевым. Он «опасно хорошо» играл водевильные пустячки, и потому, когда он и другие роли, случалось, играл просто хорошо, то и публика, и театральное начальство все же говорили: «Оно, конечно, но, знаете, водевиль — вот его настоящее дело». И действительно, несколько лет Орленев главным образом подвизался в водевилях, бегал по сцене с сапожной щеткой или мял фуражку и изображал гимназиста с душой Печорина и Аммалат-бека. У него был приятно воркующий, как у сизого голубка, голос, немножко подсахаренный, истошный, московский.

При всей молодости своей, он впадал иной раз, от вечного своего водевиля, в тоску. Тогда он брал гитару, пел цыганские романсы и жалобно стенал. И это я помню хорошо — сидит на полу, на низенькой скамеечке, пощипывает струны и крушит сердце — и свое, и чужое — сомненьем. «Ах, не круши сердце сомненьем. Погоди, счастье вернется, жизнь улыбнется…»

Так и случилось. В 1898 году был поставлен «Федор Иоаннович» Ал. Толстого. Трагедия эта долго находилась под запретом. Ее находили нецензурной. Самую фигуру «царя поневоле» находили «нецензурной». Как Федор рисуется у Пушкина —

… на престоле  
Он вздыхал о мирном житии  
Молчальника. Он царские чертоги  
Преобратил в молитвенную келью —  
Там тяжкие державные печали  
Святой души его не возмущали…

Правда, у Толстого Федор Иоаннович не совсем такой. Но тем более он нецензурен. Царю полагается быть обязательно в генеральском мундире и пить чару за здоровье храброго воинства. Иначе — уже умаление «царской власти». Разрешили «Федора Иоанновича» не {248} без труда, благодаря связям Суворина. У старика был нюх по части успеха. Суворина очень отговаривали поручить роль Федора молодому актеру. Дескать, роль трагическая (хотя, по признанию самого автора, она совсем не трагическая, а пассивная, страдательная), и как же после мальчика — сапожного подмастерья подняться до царя и пр. и пр.? Но Суворин угадал. В Орленеве, и по фигуре, и по голосу, и по всей его повадке, было много подходящего для Федора. *Водевильный простак победил*.

С этого момента Орленев возвеличен был славой рекламой. Случилось то, что всегда бывает в жизни художника: он остается неоценимым, когда работает только материалом собственным, личным. Он становится славен и знаменит, когда к материалу личному присоединяет благодарный, удачный, впору пришедшийся материал сюжета и натуры. Материал становится союзником и выносит, как волна пловца, на желанный берег.

Трагедия Ал. Толстого Имела огромный успех не только благодаря несомненным поэтическим и театральным достоинствам, но и потому, главным образом, что цари прискучили своей вечной генеральской формой, и царь-пономарь, царь — жалкий и дряблый, царь — слабый, ничтожный человек, царь-студень — в этом была пикантность трагедии. Федора Иоанновича, кстати, тогда сближали с Николаем II. Вообще тут была тема для размышлений.

Орленев играл Федора отнюдь не таким, каким его изображал Пушкин в вышеприведенных стихах. Пушкин пересахаривает. Его Федор напоминает иконописную фигуру. У Федора не лицо, а «лик». Его надобно было бы канонизировать, собственно, но *Победоносцев[[239]](#endnote-197) предпочел почему-то канонизировать Серафима Саровского*[[240]](#endnote-198). Ал. Толстой дает в характере Федора черты смиренные, но {249} отнюдь не сплошную евангельскую иконопись. Разумеется, Федор Иоаннович — не генерал, не полицмейстер и не коварный дипломат на престоле. Его тянет к уединенной жизни; его привлекают клиросное пение и перезвон колоколов; и ум его совсем не создан для сложной азиатской интриги московского двора. Для него «бармы Мономаха» — тяжелая ноша, и страдание его в том, что им швыряются, как перекидным мячиком, Годуновы, Шуйские и прочие опытные царедворцы. Но за всем тем, он отнюдь — не воплощение благостности, и никакого лучезарного нимба нет над его головой. Он — человек. Ни на вершок не самодержец по слабости и неуравновешенности характера и по мистическому церковному складу своей души. Однако он способен сильно и даже гневно реагировать на события. «Я царь или не царь?!» — кричит он, и это действительно (цензура была права) деградация царской власти. Чем исступленнее кричит он, чем больше серчает, тем очевиднее, что «царь» — это вовсе не божье произволение, вымазанное миром и оттого приобретшее чудесные свойства самодержца и деспота, а обыкновенный живой человек. Орленев дает тип неврастеника, человека, по нервной организации своей близкого к патологии и страдающего почти медицинским термином обозначаемой слабохарактерностью — «абулиею». И, конечно, жалко, по-человечеству, слабенького, безвольного царя, который должен держать власть и страну, а его «самого держат», как определил Герцен сущность самодержца. Но еще более тягостно становится за народ, за общество, за страну, когда всей «полнотой власти», в силу наследственности, может быть облечен любой не то клинический больной, не то выходец из желтого дома, не то слабоумный идиот, не то кроткий пономарь, которому приказано состоять в должности государственного архистратига. {250} В этом смысле постановка «Федора Иоанновича» и исполнение Орленева, несомненно, имели революционное значение. Цензура дала маху. Не удивительно, что в «Московских ведомостях» известный критик Флеров-Васильев вообще неодобрительно отнесся к самой мысли о постановке «Федора Иоанновича», хотя Федор и Аринушка представляются ему прекрасным «мольным аккордом»[[241]](#endnote-199). «Мольно», а для самодержавия обидно.

В театральном смысле роль Федора и, в частности, исполнение ее Орленевым положили начало, можно сказать, новому амплуа — неврастеника. До тех пор такого амплуа не значилось; после «Федора Иоанновича» и с легкой руки Орленева в театральных контрактах стали писать «любовник-неврастеник», «простак-неврастеник». Галерея театральных масок умножилась еще одним бессменным отныне персонажем. В качестве представителя этого нового театрального амплуа Орленев мог почитаться идеальным типом. Все в нем было неврастеническое, задерганное, судорожно болезненное, начиная со звука его голоса и растяжки гласных, по московскому выговору, которая в его речи приобретает полуистерический оттенок, продолжая придыханиями, уснащавшими его декламацию, и кончая подергиванием лица и мелкой жестикуляцией, в которой были и робость, и конфуз, и страх — страх безотчетный, неотвязный, как при мании преследования.

Второй ступенью, возвысившею Орленева, была роль Раскольникова в «Преступлении и наказании». В этой роли он подошел, если можно так выразиться, к самому сердцу русской психологической проблемы, как ее поставил Достоевский. Эта проблема — «надрыв души». Что такое «надрыв»? Вот звучит, положим, какой-нибудь инструмент — скрипка ли, гитара ли, и рядом с чистым звуком и тембром инструмента вы слышите {251} привходящий — глухой, надтреснутый, матовый. В «деке» есть какая-то незаметная трещина, она хорошо замазана лаком и не мешает игре на инструменте. Но чистого тембра вы уже не дождетесь.

Таков человек с «надрывом». Этот надрыв всюду, что бы он ни делал и в чем бы себя ни проявлял, ему сопутствует. И логика его, и страсти его, и ум, и чувство сопровождаются надрывной нотой. Что-то дребезжащее, как у треснувшего колокола, вторгается в звоны жизни. Дисгармоническое, асимметрическое, неустойчивое, ищущее своего центра тяжести и не находящее его, беспокойное существо — таков человек с надрывом, которого изображал с большим талантом Орленев.

Успех его в Раскольникове был решительный и бесспорный. Несколько меньше он был в роли Дмитрия из «Братьев Карамазовых», что, думается мне, объяснялось его сравнительно малым ростом. Лично мне Орленев в роли Дмитрия даже больше нравился, чем в Раскольникове. Я совершенно помирился с мыслью о том, что Митя Карамазов был несколько ниже ростом, чем полагается такому буйному кавалеру. Но в «Преступлении и наказании» Орленев как будто укорачивал интеллектуальный рост Раскольникова или — чтобы быть совершенно точным — интеллектуальный рост мучительных вопросов и недоумений, владеющих Раскольниковым.

Раскольников принадлежит, как и многое множество других героев Достоевского, к числу людей, о которых сам их творец выражается, что «их съела идея». Это началось у Достоевского уже с «Записок из подполья», где герой ставит, по существу, с точки зрения нормальной, здоровой логики, совершенно нелепый вопрос: что важнее — миру ли провалиться или ему, {252} человеку из подполья, чай пить? И решает, что, пожалуй, важнее ему чай пить, а мир пускай себе проваливается. У Раскольникова мы видим дальнейший вариант той же оголенной идеи, противопоставляющей обнаженный корень индивидуализма обнаженному корню социального бытия и сознания. Социально (на религиозном языке Достоевского — «морально» или «христиански») старуха процентщица, со всей ее отвратительной деятельностью, есть существо неприкосновенное. Оно имеет право на жизнь, оно охранено социальным и государственным законом; его оберегает мораль, религия. Оно, само по себе, есть «мир», микрокосм, себе довлеющая частица мира. И даже если допустить, что мир, в целом и общем, есть зло, то и в таком случае, кто дал право индивиду свои собственные личные суждения ставить выше неведомых ему путей, по которым движется мир и для которых существует не индивидуальная, личная, от всего отдаленная и в землю, в подполье, упрятанная точка зрения, а своя особая квалификация?

Центр Раскольникова, конечно, в этом. Я не могу себе представить Раскольникова иначе, как с какой-то черточкой, морщиной на челе, которая никогда не сходит, никогда не разглаживается, с которою он разговаривает, смеется, спит, любит, чай пьет… Не нрав, не моральная распущенность, не срыв внутренней дисциплины влекут Раскольникова к преступлению, а заблуждающаяся мысль: «Если мог Наполеон убивать людей во имя таких-то и таких-то, почитаемых им важными, целей, — то могу убить и я, Раскольников». А не удалось — потому, что «я — вошь».

Вот этой черты интеллектуального заблуждения, интеллектуальной неустойчивости, ведущей к нравственному помешательству, Орленев не давал. Его мысль {253} рождалась в страданиях Души, тогда как у Раскольникова из страдания мысли рождалась воля к преступлению. Раскольников, как он изображался Орленевым, был «несчастненький», такой же как Соня Мармеладова, несчастненький, который дерзнул и сорвался — а как ему было не сорваться? Этот образ Орленев передавал с большой теплотой и искренностью. В этом смысле — в душевном надрыве — Орленев был и остался очень трогателен и жалок. Сценически, да и жизненно, это было страшно близко зрителю, быть может, гораздо ближе, чем тот сектантский, несколько изуверский образ, какой нарисован мною выше. Рядом с Соней эти два беспомощных *существа были овеяны некою, так сказать, «евангелическою» лучистостью — отблеском нищеты и страдания, — объясняющей несколько риторическую фразу Раскольникова*: «Не тебе кланяюсь — всему вселенскому страданию кланяюсь». «Смирись, гордый человек!» — возглашает Достоевский, но Орленев — Раскольников, в сущности, и не был никогда очень горд. Думалось ему, что он Наполеон, но было это лишь «пленной мысли раздраженье».

Итак, не весь Достоевский был в игре Орленева, а только часть его. Та часть, к которой, однако, творчество Достоевского постоянно обращается, и которая с особенной ясностью выражена в князе Мышкине («Идиот»): евангельская нищета, евангельское убожество. Последующая полоса (после убийства ростовщицы) в жизни Раскольникова («наказание») и есть раскрытие глубоко заложенной в Раскольникове черты — стремления к убожеству и смирению вместо гордыни. То, что пьяненький Мармеладов говорит вначале: «Выходите пьяненькие, выходите слабенькие, выходите соромники. И возглаголят премудрые, возглаголят разумные: “Господи! Почто сие приемлеши?”» {254} и т. д., — это осуществляет Раскольников в своем искуплении и страдании рядом с последним из отверженнейших существ — Соней Мармеладовой.

В этом изображении пьяненьких, соромников, забитых и загнанных, с их нищетой духа и убожеством, — настоящая сила Орленева. Вот он, например, в старинной пьесе «Горе-злосчастье»[[242]](#endnote-200), в роли несчастного, маленького чиновника. Лет двадцать, не меньше, как я его видел в этой роли, но и сейчас он стоит предо мной, как живой, в старом, поношенном, потертом сюртуке, с робкими, молящими, кроткими глазами — весь воплощение забитости, страха, самоуничижения, поистине человеческого праха. Он и смотреть-то боится прямо. Ни разу он не становится фасом к публике — потому что фас, открытый фас — это смелость, достоинство, уверенность, — а в три четверти, вполоборота. Ибо откуда же набраться забитому, бедному человеку смелости глядеть прямо в глаза? Я скажу парадокс, как некоторым покажется. Орленев был бы еще лучшим Мармеладовым, нежели Раскольниковым. То-то и оно-то, что самая индивидуальность Орленева вовсе не раскольничья. В своей артистической личности он ярко отразил некоторые специфические «соборные», как ранее выражались — «коллективистские», — как выражаются ныне — *черты русского характера*. Мышкин, Мармеладов, наконец, Митя Карамазов — вот сфера Орленева, наиболее совпадающая с его духом.

Дмитрий Карамазов из всех Карамазовых — наименее рационалист и не скуфья, как Алеша. Он удалец, беспутный, забубённая головушка. «Благородный человек, хотя и подлец». Но это ведь — фасон. А в сущности, при всем беспутстве, удальстве и фордыбаченье, в основе своей Митя — смирен. До того смирен, что готов также принять на себя страдание и каторгу за {255} несодеянное преступление. Не в том дело, что человек иной раз и покочевряжится, особливо во хмелю, как Митя, а в том, есть ли в нем черточка дьявольской гордыни, отвергающей мирское во имя торжества своей личности и своих прихотей, или этой черточки нет? В Мите Карамазове ее нет. Митя Карамазов «симпатичен». Вот это-то и выходило выпукло у Орленева. Приезжает Орленев в Мокрое, гуляет, бражничает, коли хотите, рисуется, лоб за Грушеньку расшибет, — за всем тем, симпатичнейший парень, со светлой янтарной душой. Надорванный человек — это верно. Янтарь с трещинкой — но светлее золота. Таким я помню Орленева, хотя он ростом не вышел, мелок. Забыть невозможно — до того в образе, созданном Орленевым, было все чисто, прозрачно, человечно; до того роль лилась из него, можно сказать; до того он был в своей родной стихии; до того эта родная стихия была *глубоко национальна*. Помню, смотрел я Орленева в «Карамазовых» и пришла мне на память им же игранная, лет пять-шесть до того, роль купчика Васи в «Талантах и поклонниках». Трагик Эраст Громилов, мрачный и наспиртованный, сидит в летнем саду около театра и громогласно вопрошает: «Где мой Вася?» Ушел куда-то Вася, и трагик — как маленький, без няни. Но Вася — добродушный парень, «поклонник» таланта, милый и простой — придет. Он придет, этот Вася, потому что в уходе за пьяным трагиком, в служении ему — все его назначение. И он действительно «его» Вася. Вдруг прилепился, да так, что стал как будто частицей совершенно постороннего человека, которому посылает усладу, успокоение, любовь. И воскрешая в памяти иные, необычайно лучистые создания былого Орленева, понимаю публику, которая, как трагик Эраст Громилов, {256} с тоской вопрошала: «Где мой Вася? Мой дорогой Вася — Орленев?»

И ждала, ждала…

К сожалению, Орленев не извлек всего — чтобы не сказать «многого» — из своего замечательного таланта. Внутренне, если можно выразиться, это проявилось в том, что, по мере приобретения славы и известности, он стал тщательно подбирать роли, в которых он мог найти следы неврастеничности, а в самих ролях только то и разрабатывал, то и отсеивал, то и культивировал, что отзывалось неврастенией. Внешне — это проявилось в том, что Орленев ушел из театра ансамбля и превратил себя в гастролера. А последнее в девяти случаях из десяти есть начало разложения и гибели всякого дарования, как бы оно ни было значительно.

Припоминаю целый ряд последующих орленевских ролей. Они не давали и ничего нового. Вот Освальд в «Привидениях» Ибсена. Совершенно клиническая картина. Местами замечательная по физиологическим подробностям, но именно потому отчасти тягостная и, во всяком случае, суживающая значение пьесы Ибсена. Освальд ведь не только человек, страдающий чем-то вроде прогрессивного паралича на почве наследственной болезни. В нем оживает не только физический недуг предшествующих поколений, но и недуг моральный. Это не «привидение» — явление мистического порядка; это — «призрак», возврат, преемственность. Это — одна из излюбленных идей Ибсена, которую мы находим и в «Росмерсхольме», и в «Женщине с моря», и в «Когда мы мертвые пробуждаемся», и в целом ряде других его произведений. Все дело-то, вся трагедия-то (а трагическое лицо в пьесе — мать Освальда фру Альвинг), пожалуй, в том, что Освальд сначала как будто совсем нормальный и почти здоровый человек, только {257} очень напоминающий покойного родителя. А потом, с развитием трагедии, на вид здоровая и как будто цельная оболочка распадается и выступает гниль. Появляется «призрак», «оттуда» — из-за могилы, — призрак лжи, буржуазного лицемерия и разрушает все, что создано покойным Альвингом: дом, семью, сына, детский приют. На всем лежит печать прошлой греховной жизни — и все проклято, все, что идет от лицемерного и развратного корня. Орленев же — только патологический субъект. Он ищет в роли сценического эффекта, и притом такого, какой наиболее совпадает с его индивидуальными данными.

Вот Павел I из пьесы Мережковского. Орленев играет Федора Иоанновича под видом Павла. Между Павлом, в котором, без сомнения, было много юродства, и Федором Иоанновичем — огромная разница. Федор Иоаннович — блаженненький юродивец, тогда как Павел — очень ограниченный умом неограниченный деспот. Федор сознает нищету своего духа, а Павел, будучи так же нищ, считает, что на его нищенском разуме — печать божья. Для одного царская власть — величайшее страдание и крайняя тягость, а для другого — царская власть есть источник горделивого помешательства. Один — воробушек; другой волчонок, хотя, разумеется, когда волчонку прищемят хвост, то и он жалобно завоет. Но у Орленева Павел — такой же надрывный характер, как Федор, как Раскольников. Расколот он чем-то. Словно ушибли его, и с тех пор он несет с собой свою тоску, и не рассеять этой тоски ни Мальтийским командорством, ни фухтелями, которыми бьют до полусмерти чем-нибудь провинившихся солдат. Павел был «городище», «обло», «стозевно», «лаяй», а у Орленева, с его всегдашним придыханием, Павел — «юродивенький». Любить, жалеть; всю жизнь, весь {258} мир, всю вселенную залить жалением, промазать елеем — в этом главное свойство орленевской игры и, пожалуй, главное основание, почему игра Орленева так «доходила» до публики. Актер тут глубочайшим образом сплетался вообще со стихией, причитывающей, охающей, кликушествующей, безразлично ласковой и к «арестантикам», и к «разбойничкам», и к кому угодно, что, впрочем, нисколько этой стихии не мешает, когда это нужно или когда выходит сподручно, быть жестокой, зверской и беспощадной.

Постепенно Орленев сошел с прямого, правильного пути. Театр — сложный организм, и, быть может, к театру, больше чем к иному понятию, применимо биологическое определение Спенсера: «Жизнь есть приспособление отношений внутренних к отношениям внешним». Орленев не сумел приспособить себя к внутренним отношениям театра, как не смогла это сделать и Комиссаржевская. Я не помню сейчас, каковы были ближайшие причины ухода Орленева из Суворинского театра. Вероятно, Орленеву показалось здесь скучно и тесно. Ведь и Комиссаржевской скучно и тесно было в Александринском театре. Вера в свои личные силы — быть может, несколько преувеличенная, — недовольство строем театра, закулисная дипломатия, на которую приходится тратить много сил; отвага юности, которой нипочем препятствия и, наконец, чуточку, ну, хотя бы самая малость, авантюризма, который лежит в основе профессиональной актерской психологии. Мало ли что. Подобно тому как тело часто испытывает потребность движения и мышечного упражнения, так и душа актера рвется к прообразу своему — странствующему бродяге. Это «призрак» «оттуда», из далекого подсознательного прошлого. Аркашка Счастливцев, голодный суфлер, без сапог и хлеба, попав в теплый угол к тетке, захотел, {259} однако, от тоски повеситься — и ушел. Смущают тени, одолевают видения, кипит темперамент, и дисциплина правильно действующего и организованного театра начинает казаться чем-то вроде монастырского устава и тюремного регламента.

Началась полоса орленевских странствований. Он захватил в этих странствованиях не только полосу от Керчи до Вологды и от Вологды до Керчи, но объездил и многие города Европы и дважды, если не ошибаюсь, был в Америке. Были удачи, большие удачи, и, быть может, именно в этих удачах лежала причина того, что Орленев окончательно отклонился от пути нормально действующего театра.

Нужно сознаться, что для заграничного турне момент был очень благоприятный. Это совпало с японской войной и первой революцией. «Загадка Востока» снова и с особенной силой встала перед Западом. Вместе с революцией в Европу и в Америку устремился большой поток эмиграции. Изучали жадно Достоевского; читали и перечитывали «великого мужика», как его назвал один английский исследователь, Льва Толстого. Всходила звезда М. Горького, и западная буржуазия, быть может, не отдавая себе отчета в причинах своего жадного любопытства, вникала в ночлежки горьковских героев. Неслыханные еврейские погромы нашли отклик в «Евреях» Чирикова, которые игрались в Берлине, Мюнхене и других городах. И рядом с этим — полусвалившийся сфинкс русского самодержавия, с его кровавой историей, один уголок которой, хотя и с обычным своим мистическим суесловием, приоткрыл Мережковский в своем «Павле I», запрещенном русской цензурой и игранном на многих заграничных сценах. И опять толки — несвязные, туманные — о «русской душе», {260} «âme slave»[[243]](#footnote-45), о дикарском сочетании пороков и добродетелей жестокости и сострадания, тупого покорства и бунтарства, смирения и анархизма.

В смысле сборов турне было не особенно удачно, особенно вначале. Но отзывы печати — прекрасные, особенно в Лондоне, где репертуар Орленева, и преимущественно «Евреи», представлял совершенную новинку. Критика захлебывается от восторга. Она превозносит не только «прелестную, полную естественности и захватывающего чувства игру Орленева, исполняющего роль Нахмана, вождя сионизма (?)», но и исполнение Назимовой, отмечая «гармонию жеста и голоса, ту легкость игры, которая является уделом лишь великих драматических актрис».

Наконец, Орленев — в Америке. В воспоминаниях одного из участников труппы (см. «Театр и искусство», 1907, № 50 и 51) весьма подробно описываются ее странствования и злоключения (дело происходило в 1904 году). «На следующий день по приезде, — рассказывает автор, — “большинство” актеров идет искать свой “храм”». Но увы, они нашли в доме, выходящем на два переулка, перестраивающуюся квартиру, много две, соединенных вместе, которые превращаются в «театральное помещение»; «над зрительным залом этого театра — небольшая синагога». В таких условиях началась работа. Как известно, в Америке главная трудность — найти помещение, так как все театры находятся в руках театрального треста. Неизвестно, удалось ли бы Орленеву показаться перед настоящей американской публикой, если бы — снова цитирую названные выше воспоминания — «женское общество миллионерш» (!), в лице Вандербильд, Октар, Рутервуд и других страстных {261} поклонниц Орленева, не предложило играть по понедельникам (свободный день) утренники в театральном центре Нью-Йорка — «Крайтерион-театре». Первый же спектакль дал 2 400 рублей сбору в пользу труппы, и в газетах начался, по наивному выражению корреспондента, «набат», появились портреты, карикатуры и пр. Орленев на некоторое время — правда, короткое — становится героем дня. Потом… но мы не станем следить за перипетиями гастролей Орленева. Что сделал бы другой на его месте — мы не знаем, но Орленев, с его натурой и органическим отвращением к системе и настойчивости, ничего не сделал. Нам известно, что сравнительно ничем не замечательная артистка его же труппы Назимова сумела завоевать себе в Америке блестящее положение, стала звездой — «star», и рецензенты даже сравнивали ее с Дузе. Вот как. Но истинный представитель «русской души» и безалаберности Орленев вернулся ни с чем, снова ездил и снова ни с чем возвращался. «С репетициями не спешат», — пишет упомянутый уже автор. «Нужно заметить, — продолжает он, — что в американских театрах суфлерских будок не существует. А между тем в “Евреях” — два‑три новых исполнителя, и пьесу репетировали только два раза». По этой подробности можно судить об организации всего дела.

Тогда начинается, уже раз навсегда, обычное гастролерство — индивидуальное, с большими или меньшими перерывами: сначала с меньшими, потом — с большими. И это, в сущности, конец. Если бы Комиссаржевская не умерла так нелепо в Ташкенте от оспы, ее судьба как актрисы была бы такая же. Она так же ездила в Америку, так же колесила по свету, а всего более — по обширной матушке-Руси. И точно так же перерывы становились все больше и больше. И с Горевой было то {262} же, и с Дальским. И никакой талант — по крайней мере, в обстановке нашей русской действительности, и в особенности при нашей безалаберности и «эх, завей горе веревочкой!» — не в силах предохранить от внутреннего распада и от изживания себя самого, при системе гастролерства.

Орленев носит звание «народного артиста», и редко кому так впору приходится этот титул. Все, что в русском народном типе есть привлекательного и чарующего и вместе с тем все, что он заключает в себе неулаженного, раздерганного, импульсивного, беспорядочного, — соединила в себе артистическая натура Орленева. Можно еще примириться кое-как с гастролерством иностранцев, хотя даже Дузе и Сальвини от этого портились. Не портилась Сара Бернар, мало портилась Режан, но это потому, что играть — значит у них работать — «travailler», что в основании их игры лежит знаменитый парадокс Дидро (тоже француза), что играть хорошо можно только не чувствуя, а пребывая разумом в положении высшего контроля над своими сценическими действиями. Ну, и оставим эту систему иностранцам, оставим ее «не жившим и отжившим», *а нашим артистам, «еще остаток чувства сохранившим» не пристало обращаться к этой системе*. Гастролер предоставлен себе — только себе. Он не знает ни режиссера, ни дисциплины театра, ни поддерживающего ансамбля, ни заданного урока. Он лишает себя культурной атмосферы и, самовластно распоряжаясь в театре, понемногу впитывает в себя все грехи самовластья. Точно, надо обладать железной волей, огромным практическим чутьем, особой способностью самокритику чтобы не упиться ядом славы и не поставить себя осью всего театрального творчества. Результат у всех всегда один — игра на своих «онерах», на субъективных свойствах {263} и выразительных средствах, которые от утомительного однообразия повторений превращаются в постоянную маску, если не в гримасу. При необычайной симпатичности и художественном даре, сколько бы мог дать Орленев в условиях нормальной театральной работы! И на что ушел «жар души, растраченный в пустыне»?

Я знаю, что говорят актеры, когда они меняют подчас суровую, а подчас и развратную обитель театра на свободу и вольность гастролерского житья. Они жалуются и клянут условия работы. Но, во-первых, «мир», «община» есть все-таки мир, и вся сила социальной скрепы поддерживает и красит отдельную личность. А во-вторых, если плох уклад и строй театра, следует стремиться к их изменению и улучшению. Одного только нельзя: уходить от мира, выбывать из общины. И особенно нельзя этого делать драматическому актеру, играющему пьесу, а не монолог собственного сочинения.

Театральный ансамбль важен не только для художественного впечатления в целом, но и еще более для самого актера, который растет, развивается, ширится и углубляется в таком ансамбле. Знаете, как спасаются путники, застигнутые в степи пургой? Они ложатся все рядком, все вместе — лошади и люди, и согревают друг дружку своим теплом. Так и в социальной жизни; так и в художественной жизни театра. Индивидуализм на практике выражается, сплошь и рядом, в «ндраву моему не препятствуй». Утрачивается мера вещей. «Что есть мера вещей»? — вопрошал некогда знаменитый философ Протагор и отвечал: «мера вещей есть человек», — и отсюда пошла школа софистики. По существу, самое понятие гастролерства в театре скрывает в себе основной софизм, ибо, когда играется пьеса, вообще не может {264} быть гастролера, а если есть гастролер, то не может быть пьесы.

Пожалуй, на этом можно и закончить.

Хочется думать, что П. Н. Орленев, еще полный сил, подводя итоги жизни, скажет: «Ну вот побывал я в Америке, играл в Берлине, и в Крайтерион-театре играл утренники, и где только не бывал… Пора в свой дом, на зимнюю и постоянную квартиру». А эта квартира — просто театр, самый обыкновенный, хотя бы второстепенный театр, где есть режиссер, где на стенке висит расписание репетиций, на которые нужно неукоснительно приходить и без запозданий; где необходимо репетировать в тон друг другу, где нет ни жирных букв, ни красных строк. Это, конечно, не особняк на Бродвее в Нью-Йорке. Это — только постоянная квартира. Но жить артисту нужно в ней.

# **{265}** Н. Ф. Монахов[[244]](#endnote-201)

Среди русских актеров Н. Ф. Монахов занимает по праву выдающееся место и пользуется широкой популярностью. Но пришло это — и положение, и известность — не сразу и совсем не обычным путем. Быть может, в сценической карьере Монахова самое любопытное — история его восхождения. Монахов начал свою сценическую работу в самых низах сценической лестницы, ниже которых, казалось бы, нельзя пасть и ниже которых нельзя начинать. Актеры — каста, и нет касты, которая, в сущности, так блюла бы свое сословное устройство — разве только еще военное сословие.

{266} Быть маленьким актером и постепенно стать крупным, известным, знаменитым — это явление довольно обычное. Или играть где-нибудь в глухой провинции и потом, благодаря сцеплению счастливых обстоятельств и, разумеется, при наличности дарования, попасть в столицу, на первоклассную сцену и на ней выдвинуться — и это бывает, хотя и не часто.

Но все это — в пределах социальной табели о рангах, если можно так выразиться. Это, как в старых армиях, — возвращаюсь к прежнему сравнению, — прохождение офицерских чинов от низших до высших, для чего нужно очень много счастливых и благоприятных условий, но прежде всего надо быть хотя маленьким офицером, хотя бы самым незаметным прапорщиком. Едва ли в театре можно указать примеры, чтобы ярмарочный плясун или клоун стал актером драматической сцены. Имеются два теста. Из одного формируются артисты эстрады и мюзик-холла; из другого — артисты драмы и оперы.

Монахов в этом смысле — исключение.

Как началась карьера Н. Ф. Монахова? Он родился в бедной пролетарской семье — биографы утверждают, будто отец его был ламповщиком Екатерининского института, — кончил двухклассное городское училище, затем недолго учился в реальном училище. Нужда, бедность, тесная жизнь родной семьи, требующая быстрой мобилизации подрастающего поколения, заставили его выйти из школы и искать заработка.

Монахов — мелкий канцелярист в департаменте. Хороший почерк, веселый нрав. Ему шестнадцать лет. Как хмель, бродит молодая кровь, бьет через край веселье. Самоучкой поигрывает на балалайке, на гармонии, подпевает. У него небольшой голосок, мягкий, неточный, очень русский бытовой голос. Таким голосом, {267} надо думать, пел под гитару на Волге свои песенки Кудряш. Его первая сцена — приятельский кружок. «Ты бы в актеры пошел», — говорят ему товарищи, как говорят в таких случаях. Театр! О, как это необыкновенно! Как волшебно! Он видел одну пьесу — «Без вины виноватые». Что за пьеса! Но он отмахивается от этого видения; боится о нем думать. Там есть роль — Незнамов. Что за роль! Совсем молодой человек, лет восемнадцати. Гордый. Всех языком отбрил. Потом нашел свою мать. Незаконнорожденный. А он сам, с «вулканом в груди» переписывающий канцелярские бумаги, — разве не подкидыш общества? И запачканный в чернилах указательный палец с угрозой устремляется навстречу презренному обществу.

И вот однажды случается несбыточное. Монахов где-то играет Незнамова. Ему кажется, что он всех утопит в море своих страданий. Но презренная толпа вышла сухой из воды. Он проваливается самым жестоким образом. У дебютанта нет ни навыка, ни знания, ни умения подавать голос. Да он по существу вовсе и не Незнамов. Основная черта Монахова — веселость, удальство, гульба. Ну и черт с ним, с театром, с Незнамовым! К дьяволу, к лиловому вельзевулу! Он похоронит себя вдали от людей, как герой из пьесы Коцебу «Ненависть к людям, или Раскаяние».

Однако постепенно молодость берет свое. Успех куплета и балагурства в своем кругу растет. Пробует выступать публично — успех!.. Успех и какая-то монета. Что делать? О, Незнамов! «Его, как первую любовь, актера сердце не забудет…» Рана еще горит. Но на эстраде как будто определенно везет — только бы не задумываться и стряхнуть обольстительное и мучительное видение Незнамова. Так понемногу он втягивается в свое амплуа. И вот — он признанный эстрадник. {268} Появляется и утверждается на афишах комический дуэт «Монахов и Жуков». И с этого момента, при всех успехах, он становится «деклассированным» и навеки припечатанным к «малому» искусству театра, да еще хорошо, если не к «площадному». Табель о театральных рангах захлопывает у него перед носом тяжелую дубовую дверь, ведущую в «храм Мельпомены».

Даже в оперетку Монахова, в сущности, приводит случай. Оперетка, конечно, не бельэтаж, но и не подвал. Он случайно, потому что не хватило постоянных опереточных кадров, выступает в Киеве, в опереточном театре, в оперетке «Монна Ванна»[[245]](#endnote-202). Оперетоманы, разумеется, были шокированы появлением эстрадника, то есть «подвального жильца» на театральной сцене. У оперетки свой гонор и свой чин, похожий на чин коллежского асессора, что-то в роде майорского. В оперетке прохождение чинов обыкновенно идет с двух концов. Либо переходят «из гвардии в армию» — из оперы в оперетку. Тогда «гвардии сержант» в оперетке получал сразу чин субалтерн-офицера. Или выслуживаются в опереточные офицеры из рядовых — хористов и хористок. Но из эстрады приема в оперетку нет. И в оперетке имеются свои швейцары, которые умеют, когда нужно, заявлять: «Не велено принимать».

Обращаюсь в некотором роде к личным воспоминаниям.

Примерно лет двадцать назад, разбирая провинциальную корреспонденцию, поступившую в редакцию журнала «Театр и искусство», я остановился на письме ростовского корреспондента Фонштейна-Камнева, который писал: «Убедительно прошу вас — не вымарывайте моего отзыва о молодом опереточном актере (куплетисте) Монахове. Это — замечательное дарование, верьте моему слову».

{269} Предосторожность Фонштейна-Камнева была далеко не лишней. Редакция относилась крайне подозрительно к рецензиям с мест и, во избежание всяческих недоразумений, подравнивала отзывы провинциальных корреспондентов, как деревья во французском садике. В общем, выходило большей частью, что, играя не так, чтобы очень хорошо, но и не то, чтобы совсем плохо, все более или менее «поддерживали ансамбль». Ростовского корреспондента я знал — это был пылкий и увлекающийся театрал, и когда он умирал, то его вывезли в кресле на площадь перед театром, и там он слушал последние новости о том, как в бенефис инженю Сидоров-Задунайский демонстративно напился пьян, а у парикмахера украли весь вазелин, и пришлось, чтобы смывать грим, взять у буфетчика фунт сливочного масла. Словом, как большая часть театралов, ростовский корреспондент жил в театре, умирал в театре, и потому его объективность могла внушить серьезные опасения. Но тон письма как-то расположил к доверию, и корреспонденцию я, хотя и морщась, пустил почти без изменения. «Почему, однако, — Монахов, — думал я, — что за несносное у этих провинциальных актеров обыкновение — присваивать себе имена знаменитостей!»

Надо вам знать (вы, может быть, этого уж и не знаете), что в Александринском театре был Монахов[[246]](#endnote-203), оставивший по себе огромную славу. Я уже не застал его, когда приехал в Петербург в 1882 году. Он умер как-то внезапно, во цвете лет. Он был блестящий актер на роли фатов и молодых комиков. «Пленир» петербургских дам, Монахов был то, что называется на французском театральном жаргоне — diseur[[247]](#footnote-46), «сказитель», {270} и в частности — куплетист. Еще будучи гимназистом и, как все гимназисты, увлекаясь театральным искусством, я жадно штудировал сборник «Живая струна», где были помещены куплеты из репертуара Монахова. О достоинстве большинства куплетов можно судить по следующему отрывку, сохранившемуся у меня в памяти.

Исчерпаны темы,  
И новых нет тем.  
И вот мы не вемы (?)  
Потешить вас чем.

Что это за «вемы» — так я и не знаю. Очевидно, от слова «ведать». Я усердно, однако, мурлыкал вслед Монахову — «не вемы». Значит надо, если так пел Монахов.

И вот нашелся некто в Ростове, дерзнувший назвать себя Монаховым и, может быть, также поющий — «не вемы потешить вас чем».

Беру на себя смелость утверждать, что ростовская корреспонденция о Н. Ф. Монахове в «Театре и искусстве» сыграла значительную роль в его карьере. После напечатания ее содержатель «Буффа» Тумпаков[[248]](#endnote-204), из ярославских половых вышедший в антрепренеры, не давал мне покоя расспросами о Монахове. «Энто кто же, — говорил он мне, — Монахов энтот? Корреспондент-то тверезый энтот?» И, надвинув лоснившийся цилиндр набекрень, пытливо заглядывал в глаза.

Уже летом того же года Н. Ф. Монахов появился на сцене «Буффа». «Энто, действительно», — радовался Тумпаков и барабанил толстыми волосатыми пальцами по буфетному столу у себя на веранде.

И манерами своими, и тоном, и исполнением Н. Ф. Монахов произвел на меня самое приятное впечатление. Он действительно был очаровательный «сказитель». {271} Слова вылетали из уст его кругло, до краев наполненные содержанием, как будто автономные, независимые от ритма и мелодического рисунка музыки, и в то же время крепко, верно и неразрывно связанные с музыкой. Он сказывал и выразительно, и ненавязчиво, и в этом сочетании выразительности и ненавязчивости были главное свойство и пленительная черта его сценического таланта.

На первом же спектакле я простил Николаю Федоровичу его «Монахова».

Какой такой был на Александринской сцене Монахов — мы «не вемы», а этот подлинно хорош и обаятелен.

Успех Н. Ф. Монахова определился сразу. Он быстро затмил ожиревших, обрюзгших, хриплых опереточных простаков, носивших тысячные перстни и терроризовавших антрепренеров бесконечными бенефисами и бенефисными поборами. В год‑два Николай Федорович стал «любимцем публики», то есть получил патент на звание баловня.

Обыкновенно с этого момента в жизни опереточного актера начинался крутой поворот: ролей он больше не учил, стрелял со сцены глазами в калашниковских дам[[249]](#endnote-205), унизанных бриллиантами, и ночи играл напролет в клубах. Н. Ф. Монахов, к удивлению театралов, и в этом отношении оказался сам по себе; продолжал работать не с меньшим рвением и жил более или менее замкнутой жизнью. Это был совершеннейший аэролит, упавший с опереточного неба, — серьезный человек на амплуа опереточного простака, в духе и жанре французского актера, который тем легкомысленнее и игривее на сцене, чем положительнее и рассудительнее в жизни.

Эстрада дала Монахову, быть может, самое главное, что нужно актеру: искусство фразировки. Для куплетного {272} исполнителя внятный и всем доступный говорок — сказительство — есть орудие ремесла. Музыка дает не столько мелодический, сколько ритмический рисунок. В пределах метра исполнитель может даже пренебрегать строгим чередованием тональности ради выразительности передачи. Это специальное требование куплета приучает к исключительной выпуклости сказа. А сказ для актера — это три четверти успеха. Сколько я знал великих актеров и выдающихся актрис, которые обязаны своей славой и своим успехом куплету! Куплет из старого водевиля вскормил Савину, Давыдова, Медведева. Еще раньше Щепкин, Мартынов — все в большей или меньшей степени — прошли курс своего совершенства у куплета. Исчез куплет — пропал актер, и стал циркач.

У Монахова в этом смысле был общий со многими великими актерами родоначальник. Он пел, то есть говорил куплеты уже тогда, когда они исчезли в театре и, незаслуженно обиженные и презираемые, ютились на подмостках эстрады.

Итак, Монахов — премьер оперетки. Он поражает своей легкостью — не беззаботностью и «жманфишизмом», который в переводе на русский язык означает «наплевизм», а грацией исполнения, безусильным, как будто, одолением препятствий и всяческого сценического сопротивления. Развязность его опереточной игры, как, например, в оперетте «Король веселится»[[250]](#endnote-206), — роль, в которой он выступал бесчисленное множество раз, — есть, в сущности, «развязанность», то есть виртуозное, огромным трудом выработанное, точно рассчитанное, как у акробата математически рассчитаны разбег и полет, — виртуозное мастерство, овладение «материалом».

{273} Это — не самодельщина и не всамдельщина, то есть натура, но искусство, — «идея» развязности, а не развязность, показательная форма развязности. Словом, — это художество, искусство, прообраз и отвлечение жизни, красота. У многих опереточных простаков был и голос лучше, да и веселость была не малая, и комизмом их природа не обидела, но не было «монаховской» умеренности, законченности и грации.

\* \* \*

Настоящим образом Монахов обнаружил и проявил себя с революцией. Революция, изменившая весь уклад жизни, перевернула, между прочим, и театральную табель о рангах, уничтожив или, по крайней мере, значительно ослабив привилегии жанров. Оперетка все же была «черная кость» еще больше, чем балет, и немного меньше, чем эстрада, — так гласил канон лицемерной эстетики, расставивший по полочкам, за номерами и этикетками, явления искусства.

Было «все высокое и все прекрасное», о чем трактовали многоумные профессора Серебряковы из «Дяди Вани», тридцать лет писавшие об искусстве и ничего в нем не понимавшие, и было милое, хотя и погибшее, театральное развлечение, вот как бывает «погибшее, но милое создание». Театральный рецензент «Нового времени» Юрий Беляев[[251]](#endnote-207) написал как-то в одной из рецензий про Монахова: «В оперетте он положительно засиделся. На настоящую драматическую сцену! — хочется крикнуть ему». Хочется, но и колется. И кто посмел бы это сделать? И что стала бы «говорить княгиня Марья Алексевна?»

До революции — это можно сказать с уверенностью — Н. Ф. Монахов, при всей своей даровитости {274} и всей гибкости, никак бы не выбрался из специфического круга ролей опереточного простака. Ни у кого не хватило бы дерзновения перепутать театральные ранги и классы. Это мог сделать — и сделал — революционный порыв, который всюду искал новых путей, новых людей, комбинаций и сочетаний, везде дерзал и пробовал.

Появление Монахова в ролях «высокой» комедии и драмы — в своем роде революционный акт, а сам Н. Ф. Монахов, можно сказать, есть усыновленный революционный актер драмы. Я помню свое изумление, когда узнал, что первые роли в Большом драматическом театре играет Монахов и что он выступает ни более ни менее как в роли короля в шиллеровском «Дон Карлосе». И когда я смотрел его, то добрых полчаса мне пришлось употребить на то, чтобы побороть свое предубеждение. Но это был действительно король, действительно шиллеровский король, а не тот король, который «веселится» в оперетке и столь очаровательно исполняется Монаховым.

Переходу Н. Ф. Монахова на драматическую сцену много способствовала М. Ф. Андреева, основавшая так называемый Большой драматический театр. В феврале 1919 года состоялась премьера «Дон Карлоса». А. В. Луначарский на страницах «Правды» так излагает свое впечатление, близкое у него, как и у всех других, к удивлению. «Монахов до сих пор был исключительно опереточным актером и на веселой сцене (слышите — отзвук пренебрежения, воспитанного нашими старыми предубеждениями!) стяжал себе большую популярность. Это заставило кое-кого думать, что в данном случае он берется не за свое дело. Но все сомнения рассеялись при первых, можно сказать, произнесенных словах Монахова. Скажу откровенно, я не знаю, мог ли бы я назвать три-четыре имени известных актеров, которых {275} я бы мог легко поставить рядом с Монаховым, таким, каким он мне показался в этой роли».

К этим замечаниям А. В. Луначарского, пожалуй, можно было бы прибавить, что сомнение не столько рассеялось при первых словах Монахова, сколько при первом на него взгляде. Это был глубоко задуманный, реалистический образ Филиппа в романтической трагедии Шиллера.

Позволю себе привести отзыв М. А. Кузмина[[252]](#endnote-208) об исполнении Монаховым роли Филиппа. Этот отзыв кажется мне наиболее четким и верным.

«Исполнение Монахова, — пишет М. А. Кузмин, — это не классическая или романтическая трагика, не приниженное рационально-реалистическое толкование трагедии — это совсем особый замысел очеловечиванья героических типов. Монахов не дает схемы злодея, тирана, предателя, он дает живого человека со всеми его слабостями и достоинствами и лишь с гипертрофией одной страсти или одной воли».

Часто для подчеркивания этой человечности Монахов прибегает к приему, сходному с приемами экспрессионистов. А именно — к наделению изображаемого героя физическими привычками, слабостями, недостатками. Как экспрессионисты, в пылу протеста против механизации, кричат: «Мы не машины — смотрите, — у нас болят зубы, болезнь печени, язвы и раны — мы люди», так и Монахов как бы все время повторяет: «Это не схема “венценосного” тирана, это — живой человек. Видите, он почесывает бороду, скашивает глаза, и он даже улыбается, это не отвлеченное пугало, а ужасный, жестокий, низкий, несчастный человек». Это почесывание бороды, совершенно ненужное для типа тирана, необходимо и убедительно у живого Филиппа. Интересно, что жест, задуманный, может быть, как машинальный, {276} механический, сделался показательным знаком жизненного, а не схематического построения роли. Подобные же детали можно было бы проследить в работе Монахова и над другими его ролями (Цезарь, Яго, Мальволио).

Разумеется, это не была «романтическая трагедия». Монахов — не трагик в тесном значении слова. Ему чужды патетика и схематизм трагической игры. Он — реалист. Его сила — в жизнеощущении. В конце концов, это очень живописно и хорошо, что Филипп почесывает себе бороду, но все же дело совсем не в этом, и Шиллер совсем не эти реалистические штрихи имел в виду, а, так сказать, суммарную психологию, алгебраическую сущность характеров, когда писал своего «Дон Карлоса». Большое художественное чутье Монахова удерживало его на грани допустимого и, играя трагического героя, он не пересаливал в реалистической трактовке роли. Он — интересный Филипп, и безотносительно — это крупное достижение его таланта. Этим замечанием я хочу сказать лишь, что подлинное у Монахова — это, конечно, русская реалистическая складка.

Этот реалистический лик игры Монахова весьма ярко сказывается в исполнении двух персонажей — психологически совершенно между собой не схожих, — как царевич Алексей[[253]](#endnote-209) и Распутин[[254]](#endnote-210). Оба образа в исполнении Монахова весьма рельефны. Царевич Алексей у Монахова (в совершенном соответствии с замыслом автора, склонного к мистической трактовке и находящегося под видимым влиянием Достоевского) чрезвычайно похож на юродивого Гришу, на князя Мышкина («Идиот»), на блаженненьких и блажных, на Федора Иоанновича, что такой мастер передавать П. Н. Орленев.

Царевич Алексей — весь надрывный, весь «сосуд скудельный». Жалок и ничтожен, и в то же время словно просветлен светом каким-то, и свет этот не его, {277} а льется откуда-то из мистического далека. Какая-то кислятина, рыхлость, которую не уместить ни в какие формы и которая ускользает из самых крепких рук. Начинаешь понимать Петра. Рука у него крепкая, железная, согнет дугу, подкову. Но как сжать липкое, тянущееся месиво? Можно переубедить логику. Можно ждать, что с течением времени разумное одержит верх над заблуждающимся. Но тут материал несопротивляющийся; самая стихия иная; не логика, а чувство, темнота, освященная мистикой. Тут блаженны не ведающие, темные, ограниченные, ничтожные, ибо будто им-то, за их темноту, невежество и ограниченность, уготовано «царство небесное».

Вот эту-то смесь блаженненького с истерическим, бесформенного с нудным, подчиненного и пассивного с упорством бессознательной стихии — мастерски передает Монахов. И не то жалко Алексея, не то плюнуть хочется, не то страшно за сыноубийцу — Петра, не то кажется, что величайшая кара Петру, его кошмар, его проклятие в том, что ему, революционеру, человеку железа и стали, дан в сыновья этот липкий пластырь — антипод его, воплощение застойного, гниющего человеческого болота. Весь трагический узел русского раздвоения, этот тупик национальной психологии и истории встает перед глазами.

Затем перенеситесь на двести лет вперед, посмотрите на мужика Распутина, как он выходит у Монахова. Снова замечательно просто и чрезвычайно по-русски. Монахов — в своей стихии. Распутин опрощен, приближен к нам. Эта замечательная в истории гниющего самодержавия фигура лишена всякого мелодраматизма, всякой романтической подмалевки, всяческого злодейского эффекта. Распутин — полуграмотный, умный мужик. Хитер, себе на уме, ловок, преисполнен такта. {278} В этом полудикаре артист обнаруживает исключительный такт. Что такое такт? Это — инстинктивное чувство равновесия. Такт вовсе не означает, что человек всегда любезен, соглашателей и т. д. Такт — это грубость там, где грубость наиболее уместна; ласковость, когда это нужно; поза, когда она необходима. Это — актерство в высшем, то есть житейском смысле слова. Распутин распоясывается иногда, разумеется, но большей частью играет свою роль, вживается в нее до того, что вы не знаете, где же маска и где лицо.

Нам приходилось видеть нескольких Распутиных, и некоторые из них были отмечены печатью подлинного таланта. Но самая верная (не скажу — самая эффектная) трактовка принадлежит, пожалуй, Монахову. «Черт его знает! — думаешь про Распутина, — простоватая шельма, но когда маска так плотно пристает к лицу, а лицо — к маске, то можно понять, в чем секрет распутинского влияния». И тем замечательнее отдельные тонкие штрихи в исполнении артиста, когда он вдруг (преимущественно оставаясь наедине с собой) выдает свою подоплеку. Например, когда, беседуя по телефону с Царским Селом, меланхолически и, так сказать, нежно почесывает себе перстом зад, или, когда, обозлившись, готовится ударить кулаком по самовару, но вовремя — этакая расчетливость! — спохватывается, и вместо удара осторожно снимает с самовара чайник.

Монахов отнимает у Распутина «злодейство», которым его наградили сторонники царской власти, изображая последнюю овцой, пожранной волком. Распутин, разумеется, крепче окружающего его ничтожества. Он — фатум, рок оторванного от народа самодержавия и испорченной аристократии. Рок, не бронирующийся ни в какую мистику. Рок, как логика вещей, как осязательная {279} неизбежность. Сам по себе он нисколько не героичен. И если он — «герой» для этой толпы, то потому, что эта толпа ничего большего не заслуживает. Все это дается умной и преисполненной такта и национального, русского юмора игрой Монахова.

Вот о последней черте — в особенности. Монахов — очень русский актер. Это в похвалу ему, а не в обиду. Оттого он, быть может, как я уже выше заметил, и не трагик.

Трагический пафос — это совсем не стиль русского человека, да и традиции такой нет в русском театре. Сколько мы ни знали русских актеров, они были в трагических ролях надрывны, истеричны, жалостны, но никогда не были величавы. Говорят, когда-то был величав Каратыгин, который, играя «Велизария» Ободовского, видел перед собой «народы, веки и державы». Но Каратыгина, в конце концов, не любил Белинский, а чутью Белинского можно поверить.

Чтобы это понять, Монахова надо посмотреть в «Слуге двух господ»[[255]](#endnote-211) в роли Труффальдино. В умении сочетать, сглаживать, примерять, находить искренность в притворстве; приближать притворство к убедительнейшей искренности; угождать «обоим господам» — заключается психологический ключ веселого Труффальдино. Каждый актер — Труффальдино до известной степени. Каждый говорит, конечно, «мое искусство» и что это искусство есть его первоначальный хозяин. Но вот гостиница. В этой гостинице — хороший обед, и жить где-нибудь надо, и жизнь вообще не безделица, и потому с разной степени риском и опасностью ищешь постоянного хозяина, который есть — зритель. В этом — comedia dell’arte, именуемая жизнью актера: ее перипетии столь разнообразны и порой запутаны, что никакому Гольдони за ней не угнаться.

{280} Разумеется, тут следует различать степень, множество степеней. Подобно тому как в геометрии можно вообразить такой вписанный в круг многоугольник, когда стороны его почти сливаются с окружностью, так практически деятельность театра, «слуги двух господ», в редких и счастливых случаях напоминает почти единую сомкнутую линию, и «слуга двух господ» становится слугой как бы единого, неделимого хозяина. Искусство не перебивает у зрителя своего слугу, и актер с таким мастерством угождает обоим, что не замечает следов конкуренции.

Н. Ф. Монахов — действительно прекрасный Труффальдино. Он как-то русифицирует этого итальянского Арлекина, который становится похожим чуть-чуть на Осипа из «Ревизора», чуть на Иванушку-дурачка из сказки и, быть может, именно потому он так близок и понятен зрителю. Зритель доволен. Искусство вполне удовлетворено. Трагическая история слуги двух господ льется беспрепятственно и благополучно. В Труффальдино Монахов есть и благородство тривиальности, и вместе с тем какой-то оттенок тривиальности в благородстве: он приятно лукав, лукаво приятен; его аппетит — что может быть откровеннее и физиологичнее аппетита? — вызывает какое-то чувство умиления — так он наивен, простодушен и естественно правдив. Это как раз вышло по вкусу, влечению, по натуре Монахова, с его народным чутьем и беспримерной русской сущностью. Да ведь это и есть русский эпос! Русский сказ! Русская былина! Дурачок-Иванушка простотой своей и малым разумом затмевает всех соперников. И загадки мудреные Иванушка отгадывает, и остроумие его нутряное, не книжное — выше остроумия специализированного, образованного. Монахов тут — в своей стихии простака: громко хохочет, скалит зубы, сам с собой {281} разговаривает, хлопает себя по бедрам и т. п. Его лицо с приподнятыми густыми бровями, придающими лицу наивный, простодушный оттенок, необычайно подвижно и весело. По чьему-то счастливому выражению, он купается в потоке веселья. Воскресает прежний Монахов эстрады, балагана, оперетки, но исправленный, дополненный, литературно и театрально просветленный.

Гораздо менее удаются Монахову роли резонерские и героические. Можно обойти молчанием роли Монахова во французских комедиях — не потому, что они недостаточно художественны, но потому, что Монахову, веселому актеру, изящному и тонкому, едва ли стоит особого труда их сыграть, и они мало прибавляют к характеристике Монахова как актера.

Позволим себе, однако, сказать несколько слов об одной полузабытой роли Монахова, которую он сыграл еще задолго до Большого драматического театра, — именно о роли Пролога в «китайской пьесе» «Желтая кофта»[[256]](#endnote-212) на сцене московского театра, руководимого Марджановым и существовавшего иждивением богатого мецената Суходольского. Монахов изображал пояснителя китайца, в некотором роде — конферансье. В речах этого докладчика была вся мудрость от глубокой старости пожелтевшего народа, весь своеобразный подход тонкого лукавства, тончайшей проницательности, а вместе с тем поразительной ограниченности китайской культуры. Самый строгий ориенталист должен был бы признать, что артист проник в самое сердце «китайщины», с тысячами ее церемоний, с ее умершей символикой, с ее буддийским мистическим устремлением поверх сущего и проистекающей отсюда тончайшей иронией по отношению к миру, в котором мы живем, который есть сон, по буддийским понятиям, и потому едва ли заслуживает чего-либо, кроме снисходительной улыбки {282} взрослого над ребячливыми мечтами и фантазиями ребенка.

Этот дебют Монахова должен был сразу привлечь внимание всего театрального мира, и его надлежало немедля пригласить на драматическую сцену. Но этого не случилось. «Хорошо», «прекрасно», — это говорили все. Но время было тихое, ровное, устойчивое. Поговорили и забыли. Все сидели твердо на лавках, как думные бояре, по уставу местничества.

Нельзя не коснуться, в заключение, и еще одной — и весьма заметной стороны деятельности Н. Ф. Монахова — его управления Большим драматическим театром. Это совсем не легкое дело — управлять театром, а в особенности в наше время. Тут требуется не только умение и знание дела, что встречается вообще довольно часто. Это — должность, можно сказать, дипломатическая. Надо быть не только тонким человеком, но и проявлять сугубый такт. Но мы уже выше сказали, что «такт» есть отличительная черта Монахова, и что даже там, где ему не хватает прямых выразительных средств, его выручает такт. Этот такт дал ему возможность, не роняя достоинства театра, поставить его на должную высоту. И как актер, и как руководитель театра, он следует мудрому (утверждают, что это мудро) правилу мольеровского героя: «Беру свое добро везде, где нахожу».

Театр играл и трагедию, и так называемую экспрессионистскую драму, понятную только при соответствующих комментариях, и Шекспира, и Гольдони, и Нивуа, и Мельяка, и Лавренева, и Брюсова. И при таком разнообразнейшем и, можно даже сказать, всеохватывающем репертуаре, благодаря такту и умению Монахова Большой драматический театр был все время близок рабочему зрителю, как можно судить по приветствиям {283} всевозможных рабочих организаций на юбилее артиста. Этот такт, это умение, или, как говорят французы, «умение жить», есть также одно из свойств его многогранной натуры, способной сочетать разнообразные требования.

У Горького герой какой-то пьесы говорит: «Я — пантеист, я и карася люблю». Вот этой-то чертой универсальности русского человека и отмечен в полной мере Монахов. Иное у него сильнее, иное — слабее. В одном он крепче, в другом — помягче. Но он не отвергает ничего и над всем торжествует, хотя в разной мере его такт позволяет ему, не будучи трагиком, играть трагические роли; не будучи героем, быть на месте в ролях героических; всюду находить характерность и ключ к пониманию зрителя. И точно так же этот такт дает этому человеку, учившемуся на медные деньги, возможность стоять с большим успехом во главе крупнейшей театральной организации и справляться со своей задачей, пожалуй, не хуже, чем это сделали бы специально подготовленные и для этой цели тренированные знатоки и спецы.

# **{284}** А. Д. Вяльцева[[257]](#endnote-213)

Если не ошибаюсь, в 1892 году в Малом театре[[258]](#endnote-214), где была оперетка С. А. Пальма[[259]](#endnote-215), я в первый раз увидел Вяльцеву. Когда, по опереточному канону, хористки выстраивались дугой по обеим сторонам авансцены, то направо на первом, а иногда на втором месте, стояла очень худая молодая девушка с прелестной улыбкой. Она была «новенькая» и действительно выделялась среди «старой гвардии» оперетки. Случалось, что она исполняла партии в два‑три слова и пела «вот идет графиня» или «как ужасно, как прекрасно». Никому в голову не могло прийти, что эта худенькая девушка с прелестной {285} улыбкой станет в своем роде всероссийской знаменитостью — решительно ничто на это не указывало. Когда года через два она начала брать уроки у профессора Сонки, со слов которого стали утверждать, что у нее есть голос, то это выслушивали с миной любезного и снисходительного недоверия. Она и сама относилась довольно скептически к своим вокализам. Помню, как она пела какой-то цыганский романс — надо сказать прямо, пела очень неважно, застенчиво улыбаясь. Голос, правда, чувствовался, но тембр был жестковатый. Это было, впрочем, в начале ее уроков у профессора Сонки. Года на два, на три я потерял Вяльцеву из виду, и, как сейчас, припоминаю крайнюю степень своего удивления, когда в Москве рассказывали о том, что появилась «звездочка» — Вяльцева. Я просто отказывался этому верить, как не верило большинство знавших эту худенькую девушку с прелестной улыбкой, стоявшую на авансцене направо. Услыхал я Вяльцеву в первый раз на концерте, когда у нее уже была прочная репутация и большая известность. Пришлось согласиться, что народилась действительно интересная и очень волнующая певица и что это та самая Вяльцева, которая стояла направо и, ничем решительно не выделяясь из рядов, докладывала, что вот‑де идет графиня, а ее дело, в сущности, — сторона.

В карьере Вяльцевой много характерного и поучительного. Характерно и поучительно для наших театральных порядков, в частности для оперетки, что Вяльцева стояла на авансцене в качестве незаметной хористки несколько лет и простояла бы всю жизнь, если бы не счастливый случай. Все жалуются на недостаток интересных артистических сил, а будущие знаменитости, оказывается, служат в хоре, и если {286} выдвигаются, то не потому, что заботливые дирекции, радея о собственных интересах, пытаются сформировать артистку из имеющегося материала, но лишь благодаря случайно случившемуся случаю, и уж непременно это всегда дело рук посторонних, а не самой дирекции.

Я говорю здесь о вокальных способностях и о даре пения, а не о таланте сцены, в широком смысле слова. В этом последнем смысле Вяльцева, в сущности, представляет мало любопытного. Она не была актрисой — в истинном значении. Ее Малабарская вдова[[260]](#endnote-216), Булотта[[261]](#endnote-217) и другие опереточные роли выходили весьма незначительными. Актерский талант заключается не столько в даре перевоплощения, который не всегда бывает, сколько в умении давать художественный рисунок. Если вы знакомы с художниками-иллюстраторами, то, вероятно, обратили внимание на то, что у иного художника все головки и фигуры похожи одна на другую, но сами по себе чудесны, дышат искусством и проникнуты своеобразным чувством стиля. У Вяльцевой, когда она играла и пела в оперетке, именно не было сценического стиля. Дело не в том, что Булотта походила на Периколу[[262]](#endnote-218), а Перикола на Малабарскую вдову, а в том, что все они равно были лишены опереточного стиля, и самый рисунок был неряшливо-дилетантский. Даже в пении не было вкуса и изящной манеры настоящих опереточных див.

Но когда Вяльцева выступала на эстраде и пела свою «Тройку» или «Под чарующей лаской твоей» — это, несомненно, было «явление» выдающееся. Тут сопрягалось все: прекрасный, скрытно волнующий голос, обворожительная улыбка, оригинальная фразировка и, наконец, то «cachet»[[263]](#footnote-47), та печать индивидуальности {287} и, следовательно, неподражаемости, к которой так чутка публика и из-за которой безумствует в своем восхищении. Я не берусь в точности сказать, что именно представляла собой эта вяльцевская неподражаемость. Была ли это страсть? Нет, это не была страсть в истинном смысле слова, та глубокая, затаенная, как ночь непроницаемая, страсть, которой, например, были проникнуты песни Вари Паниной[[264]](#endnote-219). Был ли это кипучий призыв к опьяняющему безумию, как песни В. В. Зориной[[265]](#endnote-220)? Нет, и не это. В Вяльцевой было что-то зовущее, «Suggestif et troublant»[[266]](#footnote-48), как пишут французы, в духе современности. Это были песни какой-то уже новой социальной формации — не от апухтинских цыган, не от стрелецких вдов и слобожанок, à la Плевицкая[[267]](#endnote-221), а от какой-то нынешней немного уже «порченной» действительности. В звуках вяльцевской песни чувствовалась какая-то фаза слияния русской нетронутой самобытности с парижским Монмартром. И самая обворожительность улыбки, и худоба, и некоторая болезненная бледность — все это отзывалось жизнью города, насыщенного нездоровыми испарениями миллионов; дымом фабричных труб и чадом бензина. Какие-то признаки анемичности носились над вяльцевскими песнями, и любовь, про которую пела Вяльцева, была уже слегка осыпана пудрой и вымыта «eau de lys»[[268]](#footnote-49).

Я где-то читал — давно, впрочем — анализ «вяльцевской музы». Строгий критик все приписывал эротике. Но элементы эротики вообще неразлучны с большей частью художественных восприятий. Сказать, что именно это — эротика — характерно для вяльцевских {288} песен — значит, в сущности, не сказать ничего. Кто ни поет, каким-нибудь боком касается эротики.

Но в «Под чарующей лаской твоей» чувствовалась уже новая фаза эротической цыганщины, и в этом все дело. Порой в репертуар Вяльцевой вторгалась уже настоящая шансонетка, — например, «Ветерочек чуть-чуть дышит, ветерочек чуть колышет». Тут старая цыганщина совершенно исчезала. Это уже был французский цветок, пересаженный на русскую почву. Какая-то белая, почти прозрачная рука поправляет цветок на окошке, отдернув занавеску. И лицо, и взгляд — уже не те, не прежние. От приволья и свободы цыганских полей ничего не осталось. Цыганский романс утратил сочную окраску, усвоив что-то мило золотушное и бледное от поколений, переболевших чахоткой, одолевших рахитизм, забывших запах лесных цветов и сена над лугами. Это дети и внуки цыган, сбросившие с себя старинный архалук и облачившиеся в пиджак. Красных шариков стало меньше, — как будто символическое предуказание жестокой болезни, от которой погибла певица.

Разумеется, те, что укоряли Вяльцеву за ее репертуар, были правы. В самом деле, что же это за музыка? Бог знает, какая музыка! Секрет успеха Вяльцевой был, однако, не в одной общедоступности и не в одном мещанстве. Конечно, общедоступность — большой козырь, но ведь Вяльцевой если не восхищалась, то Вяльцеву любила публика самых разнообразных кругов, та вообще публика, которая и об искусстве судит, и оперу Вагнера слушает. Очевидно, и этим Вяльцева что-то говорила, и для них имела какой-то гостинец про запас. Очевидно, в примитиве песни есть какая-то приманка для всякого звания и образования людей. Для литературного примитива найдется только определенный {289} круг читателей. Но не то с примитивной песенкой: французская шансонетка, немецкие «Lieder»[[269]](#footnote-50), русский цыганский романс — все они примитивны и в то же время универсальны по распространению и популярности.

Мы подходим здесь к весьма любопытному и с давних пор меня (впрочем, как музыкального дилетанта) занимающему вопросу — о песне вообще, о слиянии слова с музыкой. «Законное» ли явление «ученая» вокальная музыка? Мне приходилось слышать от серьезных музыкантов, что естественным условием пения является нечто дешевое, примитивное, лишенное всяких претензий, совсем элементарное, до-эстетическое. И будто бы именно в таком дешевом издании, совсем забыв об эстетических высотах, можно человеку, очень изощренному и тонкому, воспринимать без противоречий соединение слова с музыкой.

Допустим, что серьезные музыканты любят пошутить и увлекаются парадоксами — все же нельзя не признать, что вокализация, заменяющая простодушное пение, старающаяся угодить словам, в которых нет простодушия, скрывает в себе какую-то чрезвычайную манерность, надуманность, теоретичность. Я всегда это испытываю в опере — не только не верю тому, что поют, но часто невольно думаю: зачем люди ломаются?

Не общедоступность прельщала и обольщала в дешевеньких, как десятикопеечный ситчик, песенках Вяльцевой (говорю о людях с развитым вкусом), а нравилась цельность, естественность пения. Слова, которые пелись, — удивительно куцые слова. У меня не очень плохая память, но, напевая безошибочно несколько десятков цыганских романсов, я едва ли знаю слова хотя бы {290} одного из них. Безразличная ненужность слов — вот что самое замечательное. Они входят вместе с простеньким мотивом, потом уходят, и когда их начинает будить воспоминание, то всплывает скорее какое-то ощущение, нежели сознательное понятие.

В сущности, мы хотим быть, как дети, особенно когда поем и танцуем или когда слушаем пение и смотрим танцы. И вот в чем живучесть цыганского романса, французской шансонетки и т. п. Строгие ценители и специалисты укоряют нас за это, но мы по-вяльцевски отвечаем: «ах, пускай свет осуждает!» — и все-таки идем на приманку. Это от несовершенства вашего, — говорят нам. Может быть. Но возможно и то, что, если бы не было наших несовершенств, тоска давно бы окутала землю покровом холодной Нирваны.

Ничтожно, бедно, жалко в музыкальном смысле какое-нибудь «Тебя не вырвут у меня!», про которое с такой звенящей лаской пела Вяльцева. Но этим примитивом упивались, а изысканная аранжировка той же эгоистической эротики оставляла публику равнодушной. Один фельетонист описал как-то весьма красочно впечатления вяльцевских концертов. Выходило как будто, что все дело в том, что это нравилось банкиру, биржевику, испорченному и пресыщенному, расслабленному и одурманивающемуся, а он, который описывал, сам в стороне. Но неправда, по некоторым, ярким и живым словам видно, что и ему нравилось, что и у него какие-то мурашки по спине ползли и что он, в сущности, очень искусно сваливает на банкиров и биржевиков. Его собственная пролетарская кожа тоже испытывала приятное раздражение. Только сознаться не хочется — в немощи и чувствительности. Успех Вяльцевой — факт, который невозможно объяснить только некультурностью и музыкальной невоспитанностью. Всегда во все времена {291} наибольший успех имели певцы и певицы наиболее элементарного жанра — и не потому, что публика дура (не имеют же такого успеха элементарные музыканты, писатели и художники), а потому, что пение, как язык сердца, неразрывно связано с примитивом. Или пение не есть язык сердца, но тогда мы говорим о разных вещах…

В популярности и славе Вяльцевой есть какое-то «memento»[[270]](#footnote-51), которое звучало для массы. Иной очень возносится в гордыне ума, но «под чарующей лаской твоей» возвращается к первобытному. Это мелодический зов инстинкта — цыганский романс, и вольтерьянцы напрасно против этого говорят. Я никогда не стыдился этих зовов. Я до сих пор не могу забыть отдельного кабинета «Яра», где я слушал Варю Панину, — просторный, неуклюжий, с такими же просторными и неуклюжими диванами, тускло освещенный, потертый.

Панина вошла в кабинет, поздоровавшись со всеми за руку, с той тряской манерой пожатия сверху вниз, которая, в общем, характерна для малокультурных людей и мужеподобных женщин. Панина была в широкой, очень просторной, вроде пиджака, кофте странного какого-то цвета. Корсета она не носила, да и вообще в наружности своей — не без расчета, быть может, — подчеркивала пожилой свой возраст и мужскую ухватку. Сев на стул посреди комнаты, она сейчас же закурила. Папиросы у нее были толстые-претолстые, папиросы «пушка», и курила она беспрерывно, несмотря на заметную одышку.

Она пела много, очень много… Желтоватый свет тусклых огней, клубы дыма, стелющиеся в воздухе, наверху под потолком, и все, кто тут были, все эти столь {292} разные, столь непохожие друг на друга люди, раскинувшиеся в истомных, жаждущих, внимательных позах и ловившие звуки каждый по-своему, сообразно строю души своей и воспоминаниям пережитого, но все со сладкой тоской, с жаждой страдания… Она пела голосом почти грубым, напоминавшим бас, совершенно не женским по тембру, но с чисто женскими, удивительными по остроте своей интонациями. Какие-то смутные образы рождались из ее песен и щемили душу. Грусть в ее песнях была бесконечная, безысходная… Что она пела? Не все ли равно?

Я грущу, если можешь понять  
Мою душу — доверчиво нежную…

Два течения, два настроения, два чувства боролись между собой в русской душе, теряясь в далеком прошлом истории. И одно из них — это пассивность пахаря, пригвожденного к земле, с печальной, плаксивой песнью тупого покорства, и другое чувство — вихрь вольницы, которой море по колено и все на свете трын-трава. И сообразно с этими двумя настроениями души шли двоякого рода создания. Цыганская песня — это исторический, переработанный отзвук старинной вольницы, которая жила на Дону и на Днепре, на Урале и на Яике, и все, что осталось живого в душе от преданий вольницы, — все стремилось неудержимо к задору, туману и шири цыганской песни.

Островский верно учуял эту цыганскую основу, когда задумал Ларису в «Бесприданнице». Эта девушка, вросшая в землю двумя корнями — одним в общекультурную дворянскую, русскую жизнь, другим в привольный луг цыганского кочевья, — русский символ. Тоска русского человека по цыганскому житью — тоска историческая. Ее воплотил с гениальной простотой и выразительностью {293} Пушкин в своем Алеко; ее подтвердил позднее на собственном примере Апухтин своими прелестными «Ночами безумными, ночами бессонными». Такова же и Лариса. Что это за странная девушка, у которой ни культурные условия жизни, ни воспитание, ни среда, ни экономический, наконец, строй существования не могут вытравить этой духовной близости к цыганскому табору? Но в цыганах — последний и самый дорогой «пережиток» угасшего духа былой вольницы, своеобразие каприза, своеволие беспокойного духа.

Захочу — полюблю,  
Захочу — разлюблю!..

Так ненавидеть, как ненавидят в цыганском пении, умеют только сильные натуры. Так ненавидеть, чтобы жечь, мстить, пройтись пожаром. И вместе с тем любить — любить мрачно и сосредоточенно, молча, без фраз. В этой музыкальной дребедени светилась история. Согласимся с этим и, может быть, «простим» Вяльцевой очарование, которое она производила.

# **{294}** Томмазо Сальвини[[271]](#endnote-222)

Томмазо Сальвини я видел только в последний его приезд в Россию. Он уже был стар — то есть относительно, конечно. Надвигающаяся и надвинувшаяся старость выражалась не столько в упадке физических сил — может быть, она в этом проявлялась всего менее, — сколько в утрате какой-то воли к одолению, воли к торжеству, к победе. Голос Сальвини все еще звучал, как буря, но это была жалобная буря трагического сетования на судьбу, с которой уже поздно или невозможно бороться. Огромный, с фигурой атлета, с глазами, в которых так часто светилось мудрое спокойствие, ожидающее {295} конца, он все больше напоминал на склоне дней своих черты молодого Томмазо, как они изложены в его автобиографии.

«Мне было тринадцать лет, — рассказывает он о смерти своей матери, — но, как это ни странно, на вид мне можно было дать семнадцать. Мое физическое развитие было таково, что я не только был головой выше самых высоких из моих сверстников, но и вся фигура моя развилась пропорционально росту, так что недоставало только немного растительности на лице, чтобы меня приняли за юношу двадцати лет. Когда отец увидел меня, он воскликнул:

— Господи! да что же из тебя выйдет? Голиаф, что ли?»

Толчком к дебюту Сальвини был такой же случай, как и в жизни большинства великих актеров и актрис (например, в мемуарах Ристори о первой ее значительной роли рассказывается почти то же), — внезапно заболел актер, игравший простака Пасквино в «Любопытных женщинах» Гольдони, и антрепренеру пришла счастливая идея предложить эту роль юному Томмазо.

«Спросили меня, — рассказывает Сальвини, — и я согласился тотчас же, главным образом ради того, чтобы сделать удовольствие антрепренерам, которые в моих глазах были очень важными персонами. Благодаря моей отличной памяти я в три часа легко справился с небольшой ролью Пасквино. Сознаюсь, я струсил так, что готов был броситься в уборную, сбросить с себя костюм и отказаться от роли. Но отец, который знал, что я во всем подчиняюсь ему беспрекословно, несколькими словами удержал меня на месте.

— Стыдись! — сказал он: — мужчина не имеет права быть трусом.

{296} Мужчина! мне было всего четырнадцать лет, но мне уже хотелось называться мужчиной».

Дебют в роли простака — подчеркиваю это обстоятельство — сошел удачно, и понемногу юный Томмазо стал втягиваться в актерское дело. Отец руководил первыми шагами Томмазо и, заметив несомненное его дарование, решился на шаг для актера весьма трудный: он отказался от первых ролей и перешел на «второе положение», как выражаются на актерском жаргоне, в труппу знаменитого в то время импресарио Густаво Модена, единственно с той целью, чтобы дать возможность Томмазо получить настоящее сценическое образование под руководством Модена.

Модена славился тем, что формировал молодых актеров, и Томмазо, как он выражается, поступил к Модена «в качестве бесплатного приложения» к контракту своего отца, без жалованья и с обязательством, в случае необходимости, играть статистов. О первом знакомстве с знаменитым импресарио и учителем своим Сальвини передает таким образом:

«Модена обратился ко мне и воскликнул на своем родном наречии:

— О, какой хороший Давид! Ну, так как же, молодец, хочешь учиться?

— Да, синьор маэстро, — отвечал я.

— Не так, не так, — сказал он, — зови меня Густав, это лучше. Чему же ты учился раньше?

— Я играл партии простаков, синьор Густав, — отвечал я.

— Прекрасно, — сказал он. — Теперь ты выучишь этот монолог, и, когда будешь знать, скажи его мне, влагая в него весь свой ум и всю свою душу».

Метод Модена был тот единственный верный метод сценического образования, который состоит в практическом {297} обучении молодого актера. Модена показывал, как должно играть, начитывая роль, на примерах объясняя технику сцены и конкретно разъясняя тайну искусства.

Сальвини приходилось в это время очень много работать. Условия провинциальной сцены во всех странах более или менее одинаковы: частая смена репертуара, малое количество репетиций. «Я засыпал, стоя, на улице, прислонившись к стене дома», — пишет Сальвини. Вскоре умер отец Сальвини.

«Теперь Густаву Модена, — пишет Сальвини, — приходилось платить мне какое-нибудь жалованье, чтобы дать мне возможность существовать, и я помню, что стал получать по пятидесяти чентезимо (около 20 копеек) в день. Иногда, когда мне доставалась значительная роль, он, в виде вознаграждения, давал мне пять лир (около 2 рублей). Впрочем, это случалось редко».

По истечении сезона Сальвини оставил труппу Модена и подписал контракт с королевской труппой флорентинцев в Неаполе на первые и вторые роли любовников за 2400 лир. Модена же взял на его место молодого ливорнийца с прекрасными внешними данными, Эрнесто Росси. Так началась артистическая деятельность Сальвини.

Художественный догмат Сальвини может быть лучше всего уяснен отрывками из его речи, произнесенной в римском театре «Аргентина» на торжестве в память Ристори[[272]](#endnote-223). Сальвини возмущается уродствами, проникшими на сцену под флагом якобы «новых путей» театра и маскирующими сценическую бездарность и отсутствие сценической техники… Особенно возмущает Сальвини невнятная дикция, которую плохие актеры стараются выдать за жизненные интонации.

{298} «Первое качество актера — Красота и Ясность его речи», — говорит Сальвини.

Он различает сценический реализм и «ложный», преувеличенный манерный «натурализм» актеров новой школы, ошеломляющих публику скороговоркой и ведущих диалог в самых неудобных позах. Он осуждает отсутствие плана, красоты формы и стиля во многих новых пьесах.

«Теперь на сцене не стесняются, — говорит Сальвини, — восхвалять полигамию, оправдывать преступление, провозглашаемое как право сильного, прославлять безумие… Ради бога, предоставим домам для умалишенных, больницам, анатомическим залам и каторге заботы о больном теле и духе человеческом. Но разве театр — больница? И допустимо ли на сцене всякое безобразие, раз только это является новинкой?»

В этих словах Сальвини выражались подлинный строй его артистической души и свойства его артистической индивидуальности. Сальвини не был романтиком; он — реалист. Сальвини не принадлежал к числу изощренных комментаторов и психологов. Он был реалистически театрален, то есть схематичен, ясен и стихиен, как основные элементы душевной жизни, изображение которых на сцене потрясало зрителей.

Приведем в доказательство нашего суждения свидетельства двух замечательных современников. Его видел еще молодым Аполлон Григорьев, если не ошибаюсь, в 1858 году. Для Аполлона Григорьева Сальвини, как и Мочалов, с которым критик его сравнивает, был «весь темперамент». В то время в славе были многие итальянские артисты. Восходила звезда Эрнесто Росси. Но Сальвини был выделен Ап. Григорьевым. А вот свидетельство {299} Эмиля Золя, относящееся к исполнению Сальвини роли Коррадо («Гражданская смерть»[[273]](#endnote-224)) в 70‑х годах минувшего столетия. Золя пишет:

«Я не видал еще, чтобы кто-нибудь так умирал на сцене. Сальвини изображает последние минуты умирающего с такой правдивостью, что приводит в ужас. Это действительно умирающий: глаза его заволакиваются, цвет лица изменяется, члены цепенеют. Когда Эмма, приблизившись к нему, произносит: “Отец мой”, то он на мгновение возвращается к жизни, луч радости появляется на умирающем лице, но в то же время руки судорожно сжимаются, голова наклоняется, и из груди выходит еле слышное последнее хрипение. Когда затем жизнь покидает это тело, то оно силой своей тяжести сваливается с дивана и падает на пол. У присутствующих вырывается крик ужаса».

Основой трактования ролей своих Сальвини всегда брал простейшее — в этом была главная сила театрального впечатления. Он был трагический «простак», простак от трагедии. И в репертуаре своем он имел явную наклонность к наиболее простым ролям. Отелло, Коррадо, Ингомар[[274]](#endnote-225), «сын лесов», Гладиатор — все это, в основе своей, представляет элементарные психологические задания.

Отелло — ревнивец: Коррадо — человек, исторгнутый из общества и бесконечно страдающий от сознания своей «без вины виноватости». Ингомар из мелодрамы Гальма — примитив уже вполне определенный, и весь интерес фигуры в том, что лесной житель сталкивается с ухищрениями культуры и торжествует над ними морально, как ясный голос природы.

Почти то же Гладиатор, попадающий на арену цирка («культура») и оглашающий эту постыдную {300} область культуры искренними криками: «Моя дочь! моя дочь! Дайте мне увидеть дочь! Revedere mia figlia!»[[275]](#footnote-52)

И по духу своему, и по внешности своей, так соответствовавшей его духу, Сальвини был как бы «дитя природы», и необычайный, как оркестр, голос его все время звал «назад», к жизни ясной, простой, естественной, к Жан Жаку Руссо, к учениям о естественном праве человека. Играя Лира, Сальвини чрезвычайно упрощал образ и даже принижал его. Лир был лишен у Сальвини тех черт взбалмошности, деспотизма, абсолютизма, которые именно и придают сложность трагедии. Лир, в конце концов, несет наказание за свою гордыню, и не только за гордыню, но и за самоупоение гордостью, за сладострастие гордости, за самообожание своей родительской и царской власти. Но Сальвини всему этому уделял очень мало внимания. В трагедии Лира было взято простейшее — страдание злополучного, всеми оставленного отца, — примитив родительского эгоизма. И как там «revedere mia figlia» звучало подобно крику разъяренного зверя, — то же было и здесь, но только с другой стороны: не прощу обиды! умру, а о злодействах дочерей пусть разносит по свету буйный ветер, «пока не лопнут щеки». У Росси Лир был даже хитроват особой старческой хитростью, впадающей, так сказать, в детство. У Сальвини Лир — простак, наивный ребенок. И в гневе, и в ласке — у него нет задних мыслей. Он сродни тому конунгу, который собирался «высечь море». Захочу — полюблю, захочу — разлюблю.

Самой выдающейся ролью Сальвини, стяжавшей ему наибольшую славу, был, конечно, Отелло. Все соединилось в Сальвини для того, чтобы дать в роли {301} Отелло неизгладимое впечатление: богатырский рост, необычайный голос, естественно свободные движения тела и, самое главное, конечно, основное, простодушие его художественной натуры. Для уяснения индивидуальности Сальвини, мне думается, весьма назидательно было бы сравнить его Отелло с Отелло в исполнении Муне-Сюлли. Это — две крайности, два полюса, два самых ярких противоположения, одинаково интересных, но совершенно различных в исходном пункте. Сальвини дает простодушного, детски-доверчивого мавра, которого подавляет венецианская культура и который в своей примитивной чистоте и простоте не в силах прозреть гнусные замыслы и сложную дипломатию Яго.

Мавр — честный вояка. Он искусен в воинском деле, храбро рубится с неприятелем, и изнеженная венецианская республика наняла его, как нанимала обыкновенно разных «кондотьери», на службу венецианской аристократии. В том соотношении, как это выходит у Сальвини, бытовая сторона трагедии напоминает Рим времен империи, когда опора социального и правительственного строя покоилась на грубых германцах, белокурых и голубоглазых варварах — нити же жизни, культуры, просвещения держали в своих руках римские граждане.

Отелло Сальвини — плебей. Это — прекрасная душа, но несложная. Он многого не понимает, потому что многому не учился. Он способен проливать кровь за отечество, совершать чудеса храбрости, но можно усомниться, чтобы тот Отелло, которого изображает Т. Сальвини, годился для составления стратегических планов и в особенности для управления островом в мирное время. Когда Дездемона является к Отелло в четвертом акте и напоминает ему, что собрались «знатные островитяне», которых Отелло пригласил, {302} очевидно, на политический обед, — этому как-то плохо веришь; когда Отелло берет перо, чтобы подписывать бумаги, кажется, что ему стоит величайших трудов вывести свое имя. Даже в костюме подчеркивается с особенной резкостью тот, иной мир, из которого вышел мавр. Рядом со щеголеватыми венецианцами Отелло кажется не столько начальником венецианского отряда, сколько предводителем тех турок, которые плывут к Кипру и появление которых вызвало командировку Отелло.

Основной пункт души Отелло — это, несомненно, наивность. Однако к наивности ведут два пути. Наивность может быть результатом необразованности и ограниченности кругозора. Но наивность может проистекать также из высокого ума, которому, вследствие обширности кругозора, недоступны мелочи житейской практики. Наивность — это как два полюса человеческого зрения: дальнозоркие видят далеко, и потому не видят близко, близорукие видят близко, и потому не видят далеко. Такова же, может быть, и наивность Отелло: от простоты или от отсутствия скептицизма. Отелло Сальвини наивен, потому что он простец, Симплициссимус, а не потому, что мысль его направлена поверх мелочей жизни. Отелло доверчив, как ребенок. Но ребенком можно быть или потому, что ничего не знаешь, или потому, что знаешь многое отдаленное и не знаешь ближайшего.

Сальвини убивает не потому, что так велит кодекс. Совсем нет: из слов и поступков ясно можно судить, что он сам не думал, чтобы дело зашло так далеко. Но «Sangue, Jago, sangue»[[276]](#footnote-53). Отелло жаждет крови, как дикий зверь. Все, что было в его расе непосредственного, {303} первобытного, близкого к зверству, восстает в нем и требует смерти Дездемоны, не как легального акта, но как искупления за боль, причиняемую злым чувством.

У Муне-Сюлли мы видим обратное. В основание толкования французского трагика взята сцена размышления над светильником. Если я задую светильник, я могу вновь его зажечь; если я задую светильник духа, я не могу того сделать. Раз это так, и мысль дошла до такого заключения, а чувство до таких минорных аккордов — тогда уйди, пусть Дездемона спит, хотя бы дыхание ее было полно порока. Но когда Муне-Сюлли произносит эти слова — вы отлично понимаете логическую связь его действий. Пусть это так, но закон говорит другое: «La loi est stricte»[[277]](#footnote-54). Виновная жена должна быть убита, хотя бы этим убийством он умерщвлял свое сердце. Зато он не изменил традициям. Он шел по следам дедовских и отцовских преданий и делал то, что ему приказывал кодекс рыцарства по отношению к неверной жене, ибо неверную жену надлежит убить. Отелло не простолюдин-арап, а рыцарь-мавр, представитель утонченной цивилизации, которая в известных отношениях не только не уступала европейской, но и превосходила ее. И если феодальные нравы уже ослабли в Венеции, зато он, мавр, их твердо помнит и знает. Он осыпает Дездемону цветами; при приеме послов Венеции он, губернатор Кипра, такой же блестящий кавалер, как и они, но только с оттенком экзотики. Величайшее страдание Отелло — это необходимость задушить чудесное создание, которое он не только безумно любит, но и безумно жалеет. Однако да свершится правосудие! И зато потом, когда Отелло {304} убеждается в ошибке, в невиновности Дездемоны, как легко, как просто покончить жизнь ударом кривой сабли! То, что у Сальвини казалось актом простой ярости, стихийным взрывом, у Муне-Сюлли является естественным самосудом.

Вот в немногих словах два портрета шекспировского Отелло в изображении великого Сальвини и не менее великого Муне-Сюлли. И отсюда, мне кажется, читателю нетрудно воссоздать артистический облик Сальвини вообще.

Назвав Сальвини Симплициссимусом, в самом лучшем и, так сказать, святом смысле слова, я отнюдь не стремлюсь к умалению этого колосса театра. Простота Сальвини была не только простотой великого реализма, но и составляла принадлежность, так сказать, его сценическому амплуа. Он играл «простаков». Первые режиссеры едва ли ошиблись, определяя характер дарования. Сальвини поднял свое амплуа до области высокой трагедии, но основные, неустранимые черты его духа — были чертами «простака»: наивность жизни, созерцания, и действия.

Натура определяла и его театральные вкусы. Не только классические предания, на которых Сальвини был воспитан, но и голос его природы восставал против современности. Вся позднейшая итальянская школа артистов — Цаккони[[278]](#endnote-226), Эммануэль[[279]](#endnote-227), Новелли[[280]](#endnote-228) — была для Сальвини уже «порченой» — примесью неврастенического, больного века. Судя по некоторым отзывам Сальвини, он и к Дузе относился сдержанно. И в Дузе были сложность, надрыв, сомнение, скепсис, переоценка ценностей морали. А Сальвини был, как скала, — весь догмат. Из приведенного в начале статьи отрывка его речи видно, как догматически он верил в принципы морали, проповедовавшейся в старое время с театральных {305} подмостков. Здоровье духа — вот догмат морали, допустимой в театре. Здоровье духа — вот единственная форма также и сценической трактовки. Простые средства — убедительная и доказательная речь, определенные и яркие движения — такова основа сценического искусства в мыслях и в игре Сальвини.

С Томмазо Сальвини сошел в могилу целый век. Как старый, могучий дуб, жил Сальвини среди мелкого кустарника, кривых, извивающихся вязов, высоких, но тонких тополей… Наконец, свалился и дуб. А лес шумит — по-новому и по-иному.

# **{306}** Элеонора Дузе[[281]](#endnote-229)

Когда Элеонора Дузе совершила свое первое турне по Европе, Франсиск Сарсэ[[282]](#endnote-230) сказал, пожимая плечами: «Может быть, я ничего не понимаю, но у нее совсем нет стиля». В сущности, Сарсэ был глубоко прав. Ему только следовало при этом не пожимать плечами, а сказать: «Я до сих пор думал, что все сценическое искусство ограничено существующими стилями, а приехала Дузе, и оказался еще новый сценический стиль — стиль Элеоноры Дузе».

Быть может, стиль Дузе неясно и не сразу складывается теоретически, но он чувствуется всем нашим существом. Этот стиль мы {307} сами. Этот стиль — наша современность, наш напряженный, усталый, надорванный, мятущийся, беспокойный век. Это стиль «зачатия», как бывает стиль упадка и возрождения. Я думаю, что когда-нибудь его так и окрестят.

Все образы, созданные Дузе, носят печать этого стиля. Магда в «Родине», Маргарита Готье, «Вторая жена»[[283]](#endnote-231), «Нора», «Жена Клода», далее «Трактирщица» и «Клеопатра»[[284]](#endnote-232) — все они представляют, в сущности, вариацию одного и того же женского облика. Я не хочу этим сказать, что Дузе повторяется, что она однообразна, что она пренебрежительно относится к авторским заданиям и к материалу пьес. Но все эти женские образы представлены в особом свете. Все они прошли через какую-то незримую лабораторию ее духа, где претворились по ее, Дузе, образу и подобию, а ее образ и подобие — это, можно сказать, экстракт, вытяжка самого типического и больного, что заключено в современности.

Дузе прежде всего являет собой образец гениальной неврастении. Мелькание поз, движений, мимической быстроты, даже некоторое, быть может, излишество всего этого — физические черты неврастении. И за этими внешними проявлениями неврастении немедленно угадывается неврастенический дух. Физическая неустойчивость организма — колеблющаяся фигура, мелькающие руки, которыми Дузе как будто старается поддержать равновесие, — находится в соответствии с неустойчивыми желаниями, с неудовлетворенными стремлениями, с беспокойными порывами сердца. Ни одна из героинь Дузе не умеет смеяться без внутренней горечи и не умеет жить без внутренней печали. Ее женщинам совершенно недоступна наивная, беззаботная, инстинктивная, растительная радость жизни, которая {308} охватывает здоровых людей. Даже Джульетта Дузе, несмотря на трогательную красоту шекспировского образа, как будто заключает в себе роковое начало. Точно это наивность, потому что Джульетта еще ничего не знает, но ее самое смущает и терзает эта наивность. Для иных наивность — счастье; для Джульетты Дузе — это беспокойный кошмар неведения и смутного предчувствия.

Сравните Маргариту Готье в исполнении Дузе с Маргаритой Готье у Сары Бернар. Какие это разительные противоположности! Маргарита Готье у Сары Бернар сохраняет все черты социального класса или типа. Артистка ни на минуту не забывает сама и не дает забыть другим, что она прежде всего «дама с камелиями», с которой случилась довольно редкая, однако возможная история. Ее поглотила профессия. Это не условность для нее — веселье прожигаемой жизни. У нее это вошло в плоть и кровь. Она вся какая-то дрессированная. Натура, нравственные запросы души, влечение сердца — все это приобретает совершенно особые черты и свойства — именно черты и свойства социального типа.

У Дузе совершенно иное. Она вне времени и пространства. Ее Маргарита Готье производит такое впечатление, словно весь век прожила страдалицей. Ее внешняя жизнь не имеет ничего общего с внутренней. Снаружи происходят обычные дела и автоматически повторяются обычные положения, но в глубине души сияет яркая, золотистая, хрустальная правда… Это не дама полусвета, это носительница скорбного идеала, и она словно в гостях у себя дома и чувствует себя дома только в гостях. Она та последняя, которая будет первой, та нищая, которая богаче всех богатых, та кающаяся Магдалина, которая целомудреннее добродетельных {309} жен, ибо она дошла до целомудрия правдой стремлений, а те живут в нем силой привычки.

Смерть Сары Бернар трогательна потому, что она неожиданна. Смерть Дузе трогательна тем, что ее нельзя избежать. Она живет только до тех пор, пока в ней не погасла искра идеала, и она знает, а с ней знают все, что тот день, когда эта точка сверкнет в последний раз и потухнет, — погрузится в бесконечный мрак ее собственное существование.

Некоторый вариант образа Маргариты Готье представляет «Вторая жена» Артура Пинеро. Это тоже дама с богатым прошлым, вышедшая затем замуж и изо всех сил стремящаяся быть прекрасной женой. Так как ей не удается ни завоевать себе положения, ни избежать роковых столкновений, то она оканчивает жизнь самоубийством. На протяжении всей пьесы я не заметил у Дузе ни одного момента истинной радости жизни. Она барахтается в несчастье, она ищет столкновений, она жаждет борьбы. Она не знает хорошенько, что ей, в сущности, нужно, но она чувствует, что все это не то, что ей чего-то не хватает, что какой-то ком поднимается у нее в груди и щиплет у горла, и вызывает слезы, которые не дают облегчения. Она вся какая-то поврежденная; целомудренная, но поврежденная.

Я сказал, что неврастения есть истинный стиль Дузе. Эта неврастения, это какое-то необъяснимое для уравновешенной душевной жизни сцепление событий удивительным образом сказываются, например, в «Норе» Ибсена. Я буду иметь еще случай ниже коснуться этой драмы. Я остановлюсь здесь только на последней сцене, которая всегда производила на меня фальшивое впечатление. Нора покидает мужа, потому что в его словах и поступках она открывает новые для себя черты и подробности. Это, бесспорно, натянуто. Во-первых, как {310} можно жить с человеком, родить от него ребят, а слов его и поступков не разобрать? Во-вторых, подобно тому, как любовь не является делом моментального впечатления, а созревает медленно и постепенно на почве симпатии, сочувствия и общности интересов, так точно в порядке постепенности происходит и охлаждение. Сейчас люблю, а сейчас не люблю — это бессмыслица для людей здоровых, но это совершенно естественно для натур мятежных, характеров недисциплинированных, для темпераментов нервных и эгоистичных.

У Ибсена финал «Норы» отличается дидактизмом и тенденциозностью. Но Дузе совершает чудеса. Я понимал ее Нору, ибо это была совсем не та Нора, которая написана у автора. Это была ясновидящая, женщина с необыкновенно чуткой, необыкновенно тонкой и восприимчивой организацией, которая обладает способностью не только видеть, но и провидеть. Я помню Дузе стоящею у стола, en face[[285]](#footnote-55) к публике, во время длинной диатрибы мужа. Сначала она недоумевает, потом ужасается, страдает, терзается. И вдруг все эти разнообразные ощущения исчезают. Она только видит. Как у сомнамбулы, у нее появляется выражение экстаза, сосредоточенного созерцания, и затем вся жизнь проходит на ее лице чередой теней, освещенных новым светом ясновидения.

Добрая ли Дузе или злая? Обыкновенно одним удаются злые чувства, другим добрые. Дузе удаются и добрые, и злые. Ей не удаются только чувства пассивные. Подобно тому как ее лицо, не освещенное аффектом, кажется порой старым, некрасивым и сморщенным, так точно ее игра не терпит пассивных положений. Но она мгновенно преображается под влиянием аффекта. {311} Она становится вдруг молодой, прекрасной, полной чарующей прелести. Ее глаза горят миллионами огней и на устах кипит такое дикое и неукротимое желание жизни! Это настоящая картина неврастении. Скачки, апатия и снова скачки и снова апатия, как будто в порывах разряжается энергия, а в промежутках апатии она накопляется. Даже в манере чтения монологов у нее сказывается усталость надорванной нервной системы. Дузе делит монологи на три части: она начинает в несколько аффектированном тоне, которым как будто раздражает самое себя, затем доходит до бурного рокота и заканчивает совсем тихо, отдельными, отрывистыми словами.

Я выше сказал «усталость». Но усталость Дузе не есть усталость души. Это, скорее, усталость тела. Ее дух вечно горит в огне стремлений. Она всегда желает многого, добивается высокого, стремится к героическому, крупному и яркому. Но этот избыток порывов заключен в такую хрупкую организацию, располагает такими малыми физическими силами, ее воля так много обещает, когда желает, и так жестоко страдает, когда действует, что на сцене получается ряд недоконченных движений, ряд оборванных ритмических строф, целая сеть параболических, если можно так выразиться, и судорожных настроений. Это было бы манерно, если бы не было правдиво; это казалось бы утомительным, если бы не было увлекательно, как сама наша больная и жалкая и все же дорогая нам жизнь.

Конечно, мы все знаем, что прекрасное должно быть величаво. И, однако, игра Дузе — великий образчик сценического гения. В искусстве одни возвышают душу, другие очищают ее. Дузе принадлежит ко вторым: она очищает душу страданием, болью живого существа {312} и той необыкновенной близостью, которую в ней чувствует современность.

В поэте, в художнике, даже в музыканте историческая критика с величайшей тщательностью отделяет черты времени. Художник составляет часть эпохи и среды. Это закон физический. Произведения же художника составляют часть его самого, являясь как бы его неотделимым. Следовательно, через посредство автора время и место входят органической частью в самое произведение.

Все это совершенно ясно и понятно относительно всякого рода художников, но вопрос несколько затемняется, вследствие неточности обыденной речи, в применении к актерам. Ибо если задача актера заключается в перевоплощении сценических образов, то можно думать, что истинная гениальность актера состоит в том, чтобы в каждой роли быть новым и никогда не быть самим собой. Однако быть новым — это хорошо. Но следует быть по-своему новым. Творчество всегда предполагает мощную и оригинальную личность. Подобно тому как в основании художественного произведения лежит натура и задача художника заключается в том, чтобы, будучи верным этой натуре, отразить ее в своем миропонимании и изукрасить ее соответственно своему настроению, — так точно и задача актера сценическую натуру, данную автором, воссоздавать всякий раз по-своему и в духе своей индивидуальности. Актер, который нигде на себя не похож, — это нечто вроде механического тапера. И виртуоз, и механический тапер одинаково играют одну и ту же мелодию, но мелодия виртуоза полна красоты отражения, тогда как мелодия тапера представляет мертвый слепок некогда живой и одухотворенной песни.

{313} Дузе упрекают в некотором однообразии. Я совершенно с этим согласен, но, по сущей совести, именно это, то есть ее кажущееся однообразие, я считаю наиболее ярким выражением ее гения. Талант чуткий, живой, пленительный, ум быстрый, подвижный, она на все накладывает свою собственную печать и все схватывает с особой, излюбленной стороны. Не только черты физические и психологические, но и окраска характеров и даже их дидактическая сторона проникнуты одним и тем же настроением сердца и одним умозрением.

Дузе — представительница своеобразного феминизма, которого начало следует искать в жорж-зандизме. Этот особый феминизм не стоит ни в какой связи с идеями гражданского «освобождения» женщины, — скорее логически этот феминизм является их отрицанием. То настроение женской души, которое я позволил себе окрестить своеобразным феминизмом, отличается от жорж-зандизма, во-первых, более глубоким внутренним содержанием, а во-вторых, сердечным характером этого протеста. От идей гражданской свободы женщины этот феминизм — Feminité, как сказал бы Марсель Прево, — отличается еще сильнее. Он замкнут в круге специально женских интересов и проникнут такой страстностью и скорбью именно потому, что чувствует полное бессилие гражданских задач, когда дело идет о счастье женщины.

Талантливая и гонимая лицемерами немецкая писательница Лаура Маргольм издала в свет крайне любопытный этюд о женщинах. Этюд состоит из нескольких женских биографий; таковы биографии Башкирцевой[[286]](#endnote-233), Лефлер[[287]](#endnote-234), Ковалевской[[288]](#endnote-235), Скрам[[289]](#endnote-236) и, между прочим, Дузе. Маргольм очень ярко и живописно рисует нам внутреннюю жизнь этих одаренных женщин. Они все были очень несчастны, и когда читаешь их биографии, то {314} невольно чувствуешь, что блеск их общественной деятельности и вся шумиха фраз, которыми сопровождался их жизненный путь, представляли не что иное, как результат внутренней неудовлетворенности женщины, которая искала радостей любви и материнства и не находила их по разным причинам.

Жизнь Дузе, с этой интимной стороны, не рассказана, но ее характеристика как нельзя более уместна среди прочих. Как она живет, сама по себе, каков итог ее «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» — мне неизвестно. Но никто не чувствует так сильно, глубоко и правдиво женскую тоску по счастью и никто не запечатлел ее в таком ряде трогательных образов, как именно Дузе.

Когда мысленно воспроизводишь галерею женских лиц, созданных Дузе, то невольно чувствуешь эту глубокую родственную связь между ними. Для ясности, я не могу представить более яркий пример, как две роли одного и того же автора: «Франсильон» и «Жена Клода» Александра Дюма. Названные роли характерны в том отношении, что написаны на совершенно определенные тезисы. «Франсильон» — это «trompe-le»[[290]](#footnote-56), «Жена Клода» — это «tue-là»[[291]](#footnote-57). Но эти совершенно различные тезисы в характеристике Дузе приобретают черты удивительного подобия. Несмотря на то что Франсильон — честная, прямая и искренняя светская женщина, тогда как жена Клода — испорченное, исковерканное и изломавшееся существо, авантюристка и предательница, — несмотря на это, говорю я, я видел пред собой не два тезиса, а один, и притом совершенно самостоятельный, непохожий ни на первый, ни на второй. Франсильон {315} не обманывает мужа, и никакого «trompe-le» тут нет, жена Клода не заслуживает смерти, и «tue-là» никакого не выходит, не только потому, что таков божеский завет, но и потому, что она не заслуживает такой жестокой кары. И Франсильон, и жена Клода, каждая по-своему страдалицы, которых жаль; одну — потому, что она прекрасна, другую — потому, что она могла бы быть прекрасной, если бы не снедающая ее сердце мучительная женская тоска, которой Клод не понимал и понять не может.

Повторяю — это не жорж-зандизм. Жорж-зандизм, несмотря на героическую лирику и плакучую сентиментальность, отдавал все-таки холодом, рассудочностью, математикой. От «феминизма» Дузе, наоборот, веет безысходной тоской, которой бессильны помочь математические расчеты. Может быть, оно и правильно, и даже, наверное, правильно, и Дузе сама, чужими словами, говорит, что это правильно, «но когда сердце свои права берет, когда сердце молчать не хочет…» Жорж-зандизм, даже в трагических столкновениях провидел начало будущего равновесия. Дузе этого не знает. Равновесие существует до тех пор, пока оно не нарушено. Какое материальное вознаграждение может восполнить убыль души?

Мы снова приходим к «Норе», этой замечательной по своему влиянию, хотя рассудочной пьесе. Даже интрига ее, увы, построена на какой-то вексельной бухгалтерии во имя равенства общечеловеческих прав. Муж Норы не тем виноват, что не любил ее, а тем, что не «уважал», что смотрел на нее сверху вниз, что она, в упоении семейного счастья, была куклой, тогда как, по логике Ибсена, следует отказаться от счастья, если оно бессознательно, во имя сознательного, хотя бы ведущего к несчастью, равенства отношений.

{316} Дузе даже здесь, в такой ярко тенденциозной роли, остается женщиной по преимуществу. Меньше всего рассудка — больше всего женского чутья и правды сердца. Дузе скрашивает математику ибсеновской морали такой чарующей прелестью тона, такой негой сердца, она так несчастна, и ее голова, которая как будто думает, в сущности, так мало думает сама по себе и так мучительно много думает по приказанию сердца, что за нее нельзя не болеть душой. Бедная Нора! Она думала, что любила, а между тем вышло, что она совсем не любила. Потому что, если бы она любила, как могло случиться то, что случилось?

Вся насквозь современная, Дузе с большим трудом и далеко не всегда с успехом переносится в другие эпохи. Менее других ей удаются роли Клеопатры и «Трактирщицы». Дузе принижает Клеопатру, это — та же Одетта, та же Фернанда[[292]](#endnote-237), та же Франсильон, но в другой обстановке. Для Клеопатры существовали два цвета: белый и черный, и так же резко, как отличаются эти цвета, отличались между собой ее отношения к миру. У Дузе — целая сеть промежуточных цветов. И в «Трактирщице» — тоже. Наивность тона плохо вяжется с этим бледным, нервным лицом, на котором написана так ярко повесть страданий — страданий сначала от того, что жизнь была загадкой, страданий еще больше от того, что жизнь перестала быть ею… Дузе — какая-то трагическая «locandiera»[[293]](#footnote-58). Беспечальная игривость Гольдони куда-то испаряется. Конечно, Дузе очаровательна и в этой роли. Но когда она слушает любезности кавалеров, в ее проникновенно-умных глазах столько превосходства над всеми постояльцами и столько мрачного, я бы даже сказал, мстительного торжества {317} читаешь в них, что какие же дураки все эти постояльцы, не рассмотревшие под скромным костюмом трактирщицы трагического профиля разгневанной королевы.

По духу женщины Дузе — самые женственные из всех женщин. Но их одолевает анализ. Тогда начинается «борьба за счастье», где больше всего борются между собой слепой инстинкт подчиняющейся женщины и прозревшая сознательность живого существа. Изнемогая в борьбе, хватаясь за все средства, за софизмы, за торопливые соглашения, за сознательный обман, они невыносимо страдают в безысходном круге противоречий.

События идут своим чередом, — женщины Дузе идут за веком. Вероятно, будущее придет к какому-нибудь соглашению. Но они, наши современницы, захваченные историческим процессом, одной половиной существа уже ведающие, другой тяготеющие к неведенью, — едва ли дождутся примирения и соглашения. А жить надо и следует. И отсюда эта больная грусть и надломленная красота увядания.

Таковы женщины Дузе. Ее субъективизм есть ее гений. Она субъективна и в манерах, и в костюмах, в ниспадающих широких складках своих одежд, в обилии мехов, словно всегда ей холодно, и всюду торчат острые углы, которые надо смягчить густым мехом. Она очень мало гримируется. В бинокль можно разглядеть морщинки, не закрашенные белилами или румянами. И губы у нее почти не бывают розовыми — скорее серые. Зато, когда они у нее дрожат от волнения, одно дрожание это производит впечатление неотразимое. Мимика Дузе — явление совершенно необычайное. В «Фернанде» Сарду есть одна сцена, когда она с женским коварством провоцирует своего любовника и {318} вызывает у него хитростью признание в том, что он увлечен молодой девушкой. Она сидела почти en face, несколько впереди своего партнера, находящегося по ту сторону стола, в профиль к публике. Дузе, держа руку около лба, делит лицо свое на два сектора: один обращен к любовнику, и этот сектор любезен и ласково-поощрителен: выбалтывай, мол, выбалтывай! — другой же сектор выражает муку и боль, которые признания наивно разболтавшегося и поверившего ее поощрению любовника вызывают в ее душе. Одна половина лица улыбается, другая — почти плачет; одна, розовая, словно накрашенная, другая — помертвевшая, опухшая, почти зеленая. Это может показаться невероятным, но оно так. И это не технический фокус, потому что если бы фокус, то Дузе к нему всегда бы прибегала. Но в следующий приезд свой Дузе вела эту сцену совершенно иначе, в новой мизансцене, и чудо уже не повторилось.

Однажды — кажется, давалась «Жена Клода» — я в антракте зашел за кулисы Малого театра, в сопровождении приятеля, русского «итальянца», суфлировавшего труппе. Приятель хотел меня познакомить с Дузе, которой я бредил. Я прямо на нее наткнулся. Она была на сцене, осматривая мебель, поставленную помощником режиссера. Ей что-то не нравилось. Голосом резким и — боюсь сознаться — вульгарным она кричала на маленького итальянца и дергала за конец вязаной салфетки, покрывавшей столик. Выражение было неприятное, злое, лицо некрасивое и постаревшее. Я стал пятиться к выходу, не обращая внимания на приглашение приятеля подойти. Дузе продолжала кричать. Раздался третий звонок. Взвился занавес, — и голосом мелодическим, нежным, со скорбным выражением Mater {319} dolorosa[[294]](#footnote-59), Дузе начала очередную сцену. И пленительнее, чем когда-нибудь, она играла, эта за минуту до того крикливая, резкая, издерганная женщина…

Я больше не делал попыток знакомиться с Дузе. Она мне дала столько радости, столько счастья, что я долго не решался открывать интимную сцену, свидетелем которой я случайно оказался, и старался отогнать от себя воспоминание. С тех пор прошло много лет. Я многому научился. Я видел такие же вспышки за кулисами у Савиной и у других великих актрис и актеров — результат сосредоточенного и мучительного усилия нервов, призванных родить великую тайну искусства и оторвать от земли прикованную к ней телесность. И в конце концов, я рад, что не сталкивался больше с Дузе в жизни. Зачем? Пусть останется в памяти только одна сотворенная легенда.

# **{320}** Сара Бернар[[295]](#endnote-238)

Умерла Сара Бернар — актриса почти легендарной славы и известности. В суждениях о Саре Бернар было много преувеличений — в одну и в другую сторону. Она не была гениальна, как Дузе; но, разумеется, про нее нельзя было сказать, как про нее говорил Тургенев: «От Сары Бернар за версту воняет “Фигаро”, бульваром и пачули». Единственно верно, что подобной славы не имела ни одна артистка нашего времени: ни Дузе, ни Режан, ни Эллен Терри[[296]](#endnote-239) в Англии, ни Вальтер[[297]](#endnote-240), Зандрок[[298]](#endnote-241), Зорма[[299]](#endnote-242) в Германии, — и уже, разумеется, ни Ермолова у нас, в стране бедных скифов. Слава! Каким {321} анахронизмом, какой буколической наивностью звучат слова поэта:

Что слава? Яркая заплата  
На ветхом рубище певца…

До развития рекламы, которая есть «двигатель торговли», как значится в проспектах рекламных контор, — может быть, в этих словах и была доля истины. Но не теперь, не в наш американизированный век. Слава — это то же, что звук. Сила звука зависит гораздо менее от природных его размеров, нежели от свойств и характера резонанса. И слабый голос, пройдя через рупор, раздается, яко глас второго пришествия. В общем и целом, слава состоит из двух элементов: товара и умения показывать товар лицом; объективной цены дарования и биржевого прейскуранта. «Непонятый гений» есть гений, не котируемый на бирже. И так как еще Шиллер выразился, что актеру потомство не плетет венков, то едва ли следует удивляться тому, как ревнивы люди театра к славе и как много этим блестящим эфемеридам дает слава текущего дня.

Слава Сары Бернар создавалась из всего. Она была в молодости (лет до сорока) необычайно худощава. Но и эта необычайная худоба создала ей славу. Сара Бернар не только не старалась скрыть свою худобу, но всячески ее подчеркивала. Вышла поэтому, так сказать, экстраординарная худоба, всем худобам худоба, нечто эпическое, что можно было препрославлять и в прозе, и в стихах.

Elle remplit mieux ses rôles,  
que son corset…

«Она исполняет лучше свои роли, чем наполняет свой корсет». Когда она стала полнеть, вышло так, что и этот неожиданный и резкий переход послужил ей на {322} пользу. «C’est grave, c’est trés grave[[300]](#footnote-60), — говорили в редакциях, театральных фойе, салонах и даже, кажется, в палате депутатов, — вы слышали? Сара толстеет!»

Она была еврейка, но, став католичкой, она превратилась в ревностнейшую из ревностных «девоток»[[301]](#endnote-243) — одно время, конечно. Она была стремительного нрава, но как туалетами подчеркивала свою худобу, так, вооружившись хлыстом, случалось, доводила свою необузданность до бешеной грации. Она лепила, и ее скульптуры появлялись на выставках и поражали своеобразием своих оригиналов, как и ее худоба. Она спала в гробу. Желающие — а желали все репортеры, набивавшие себе строчку, — могли ее видеть в определенные часы лежащей со скрещенными руками в гробу, на невысоком катафалке. Кругом благоухали цветы — «на преждевременный гроб Сары Бернар», как значилось на лентах. Она много любила, и каждый роман ее был сенсацией. Она ценила эффект романтических контрастов, и можно ли было, например, придумать лучшую антитезу во вкусе Виктора Гюго, как замена пламенного поэта Жана Ришпена[[302]](#endnote-244) выходным актером Дамала?

Она необычайно гримировалась. Это от нее пошла обычная уже впоследствии манера французских актрис сильно красить уши, чтобы оттенить бледность лица. Она гримировала многое, что не принято было гримировать, вроде кончиков пальцев, которые она красила, и тогда игра пальцев приобретала особую живописность. Она была вообще замечательная гримировщица — на сцене и в жизни. Прочтите ее мемуары. Вообще ценность артистических мемуаров не слишком велика. Но если все же вы хотите уяснить разницу натур — сравните, например, мемуары Ристори, с ее благороднейшим {323} трагическим профилем, с мемуарами Сары Бернар. О, сколько грима! Вот она пишет о своей матери — Сара Бернар знает свою французскую публику: «Мать моя страстно любила путешествовать, она переезжала из Испании в Англию, из Лондона в Париж, из Парижа в Берлин, а оттуда в Христианию, потом возвращалась обратно, целовала меня и снова ехала в Голландию, на свою родину… Моей матери в то время было девятнадцать лет, мне минуло три года. Моя кормилица жила в белом домике с низкой соломенной кровлей, где росли дикие левкои. То были первые цветы, восхищавшие мой детский взор. Их листики массивны и печально опущены вниз, а лепестки словно сотканы из заходящего солнца».

Так оно выходит в одном гриме. Но однажды Саре Бернар захотелось загримироваться по-иному — и вот что она сама же сообщила Huret, известному парижскому интервьюеру: «Вы знаете, что моя мать была голландской еврейкой. Детей у нее было четырнадцать штук, причем дважды рождалось по двойне. Я была одиннадцатым произведением». Выходит, что мать Сары Бернар девятнадцати лет успела родить одиннадцать ребят! Что есть истина? Истина есть форма грима. И согласитесь, что обе биографические транскрипции крайне театральны. А знаете, где воспитывалась Сара Бернар? О, конечно, в монастырском пансионе «Небесных ласточек»[[303]](#endnote-245). Маленькая голландская еврейка в католическом монастыре — сюжет, достойный кисти Викторьена Сарду!

Она была беспокойная натура. Но в помощь ей всегда являлись инстинкт расы — расчетливой и мудрой — и буржуазная французская мораль, такая ясная и утвержденная. Я не помню в точности, какие обстоятельства сопровождали ее выход из труппы Французской {324} Комедии. Но каковы бы они ни были, инстинктивно она поступала правильно, расставшись с этим привилегированным театром и с почетным званием «сосьетера» Французской Комедии. С ее натурой, при ее склонности к театральному авантюризму — о, понимая это слово в самом благородном смысле! — ей было тесно в доме Мольера. «Ищи себе более обширное отечество!» — как сказал Филипп Александру, когда тот оседлал Буцефала.

Она сравнительно недолго пробыла во Французской Комедии. Ее дебют состоялся в очаровательной роли Занетто в одноактной лирико-драматической пьесе Фр. Коппе «Прохожий». Это роль мальчика, юноши. Она была худа, угловато грациозна, с плоскими формами несложившейся женщины, с необычайно певучим, как арфа, голосом, и произвела сенсацию. Но во Французской Комедии — суровый артистический режим, своего рода монастырский устав. Нужны долгие годы искуса и подвига для того, чтобы потом, в конце карьеры или пред самым концом ее, сыграть «Антигону» или «Федру». И она ушла, начав свою бурную и сложную артистическую жизнь.

Она с головой ушла в эффекты мелодраматических маскарадов, которые назывались историческими пьесами Сарду, — все эти «Феодоры», «Термидоры», «Тоски», — а позднее, когда это прискучило, она изобрела своего шикарно-академического Ростана и изображала «Далеких принцесс»[[304]](#endnote-246). И когда уже сильно состарилась, она решила выйти — найти свои выходные двери — там же, где она обрела свою входную дверь: в ролях травести. И как некогда, худеньким цыпленком, она играла юношу Занетто, так она заиграла, уже зрелой матроной, своего Орленка[[305]](#endnote-247). Она использовала свой единственный оставшийся ресурс женщины: безбородое лицо.

{325} Если пытаться разобраться более или менее объективно в том, что представляла собой Сара Бернар как артистка, то следует сказать, во-первых, что она, скорее, великая актриса комедии, нежели трагедии. Ее сценический диалог — верх изящества, тонкости и ума. В трагических местах Саре Бернар не хватало способности сочувственно заражать зрителя муками и страданиями своей души. Я избегаю банального слова «темперамент», потому что было бы странно не признавать у Сары Бернар темперамент. Но ее темперамент был сродни внешней театральной горячности. Он был эффектен, великолепен во внешних формах выражения. Мимика отражала все движения души, но изумительный голос Сары Бернар, повиновавшийся, как самый послушный инструмент в руках виртуоза, то хрипевший, то впадавший в самый сладостный и таинственный шепот, то раскатывавшийся, подобно громам, редко западал в душу.

Я видел Сару Бернар множество раз и всякий раз получал большое удовольствие, но я отчетливо помню удивительные, по правде и силе выражения, ноты и жесты, вижу ее глаза, слышу обольстительные слова сирены, но очень мало могу припомнить трагических слов. Вот проходит предо мной «Тоска»[[306]](#endnote-248). Как необычайно хороши были сцены первых актов, которые можно назвать преддверием комедии к трагической мелодраме! А между тем из последних актов я помню, как Сара Бернар стояла на коленях пред трупом Скарпии, ее безумные глаза, ее шатающуюся походку, самые стоны, которые издает Тоска, сливаются в моей памяти в неопределенный трагический гул. «La chair crie!» — «плоть кричит» — восклицала она во время пытки, которой подвергают ее любовника Марио. Этот раздирающий вопль и посейчас у меня в ушах. Но это был {326} действительно вопль — физиологический рев, которому равного я не знаю. Была ли тут поэзия, однако?

И далее шедевр Сары Бернар — Маргарита Готье, — он памятен по нежной женственности и грации первых актов, по изяществу и стилю ее объяснений с отцом Дюваля, по этой, какой-то совершенно исключительной, выразительности ее плачущих рук и рыдающей спины — и всего менее в сценах внутреннего переживания и великой скорби.

Вот Клеопатра — какая царица! Какая нильская змея! Все, что могла дать культура Франции и старая еврейская раса, быть может, где-то, в каких-то нервных центрах или извилинах мозжечка хранившая еще воспоминания о стране пирамид, и красота скульптурных форм, изученная на практике, и вся сумма «ума холодных наблюдений и сердца горестных замет» — все было тут. Но когда я припоминаю Дузе, с ее пеной у рта, с рабом, сообщающим о женитьбе Антония, или ее зеленое — о, совершенно зеленое, как в картинах Рибейры и Луки Джордано, — лицо, когда она склоняется пред Октавием, — я вижу совершенно ясно, что сила трагической интуиции — в истинном значении этого слова — была чужда Саре Бернар, при всем великолепии ее одареннейшей натуры.

Дузе была жалка в сравнении с Сарой Бернар, играя Маргариту Готье. Старый Сарсэ совершенно резонно писал, что «у Дузе нет стиля», то есть стиля эпохи, романтики Дюма, букета французской сентиментальной литературщины, наконец, острого, как шипр, «аромата» парижского полусвета. Дузе была просто страдающей женщиной, с дешевеньким букетиком пармских фиалок, приколотым к корсажу. Но мы все же плакали, глядя на ее страдания, плакали вообще, из сочувствия к вселенскому горю. Сарой Бернар мы восхищались. {327} Нельзя лучше изобразить женщину определенного круга, дешевое великолепие ее социальной профессии и глубокое, где-то очень спрятанное чувство безысходной неудовлетворенности. Нет, тут не было «вселенского страдания», — а был необычайной художественности документ социальной культуры.

Стал ли ясен от моих слов облик Сары Бернар? Не знаю. Вообще нет ничего печальнее на свете, как передача театральных впечатлений. Расскажите, каков дым гаванской сигары, которой уже нет и больше не будет; каков запах жареной перепелки, которая давно проглочена. Рабле по такому поводу пишет в «Пантагрюэле», что за вкусный запах жареной дичи одному повару мудрый судья присудил заплатить звоном золотой монеты. Критика — литературная или художественная — имеет то преимущество, что свое толкование может подтвердить ссылкой на документы: вот прочтите и проверьте; или: вот посмотрите и проверьте. Но театральная критика — точнее говоря, разбор какого-либо театрального явления — не может делать этих ссылок. Хотите — верьте, хотите — нет. Может быть, сказка; может быть, миф; может быть, и ничего не было, а только привиделось… Но из тысяч театральных снов, более или менее упоительных, которые мне снились, сон о Саре Бернар один из самых оригинальных и сложно-занимательных.

# **{328}** Режан[[307]](#endnote-249)

К нам в Петербург Режан приезжала несколько раз. Приезжала, брала огромные сборы — и уезжала дальше. «Станция Петербург, остановка десять минут, буфет…» Мне кажется, она и играла так, как будто это мимолетная станция с буфетом. Настоящим образом она играет там, в Париже. По крайней мере, играла в былое время. У нас она только очаровательно недоигрывала. Я решительно готов утверждать, что там от ее игры остается иное впечатление Воздух ли Парижа, ансамбль ли, публика ли, но Режан настолько продукт Парижа, что не выдерживает дальней перевозки, как особые сорта дорогих вин.

{329} Режан откопал, если можно так выразиться, Мельяк, знавший толк в парижанках и в том, что нужно парижанам в парижанках. После того как Режан выступила в его пьесе «Ma cousine»[[308]](#footnote-61), она быстро пошла в ход. Она играла в пьесах Гонкура, Додэ, поручившего ей «Сафо», о которой восхищенный Гонкур писал, что никогда еще на сцене так не изображали любовь, потом пошли пьесы Лаведана, Доннэ, Эрвье. Ее муж Парель стоял во главе театра. Молодые авторы готовы были на всякие жертвы для того, чтобы Режан сыграла в их пьесе. Так создалась ее карьера; так создался «жанр Режан». «La Réjane» стало чем-то вроде нарицательного имени для целого ряда явлений. Раз навсегда было решено, что Режан — это подлинное и единственное олицетворение парижанки. Режан и сама свыклась с таким определением. Она так объясняла сущность парижанки репортеру одной из петербургских газет:

«Настоящая парижанка с ног до головы оденется вам на сто франков, и вы будете поражены ее шиком. Простое черное платье, какой-нибудь бантик вместо галстука, самая дешевенькая шляпа, — но так надетая, как ни одна женщина в мире надеть не сумеет, — простой зонтик — вот вам весь шик парижанки. Вечером, накинув на половину лица вуалетку, небрежно озираясь по сторонам, она спешит на свидание со своим милым, и уже по тому, как она поднимает кончик платья, вы сразу видите: да, это парижанка».

При этом, если верить репортеру, она тут же «приподняла капот», иллюстрируя пред представителем «шестой великой державы», что такое парижанка. Поверим на слово полномочному послу шестой великой державы.

{330} Что такое «парижанка», если откинуть крайне интересные данные о кончике капота и пр.? Характеризуя Режан, один французский критик — увы, в доброе старое время — дал такое определение парижанки:

«Cette beauté sans beauté, cette immoralité sans vices; ce rien capable de tout — c’est la femme de Paris»[[309]](#footnote-62).

В этом определении интересно то, что и оно само по себе — «parisiana»[[310]](#footnote-63). Что такое красота без красоты, беспорочная порочность и пр.? Во всяком случае риторика и не без фраз… Режан, конечно, чувствует в меру парижской психологии. Но эта парижская психология, которой Режан точно есть истинная выразительница, заключается в том, что человек никогда во всю ширь легких не смеется и никогда с полным отчаянием не плачет, но только усмехается и только утирает набежавшую слезу. Эта психология состоит в том, что, по убеждению парижанина, искренний смех звучит вульгарно, а горькие слезы жгут лицо и портят его цвет. Это — психология догадок и недомолвок, условностей и приличий, намеков и полуслов. Самое кокетство — только дразнящее, только манящее, и иногда то, что у французов же называется «I’abandon»[[311]](#footnote-64).

Максимилиан Гарден[[312]](#endnote-250), страстный поклонник Режан, так определяет современную, то есть того времени и того литературно-художественного стиля женщину, которую играла Режан. «Существо это — крайне чувственное, беспокойное, хитрое создание, не подходящее ни {331} для детской, ни для кухни, считающее обязанности хозяйки и материнство невыносимой обузой, создание, выдрессированное в угоду насыщенному всеми пороками большого города мужу, который охотно себе заводит белую, требующую роскоши, бестию, одетую в мягкие меха, и, заточив ее в напарфюмированную клетку, яростно рычит, если заключенная, взломав, ищет вне дома удовлетворения своему половому чувству». Мучить таких мужей, — у которых, по выражению Ницше, слишком мало мужского — мучить их с жестокостью индейца, жарить их на медленном огне ревности и, когда разгорится аппетит, пожрать их без остатка, так что только кости хрустят между зубами, — для таких женщин является лучшим удовольствием. Иногда это удается; иногда же муж, собрав весь остаток энергии, становится на дыбы, воображает себя сильным, тогда как на самом деле только грубо свиреп, и побеждает обезьянку-мучительницу. Но всегда такие происшествия остаются милым, приобретающим, благодаря опасности, особый интерес, спортом, в котором женщины, понимая, что вопрос идет для них о жизни или смерти, сохраняют свой, присущий им иронический основной тон. Ирония ведь утешение и наслаждение усталых, которые уже не верят ни во что, даже в самих себя. Естественный, здоровый человек не знает и не понимает иронических побуждений. Наличие их уже доказывает перезрелость культуры, утрату веры и поврежденные основы. Все это так… Но, как говорится у Некрасова,

Я не люблю иронии твоей.  
Оставь ее отжившим иль не жившим,  
А нам с тобой, так горячо любившим,  
Еще остаток чувства сохранившим, —  
Нам рано прибегать ведь к ней.

{332} Парижане находят игру Режан очаровательной, между прочим, потому, что она очень реальна. Рядом с ходульностью и мелодраматической приподнятостью «академических традиций» — может быть, оно и так, но, с нашей точки зрения, это только очаровательное недоигрывание. Режан не выше жизни, подобно представителям романтической школы в театре — это правда, но она и не отражение жизни, а только отголосок ее, теряющий при воспроизведении много из полноты первоначального звука.

В игре Режан много правды жизни, но вялой и лишенной ярких красок. Это — артистка немного blasée[[313]](#footnote-65), очаровательная в своем жанре, но утратившая прелесть молодой кипучей расы. Ее лучшей ролью считается актриса Рикет в «Ma cousine». Каюсь, ни на одной пьесе я так не скучал. Рикет весь первый акт лежит на кушетке; во втором — касается всего, даже такого рискованного предмета, как канкан, с таким видом, точно у нее на руках дорогой фарфор, который может рассыпаться от одного неловкого движения. Это не игра, как мы ее привыкли понимать, то есть забвение настоящего, «полное ощущение минуты», как определял Баратынский сущность поэзии, а схема игры, урок «начертательного» сценического искусства. Подобно общим законам мышления, в замысле сценической роли возможен двоякий метод: индукция, во-первых, и дедукция, во-вторых. То есть, иными словами, актер может идти к созданию типа, образа, характера путем наведения, сложения частностей, дающих в итоге известную фигуру, или он дает яркое общее выражение, из которого вытекают подробности. Метод наиболее художественный или, если угодно, даже единственный, есть {333} метод дедукции. Сценическое искусство есть поэзия Совокупность же частностей, как бы они красивы ни были каждая сама по себе, может дать лишь впечатление доказательности.

Режан принадлежит, на мой взгляд, к актрисам, наводящим на образ, но не рисующим его. Можно в двух-трех смелых штрихах схватить не только внешний контур, но и внутреннюю сущность предмета. И можно его зачертить, дюйм за дюймом, подобно тому как гимназисты зачерчивают географические карты. Лист бумаги делится на такое же число квадратов, как карта. Затем каждый квадрат зачерчивается особо. Можно начинать, изображая Африку, с мыса Доброй Надежды, можно с Суэца, с Алжира, с Капской Земли. В итоге, все равно, зачертив положенное число квадратов, получишь карту Африки. Но эта карта будет мертвой топографией, а живую фигуру, в ее живых движениях, следует рисовать с типической ее стороны, и в том, как схватывается эта сторона, эта «глава угла», и заключается художественный талант.

Режан принадлежит к числу тех актрис, которые могут до идеального совершенства доводить черты подобия, но которые не могут возвыситься до тождества. До тождества с чем? — спросите вы. Если хотите, до тождества с тем смутным образом, который заключен в сердце и познании каждого зрителя…

Я не отрицаю в Режан живого чувства и темперамента, только все это отпускается очень умеренными порциями, как говядина во французской кухне. Остальное — гарнир. Гарниру очень много. «Заза»[[314]](#endnote-251) блистательнейший образчик такого гарнира. Бытовая сторона выступает в чертах подробных, тонко подмеченных, превосходно изображенных. Режан входит, как Заза, раздевается и одевается, как Заза, распускает волосы {334} перед зеркалом, как Заза, как-то особенно, с ухваткой gamin’а[[315]](#footnote-66), и весь первый акт занимается своим туалетом, уделяя совершенно одинаковое внимание как завязке пьесы, так и мелочам профессии, вроде отделки ногтей. Как бытовая картина, это бесподобно. Так же мягко и женственно Режан ведет все последующие сцены. Но это не сильно, лишено захвата, находится в противоречии с речами Заза, в которых слышится порой вопль истерзанного сердца. Разве так нужно? Разве цель автора была показать Заза, которая примерно страдает, мучается и кричит? Разве, когда Заза дерется с певичкой, она только примерно сжимает кулаки и примерно поднимает голос на четверть тона?

Как всегда бывает, Режан хуже всего играет в той пьесе, о которой наибольший шум. Я говорю о «Мадам Сан Жен»[[316]](#endnote-252). Большой зал консерватории был полон на представлении «Мадам Сан Жен» и почти пуст на представлении «Parisienne»[[317]](#footnote-67) [[318]](#endnote-253). Для Sans Gêne у Режан нет прежде всего бытового естественного тона. Она сплошь фокусничает, хотя, разумеется, со свойственной Режан легкостью. В этот приезд она играла Sans Gêne даже грубее, чем прежде. Показывая, как она не умеет управлять шлейфом, она перекидывает его между ног и ездит на хвосте, как на палке. Это даже безвкусно. Но ведь мы в стране северных варваров, не правда ли? Анекдот Режан играет еще большим анекдотом и выдает шарлатанство автора с головой…

Не странно ли, например, что Режан превосходно играет первый акт, без малейшей утрировки, очень мягко и женственно, а затем, по мере того как Катрин Юбше становится женой маршала, герцогиней, наконец, {335} спасительницей Наполеона, — все больше и больше превращается в прачку? Казалось бы, это очевидная нелепость, а между тем оно так и следует, с точки зрения анекдота. В первом акте, когда прачку окружают прачки, зачем быть более прачкой, чем это нужно? Тогда как, в последующем течении пьесы, нужно живописное противопоставление и, стало быть, черты прачки следует сгустить… Режан играет Сан Жен и никогда не бывает ею. Она играет сцену, одну за другой, и все, если можно так выразиться, в разных ключах. Она прикидывает сначала, что идет в данной сцене: B‑dur, a‑moll и в этом ключе ведет сцену. Объяснение с Наполеоном в третьем акте с тем оттенком «gaminerie»[[319]](#footnote-68), который придает ему Режан, разве совпадает с объяснением второго акта? находится в каком-нибудь соответствии с разговором с Фуше в первом? Но с Фуше она разговаривает всегда именно в этом ключе, и когда в четвертом акте она пишет письмо, к ней возвращается вся прелесть первоначального облика.

Ее игра — если бы даже она и сверкала красками молодости — вполне отвечала бы уайльдовским воззрениям на искусство, которое «учит» жизнь, а не поучается у нее. Режан вся в намеках, вся в изящном хождении вокруг да около, в еле слышных прикосновениях.

Истинная сфера Режан — это французская сценическая комедия, то есть примерная комедия примерных положений. Режан в этом отношении напоминает Жюдик. Жюдик была гением оперетки, рождающейся сегодня с тем, чтобы завтра умереть. И как Буллотта Жюдик была последним замирающим отзвуком буколического романтизма, так Режан — Сафо — примерно последний и идеальный образчик парижанки, беспорочной {336} порочности и красивой некрасивости. Личное Режан — это непередаваемая способность к наивной дурачливости — «naiserie», по французскому выражению. В ней есть — еще до сих пор, до шестидесяти лет — секрет вечной женственности, какая-то особая мягкая наивность, придающая пикантность нескромным вещам и нескромным положениям. В голосе ее нет рыдания — а есть неожиданное tremolo набегающей слезы. Она дразнит воображение, чувство, ум. Вы никогда не можете ее понять всю, охватить всю, исчерпать всю, пронзить всю. Она близка и далека. Вот‑вот, кажется, она взволнует вас, опрокинет душу. Но она уже взялась за «кончик капота» — и нараставшее чувство охлаждено. Это, скорее, кокетство сценическим искусством, чем искусство. Может быть, в этой холодной теплоте и тепловатой холодности секрет того, что французские актрисы и в шестьдесят лет еще нравятся и вызывают интерес? Пожалуй, «Immoralité sans vices», беспорочная безнравственность — это эротика, не находящая удовлетворения, штучка, так сказать, тончайшая и рассчитанная на особую изощренность уставшего воображения. И если попытаться одним выражением определить, что такое Режан, то скажем так: талант сценической щекотки, и с est dans l’nez, qu’ça me chatouille[[320]](#footnote-69)…

# **{337}** Анна Жюдик[[321]](#endnote-254)

Мадонны лик,

Взор херувима,

Мадам Жюдик

Непостижима…

*Н. Некрасов*

Скончалась Анна Жюдик. Мне еще довелось ее видеть и слышать — правда, не в самом расцвете ее сил, а когда она была уже чуть-чуть à retour[[322]](#footnote-70), с лишком двадцать лет назад. Она была и тогда еще прелестна, хотя слишком полна, с чарующим взглядом ласковых черных глаз, с маленьким ртом и нежным голосом. Остальное я дополнял воображением и воспоминаниями из Щедрина, Михайлова и других наших писателей, посвящавших Жюдик не мало строк, под внешней иронией которых скрывалось, однако, восхищение {338} прелестной артисткой. Я не могу, однако, согласиться с мнением, что Жюдик была истинной представительницей оффенбаховской оперетки. В Оффенбахе имелась, кроме лиризма и даже вопреки ему, какая-то разнузданность, дерзость вызова. Оффенбах был гениальный представитель «декаданса». В исторической последовательности я поставлю три имени рядом, и прошу не обвинять меня в кощунстве: Гейне, Оффенбах и Ницше. Первый дал иронию отрицания, второй — музыку отрицания, третий — философию его. Гейне отравил грустью и ядом сомнения покой готовых понятий. «Пышно липа цвела, разливался в кустах соловей» — и тогда была страсть, была любовь, как яркое лето. Но опали цветы, наступила осень — и «превежливо ты мне присела». Все зависит от угла зрения, все преходяще, Гейне грустил по этому поводу. Оффенбах же сказал: если все зависит от освещения, если сегодня солнце, и тогда любовь, а завтра — осень, и тогда книксен, — стоит ли что-нибудь брать всерьез? А уже потом явился Ницше, опоенный грустной иронией и весельем вакхического праздника, и сказал: «А знаете, господа, ведь все дозволено!»

Для того чтобы могла народиться философия Ницше, чтобы мысль могла «дерзнуть» восславить жизнь инстинктивную, свободную от уз морали и сетей искусственного стыда, — нужно было раньше в искусстве пройти через победоносную песню веселья, через капкан бесстыдно обнаженной чувственности, через похмелье отрицания. Все это дала оперетка. Все это было в изобилии у Оффенбаха.

Но не это стиль Жюдик. У нее был действительно «Мадонны лик, взор херувима». Вся она была грация, тонкость, нежность, лирика, прерывающаяся взрывами шаловливого, но отменно изящного смеха. Она пришла {339} на смену Шнейдер («Шнейдерша», как ее величают у Щедрина), олицетворявшей грубоватый вызов оффенбаховской оперетки, раскатистый ее смех, ее вульгарный акцент. Жюдик же была маркизой оперетки. Я не могу забыть и никогда не забуду, как она играла и пела в «Madame Archiduc»[[323]](#footnote-71) [[324]](#endnote-255). Что за нежное создание было перед нами! Она подымала с оттенком милого лукавства глаза и пела:

Dormez-vous la haut,  
Comme une marmotte[[325]](#footnote-72)…

Затем с тем оттенком благовоспитанной гривуазности, который делает таким приятным чтение «Декамерона», при всех его откровенностях, словно пронизанная вся лучом милой стыдливости, она подымала к зубам свой ноготочек и передавала известные популярные куплеты о том, как

Mon pauvre mari n’s pas eu ça,  
Pas ça, pas ça, pas ça[[326]](#footnote-73)…

Такой же стыдящейся и потому особенно греховной, кокетливой и потому скромной, стесняющейся и оттого такой пикантной была Жюдик во всех ролях, в каких я ее видел, — вплоть до «Mam’zelle Nitouche»[[327]](#footnote-74), «Лили» и пр.

Она возвратилась снова в Россию, и я снова имел величайшее удовольствие ее слышать и видеть — еще более потолстевшей, но в толщине своей сохранившей {340} неизменный, присущий ей тон добродушной гривуазности. Кроме опереток и комедий, она выступала также в шансонеточном репертуаре, и это было, пожалуй, самое замечательное. Так, как Жюдик, никто шансонеток не «сказывает», да и не сумеет сказать их. Во-первых, у Жюдик был очаровательный, мягкий, теплый голос, чудесно поставленный, сохранивший свои милые модуляции и свою теплоту до конца дней ее. Во-вторых… но во-вторых, и в‑третьих, и в‑четвертых, и в‑пятых, Жюдик была артистка с ног до головы, вся — поэзия, ум, мера, вкус… Она умела вплетать нежную фиалку лирики в самые яркие букеты нескромностей. Иногда просто хотелось плакать от ее песенок. Например, «La mousse». «La mousse» — значит «пена» или «мох». Песенка передает историю одной девушки в четырех куплетах, причем каждый раз, поочередно, la mousse — означает либо одно, либо другое. Местами очень фривольно, но у Жюдик все выходило поэтично. Наконец свершилось. Поскользнувшись «Sur la mousse» la pauvre fille[[328]](#footnote-75) полетела… У нее теперь есть все: поклонники, бриллианты, кареты. Она пьет шампанское и, поднося пенящийся бокал к устам, в игре золотистых пузырьков словно читает всю свою жизнь, всю тетралогию «de la mousse», приведшую ее сюда. И не давая ни одной жалобной ноты, не морща прелестного лица, только освещая куплет какой-то затаенной грустью женского сердца, Жюдик так пела последний куплет, что вы словно видели чьи-то тонкие, нервные женские пальцы, сжимающие хрусталь бокала, и затуманенные глаза, вникшие в видение пены, и маленькие слезинки упадавшие туда, на дно стакана, и наконец — решительное, быстрое {341} движение в сторону отрезвляющей действительности… Не надо, не надо. Будем пить, петь и веселиться…

Меня больше всего пленяла именно эта тончайшая лирика Жюдик. Помню еще ее шансонетку «Plus loin» — «Подальше». Это была зовущая песня отречения, томный отказ, равносильный согласию…

Конечно, Жюдик была очаровательна и в другом, более тривиальном жанре. Такова, например, ее шансонетка «Ne me chatouillez paz», «Не щекотите меня», в которой она изумляла своим серебристым смехом, падавшим, как каскад бриллиантовых брызг. Или другая: «Mais hors du mariage ça fait toujours plaisir» — «Вне брака это всегда доставляет удовольствие». Содержание шансонетки, да и форма ее, да и музыка, не представляют ничего интересного, но Жюдик умела в этой тривиальной безделке давать, так сказать, суммарную философию буржуазки.

Если не ошибаюсь, в 1900 году я слушал и смотрел Жюдик в последний раз. Она спустилась до кафешантана. Это было в парижском «Alcazar d’été»[[329]](#footnote-76), в Елисейских полях. Рядом с «Альказаром» был другой кафешантан — «Ambassadeurs»[[330]](#footnote-77), где подвизалась в то время модная, находившаяся на зените славы, дама парижских бульваров, «enfant du pavé»[[331]](#footnote-78) и Батиньоля — Иветта Гильбер[[332]](#endnote-256). Жюдик была привлечена для «противовеса». И точно, нельзя себе было представить большего контраста. Та — худая, тощая, длинная, с некрасивым, но смышленым лицом, носящим следы {342} упорной и нездоровой борьбы за существование, в экстравагантном белом платье с черными перчатками, напоминавшими о какой-то остроте жгучих бодлеровских ощущений. И Жюдик — очень толстая (ей было уже пятьдесят четыре года!), затянутая в корсет, все-таки красивая, все-таки элегантная, вся какая-то оттуда, «de la haut»[[333]](#footnote-79), с высот Трианона и Версаля, вся продукт утонченнейшей культуры, маркиза, воспитанная на письмах madame de Sévigny[[334]](#footnote-80), упитанная сливками и знаменитыми «бриошами» версальских булочников, в то время как та, тощая, невольно наводила на мысль о дурном хлебе, недостатке воздуха и света и тесных жилищах рабочего квартала…

Я оглянулся на публику. Увы, это была больше публика иностранцев. Рядом в ложе сидели, по-видимому, американцы, толстые и красные, сосавшие набалдашники щегольских тростей. Жюдик пела о каких-то далеких временах, когда нежная буколика Вергилия сплеталась с пленительным колоритом Ватто[[335]](#endnote-257). «Ah, c’etait bon!»[[336]](#footnote-81) — вспомнилась мне фраза бабушки — Жюдик из «Лили»[[337]](#endnote-258). Да, все это было прекрасно — этот нежный узор догоревших огней. Но она явно расточала дары недостойным, и это читалось на мещанских лицах принцев долларов.

Все это прошло. Нет больше свирелей. Нет пастушеских идиллий, нет далеких томных, лирических призывов, ни серебряного смеха простосердечной «petite bourgeoise»[[338]](#footnote-82), ни грациозных па, ни волнистых оперений, {343} ни писем madame de Sévigny, нет даже Мими Pinson. Помните у Мюссе?

Mirai était une blonde,  
Une blonde que Ton connait…  
Elle n’a qu’une robe au monde  
Et qu’un bonnet[[339]](#footnote-83)…

Легкий ветер приносил с противоположной стороны, от конкурирующего «Ambassadeurs», эхо громких аплодисментов: Иветта сказывала про деревенскую девушку, продававшуюся сначала за 5 франков, а потом все за большие и большие суммы, и всякий раз при этом деловито замечавшую: «Это на корову для моей бедной матери…»

— Анна, перестаньте! — хотелось сказать Жюдик. — Неужели вы не слышите? Тощая корова пожрала тучную… Ваше время прошло.

# **{344}** Два критика (А. И. Урусов и А. Н. Баженов)[[340]](#endnote-259)

Писавших о театре и по поводу театра писателей чрезвычайно много. Редко кто не пишет о театре. Но театральных критиков, в тесном значении этого слова, очень мало, в особенности, если не считать театральными критиками также и тех теоретиков театрального искусства, которые обратились к выводам теории, потому что были практическими строителями театра. В том смысле, как мы понимаем «театрального критика», едва ли таковым можно считать даже Белинского или Аполлона Григорьева. Для них театр был одной из областей искусства, {345} где они чувствовали себя так же хорошо, как и в других областях, и путешествие по всем этим областям служило для них поводом и случаем высказать волнующую их философскую или общественно-социальную мысль. Самая широта философского и общественно-исторического обобщения, составляющая наиболее сильную и пленительную черту их критических дарований, отчасти мешала им стать «театральными критиками» — специалистами, у которых, как известно, «полнота всегда одностороння». Большим кораблям — большое плавание. Но театральный критик, в том значении, которое мы придаем этому понятию, подобен каботажному судну, совершающему постоянные рейсы вокруг своего побережья и потому в совершенстве знающему все его изгибы и закоулки. А как известно, именно на этих мелких и часто плоскодонных суднах плавают самые лучшие и зоркие лоцманы.

В самом деле, кого — если исключить современность и наиболее близкие к нам времена, о которых говорить еще рано — мы можем на протяжении ста лет Малого театра считать «театральными критиками» в специальном смысле? Писали Гоголь, Шевырев, писали Герцен, Белинский, Григорьев, — да кто не писал «между прочим» и о театре. Но подлинно театральных критиков, если не считать кн. Шаховского, который был директором театра и режиссером, назвать очень трудно.

Блестящим критиком, несравнимым по точности, ясности, вкусу и обширности театральных знаний, был, конечно, С. Т. Аксаков. Но самые ценные и подробные его суждения заключены в его «Воспоминаниях», и потому действенность его театральной критики, в том понимании, какое мы бы хотели предложить читателям, и условия были крайне затруднительные, почти невозможные. Театрами назывались казенные императорские {346} театры. Критиковать их актеров и постановку вообще почиталось долгое время делом неподходящим. Вспомним, сколько трудов стоило Булгарину — самому Булгарину, любимцу III отделения — исходатайствовать право помещать театральные рецензии в «Северной пчеле». Потом, когда это право было установлено и признано, театральные рецензии должны были проходить через специальную цензуру театрального начальства и печататься только с его разрешения. Наконец, периодическая печать, кроме двух-трех официальных газет, ограничивалась толстыми, очень толстыми и неповоротливыми журналами. Рецензии Белинского об игре Каратыгина (во время его московских гастролей) — быть может, самое ценное в специально театральном смысле из всего, что написано Белинским о театре, — появились уже тогда, когда Каратыгин, забрав ворох подарков, уехал в северную столицу, и публика успела перейти, в жажде новинок, к совершенно иным театральным интересам. При такой неповоротливости значение театральной рецензии для развития и просвещения вкуса весьма существенно страдало. Значение специально театральной или даже, точнее выражаясь, сценической критики, не только в том, что, как говорится у Шиллера, —

Schwer ist die Kunst — verganglich ist ihr Preis,  
Dem Mimen flieht die Nachwelt keine Kranze[[341]](#footnote-84), —

но и в том, что сценическая критика учит, в самом настоящем смысле этого слова, актеров; предостерегает их от заблуждений, объясняет погрешности, удерживает от ложных шагов и противопоставляет свой вкус, {347} свое понимание и свою оценку легкомысленной подчас и поверхностно-эмоциональной оценке зрительной залы. Литературная критика борется с автором его же оружием; идеям противопоставляется идея, словам — слово. В этом заключается, быть может, главная причина сравнительно малого влияния критических статей на литературу. Но актер — представитель самостоятельного искусства, и для него критическое уяснение хода его собственного воображения и творчества имеет особую цену.

Их двое — так должно быть в идеале — учителей актера: режиссер и критик. Режиссер должен исчезнуть в актере, раствориться в нем, но вместе с тем режиссер есть власть, а власть склонна преувеличивать свое значение, переходить в самообожание, в эгоцентризм. Отсюда опасность режиссерского всевластия. Кроме того, режиссер «показывает», показывая, нередко вносит, вместе с прекрасными качествами своей индивидуальности, также свои слабости и недостатки. Слабости и недостатки режиссера являются органической частью его творческой личности. Он любит себя, свое творение; любит его в актерах и продолжателях. Он становится тем же автором и так же часто слепы его глаза и глухи его уши, когда создание — сценическая постановка — выходит в свет. Ему кажется, и совершенно искренне, что все прекрасно, потому что все согласно с его замыслом и его указанием. Его самолюбие, в конце концов, распространяется и на актеров: он не видит в них многого, потому что, по человеческому несовершенству, многого не видит в себе.

И в этом смысле, насколько роль театрального рецензента благодарнее и важнее! Он пришел со стороны, он не связан со спектаклем ничем, кроме любви к театру: он не знал подготовительной к спектаклю работы, от {348} которой притупляется внимание и исчезает свежесть восприятия; он никогда не учил и никому ничего не показывал, поэтому степень усвоения его уроков и показаний не представляется ему мерилом достоинства; его самолюбие нимало не страдает от того, хорош или дурен исполнитель, правильно или неправильно подошел к своей задаче. Он в полном смысле слова — «сила мнения», та славянофильская «синяя птица», о которой мечтали идеологи «русских начал» и которая, увы, социально совершенно недостижима.

Но тут, в республике искусств, и особенно в республике театрального искусства, точно, имеется (может иметься) эта двоякость силы: «силы власти», которая есть режиссер, и «силы мнения», которая есть критика, и эти две силы могут и должны уладиться между собой, указывая актеру верные пути и ведя его к совершенству. Первых специально театральных критиков создал общий сдвиг русской жизни — 60‑е годы. Отошел патриархальный быт, появились зачатки усложненных форм социальной жизни, и стали нужны специалисты во всех отраслях работы. Отмена социальных цензур, в том числе и театральной, нарождение новых органов печати и, наконец, самое главное, самое важное — порыв к обличению, вера в магию слова, эта, на наш теперешний взгляд, несколько наивная вера во всеисцеляющую силу публичности и гласности — не могли не отозваться и на театральной области, вызвав к жизни обличительное, с одной стороны, и укрепляющее, с другой — театрально-критическое слово.

К этому времени относится появление двух выдающихся и, к сожалению, сравнительно мало известных московских театральных критиков. Мы имеем в виду А. И. Урусова и А. Н. Баженова, писавших почти одновременно, которым театр обязан не только тем, что {349} в их рецензиях сохранились для потомства преходящие и умирающие создания сценического таланта, но и тем, что самое направление деятельности театра довольно часто определялось влиянием этих критиков, особенно Баженова.

Они появились на грани новых, более усложненных форм печатного слова и принадлежали, быть может, лучшей его поре, когда журналы стали утрачивать свою книжность, газеты еще не отделили себя от литературы, и повседневность, составляющая главную пищу журналистики, не успела еще наложить на литературное слово оттенок бездушного газетного индустриализма.

А. И. Урусов был известен как выдающийся судебный деятель, блестящий прокурор, потом — адвокат. Он был хорошо, то есть разносторонне образован по старому дворянскому обычаю и, разумеется, преимущественно в области изящных искусств. Вполне естественно, что он слегка дилетантствовал и, пожалуй, даже гордился этим. Но в театральной области у него были и солидные познания, и верный вкус, а главное — чувство ответственности перед театром. Сборник его театральных статей распадается на две части: первая — это статьи, написанные в молодые годы и касавшиеся почти исключительно Московского Малого театра; затем, после большого, сравнительно, перерыва, он писал в 80‑х годах театральные фельетоны в газете М. М. Стасюлевича «Порядок». Последние посвящены преимущественно явлениям петербургской театральной жизни.

Можно думать, читая молодые статьи А. И. Урусова, что он взялся за перо театрального критика главным образом потому, что, любя театр и привязавшись к нему, с прискорбием убеждался в поверхностности, легковесности и необдуманности театрального критиканства. {350} Он все время твердит о недостаточности личного безответственного вкуса. «Театральной критики нет, — пишет он. — Приемы критики напоминают нашего российского Корнеля, Александра Петровича Сумарокова. Сей достойный трагик (он же критик), разбирая Федру[[342]](#endnote-260) или Цинну[[343]](#endnote-261), излагал, какие он во время представления имел “чувства и размышления”, точь‑в‑точь, как большинство наших рецензентов».

Урусов полагает, что «критика театра должна иметь общее основание с историческою критикою искусства» и что «театральное явление нельзя рассматривать особняком, потому что смысл его определяется окружающими его обстоятельствами». За «высший образец» Урусов принимает знаменитую книгу Лессинга «Гамбургская драматургия»[[344]](#endnote-262). Отдавая дань моде времени, он пишет: «Следуя методу Бокля[[345]](#endnote-263), мы будем стараться, поскольку сумеем, сводить под общие законы, видимо, разнообразные и разнородные факты общественной жизни». Конечно, это было легче написать в пору увлечения «Историей цивилизации в Англии», нежели практически применить, и в одной из ближайших статей молодой театральный критик дает убедительный пример полного забвения не только «метода Бокля», но и вообще всякой исторической перспективы.

В Малом театре был поставлен «Маскарад» Лермонтова, и наш критик сурово осуждает пьесу и самую попытку постановки такого «бесцветного, ничего не объясняющего сценического произведения». Поклоннику исторического метода Бокля, по-видимому, не приходило даже в голову взглянуть на содержание И на сценическую фактуру «Маскарада» в историческом аспекте, как на отражение современного Лермонтову «демонического романтизма» с примесью мелодраматических приемов Коцебу.

{351} В конце концов, дело было не в «методах», а в личных свойствах и качествах А. И. Урусова. В молодом критике билось честное, отзывчивое сердце, и театр для него был не игрушкой, не «вздорным искусством», как аттестовал его сановник того времени, положив такую резолюцию на ходатайство об открытии театральной школы, — а подлинно храмом, в котором он молился прекрасному. И потому, что это было так, что его пером водил не столько «сердитый разум», сколько водила любовь — der blinde Passagier[[346]](#footnote-85) — по гейневскому выражению, — его рецензии и статьи читаются еще и теперь со вниманием и интересом.

Менее всего любопытны в статьях А. И. Урусова, как и А. Н. Баженова, разборы пьес и обсуждение репертуара. Конечно, в них много верного, но, быть может, слишком верного, то есть того, что впоследствии стало трюизмом, хотя для своего времени было достаточно смелым убеждением. Театральная критика, в тесном смысле слова, то есть касающаяся сценического воспроизведения пьесы, потому нам и кажется столь важной и значительной, что «die Kunst des Schauspielers ist transiterisch»[[347]](#footnote-86), тогда как литературно-сценическое произведение выдерживает «испытание временем», а оно безошибочно. В репертуаре остаются лишь пьесы, имеющие бесспорные достоинства, блестящие же «пуфы» тускнеют с годами, меркнут и, наконец, исчезают во мраке забвения.

Кто помнит теперь о пьесе Боборыкина «Ребенок», которой А. И. Урусов посвящает целые журнальные статьи, вдвое больше протяжением, чем статьи об Островском? Но то, что написано А. И. Урусовым о {352} молодой артистке Позняковой (впоследствии Федотовой), выдвинувшейся в названной пьесе Боборыкина, это весьма ценный документ по истории театра. По рецензиям Урусова о Федотовой можно судить о свойствах дарования молодой артистки, о приемах ее игры, об опасностях, каким она подвергалась, и о той нравственной поддержке, которую ей оказала умная и благожелательная театральная критика.

Мы могли бы составить довольно полный отдел критических разборов под рубрикой «явлений, пропущенных нашей критикой», — пишет Урусов по поводу выступлений молодой артистки Никулиной. Он говорит о молодых начинающих дарованиях не только со вниманием, но с какой-то нежностью. Он дрожит над их судьбою. «Мы обещаем нашим читателям, — пишет Урусов, — ударить в набат, как скоро заметим, что молодой талант сбивается или что его сбивают на ложную дорогу». Он сплошь и рядом суров к Позняковой-Федотовой, но невозможно обидеться на эту суровость, потому что под внешней суровостью отзыва чувствуется глубокое страдание за уклонения и заблуждения дарования.

«Молодое чувство, — восклицает он в одной рецензии о Позняковой, — которого хватило бы на всю жизнь, можно растратить на два‑три фейерверка». «Французская мелодрама — сценический опий, — замечает он в другом месте, — ее (Позняковой) таланту не выдержать мелодрамы». Надо удивляться чутью и прозорливости молодого критика, который, по первым уже дебютам будущей знаменитой артистки, совершенно ясно и точно определил, в чем сила и где опасная слабость ее дарования. Мелодраматический привкус в драматических и трагических ролях остался до конца блистательной {353} карьеры Федотовой, и если бы благожелательная и беспристрастная театральная критика не «ударяла в набат» по шиллеровски-восторженному выражению Урусова, — то случилось бы, возможно, что «дарование, которого бы хватило на всю жизнь, было бы растрачено на два‑три фейерверка».

Хотя Урусов и писал, что «театр вовсе не дело вкуса, а знания», но сила его рецензий была в чувствовании правды и художественной меры. Об одной из виднейших артисток Малого театра мы читаем: «Колосова[[348]](#endnote-264) словечка в простоте не скажет, все с ужимкой», «она вносит в драматические роли какую-то особенную, ей только свойственную искусственную натуральность, то есть постоянное напряженное усилие казаться непринужденною и живою». Подобное тонкое различие «жизненности» и подделки под жизненность не могло дать никакое «знание». Это дело вкуса и природного чутья. Такая театральная критика была тем действительнее, что в беспристрастии Урусова нельзя было усомниться. Она создавала высший суд над творчеством актера, некоторую санкцию художественной истины.

В этом смысле функциональное, с художественной точки зрения, значение критики может быть приравнено к авторитету общественной морали. Трудно, конечно, учесть влияние независимой и талантливой критики на жизнь театра — оно проявляется в неуловимых и очень деликатных формах. Но можно судить о степени этого влияния — «от противного», когда, по тем или иным причинам, голос театральной критики умолкает или лишается независимости и свободы суждения: театр начинает падать с необычайною быстротой, а театральное искусство являет собой картину полной анархии. При всем том А. И. Урусов был {354} дилетант. Он писал немного и с большими перерывами, о чем, разумеется, можно только пожалеть.

Гораздо крупнее была личность А. Н. Баженова: это был пылкий и влюбленный в театр театральный критик. Такую безраздельную любовь и преданность театру, как у Баженова, не часто встречаешь на всем протяжении русского театра. Баженов был, несомненно, даровит, писал с известным блеском и темпераментом, и литературный талант его вне спора. Но Баженов — единственный в том смысле, что, обладая литературным дарованием, он — не считая переводов из Анакреона и нескольких водевилей, которым он не придавал значения, — ничего не писал, кроме театральных рецензий. Он был «однолюб». Мир для него «воля к театру» и мысль о театре, и вне театра вообще не существовало для него мира. Тут была его радость, его слава, его тоска и страдание.

В вышедшем томе сочинений Баженова (под редакцией Родиславского), где собраны его рецензии, помещен его портрет. На вас глядит худощавое лицо с беспокойными, наивно-круглыми глазами и большим открытым лбом. Лицо болезненное, нервное, лихорадочное. Глядя на портрет Баженова, веришь характеристике Родиславского, что «можно быть критику даровитее, но нельзя быть честнее». Да и в угоду чему, каким интересам, какой высшей страсти стал бы Баженов кривить душой в своих критических отзывах? Вся душа его была в театре и больше нигде. Он и умер еще молодым, тридцатипяти лет от роду, около своего любимого «Антракта» — издания, примерного которому не было в истории русской журналистики ни по форме, ни по содержанию, ни по издательским приемам.

«Антракт» первоначально печатался на обороте афиш московских театров и стоил только «добавочный {355} рубль» в год. Как ухитрялся Баженов за этот «добавочный рубль» издавать театральный листок — крайне любопытно, и очень жаль, что стоявший близко к Баженову Родиславский ничего не сообщает нам об этой интимной стороне дела. Но, быть может, еще замечательнее, чем печатание театрального журнала на обороте казенных афиш, это — дух гордой независимости и прямота, кажущиеся столь необыкновенными на страницах афишного оборота.

Ни малейшего следа угодливости и заискивания перед театральным начальством, на казенных афишах которого помещалось подчас суровое слово Баженова. Он писал пылко, хотя и не оскорбительно, не замазывая правды своего суждения, и нужно отдать справедливость тогдашнему театральному начальству, находившему в себе достаточно мужества, чтобы на обороте своих афиш сплошь и рядом преподносить осудительные рецензии тех самых спектаклей, на которые афиши публику приглашали. Только в 1866 году «Антракт» отделился от афиш и стал выходить ежедневными тетрадками. Но и при самом внимательном чтении трудно найти сколько-нибудь заметную разницу в тоне «Антракта» по отношению к театрам, и это доказывает не только корректность Баженова, но и замечательное умение критика сохранить достоинство в самом, казалось бы, двусмысленном положении.

В Баженове подкупает, прежде всего, его необычайная близость и родственность театру. За эту близость ему, конечно, прощалось многое, как прощаются сердитые укоры и замечания близких друзей и родственников. Баженов истинно чувствовал себя, как критик, членом театральной семьи. Он пишет по поводу бенефиса Богданова[[349]](#endnote-265), возобновившего «Горе от ума»: «Нас испугало распределение ролей, которое мы прочли {356} на афише» и «нам стало страшно за многих, очень талантливых и уважаемых нами артистов, которые, казалось, не подходили к ролям». Эти выражения — «испугало», «страшно» — срываются с пера Баженова совершенно естественно, без малейшей риторики и без всякого намерения сыграть в гиперболу. Для Баженова оно так и есть. Вы вполне верите, что он может заболеть от того, что Фамусов утратит черты важного бюрократа.

Он — настоящий театральный критик, то есть неофициальный режиссер, сохраняющий для себя всю свободу «силы мнения», и знает твердо и нерушимо, в чем сущность театра. «Появление на афише нового имени, — пишет он, — для нас гораздо важнее появления нового названия пьесы». Пьеса — это материал театра. Конечно, это дело очень важное, чтобы материал был доброкачественный, и Баженов из номера в номер бранит неудачное сочинительство новых авторов и зовет к классикам — Шекспиру, Мольеру, Лопе де Вега, даже к Софоклу и Еврипиду. Пожалуй, слишком даже привержен к классическому репертуару и слишком мало ценит реалистический театр современности. Быть может, в этом смысле, в смысле пристрастия его к классической драматургии, сказывается несколько учитель словесности (ибо Баженов был преподаватель словесности в кадетском корпусе). Но дело, вообще, не в этом.

Суть театра раскрывалась перед ним в актере, и потому, что именно в этом была его поглощающая страсть, он в литературно-театральных разборах был настолько же ординарен, насколько для своего времени необычен в своих именно театральных указаниях. Он прекрасно разбирал роли и часто слабо разбирался в пьесах (см., например, разбор шекспировских комедий). По поводу комедии «На бойком месте»[[350]](#endnote-266), например, {357} читаем, что она «не отличается особенною обдуманностью, возвращает нас к ужасам “Двумужницы”[[351]](#endnote-267), и ножи, пистолеты, одуряющие зелья ее и кое-что еще в этом роде были для нас новинкой, не совсем приятною в пьесе Островского», что Аннушка — «столь же неудавшееся автору лицо, как и Катерина», и «как только начнет она являть из себя жертву, заноситься в облака — так просто и не смотрел был на нее».

И тут же рядом идет разбор игры Федотовой в роли Аннушки, «которая была едва выносима во всех сценах сердечных излияний — с обычной слезливостью и отзывающимся нытьем, ординарным, плаксивым чтением роли». Баженов до того поглощен, до того ему «страшно», что Федотова никак не может отрешиться от мелодраматических приемов исполнения драматических ролей, что он не находит времени побольше и поглубже вникнуть в пьесу. Самое «страшное» ведь не то, что и как написал Островский, а самое страшное, что и как сыграла Федотова.

В лице Баженова Малый театр имел, как мы уже однажды выразились, неофициального режиссера, тем более важного, что режиссура в то время вообще считалась едва ли не второстепенным делом и ею большей частью занимались сами же артисты, как Самарин[[352]](#endnote-268), который, например, по словам Баженова, взял на себя труд ведения и сокращения комедии Шекспира «Все хорошо, что хорошо кончается». Этот неофициальный режиссер вникает во все — в качестве переводов, в костюмы, которые шьет Симоне, в декорации, которым в то блаженное время придавалось немного значения, но более всего в игру актеров. То он излагает, что такое «основной тон роли»: «В умении понять и усвоить основной тон роли заключается для актера первая трудность и, так сказать, существенная половина дела, {358} потому что только при полном понимании основного тона он может легко и свободно заняться отделкой частностей роли». То он объясняет, как надо изображать смерть на сцене, воспользовавшись неудачным выражением этой смерти у Медведевой[[353]](#endnote-269). «Если зритель видит на сцене умирающего человека, то его интересуют не те физические страдания, которыми сопровождается процесс смерти, а нравственное просветление, которое доставляет умирающему торжество духа над разлагающимся телом. Ретшер[[354]](#endnote-270) говорит, что художник должен представить нам акт смерти в таком виде, в каком желал бы его для себя».

Он поясняет различие между реализмом и натурализмом на разборе игры прославленной (особенно в провинции) бытовой актрисы Линовской[[355]](#endnote-271), которую еще на нашей памяти старые театралы считали образцовой исполнительницей и создательницей роли Дуни в «Ночном»[[356]](#endnote-272). В глазах Баженова Линовская стоит не очень высоко; она оскорбляет своим натурализмом его эстетический вкус. «Правда, о передаче которой так позаботилась г‑жа Линовская, — пишет Баженов, — наводила на нас страх: как бы для большого правдоподобия и естественности исполнительница не сморкнулась, как обыкновенно сморкаются в деревнях. Уродливые и безобразные явления жизни, претворяясь в произведения искусства, из области безобразного переходят в область комического. Игра Линовской была жива, разнообразна, но уж слишком цветиста; на роль Дуни она положила так много резких и густых красок, что роль отзывалась на каждом шагу цацами и ляпаньем».

По поводу той же Линовской, при всех своих способностях принесшей на сцену Малого театра большой багаж провинциализма, Баженов делится такими замечаниями: «У г‑жи Линовской нет способности плакать {359} на сцене, и потому она покрывала лицо платком и принималась хныкать. Но слезы слышатся в самом голосе плачущего, стало быть, скрыть их отсутствие невозможно, и в этом случае актера с закрытыми глазами всегда выдает голос. А между тем вредная сторона закрывания лица платком заключается в том, что этим актер сам отнимает у себя лучшее средство быть выразительным и сильно действовать на зрителя и т. д.».

Таких примечаний, указаний и предметных, так сказать, уроков сценического искусства в рецензиях Баженова рассыпано множество. Следует при этом иметь в виду, что теория сценического искусства в то время была распространена весьма мало; если память нам не изменяет, даже книжка Ретшера вышла лишь в 70‑х годах в сокращенном переводе М. В. Карнеева. Даже Сведенцов, этот сценический Ободовский[[357]](#endnote-273) и Иловайский, в то время не публиковал еще своих лекций по теории актерского искусства. С комментаторами классиков, вроде Гервинуса, публика была совершенно незнакома, и одной из заслуг Баженова должно считать помещение на столбцах «Антракта» отрывков из Гервинуса в хорошем переводе. Даже такие популярные книги, как очерки Льюиса[[358]](#endnote-274) и Легуве[[359]](#endnote-275) об актере и сцене или исследование Прудона о прекрасном в искусстве, появились позднее, в конце 60‑х и начале 70‑х годов. Актеру неоткуда было почерпнуть начатки сценической теории. Господствовала эмпирия, и актерские навыки и заветы передавались от старших актеров к младшим, из поколения в поколение, подобно тому как в очень старые времена, например, в китайском театре актеры изустно передавали друг другу текст пьесы и ролей.

При таких условиях рецензии Баженова, подробно разбиравшие актерское исполнение, нередко (как в пьесах классического репертуара) сцену за сценой не {360} могли не иметь большого влияния на труппу Малого театра.

Мы уже говорили о беспристрастии Баженова. Для рецензента-учителя беспристрастие является даже не добродетелью, а неизбежностью. Этим учительским беспристрастием, вернее сказать, — этой страстью научить актера объясняется та странная на первый взгляд терпимость, которую проявляли к резкому подчас рецензенту актеры, обычно столь болезненно чувствительные к похвале и к осуждению рецензентов. Актер простит всякую резкость отзыва, если чувствует, что может из него вывести что-либо практически пригодное для своего искусства. Но он в высшей мере нетерпим к отзывам, в которых нет ничего, кроме голословных утверждений или отрицаний. Актер, быть может, больше чем какой-либо другой художник, готов на всякие жертвы для торжества своей игры, и поэтому легко склоняется пред любым благожелательным деспотизмом (и на этом основано неписаное, но абсолютное режиссерское право), если под этой тяжелой формой скрывается надежда получше сыграть свою роль.

Баженов, например, очень любил Живокини, находил у него первоклассное комическое дарование, можно думать, что был с ним в приятельских отношениях, судя по тому, что в «Антракте» печатались «Воспоминания» этого артиста. Но когда у Живокини ему что-либо не нравилось, он отчитывал его так же, как и других. То Живокини в пьесе «Омут»[[360]](#endnote-276) «употреблял некоторые внешние, слишком искусственные приемы — говорил каким-то тягучим канючливым голосом, отчего вся роль приняла неестественный колорит и вышла слишком однообразна», то, играя Аргана[[361]](#endnote-277), Живокини как бы «подтрунивал над своим положением» и «давал не мнимого больного, серьезно воображающего себя больным, а притворного {361} больного, заведомо для себя прикидывающегося больным». И как Баженов ни любит Живокини, он «на этот раз должен признаться, что в роли Аргана хотел бы видеть Шумского». Это ведь уже обида, казалось бы, несмываемая — отдать предпочтение одному актеру перед другим. Но у Баженова хватило мужества и это сказать в глаза приятелю.

Далеко не так терпимы к отзывам Баженова были драматурги. Правда, по отношению к последним у Баженова не было того любящего, от сердца идущего голоса, каким он говорил об актерах, ибо ведь мы знаем уже, что на афише имя актера для Баженова значит гораздо больше, чем название пьесы. То, что он делал по отношению к актеру — тщательный отбор всего хорошего и даже идеализация его, для того чтобы оттенить и отмести все негодное и лживое, — в отзывах о пьесах встречается редко.

Мы бы сказали, что по отношению к авторам у Баженова преобладает несколько мелодраматический тон; либо черным-черно, либо белым-бело. Весь Дьяченко — черным-черен; почти всегда черны Потехин[[362]](#endnote-278), Чернышев[[363]](#endnote-279), Владыкин[[364]](#endnote-280). Черноват порой и Островский. В Баженове любовь к драматической литературе занимает мало места, а когда человек скуден любовью, он обладает удивительною способностью подмечать дурное и пропускать хорошее.

Этот грех водился за Баженовым. Я думаю, что причин тут было много. Помимо некоторой неудачливости Баженова как писателя, тут была еще ревность к материалу актерского творчества. Баженов был склонен относить чувство неудовлетворенности, которое он иногда испытывал от исполнения, на счет автора (см., например, разбор «На бойком месте», где явно грех Федотовой — Аннушки приписан будто бы Островскому). {362} Кроме того, Баженов по натуре был полемист. Стремясь всеми силами к утверждению на сцене Малого театра классического репертуара, он для главнейшей своей цели, естественно, сгущал краски в отношении достоинств текущего драматического репертуара: чем ночь темней, тем ярче звезды. Наконец — надо признать и это — Баженов не был чужд слабости щегольнуть своим гелертерством, а иногда некстати ссылаться на авторитеты, «выковыривая цитаты, как изюминки из булок», по выражению Гейне.

Резкость, а иногда и придирчивость Баженова в отношении новых пьес и авторов, случалось, вызывали отповеди на страницах других изданий. «Если кто из бенефициантов дерзнет поставить оригинальное драматическое произведение, — читаем в московском фельетоне “Голоса”, — то “Антракт” почти ругается». Далее говорится о «неуместном деспотизме» «Антракта» по отношению к классическому репертуару. «Если русская драматургия слаба, — продолжает “Старый артист”, жаловавшийся будто бы фельетонисту “Голоса”, — то надо поддержать ее, а не давить». «Все дело, — заканчивает он, — в мелком раздраженном самолюбьишке».

Баженов поднимает перчатку. «Из‑за чего так грозно ополчаются на “Антракт”? — пишет он. — Издание это такое маленькое, что в некоторых изданиях (“Голос”, “Московские ведомости”) иначе и не называют, как “газеткой” или “курьезной газеткой”, никакой властью “Антракт” не облечен, советы его будто бы вредят и дирекции, и бенефициантам — кто же заставляет при всем этом делать что-нибудь в угоду его мелкому, раздраженному самолюбьишку? Разве всякий, имеющий уши, непременно обязан все и вся слушать? Разве имеющий уши не может порой и заткнуть их? Скажем еще раз: силы материальной за нами нет, а если нас кое {363} в чем слушают, то за нами, стало быть, есть сила нравственная. Эта нравственная сила наша заключается, как нам кажется, прежде всего в том, что дело, защищаемое нами, — дело правое».

Оно, в общем и целом, так и было. Настойчивость и упрямство, с каким Баженов боролся за классический репертуар и налегал, так сказать, на бенефициантов при выборе ими пьес, доходя в этом смысле порою действительно до «деспотизма» (таков жестокий разнос Шумского за пьесу Чернышева «Гражданский брак» — по своему времени пьесу вполне терпимую, поставленную артистом в свой бенефис), бесспорно, оказывали свое действие. Может быть, иной раз Баженов загонял, так сказать, палкой в рай. Но с исторической точки зрения мы должны признать, что Малый театр, как хранитель лучших традиций и заветов русского театра, весьма многим обязан упрямству Баженова и его борьбе с репертуарным эклектизмом.

В то время как Александринский театр перепробовал одну за другой оперетки Оффенбаха и, что еще хуже, множество скоропортящихся продуктов отечественной стряпни, Малый театр усердно ставил пьесы Шекспира, Кальдерона и Мольера. Момент в истории театра был вообще критический. Романтизм выдохся, мелодрама умирала. Превосходный талант Садовского, пришедший на смену Щепкину, и репертуар Островского своим ясным реалистическим художеством могли совершенно заглушить росток героического театра, что полностью и произошло в петербургской Александринке. В Малом же театре героический репертуар сохранился. Он был бережно передан последующим поколениям актеров, и нить классической традиции в этом театре не прерывалась. Признаем и в этом смысле заслуги Баженова. Точно, он не был облечен никакою «властью» — ни {364} театрального управителя, ни режиссера, ни автора. За ним была только «сила мнения», та внутренняя свобода суждения, которую ничто не в состоянии вытравить из мятежной души.

В конце концов, из всех работников и творцов театра наименьшее признание и наибольшее забвение выпадают на долю театрального критика. А между тем всякий созидательный процесс происходит двояким путем — путем утверждения и путем отрицания, подбора и отбора, сложения и вычитания. Если даже критика сводится лишь к указанию недостатков, погрешностей и промахов, то и тогда ее голос, в самом отрицании своем, есть фактор творческий и создающий.

Мы склонны это забывать, как, впрочем, и вообще не отличаемся справедливостью по отношению к критике. Трудна или легка критика — вопрос особый, но есть одно обстоятельство, тяготеющее, как некоторая печать проклятия, на всяком критике. Это — художественное бесплодие. Весь ушедший в анализ и разложение элементов художественного явления, критик для себя всегда более или менее несчастен. Актер имеет радости настоящего, а печать создает ему и славу в потомстве. Театральный же критик не имеет настоящего, и наш долг, по крайней мере, отвоевать ему угол в истории.

# **{365}** Примечания

1. «Красная газета», веч. вып., 1928, 7 октября. [↑](#footnote-ref-2)
2. «Красная газета», веч. вып., 1928, 16 октября. [↑](#footnote-ref-3)
3. См.: М. Янковский. Театральная общественность Петербурга. В сб.: Первая русская революция и театр. М., «Искусство», 1956, стр. 168. [↑](#footnote-ref-4)
4. «Красная газета», веч. вып., 1928, 16 октября. [↑](#footnote-ref-5)
5. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

   *Мочалов Павел Степанович* (1800 – 1848) — трагический актер, артист московских императорских театров. [↑](#endnote-ref-2)
6. *Григорьев Аполлон Александрович* (1822 – 1864) — критик и поэт. В его книге «Воспоминания и статьи» (М.‑Л., 1930) есть рассказ «Великий трагик», где Мочалов сравнивается с Томмазо Сальвини. [↑](#endnote-ref-3)
7. *Шуберт (Куликова) Александра Ивановна* (1827 – 1909) — актриса Александринского, Московского Малого и провинциальных театров. Автор воспоминаний «Моя жизнь» (Л., 1929). [↑](#endnote-ref-4)
8. *Медведев Петр Михайлович* (1837 – 1906) — режиссер и актер провинциальных и Александринского театров. Автор «Воспоминаний» (Л., 1929). [↑](#endnote-ref-5)
9. *Берг Николай Васильевич* (1824 – 1884) — писатель, переводчик, журналист. [↑](#endnote-ref-6)
10. *Галахов Алексей Дмитриевич* (1807 – 1892) — историк литературы, педагог, профессор русской словесности. Его воспоминания «Литературная кофейня в Москве» напечатаны в журнале «Русская старина», 1886, № 4, 6. [↑](#endnote-ref-7)
11. *Ярцев Алексей Алексеевич* (1858 – 1907) — историк русского театра. Его очерк «Павел Степанович Мочалов» — см.: «Ежегодник императорских театров», 1898, прил. III. [↑](#endnote-ref-8)
12. *Родиславский Владимир Иванович* (1828 – 1885) — театральный критик, переводчик. [↑](#endnote-ref-9)
13. *Кокошкин Федор Федорович* (1773 – 1838) — драматург, директор московских императорских театров. [↑](#endnote-ref-10)
14. {366} *Львова-Синецкая Мария Дмитриевна* (1795 – 1875) — актриса московских императорских театров. [↑](#endnote-ref-11)
15. «*Эдип в Афинах*» — трагедия В. А. Озерова. [↑](#endnote-ref-12)
16. *Аксаков Сергей Тимофеевич* (1791 – 1859) — писатель. Автор многих статей, в которых оценивается творчество Мочалова, а также «Литературных и театральных воспоминаний». [↑](#endnote-ref-13)
17. *Глинка Сергей Николаевич* (1776 – 1847) — писатель и журналист. [↑](#endnote-ref-14)
18. *Семенова Екатерина Семеновна* (1786 – 1849) — трагическая актриса. [↑](#endnote-ref-15)
19. *Тальма Франсуа Жозеф* (1763 – 1826) — французский трагический актер. [↑](#endnote-ref-16)
20. «*Эс-ерик*» — почтительное окончание некоторых слов приставкой «съ», принятое в былое время при обращении людей «низкого звания» к лицам более высокого положения («слушаю‑с», «извольте‑с»). [↑](#endnote-ref-17)
21. *Шаховской Александр Александрович* (1777 – 1846) — драматург, режиссер, театральный деятель. [↑](#endnote-ref-18)
22. *Каратыгин Василий Андреевич* (1802 – 1853) — трагический актер, артист Петербургского Большого, позже Александринского театра. [↑](#endnote-ref-19)
23. *Фредерик-Леметр* (1800 – 1876) — французский драматический актер. [↑](#endnote-ref-20)
24. *Бодлер Шарль* (1822 – 1867) — французский поэт. [↑](#endnote-ref-21)
25. Я ненавижу движения, смещающие линии *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-6)
26. *Жорж (Веймер) Маргерит Жозефин* (1787 – 1867) — французская актриса. [↑](#endnote-ref-22)
27. А? Не правда ли? *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-7)
28. «*Велизарий*» — драма Э. Шенка, в переработке П. Г. Ободовского. [↑](#endnote-ref-23)
29. *Карл Моор* — персонаж из драмы Ф. Шиллера «Разбойники». [↑](#endnote-ref-24)
30. *Димитрий Донской* — главный герой одноименной трагедии В. А. Озерова. [↑](#endnote-ref-25)
31. *Фердинанд* — персонаж из драмы Ф. Шиллера «Коварство и любовь». [↑](#endnote-ref-26)
32. *Ляпунов* — персонаж из драмы Н. В. Кукольника «Князь Михаил Васильевич Скопин-Шуйский». [↑](#endnote-ref-27)
33. Во французском вкусе *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-8)
34. «*Жизнь игрока*» — «Тридцать лет, или Жизнь игрока» — драма В. Дюканжа. [↑](#endnote-ref-28)
35. *Храповицкий А. И*. — инспектор императорских театров. Его «Дневник» опубликован в журн. «Русская старина», 1879, № 2. [↑](#endnote-ref-29)
36. *Шевырев Степан Петрович* (1806 – 1864) — критик, поэт, историк литературы. [↑](#endnote-ref-30)
37. После происшедшего [факта] *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-9)
38. {367} «*Ответ могильщику*» — стихотворение П. С. Мочалова; опубликовано в книге: Павел Степанович Мочалов. Заметки о театре, письма, стихи, пьесы. М., 1953. [↑](#endnote-ref-31)
39. *Аристофан* (ок. 446 – 385 до н. э.) — афинский комедийный поэт, драматург. Главный герой комедии А. А. Шаховского «Аристофан, или Представление комедии “Всадники”». [↑](#endnote-ref-32)
40. *Волков Федор Григорьевич* (ок. 1729 – 1763) — русский актер и деятель театра. Главный герой пьесы А. А. Шаховского «Федор Григорьевич Волков, или День рождения русского театра». [↑](#endnote-ref-33)
41. *Соловьев С. П*. — Его воспоминания «Отрывки из памятной книжки отставного режиссера» опубликованы в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1895/96, прил. I. [↑](#endnote-ref-34)
42. *Кублицкий Михаил Егорович* (1821 – 1875) — музыковед, автор ряда работ по театру. [↑](#endnote-ref-35)
43. *Дон Карлос* — главный герой одноименной драмы Ф. Шиллера. [↑](#endnote-ref-36)
44. *Панаев Иван Иванович* (1812 – 1862) — писатель и журналист. Автор книги «Литературные воспоминания и воспоминания о Белинском» (СПб., 1876). [↑](#endnote-ref-37)
45. *Вейнберг Петр Исаевич* (1831 – 1908) — поэт, переводчик, историк литературы. Статья Вейнберга «Из моих театральных воспоминаний» опубликована в «Ежегоднике императорских театров», сезон 1894/95, прил. I. [↑](#endnote-ref-38)
46. *Фет (Шеншин) Афанасий Афанасьевич* (1820 – 1892) — поэт. Автор воспоминаний «Ранние годы моей жизни» (М., 1859). [↑](#endnote-ref-39)
47. *Полевой Николай Алексеевич* (1796 – 1846) — журналист, писатель, переводчик. [↑](#endnote-ref-40)
48. Н. Полевой являлся переводчиком «Гамлета» и принимал участие в постановке его на сцене Московского театра. [↑](#endnote-ref-41)
49. *Живокини Василий Игнатьевич* (1807 – 1874) — актер Московского Малого театра. Воспоминания Живокини опубликованы в листке «Театральные афиши» («Антракт»), 1864, январь, февраль, март. [↑](#endnote-ref-42)
50. *Якушкин Павел Иванович* (1820 – 1872) — этнограф, фольклорист. [↑](#endnote-ref-43)
51. *Шумский (Чесноков) Сергей Васильевич* (1821 – 1878) — актер Московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-44)
52. Само по себе; в данном случае — в чистом виде *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-10)
53. *Станкевич Николай Владимирович* (1813 – 1840) — литератор, руководитель литературно-философского кружка в Москве. [↑](#endnote-ref-45)
54. Здесь: За двумя зайцами погонишься, ни одного не поймаешь *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-11)
55. {368} *Грановский Тимофей Николаевич* (1813 – 1855) — ученый и общественный деятель, профессор истории Московского университета. [↑](#endnote-ref-46)
56. «*Черкешенка*» — драма П. С. Мочалова в трех действиях (а не в одном, как пишет А. Кугель). Опубликована в книге «Павел Степанович Мочалов. Заметки о театре, письма, стихи, пьесы». М., 1953. [↑](#endnote-ref-47)
57. *Марлинский (Бестужев) Александр Александрович* (1797 – 1837) — писатель-декабрист. [↑](#endnote-ref-48)
58. Буря и натиск *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-12)
59. *Баратынский Евгений Абрамович* (1800 – 1844) — поэт. [↑](#endnote-ref-49)
60. *Гофман Эрнст Теодор Амадей* (1776 – 1822) — немецкий писатель-романтик. [↑](#endnote-ref-50)
61. *Коцебу Август* (1761 – 1819) — немецкий писатель, драматург, чьи пьесы считались синонимом реакционности и пошлости. [↑](#endnote-ref-51)
62. *Сулье Мельхиор-Фредерик* (1800 – 1847) — французский писатель и драматург. [↑](#endnote-ref-52)
63. Изготовлено в Германии, или в Англии, или во Франции *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-13)
64. *Пруды* — Патриаршие пруды; *Нескучный* — Нескучный сад — районы Москвы. [↑](#endnote-ref-53)
65. Академия наук. [↑](#endnote-ref-54)
66. Школа математических и навигацких наук, основанная в Москве в 1701 г. для подготовки морских офицеров, позже была реорганизована в Морскую академию. [↑](#endnote-ref-55)
67. *Рыбаков Николай Хрисанфович* (1811 – 1876) — драматический актер, большей частью служивший в провинции. [↑](#endnote-ref-56)
68. *Иванов-Козельский Михаил Трофимович* (1850 – 1898) — драматический актер, служивший в провинции. [↑](#endnote-ref-57)
69. *Горбунов Иван Федорович* (1831 – 1895) — писатель, артист Александринского театра. [↑](#endnote-ref-58)
70. *Садовский (Ермилов) Пров Михайлович* (1818 – 1872) — артист Московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-59)
71. Ничего, кроме правды, но и всю правду *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-14)
72. «Парадокс об актере» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-15)
73. Эстетический трактат французского просветителя-энциклопедиста Д. Дидро (1773). [↑](#endnote-ref-60)
74. Истинная середина, истинный центр *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-16)
75. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Профили театра. М., 1929.

    *Южин-Сумбатов Александр Иванович* (1857 – 1927) — артист и режиссер Московского Малого театра, драматург. Народный артист республики. [↑](#endnote-ref-61)
76. {369} Измайловский проспект в Петербурге. [↑](#endnote-ref-62)
77. Мать-кормилица *(лат.)*. Alma mater в былое время именовали университет. [↑](#footnote-ref-17)
78. Статья А. И. Южина в сборнике «100 лет Малому театру». М., 1924. Посвящена описанию впечатлений двадцатилетнего студента в Малом театре. [↑](#endnote-ref-63)
79. Глобус *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-18)
80. «*Листья шелестят*» (1881), «*Муж знаменитости*» (1884), «*Соколы и вороны*» (1885) — пьесы А. И. Южина. [↑](#endnote-ref-64)
81. «*Дочь века*» (1880) — пьеса А. И. Южина. [↑](#endnote-ref-65)
82. «*Ночной туман*» (1915) — пьеса А. И. Южина. [↑](#endnote-ref-66)
83. «*Закат*» (1899) — пьеса А. И. Южина. [↑](#endnote-ref-67)
84. *Рюйсдаль (Рейсдаль) Якоб ван* (1628 или 1629 – 1682) — голландский живописец и график. [↑](#endnote-ref-68)
85. *Аммалат-бек* — герой одноименной повести А. Марлинского. [↑](#endnote-ref-69)
86. «*Джентльмен*» (1897), «*Старый закал*» (1894), «*Измена*» (1903) — пьесы А. И. Южина. [↑](#endnote-ref-70)
87. «*Личные заметки об общих вопросах театра*» (1902) — статья А. И. Южина, опубликована в журнале «Театр и искусство» и отдельным изданием в 1903 г. [↑](#endnote-ref-71)
88. Что делать? *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-19)
89. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

    *Ермолова Мария Николаевна* (1853 – 1928) — актриса Московского Малого театра, народная артистка республики. [↑](#endnote-ref-72)
90. *Авсеенко Василий Григорьевич* (1842 – ?) — журналист, редактор газеты «С.‑Петербургские ведомости». [↑](#endnote-ref-73)
91. *Пандекты* — сборники римских узаконений. [↑](#endnote-ref-74)
92. Когда человек глуп, то это надолго *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-20)
93. *Арбенин (Гильдсбрандт) Николай Федорович* (1863 – 1906) — актер, журналист, драматург. [↑](#endnote-ref-75)
94. *Лешковская Елена Константиновна* (1864 – 1925) — актриса Московского Малого театра, народная артистка республики. [↑](#endnote-ref-76)
95. Трюк *(англ.)*. [↑](#footnote-ref-21)
96. *Боборыкин Петр Дмитриевич* (1836 – 1922) — прозаик, драматург, театральный критик. [↑](#endnote-ref-77)
97. «*Эмилия Галотти*» — драма Э. Лессинга. [↑](#endnote-ref-78)
98. *Муне-Сюлли Жан* (1841 – 1916) — французский трагический актер. [↑](#endnote-ref-79)
99. {370} Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

    *Варламов Константин Александрович* (1848 – 1915) — артист Александринского театра. [↑](#endnote-ref-80)
100. *Розанов Василий Васильевич* (1856 – 1919) — критик, публицист, философ-идеалист. [↑](#endnote-ref-81)
101. Чистая дощечка *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-22)
102. *Грознов* — персонаж из пьесы А. Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше». [↑](#endnote-ref-82)
103. *Брусков* — персонаж из пьесы А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье». [↑](#endnote-ref-83)
104. *Русаков и Большов* — персонажи из пьесы А. Н. Островского «Свои люди — сочтемся». [↑](#endnote-ref-84)
105. *Основа* — персонаж из комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь». [↑](#endnote-ref-85)
106. *Муромский* — персонаж из комедии А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского». [↑](#endnote-ref-86)
107. *Осип* — персонаж из комедии Н. В. Гоголя «Ревизор». [↑](#endnote-ref-87)
108. *Бетрищев* — персонаж из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-88)
109. *Ахов* — персонаж из пьесы А. Н. Островского «Не все коту масленица». [↑](#endnote-ref-89)
110. «*Борцы*» — пьеса М. И. Чайковского. [↑](#endnote-ref-90)
111. «*Новое дело*» — пьеса В. И. Немировича-Данченко. [↑](#endnote-ref-91)
112. *Элизиум* — «царство небесное», рай. [↑](#endnote-ref-92)
113. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

     *Савина (урожд. Подраменцева) Мария Гавриловна* (1854 – 1915) — артистка Александринского театра. [↑](#endnote-ref-93)
114. *Щеглов (Леонтьев) Иван Леонтьевич* (1856 – 1911) — прозаик и драматург. [↑](#endnote-ref-94)
115. *Крылов Виктор Александрович* (1836 – 1906) — драматург, переводчик. [↑](#endnote-ref-95)
116. Тридцатилетняя женщина *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-23)
117. *Самойлов Василий Васильевич* (1813 – 1887) — артист Александринского театра. [↑](#endnote-ref-96)
118. Имеется в виду система обучения актерскому мастерству, изложенная в книге: Н. Сведенцов. Руководство к изучению сценического искусства. СПб., 1874. [↑](#endnote-ref-97)
119. {371} *Дьяченко Виктор Антонович* (1818 – 1876) — драматург. [↑](#endnote-ref-98)
120. *Паска Алина Мари Анжель* (1835 – ?) — французская драматическая актриса. Несколько лет служила во французской труппе Михайловского театра. [↑](#endnote-ref-99)
121. *Делапорт Мари* (1838 – ?) — французская драматическая актриса. Несколько лет служила во французской труппе Михайловского театра. [↑](#endnote-ref-100)
122. Уметь жить *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-24)
123. *Хокусаи Кацусико* (1760 – 1849) — японский художник, автор гравюр на дереве. [↑](#endnote-ref-101)
124. *Стрепетова Полина (Пелагея) Антипьевна* (1850 – 1903) — драматическая актриса, несколько лет служила в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-102)
125. Ах, две души живут в моей груди, одна с другой не хочет разлучиться *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-25)
126. *Венгеров Семен Афанасьевич* (1855 – 1920) — историк литературы, библиограф. [↑](#endnote-ref-103)
127. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

     *Комиссаржевская Вера Федоровна* (1864 – 1910) — драматическая актриса, создала в 1904 г. собственный театр в Петербурге. [↑](#endnote-ref-104)
128. *Мадам де Севинье* — Севинье Мари Рабютен-Шанталь (1626 – 1696) — французская писательница-классицистка. [↑](#endnote-ref-105)
129. *Нинон де Ланкло* — (Анна, 1620 – 1705) — парижская кокотка, дом которой был модным литературным салоном. [↑](#endnote-ref-106)
130. То, что заставляет нас рыдать над ранней могилой, это не божественное искусство, не его мудрые тайны — пускай кто-нибудь другой изучит созданные тобою творения; это — твоя душа, Нинетта, и твое простодушное величие, это тот голос сердца, который сам проникает в сердце и которого после тебя никто нам не вернет *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-26)
131. Вечно женственное поднимает нас ввысь *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-27)
132. В юности Комиссаржевская вышла замуж за гр. В. Л. Муравьева. Брак оказался неудачным, и Комиссаржевская вскоре разошлась с мужем. [↑](#endnote-ref-107)
133. Это жизнь, это жизнь *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-28)
134. «*Бой бабочек*» — пьеса Г. Зудермана, в которой Комиссаржевская играла роль Рози. [↑](#endnote-ref-108)
135. «*Огни Ивановой ночи*» — пьеса Г. Зудермана, в которой Комиссаржевская играла роль Марикки. [↑](#endnote-ref-109)
136. *Клерхен* — роль в пьесе Г. Зудермана «Гибель Содома». [↑](#endnote-ref-110)
137. Театральное *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-29)
138. Заупокойное песнопение *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-30)
139. «*Родина*» — пьеса Г. Зудермана, в которой Комиссаржевская играла роль Магды. [↑](#endnote-ref-111)
140. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

     *Далматов (Лучич) Василий Пантелеймонович* (1852 – 1912) — артист Александринского театра. [↑](#endnote-ref-112)
141. {372} *Агишин* — персонаж в пьесе А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Женитьба Белугина». *Ашанин* — персонаж в пьесе Б. М. Маркевича «Ольга Ранцева» («Чад жизни»). [↑](#endnote-ref-113)
142. *Телятев* — персонаж в пьесе А. Н. Островского «Бешеные деньги». [↑](#endnote-ref-114)
143. *Дульчин* — персонаж в пьесе А. Н. Островского «Последняя жертва». [↑](#endnote-ref-115)
144. *Корнет Отлетаев* — герой одноименной пьесы Ф. Кугушева. [↑](#endnote-ref-116)
145. *Ноздрев* — персонаж из «Мертвых душ» Н. В. Гоголя. [↑](#endnote-ref-117)
146. *Мерич* — персонаж из пьесы А. Н. Островского «Бедная невеста». [↑](#endnote-ref-118)
147. *Гуинплен* — персонаж из романа В. Гюго «Человек, который смеется». [↑](#endnote-ref-119)
148. *Иоанн Грозный* — персонаж из пьесы А. Н. Островского «Василиса Мелентьева». [↑](#endnote-ref-120)
149. *Росси Эрнесто* (1827 – 1896) — итальянский трагический актер. [↑](#endnote-ref-121)
150. «Родина» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-31)
151. *Писарев Модест Иванович* (1844 – 1905) — артист Александринского театра. [↑](#endnote-ref-122)
152. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

     *Дальский (Неелов) Мамонт Викторович* (1865 – 1918) — актер Александринского театра, позже гастролировал в различных театрах России. [↑](#endnote-ref-123)
153. *Парфен Рогожин* — персонаж из «Идиота» Ф. М. Достоевского. [↑](#endnote-ref-124)
154. *Дмитрий Самозванец* — персонаж из «Бориса Годунова» Пушкина. [↑](#endnote-ref-125)
155. *Незнамов* — персонаж из пьесы А. Н. Островского «Без вины виноватые». [↑](#endnote-ref-126)
156. «*Уриэль Акоста*» — драма К. Гуцкова. [↑](#endnote-ref-127)
157. *Штирнер Макс (Каспар Шмидт*. 1806 – 1856) — немецкий философ-идеалист, идеолог анархизма. [↑](#endnote-ref-128)
158. *Белугин* — персонаж из комедии А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Женитьба Белугина». [↑](#endnote-ref-129)
159. *Сазонов Николай Федорович* (1843 – 1902) — актер Александринского театра. [↑](#endnote-ref-130)
160. *Кастулл* — персонаж из пьесы А. И. Южина «Закат». [↑](#endnote-ref-131)
161. Дерево дереву рознь *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-32)
162. *Верлен Поль* (1844 – 1896) — французский поэт. [↑](#endnote-ref-132)
163. *Кин Эдмунд* (1787 – 1833) — английский актер. [↑](#endnote-ref-133)
164. *Мюссе Альфред де* (1810 – 1857) — французский поэт. [↑](#endnote-ref-134)
165. {373} Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

     *Горева Елизавета Николаевна* (1855 – 1917) — драматическая актриса, антрепренер. [↑](#endnote-ref-135)
166. *Глебова Мария Михайловна* (1840‑е гг. — 1919) — драматическая актриса. Служила в Александринском театре и в провинции. [↑](#endnote-ref-136)
167. *Немирова-Ральф Анастасия Антоновна* (ум. 1928) — драматическая актриса. Служила в провинции, позже в Александринском театре. [↑](#endnote-ref-137)
168. «*Медея*» — трагедия Еврипида. [↑](#endnote-ref-138)
169. Прекрасная россиянка *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-33)
170. Это достоинства ее недостатков *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-34)
171. Сильный ум *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-35)
172. Была Троя, был Илион *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-36)
173. Каждому свое *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-37)
174. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

     *Горев (Васильев) Федор Петрович* (1847 – 1910) — актер Московского Малого и Александринского театров, позже служил в провинции. [↑](#endnote-ref-139)
175. *Вормс Гюстав* (1837 – 1910) — французский драматический актер. Несколько сезонов служил во французской труппе Михайловского театра. [↑](#endnote-ref-140)
176. Люблю тебя! *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-38)
177. *Дидье* — персонаж из пьесы В. Гюго «Марион Делорм». [↑](#endnote-ref-141)
178. *Тихонов Владимир Алексеевич* (р. 1857) — драматург. [↑](#endnote-ref-142)
179. *Арман Дюваль, Маргарита Готье* — персонажи драмы А. Дюма «Дама с камелиями». [↑](#endnote-ref-143)
180. «*Консул Берник*» («Столпы общества») — пьеса Г. Ибсена. [↑](#endnote-ref-144)
181. «*Горькая судьбина*» — пьеса А. Ф. Писемского. [↑](#endnote-ref-145)
182. Уметь жить *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-39)
183. *Ананий* — персонаж из «Горькой судьбины» А. Ф. Писемского. [↑](#endnote-ref-146)
184. *Шварце* — персонаж из пьесы Г. Зудермана «Родина». [↑](#endnote-ref-147)
185. «*Якобиты*» — пьеса Ф. Коппе. [↑](#endnote-ref-148)
186. «*В родственных объятиях*» — пьеса Леонарди. [↑](#endnote-ref-149)
187. *Кречинский, Нелькин* — персонажи из пьесы А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского». [↑](#endnote-ref-150)
188. Это сильно, как смерть *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-40)
189. «*Труженики моря*» — роман В. Гюго. [↑](#endnote-ref-151)
190. {374} Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Профили театра. М., 1929.

     *Юрьев Юрий Михайлович* (1872 – 1948) — драматический актер. С 1891 г. артист Московского Малого, с 1893 г. — Александринского театра. [↑](#endnote-ref-152)
191. *Флеров-Васильев (псевдоним С. Васильев) Сергей Васильевич* (1841 – 1901) — педагог, театральный критик. [↑](#endnote-ref-153)
192. *Юрьев Сергей Андреевич* (1821 – 1888) — писатель, переводчик, театральный деятель. [↑](#endnote-ref-154)
193. *Стороженко Николай Ильич* (1836 – 1906) — профессор Московского университета, филолог. Председатель Московского театрально-литературного комитета. [↑](#endnote-ref-155)
194. *Веселовский Алексей Николаевич* (1843 – 1918) — историк литературы, проф. Московского университета, член Московского театрально-литературного комитета. [↑](#endnote-ref-156)
195. *Поссарт Эрнст* (1841 – 1921) — немецкий трагический актер. [↑](#endnote-ref-157)
196. *Мичурина-Самойлова Вера Аркадьевна* (1866 – 1948) — актриса Александринского театра. Народная артистка СССР. [↑](#endnote-ref-158)
197. *Федотова (Позднякова) Гликерия Николаевна* (1846 – 1925) — актриса Московского Малого театра. Народная артистка Республики. [↑](#endnote-ref-159)
198. *Гервинус Георг* (1805 – 1871) — немецкий историк, автор работы о Шекспире. [↑](#endnote-ref-160)
199. *Ленский (Вервициотти) Александр Павлович* (1847 – 1908) — актер и режиссер Московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-161)
200. «*Страна Мицраим*» — земля обетованная. [↑](#endnote-ref-162)
201. «*Северные богатыри*» — пьеса Г. Ибсена. [↑](#endnote-ref-163)
202. *Пчельников Павел Михайлович* — управляющий московской конторой императорских театров с 1882 по 1898 г. [↑](#endnote-ref-164)
203. «*Старый Гейдельберг*» — пьеса В. Мейера-Ферстера. [↑](#endnote-ref-165)
204. *Карпов Евтихий Павлович* (1857 – 1926) — драматический режиссер, был управляющим труппой Александринского театра. Драматург. [↑](#endnote-ref-166)
205. «*Ипполит*» — трагедия Еврипида. [↑](#endnote-ref-167)
206. *Озаровский Юлий Эрастович* — драматический режиссер. [↑](#endnote-ref-168)
207. *Лекен (Кен) Анри Лии* (1729 – 1778) — французский актер. [↑](#endnote-ref-169)
208. *Лекуврер Адриенна* (1692 – 1730) — французская актриса. [↑](#endnote-ref-170)
209. *Андреева (Желябужская) Мария Федоровна* (1872 – 1953) — артистка, общественная деятельница. [↑](#endnote-ref-171)
210. Само по себе *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-41)
211. {375} Публикуется по изданию: А. Кугель. В. Качалов. Жизнь и творчество. М.‑Л., 1927, с учетом дополнений очерка в сборнике: А. Р. Кугель. Профили театра. М., 1929.

     *Качалов (Шверубович) Василий Иванович* (1875 – 1948) — актер Московского Художественного театра. Народный артист СССР. [↑](#endnote-ref-172)
212. *Гайдебуров Павел Павлович* (1877 – 1960) — драматический актер, режиссер. Народный артист РСФСР. [↑](#endnote-ref-173)
213. *Михайловский Николай Константинович* (1842 – 1904) — критик, публицист. [↑](#endnote-ref-174)
214. *Суворин Алексей Сергеевич* (1834 – 1912) — журналист, владелец газеты «Новое время», театральный критик, драматург. В 1895 г. основал в Петербурге, на Фонтанке (Малый театр), так называемый театр Литературно-художественного общества, в просторечии Суворинский. [↑](#endnote-ref-175)
215. *Панаевский театр* — здание театра в Петербурге на Адмиралтейском проспекте, сдавалось в аренду различным антрепризам. Сгорело в 1917 г. [↑](#endnote-ref-176)
216. *Эфрос Николай Ефимович* (1867 – 1923) — театральный критик, историк Московского Художественного театра. [↑](#endnote-ref-177)
217. *Бородай Михаил Матвеевич* (ум. 1930) — антрепренер, руководитель театральных товариществ. [↑](#endnote-ref-178)
218. *Россов (Пашутин) Николай Петрович* (1864 – 1945) — трагедийный актер. Народный артист РСФСР. [↑](#endnote-ref-179)
219. *Борис Годунов* — заглавная роль в одноименной драме Пушкина. [↑](#endnote-ref-180)
220. *Иоанн Грозный* — роль в драме А. К. Толстого «Смерть Иоанна Грозного». [↑](#endnote-ref-181)
221. *Санин (Шенберг) Александр Акимович* (1869 – 1955) — актер и режиссер. Был режиссером МХТ в 1898 – 1902 гг. [↑](#endnote-ref-182)
222. «*Снегурочка*» — пьеса А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-183)
223. *Крэг Гордон Эдуард* (1872 – ?) — английский режиссер, художник, теоретик театра. [↑](#endnote-ref-184)
224. Речь идет об инсценировке «Николай I и декабристы» по роману Д. Мережковского. [↑](#endnote-ref-185)
225. «Искушение» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-42)
226. *Милонов* — персонаж из комедии А. Н. Островского «Лес». [↑](#endnote-ref-186)
227. {376} *Бравич (Баранович) Казимир Викентьевич* (1861 – 1912) — драматический актер, служил в театре В. Ф. Комиссаржевской, Московском Малом и Художественном театрах. [↑](#endnote-ref-187)
228. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Профили театра. М., 1929.

     *Орленев (Орлов) Павел Николаевич* (1869 – 1932) — драматический актер. Народный артист республики. [↑](#endnote-ref-188)
229. Станция близ Ленинграда. [↑](#footnote-ref-43)
230. *Давыдов (Горелов) Владимир Николаевич* (1849 – 1925) — артист Александринского театра. Народный артист республики. [↑](#endnote-ref-189)
231. *Рощин-Инсаров (Пашенный) Николай Петрович* (1861 – 1899) — драматический актер, служил в Москве и провинции. [↑](#endnote-ref-190)
232. *Домашева Мария Петровна* (1875 – 1952) — артистка Александринского театра. Заслуженная артистка РСФСР. [↑](#endnote-ref-191)
233. «*Роковой дебют*» — водевиль-шутка П. Д. Ленского. [↑](#endnote-ref-192)
234. Святыня *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-44)
235. «*Детство и отрочество*» — имеется в виду повесть Л. Толстого. [↑](#endnote-ref-193)
236. *Филемон и Бавкида* — мифологическая чета старых супругов, воспетая Овидием. [↑](#endnote-ref-194)
237. «*Школьная пара*» — водевиль Е. М. Бабецкого. [↑](#endnote-ref-195)
238. Речь идет о водевиле «С места в карьер» Д. А. Мансфельда. [↑](#endnote-ref-196)
239. *Победоносцев Константин Петрович* (1827 – 1907) — обер-прокурор «святейшего» синода. [↑](#endnote-ref-197)
240. *Серафим Саровский* — монах Саровской обители, причисленный к «лику святых». [↑](#endnote-ref-198)
241. Минорный аккорд. [↑](#endnote-ref-199)
242. «*Горе-злосчастье*» — пьеса В. А. Крылова. [↑](#endnote-ref-200)
243. Славянская душа *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-45)
244. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Профили театра. М., 1929.

     *Монахов Николай Федорович* (1875 – 1936) — опереточный, позже драматический актер. Народный артист РСФСР. [↑](#endnote-ref-201)
245. «*Монна Ванна*» — оперетта В. П. Валентинова, использующая некоторые сюжетные мотивы одноименной пьесы М. Метерлинка. [↑](#endnote-ref-202)
246. {377} *Монахов Иннокентий Иванович* (1841 – 1877) — артист Александринского театра. [↑](#endnote-ref-203)
247. Рассказчик; в данном случае — артист, напевающий, «выговаривающий» песенки *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-46)
248. *«Летний Буфф» Тумпакова* — летний сад с театром в Петербурге, на Фонтанке, ныне Измайловский сад. [↑](#endnote-ref-204)
249. *Калашниковские дамы*. — Имеются в виду петербургские купчихи, жены дельцов с Калашниковской хлебной биржи в Петербурге. [↑](#endnote-ref-205)
250. «*Король веселится*» — оперетта Р. Нельсона. [↑](#endnote-ref-206)
251. *Беляев Юрий Дмитриевич* (1876 – 1917) — театральный критик, драматург. [↑](#endnote-ref-207)
252. *Кузмин Михаил Алексеевич* (1875 – 1936) — поэт, прозаик. [↑](#endnote-ref-208)
253. *Царевич Алексей* — главный персонаж одноименной драмы Д. Мережковского. [↑](#endnote-ref-209)
254. *Распутин* — персонаж из пьесы А. Н. Толстого и П. Е. Щеголева «Заговор императрицы». [↑](#endnote-ref-210)
255. «*Слуга двух господ*» — комедия К. Гольдони. [↑](#endnote-ref-211)
256. «*Желтая кофта*» — «китайская пьеса» Хезельтона и Фюрста, поставленная в 1913 г. в Московском Свободном театре режиссером К. А. Марджановым (Марджанишвили, 1872 – 1933). [↑](#endnote-ref-212)
257. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

     *Вяльцева Анастасия Дмитриевна* (1871 – 1913) — эстрадная певица, опереточная артистка. [↑](#endnote-ref-213)
258. *Малый театр* — речь идет о театре Литературно-художественного общества, созданном в 1895 г. А. С. Сувориным в Петербурге, на Фонтанке. [↑](#endnote-ref-214)
259. *Пальм Сергей Александрович* (ум. 1915) — актер провинциальной и частной столичной сцены. [↑](#endnote-ref-215)
260. «*Малабарская вдова*» — оперетта Ф. Эрве. [↑](#endnote-ref-216)
261. *Булотта* — героиня оперетты Ж. Оффенбаха «Синяя борода». [↑](#endnote-ref-217)
262. *Перикола* — героиня одноименной оперетты Ж. Оффенбаха. [↑](#endnote-ref-218)
263. Отпечаток *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-47)
264. *Панина (Васильева) Варвара Васильевна* (1872 – 1911) — цыганская певица. [↑](#endnote-ref-219)
265. *Зорина (Попова) Вера Васильевна* (1853 – 1903) — опереточная артистка 70‑х гг. XIX в. [↑](#endnote-ref-220)
266. Колдовское и тревожащее *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-48)
267. *Плевицкая (Винникова) Надежда Васильевна* (р. 1884) — исполнительница русских песен. [↑](#endnote-ref-221)
268. Лилейная вода *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-49)
269. Песни *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-50)
270. Помни *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-51)
271. {378} Публикуется по изданию: А. Р. Кугель, Театральные портреты. Л., 1923.

     *Сальвини Томмазо* (1829 – 1916) — итальянский трагический актер. Гастролировал в России. [↑](#endnote-ref-222)
272. *Ристори Аделаида* (1822 – 1906) — итальянская драматическая актриса. [↑](#endnote-ref-223)
273. «*Гражданская смерть*» — драма П. Джиакометти. [↑](#endnote-ref-224)
274. *Ингомар* — главный герой мелодрамы Гальма под тем же названием. [↑](#endnote-ref-225)
275. Увидеть мою дочь *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-52)
276. Крови, Яго, крови *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-53)
277. Закон строг *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-54)
278. *Цаккони Эрмете* (1857 – 1948) — итальянский драматический актер. Гастролировал в России. [↑](#endnote-ref-226)
279. *Эммануэль Джиованни* (1848 – 1902) — итальянский драматический актер. Гастролировал в России. [↑](#endnote-ref-227)
280. *Новелли Эрмете* (1851 – 1919) — итальянский драматический актер. [↑](#endnote-ref-228)
281. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

     *Дузе Элеонора* (1859 – 1924) — итальянская драматическая актриса. Гастролировала в России. [↑](#endnote-ref-229)
282. *Сарсэ Франсиск* (1828 – 1899) — французский писатель и театральный критик. [↑](#endnote-ref-230)
283. «*Вторая жена*» — пьеса А. Пинеро. [↑](#endnote-ref-231)
284. *Клеопатра* — героиня трагедии Шекспира «Антоний и Клеопатра». [↑](#endnote-ref-232)
285. Лицом *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-55)
286. *Башкирцева Мария Константиновна* (1860 – 1884) — художница. Ее «Дневники», написанные за границей, изданы на русском языке (2‑е изд., СПб., 1893). [↑](#endnote-ref-233)
287. *Лефлер-Эндгрен Анна Шарлотта* (1849 – 1892) — шведская писательница. [↑](#endnote-ref-234)
288. *Ковалевская Софья Васильевна* (1850 – 1891) — математик; публицист, профессор Стокгольмского университета; член-корреспондент Петербургской Академии наук. [↑](#endnote-ref-235)
289. *Скрам Амалия* (1847 – 1905) — норвежская писательница. [↑](#endnote-ref-236)
290. Обмани его *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-56)
291. Убей ее *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-57)
292. *Фернанда* — героиня пьесы В. Сарду под тем же названием. [↑](#endnote-ref-237)
293. Трактирщица *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-58)
294. Скорбная богоматерь *(лат.)*. [↑](#footnote-ref-59)
295. {379} Публикуется по изданию: А. Р. Кугель, Театральные портреты. М., 1923.

     *Бернар Сара* (1844 – 1923) — французская драматическая актриса. Гастролировала в России. [↑](#endnote-ref-238)
296. *Терри Эллен* (1847 – 1928) — английская драматическая актриса. [↑](#endnote-ref-239)
297. *Вальтер Каролина* (1755 – 1826) — датская драматическая актриса. [↑](#endnote-ref-240)
298. *Зандрок Адель* (1863 – 1937) — немецкая актриса театра и кино. [↑](#endnote-ref-241)
299. *Зорма Агнес* (1865 – 1927) — немецкая драматическая актриса. [↑](#endnote-ref-242)
300. Это серьезно, это очень серьезно *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-60)
301. *Девотка* — богомолка, святоша. [↑](#endnote-ref-243)
302. *Ришпен Жан* (1849 – 1926) — французский писатель. [↑](#endnote-ref-244)
303. «*Небесные ласточки*» — монастырский пансион в оперетте Ф. Эрве «Мамзель Нитуш». [↑](#endnote-ref-245)
304. *«Далекая принцесса» («Принцесса Греза»)* — пьеса Э. Ростана. [↑](#endnote-ref-246)
305. «*Орленок*» — пьеса Э. Ростана. [↑](#endnote-ref-247)
306. «*Тоска*» — пьеса В. Сарду. [↑](#endnote-ref-248)
307. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

     *Режан (наст. фам. — Режю) Габриель* (1856 – 1920) — французская драматическая актриса. Гастролировала в России. [↑](#endnote-ref-249)
308. Моя кузина *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-61)
309. Эта красота без красоты; эта безнравственность без пороков; это ничто, способное на все — вот что такое парижанка *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-62)
310. Парижское *(итал.)*. [↑](#footnote-ref-63)
311. Беспомощность *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-64)
312. *Гарден Максимилиан* (Исидор Витковский, 1861 – 1927) — немецкий журналист. [↑](#endnote-ref-250)
313. Пресыщенная *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-65)
314. «*Заза*» — пьеса П. Бертона и С. Шарля. [↑](#endnote-ref-251)
315. Подросток *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-66)
316. «*Мадам Сан-Жен*» — пьеса В. Сарду. [↑](#endnote-ref-252)
317. «Парижанка» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-67)
318. «*Парижанка*» — пьеса А. Бека. [↑](#endnote-ref-253)
319. «Мальчиковость» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-68)
320. Это у меня в носу что-то щекочет *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-69)
321. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Театральные портреты. М., 1923.

     *Жюдик Анна* (Анна Дамьен, 1850 – 1911) — французская опереточная и комедийная артистка. [↑](#endnote-ref-254)
322. На обратном пути, на склоне лет *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-70)
323. «Мадам Аршидюк» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-71)
324. {380} «*Мадам Аршидюк*» — оперетта Ж. Оффенбаха. «*Мамзель Нитуш*» — оперетта Ф. Эрве. [↑](#endnote-ref-255)
325. Усните наверху, как сурок *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-72)
326. Мой бедный муж не мог этого, не мог, не мог, не мог *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-73)
327. «Мамзель Нитуш» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-74)
328. Бедная девушка *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-75)
329. «Летний Альказар» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-76)
330. «Посланники» *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-77)
331. Дитя улицы *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-78)
332. *Гильбер Иветта* (1867 – 1944) — французская эстрадная певица. [↑](#endnote-ref-256)
333. Сверху *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-79)
334. Мадам де Севиньи *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-80)
335. *Ватто Антуан* (1684 – 1721) — французский художник. [↑](#endnote-ref-257)
336. Ах, это было прекрасно! *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-81)
337. «*Лили*» — оперетта Ф. Эрве. [↑](#endnote-ref-258)
338. Маленькая буржуазна *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-82)
339. Мими была блондинкой, блондинкой мы знаем ее… У ней одно лишь платье и один лишь чепчик… *(франц.)*. [↑](#footnote-ref-83)
340. Публикуется по изданию: А. Р. Кугель. Профили театра. М., 1929.

     *Урусов Александр Иванович* (1843 – 1906) — юрист по образованию, прокурор, адвокат. Театральный критик, сотрудничавший в московской прессе.

     *Баженов Александр Николаевич* (1835 – 1867) — театральный критик, сотрудничавший в московской и петербургской прессе, переводчик пьес. Издавал в 1864 – 1867 гг. журнал «Антракт». [↑](#endnote-ref-259)
341. Искусство тяжело, преходяща его награда,

     Актеру потомство не плетет венца *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-84)
342. «*Федра*» — трагедия Ж. Расина. [↑](#endnote-ref-260)
343. *Цинна* — главный персонаж одноименной трагедии П. Корнеля. [↑](#endnote-ref-261)
344. «*Гамбургская драматургия*» — трактат немецкого писателя и критика Г. Э. Лессинга (1729 – 1781). [↑](#endnote-ref-262)
345. *Бокль Генри Томас* (1821 – 1862) — английский историк и социолог. [↑](#endnote-ref-263)
346. Слепой седок *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-85)
347. Искусство актера преходяще *(нем.)*. [↑](#footnote-ref-86)
348. *Колосова Александра Ивановна* — артистка Московского Малого театра с 1852 по 1867 г. [↑](#endnote-ref-264)
349. *Богданов А. Ф*. — актер и режиссер Московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-265)
350. «*На бойком месте*» — пьеса А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-266)
351. «*Двумужница, или За чем пойдешь, то и найдешь*» — драма А. А. Шаховского. [↑](#endnote-ref-267)
352. *Самарин Иван Васильевич* (1817 – 1885) — актер Московского Малого театра, драматург. [↑](#endnote-ref-268)
353. *Медведева (Гайдукова) Надежда Михайловна* (1832 – 1899) — актриса Московского Малого театра. [↑](#endnote-ref-269)
354. *Ретшер Генрих Теодор* (1803 – 1871) — немецкий теоретик эстетики и драмы. [↑](#endnote-ref-270)
355. *Линовская Елена Дмитриевна* (ум. 1898) — провинциальная драматическая актриса. [↑](#endnote-ref-271)
356. «*Ночное*» — летняя сцена из русского быта М. А. Стаховича. [↑](#endnote-ref-272)
357. *Ободовский Платон Григорьевич* (1805 – 1864) — драматург. [↑](#endnote-ref-273)
358. {381} *Льюис Джордж Генри* (1817 – 1878) — английский философ. [↑](#endnote-ref-274)
359. *Легуве Эрнест Вильфрид* (1807 – 1903) — Французский писатель, драматург. [↑](#endnote-ref-275)
360. «*Омут*» — пьеса Э. Фабра. [↑](#endnote-ref-276)
361. *Арган* — персонаж комедии Мольера «Мнимый больной». [↑](#endnote-ref-277)
362. *Потехин Алексей Антипович* (1829 – 1908) — драматург, был управляющим труппой Александринского театра. [↑](#endnote-ref-278)
363. *Чернышев Иван Евгеньевич* (1833 – 1863) — актер, драматург. [↑](#endnote-ref-279)
364. *Владыкин Михаил Николаевич* (1830 – 1887) — актер Московского Малого театра, драматург. [↑](#endnote-ref-280)