Ходотов Н. Н. **Близкое  — далекое** / Предисл. Я. О. Малютина, подгот. текста и примеч. Г. З. Мординсона. 2‑е изд., испр. и доп. Л.; М.: Искусство, 1962. 328 с. (Театральные мемуары).

*Я. О. Малютин*. Ходотов в жизни и на сцене 5 [Читать](#_Toc227739449)

Близкое — далекое

От автора 23 [Читать](#_Toc227739451)

Глава первая 26 [Читать](#_Toc227739452)

Глава вторая 41 [Читать](#_Toc227739453)

Глава третья 65 [Читать](#_Toc227739454)

Глава четвертая 96 [Читать](#_Toc227739455)

Глава пятая 141 [Читать](#_Toc227739456)

Глава шестая 194 [Читать](#_Toc227739457)

Глава седьмая 229 [Читать](#_Toc227739458)

Глава восьмая 249 [Читать](#_Toc227739459)

Глава девятая 269 [Читать](#_Toc227739460)

**Примечания** 277 [Читать](#_Toc227739462)

**Указатель имен** 313 [Читать](#_TOC227739461)

# **{****5}** Ходотов в жизни и на сцене

Несколько лет тому назад народный артист СССР Л. С. Вивьен, выступая перед молодежью Ленинградского академического театра драмы имени А. С. Пушкина, сказал: «Молодежь нашего театра всегда должна помнить, что на нашей сцене играли в прошлом корифеи русского театрального искусства, необычайно требовательно относившиеся к своему творчеству, потрясавшие зрителей своим правдивым, гуманным и глубоко современным искусством». Говоря о тех, кто был особенно дорог современному зрителю, Леонид Сергеевич назвал имя Николая Николаевича Ходотова: «Ходотов — это эпоха в истории Александринского театра 900‑х годов». И вот тут мне показалось, что для некоторых это имя прозвучало как-то неожиданно. А между тем Ходотов — это действительно значительное и своеобразное явление в истории Александринского театра.

Творческая судьба Ходотова сложилась на редкость счастливо. Радостное, светлое детство в Петрозаводске, раннее увлечение театром, участие в любительских драматических кружках, успешная учеба на императорских Драматических курсах в классе В. Н. Давыдова, зачисление в 1898 году в труппу Александринского театра сразу же после окончания курсов, гастрольные поездки с Савиной, Комиссаржевской, Варламовым, Давыдовым — трудно, пожалуй, найти более удачное начало сценического пути. Проходит всего несколько лет с момента вступления Ходотова на казенную сцену, и двадцатидвухлетний молодой человек становится одним из самых популярных и горячо любимых зрителями, особенно молодежью, актеров Александринского театра.

И вот сейчас, раздумывая над творческой судьбой артиста, прежде всего хочется понять, что же определило такой быстрый успех Ходотова? Я познакомился с Николаем Николаевичем в 1911 году, когда меня приняли в труппу Александринского театра. До этого я не {6} раз видел его на сцене, позднее не раз был его партнером в самых различных спектаклях. Я знал, что в начале своего творческого пути Ходотов с большим успехом играл роли врачей, учителей, агрономов и особенно студентов. «Студенческие» роли артиста пользовались неизменной популярностью. Он играл Петю Трофимова, Беляева, Мелузова, играл Павленко («Борцы» М. Чайковского) и Карасьева («Волшебная сказка» И. Потапенко), Азальева («Трясина» Б. Горчинского) и Переборова («Зима» П. Гнедича).

Герои, воплощаемые Ходотовым, произносили горячие, темпераментные, свободолюбивые монологи, смеялись, негодовали, плакали, и вместе с актером жизнью его героев жили сотни пришедших в театр зрителей. Симпатия, которую вызывали герои Ходотова, распространилась в какой-то мере и на личность самого актера. О нем обычно говорили, что он был артистом молодежи, а его искусство служило «духовным мостом», соединяющим со сценой лучшую часть зрительного зала. В Трофимове, Беляеве и других подобных ролях Ходотов обычно стремился подчеркнуть активное, протестующее начало, и не случайно студенческая галерка бурно аплодировала актеру, а критика называла его «вечным студентом Александринки».

Постепенно Ходотов занимает не совсем обычное для Александринского театра амплуа — амплуа так называемого «неврастеника», весьма модное на театре в те годы. Актер, исполнявший роли «неврастеников», должен был воссоздавать на сцене во всех тончайших подробностях изломанную психологию искалеченной интеллигентской души. И в таких ролях Ходотова, как Иванов, Раскольников, Протасов, Нервен («У царских врат» К. Гамсуна) и многих других, начинает преобладать неврастенический оттенок. Он создавал реальные типы «неврастеников», и критика порой была поражена тем, как может Ходотов, играя в разных драматургических поделках роли, вроде Виктора в «Поруганном» П. Невежина, Ростислава Сандалова в «Искуплении» И. Потапенко, искренне переживать весь ужас положений, в которых оказывались его герои. Каждая такая роль требовала от актера колоссальной затраты нервов. Многие роли становились близкими и дорогими ему.

Более тридцати лет пробыл Ходотов на сцене, сыграв за эти годы свыше пятисот ролей в произведениях русской и зарубежной драматургии. Он играл в драмах и комедиях, трагедиях и опереттах, мелодрамах и водевилях. Он играл и в значительном репертуаре, и в драматургических пустячках, играл и удачно, и менее удачно. Приходилось ему исполнять и такие роли, которые не подходили к его актерской индивидуальности. Но лучшие его сценические создания по праву вошли в историю русского театра. Прошло более четверти века, с тех пор как Николай Николаевич в последний раз появился на подмостках {7} нашего театра, а мне и посейчас кажется, что Жадов, написанный Островским, и Жадов, сыгранный Ходотовым, неотделимы друг от друга.

Много лет я играл в «Доходном месте» чиновника Юсова, моими партнерами были и Павел Васильевич Самойлов, и Леонид Сергеевич Вивьен, и Михаил Иванович Царев, был моим партнером и Николай Николаевич Ходотов. Все они играли Жадова интересно и каждый по-своему.

Ходотов не стремился подчеркнуть какую-нибудь одну черту в характере Жадова. Он предоставлял ему возможность жить на сцене естественной, трудной и противоречивой жизнью. Он не делал его ни навязчивым обличителем, ни пылким любовником, ни страдающим, трагически надломленным героем. Актер как будто устранялся от суда над своим героем, и зрители должны были самостоятельно разбираться в нем. Конечно, на самом деле это было далеко не так. Ходотов любил своего Жадова и горячо защищал его своей игрой, но делал он это без всякого нажима и подчеркивания. Большая культура, темперамент, природный ум, задушевность, музыкальность и пластичность — все эти качества Ходотова-актера как нельзя больше пригодились ему для роли Жадова. Когда на сцене появлялся молодой, жизнерадостный, полный надежд и искренне верящий в людей Жадов — Ходотов, его внутренняя независимость, его душевная собранность и углубленность, чувствовавшиеся в его взгляде, в привычке смотреть на собеседника в упор, прямо и пристально, — все это сразу же привлекало к себе симпатии зрителей.

Ходотов на сцене умел говорить необычайно просто, и часто трудно было себе представить, что каждое из произносимых им слов было написано Островским, а не возникало тут же в сознании его героя. Однажды я рассказал Николаю Николаевичу об этом своем ощущении, и он ответил полушутя-полусерьезно: «В этом, мой милый, нет ничего удивительного. Если приучить себя мыслить так, как мыслит твой герой, если думать о нем то же, что думал о нем сочинивший его писатель, можно легко угадать и слова, которые он должен произносить на сцене».

Во время поучений Вышневского, пытающегося привить племяннику свои чиновничьи взгляды, Жадова — Ходотова ни на минуту не покидала упрямая вера в справедливость, несмотря на грязный цинизм Вышневского. Как победитель покидал Жадов — Ходотов дом Вышневского. Слова его: «Рассказывайте, что хотите, а я все-таки женюсь и буду жить счастливо», — звучали убежденно и радостно. Ходотов произносил их по-особенному звонко, почти озорно и не уходил, а убегал со сцены, торопясь поскорее доказать свою правоту. Зрители неизменно провожали актера долгими сочувственными аплодисментами.

{8} Была одна сцена в постановке «Доходного места», которая ясно показывала, что роль Жадова как бы специально предназначена именно для Ходотова. Речь идет о финале третьего акта комедии, завершающем сцену в трактире.

Тяжело на душе у Жадова, его одолевают мрачные мысли. Он думает о том, как пошла и жестока жизнь, как тягостна выматывающая все силы работа в присутствии, как безвыходно положение, в котором он очутился. И тут на помощь ему приходит «машина» — шарманка, развлекающая посетителей трактира популярными мелодиями. На этот раз «машина» играла по чьему-то приказу «Лучинушку», и чуть выпивший, сжигаемый тоской Жадов — Ходотов начинал сперва очень тихо, а потом все громче и громче подпевать ей: «Лучина, лучинушка березовая!» Он пел и еле слышно всхлипывал и снова вытягивал длинные ноты «бе‑ре‑зо‑ва‑я», и всхлипывал чаще и пел громче и в конце концов начинал громко неутешно, по-ребячьи рыдать. Публика буквально застывала в каком-то оцепенении. Когда половой Василий медленно уводил со сцены рыдающего Жадова, плакал весь зрительный зал. Успех этой сцены был всегда необыкновенный. Занавес после третьего акта давали, без преувеличения, от пятнадцати до восемнадцати раз!

Подавленный тяжестью семейных забот, стыдящийся сделки с собственной совестью, осунувшийся и постаревший появлялся Ходотов — Жадов в последнем акте спектакля. Когда же оказывалось, что всесильный Вышневский отдан под суд как мелкий взяточник, Жадов — Ходотов как бы возрождался. Здесь, в последнем монологе Жадова, Ходотов особенно сильно подчеркивал социальный пафос образа. Он начинал свой монолог очень тихо, мягко и в то же время внутренне взволнованно. Все больше и больше воодушевляясь, Ходотов постепенно достигал огромной силы, и слова «я буду ждать того времени, когда взяточник будет бояться суда общественного больше, чем уголовного» он обращал уже не к Вышневскому, а непосредственно к зрителям.

Помнится мне, нашлись люди, которые презрительно пожимали плечами: в Александринском театре — и такая дешевка! Должен, однако, сказать, что эта самая «дешевка» получила активную поддержку зрительного зала. Усиливавшийся на протяжении спектакля контакт между Жадовым и зрителями достигал в этот момент своей высшей точки. К концу спектакля Жадов успевал завоевать безграничную симпатию зрителей. Вся искренность, доверительная прямота, которые Жадов — Ходотов ранее проявлял в своих отношениях с Полиной, теперь обращались к зрителям, в которых он как бы находил друзей и единомышленников. Много бед обрушивалось на его героя, и в этих горьких жизненных испытаниях ходотовский Жадов обретал подлинную {9} человечность, и перед зрителями представал человек простой, обычный, скромный, для которого немыслимы корысть, обман и приспособленчество.

Другим очень значительным созданием Ходотова был образ князя Мышкина, роль которого Ходотов играл с подлинным артистическим вдохновением. Раньше считалось, и не без основания, что роль Мышкина — одна из самых выигрышных ролей русского репертуара.

Я видел Ходотова, играющего Мышкина в великолепном по актерскому ансамблю спектакле. Е. И. Тиме с блеском исполняла роль Настасьи Филипповны, замечательным Фердыщенко был К. Н. Яковлев, игравший сочно, остро и внутренне достоверно, хорошо играл Рогожина А. С. Любош, чуть подражая Мамонту Дальскому, большой удачей Е. П. Студенцова и В. А. Бороздина было исполнение ими ролей сына и отца Иволгиных. Даже из простого перечня имен видно, что Ходотову было с кем соревноваться. И если в этом соревновании он оказался победителем, то отнюдь не только потому, что его выручила сама роль. Он сумел сказать зрителям свое собственное слово о Мышкине, и сказать его взволнованно, страстно, убежденно.

Прежде всего, Ходотов сделал для своего времени очень смелую вещь, отказавшись от изображения «христосика», полуюродивого-полуэпилептика, каким нередко оказывался Мышкин в исполнении многих актеров, любивших патологические эффекты. Он появлялся на сценических подмостках истинным аристократом, человеком с великолепными манерами, непринужденно пластичным. Сильно поношенная сюртучная пара, в которую он был одет, ничуть не портила первого впечатления, а маленький узелок, с которым он входил в дом Епанчиных, казался в его руках изящным дорожным несессером. Встречаясь с людьми, он приветливо улыбался, и улыбка его была предельно доброжелательной, открытой, не наигранной. Всем своим видом он доказывал, что «и в рубище почтенна добродетель», что кличка «идиот», данная ему с легкой руки швейцарского доктора, в большей степени унижает тех, кто ее придумал.

Все это раскрывалось актером прежде всего в сценах у Епанчиных. А дальше следовало такое проникновение в психологию героя, которое делало несомненную честь аналитическому дару и наблюдательности Ходотова.

Перефразируя самого Достоевского, следовало бы сказать, что актер вслед за автором «восстанавливал и воскрешал» человека. От сцены к сцене поднимался ходотовский Мышкин во весь свой рост, и все более широко обрисовывались при этом его человеческая одаренность, душевная щедрость, ясность воззрений. Именно то, что высокомерные {10} Тоцкие и Епанчины высмеивали в Мышкине, — его доброта, неспособность ко лжи, отвращение к обману, — высоко поднимало его над окружающими и делало его «положительно прекрасным человеком».

От большинства Мышкиных, которых мне пришлось видеть, ходотовский отличался тем, что внутренне он был совершенно здоров и терпеть не мог каких бы то ни было напоминаний о своем давнем заболевании. По его манере вести беседу можно было понять, что он старается ускользнуть от всего, что могло ему напомнить Швейцарию, доктора Шнейдера и припадки, которые повторялись когда-то беспрерывно.

Играя на протяжении спектакля душевно здорового Мышкина, Ходотов с потрясающей достоверностью показывал в последней сцене, как возвращается к нему болезнь, как не выдерживает тяжкого испытания надломленное сознание честного и светлого человека. Долго, мучительно долго тянулся разговор Мышкина с Рогожиным в рогожинской квартире. И наконец после неоднократных вопросов Мышкина: «Рогожин! Где Настасья Филипповна?», Рогожин, пристально взглянув на Мышкина, брал его за руку и говорил: «Аль уж пойдем!» Пропуская князя вперед, Рогожин приподнимал портьеру и чуть подталкивал задержавшегося на мгновение Мышкина. «Входи», — говорил он, и Мышкин исчезал в глубине алькова. После короткой паузы раздавался душераздирающий, словно молящий о помощи крик князя. Еще через секунду Мышкин появлялся на пороге алькова и, судорожно цепляясь за портьеру, извиняющимся, виноватым тоном говорил: «Ноги нейдут». Теперь зрители впервые видели больного Мышкина, жалкого, безумного и слабого.

Характер ролей, исполнявшихся Ходотовым, может быть очерчен вполне определенно. Если внимательно присмотреться к его репертуару, можно заметить черты, общие почти для всех ходотовских героев.

В его царе Федоре, Протасове, Тихоне, Треплеве, Незнамове была привлекательная душевная открытость и чистота, внутренняя сосредоточенность и лирическая озаренность. В каждом из этих образов, казалось, повторялась душа самого артиста.

В какой бы роли ни выступал Ходотов, зрителей всегда покоряла какая-то особенная, «ходотовская» простота и естественность, воспринятые им от великого учителя жизненной правды В. Н. Давыдова. Славный продолжатель щепкинских традиций на театре, традиций русского сценического реализма, Давыдов всегда требовал от своих учеников «претворения в образ», неустанного наблюдения жизни, напряженной каждодневной работы над собой. С большим энтузиазмом занимаясь в классе Давыдова, Ходотов стремился усвоить все, что {11} давал своим ученикам маститый артист. И когда ученик Давыдова впервые появился на сцене, от всего его облика повеяло такой всепобеждающей искренностью и благородством, таким светлым обаянием, что не подчиниться, не подпасть под его влияние было просто невозможно.

Все свои роли Ходотов играл без всякого позерства, без нажима, без аффектации. Внешние приемы мало значили в игре Николая Николаевича. Эти приемы как-то не запоминались. Зато запоминался его приятный, теплый, красивого тембра голос, мягко модулирующий, трепетный, передающий малейшие оттенки настроений, переживаний, чувств тех людей, которых Ходотов изображал на сцене. Во всей манере его игры и особенно в интонациях его голоса всегда было что-то доброе, располагающее к себе, возбуждающее доверие, даже независимо от содержания слов, вложенных в уста его героев порой не очень талантливыми авторами.

По дарованию своему Ходотов был актером истинно русским. В ролях зарубежной классической драматургии ему часто не хватало умения читать шекспировский стих, добиваться того, чтобы создаваемый им образ имел точный ритмический рисунок, находить выразительную пластику поведения своего героя. Так не задался Ходотову Гамлет, но удивительное дело — даже к его неудачам самые требовательные зрители относились в высшей степени снисходительно: обаяние актера сохраняло свою власть над зрителями даже тогда, когда работа его оказывалась несовершенной. Зато в ролях русской классики соперничать с ним было очень трудно.

Мне кажется, что во всех образах, созданных Ходотовым, была какая-то особая, всепобеждающая человечность, которую тонко чувствовал зрительный зал, и в этой человечности искусства большого мастера таилась одна из причин его огромной популярности. Популярности Ходотова способствовали в немалой степени и его частые провинциальные гастроли, проходившие с неизменным шумным успехом.

Александринский театр всегда славился своими блистательными мастерами, и если бы Ходотов был только прекрасным актером, то о нем можно было бы сказать как об одном из многих… Между тем творческая деятельность Ходотова была главным, но не единственным его делом.

Ходотов страстно любил людей и, выполняя завет своего великого учителя Давыдова жить полнокровной и полновесной жизнью, всегда находился в самой гуще событий. Он принадлежал к числу немногих в то время артистов, которые понимали искусство как служение народу. И понимание это пришло к Ходотову и стало делом его жизни не случайно. Огромное, поистине решающее значение имела для {12} молодого актера встреча, а затем и дружба с В. Ф. Комиссаржевской. Благотворное влияние Комиссаржевской, животворное дыхание ее могучего таланта, глубина ее творческой мысли, тончайший психоанализ, которым она владела, — все это привело к тому, что Комиссаржевская надолго делается путеводной звездой молодого актера, его «духовной матерью», «светом души и мысли». Многое меняется в творчестве Ходотова под воздействием Комиссаржевской. Все больше и больше внимания начинает уделять он внутреннему миру своих героев, все более и более разнообразятся краски его актерской палитры, *все* явственнее начинают звучать в создаваемых им ролях яркие и смелые мысли.

Творческое влияние Комиссаржевской на Ходотова огромно, и, как мне кажется, следует особенно подчеркнуть, что именно в общении, в дружбе Ходотова с великой русской актрисой нужно искать корни *его* общественной, гражданственной деятельности. Комиссаржевская — актриса, тесно связанная с русским революционным движением, — заронила в душу Ходотова те славные зерна, которые принесли в общественной и творческой деятельности артиста богатые плоды.

Все основные этапы творческого пути Комиссаржевской прошли на глазах у молодого Ходотова. Их дружба началась в тот момент, когда Комиссаржевская, неудовлетворенная своим пребыванием в стенах императорского театра, мечтала вырваться на свободу и создать свой собственный театр, в котором она могла бы ставить и играть остро социальные, особенно нужные современному зрителю произведения русской и зарубежной драматургии. Ходотов был свидетелем того, как ярко и сильно развернулось дарование Комиссаржевской в созданном ею Драматическом театре. И хотя жизненные пути Комиссаржевской и Ходотова постепенно расходятся, — Комиссаржевская навсегда остается для него примером подлинно гражданского служения искусству. Этому высокому и славному примеру и пытался следовать Ходотов.

Комиссаржевская пристально следила за тем, что делает Ходотов и на сцене и вне ее, предостерегала его от ошибок. И, кто знает, не уйди она так рано из жизни, может быть, не появилась бы в творчестве Ходотова некоторая ущербность, не стал бы постепенно как-то сникать и увядать его талант.

Всего того, о чем мечтал, к чему стремился Ходотов, ему не мог дать Александринский театр. Очень скоро драматическая сцена стала тесна для Ходотова. И не случайно поэтому он стал широко заниматься концертной деятельностью. В содружестве с композитором и пианистом Евгением Вильбушевичем Ходотов развивал своеобразный жанр эстрадной мелодекламации. И до Ходотова выступали {13} на эстрадных подмостках многочисленные чтецы-декламаторы, пропагандировавшие, как правило, всякого рода альбомную поэзию, дешевые и сентиментальные вирши, которые не имели решительно ничего общего с настоящим искусством. Ходотов читал на эстраде все то, что он не мог сказать, по репертуарным и цензурным соображениям, со сцены императорского Александринского театра. Он исполнял «Песнь о Буревестнике» Горького, «Каменщика» Брюсова и многие другие произведения с явно выраженными революционными настроениями. Читал он с большим вкусом, просто и музыкально, тонко донося до своих слушателей ритмику исполняемых стихов и их мысль. Студенческая и рабочая аудитория любила Ходотова за то, что он доходчиво говорил с эстрады о пафосе борьбы, о «богатырях труда», о борьбе с тиранией.

Популярность Ходотова была очень велика. Он был непременным участником и самым активным организатором сотен благотворительных вечеров и концертов в пользу различных, очень часто — рабочих социал-демократических и студенческих организаций. Можно смело сказать: немало врачей, юристов, филологов, естественников училось в университете благодаря выступлениям Ходотова. Наиболее успешно общественная деятельность артиста развернулась в период первой русской революции 1905 года. Он играл в театре, с огромным успехом выступал с мелодекламациями, по большей части политического характера, на эстраде, участвовал во многих общественных начинаниях. Именно в это время на квартире Ходотова было устроено конспиративное собрание группы депутатов петербургского Совета рабочих Депутатов. В день его десятилетнего юбилея в 1908 году студенты преподнесли ему адрес, в котором писали: «… Мрачна окружающая Нас действительность. И в общественной жизни, и в литературе, и в искусстве мы переживаем тяжелое время разброда. В этих сумерках Духа, в этом густом тумане трудно не сбиться с пути. Вы один из немногих, устоявших на нем. Вы служите театру десять лет и все десять лет с тою же искренностью и все растущей силою таланта… Рамками Искусства Вы не ограничили себя. Вы чутко отзываетесь на все проявления общественной жизни, и студенчество находит в Вас отзывчивого товарища».

Ходотов встречался с Верой Засулич, Верой Фигнер, Николаем Морозовым, был завсегдатаем и своим человеком во всякого рода литературных кружках, обществах и клубах Петербурга. Широта его взглядов, его пытливость, его страстная заинтересованность в общественных проблемах резко выделяли Ходотова среди большинства современных ему артистов.

Я не собираюсь утверждать и доказывать, что Ходотов был революционером, что все, чем он занимался, носило сознательный {14} характер. Много было в его общественной деятельности и неглубокого, поверхностного, многое шло от либеральной позы храбро фрондирующего интеллигента. Однако если вспомнить, что актеры Александринского театра, да и вообще почти все русское дореволюционное актерство было довольно расплывчато в своих политических убеждениях, то можно понять, что общественная деятельность Ходотова имела, несмотря на некоторую стихийность, весьма и весьма передовое значение.

Некоторые брали под сомнение искренность ходотовской деятельности, его настоящую и бескорыстную преданность общественному долгу. Говорили, что делает он все это для того, чтобы стяжать себе как можно большую славу. Так много сделавшая для него в свое время Мария Гавриловна Савина назвала его однажды «социалистом его величества». Это было зло, остроумно, но по отношению к Ходотову глубоко несправедливо. Поводом для этой остроты послужило то обстоятельство, что Николаю Николаевичу нередко приходилось как бы раздваиваться. Выступая сегодня на концерте какого-нибудь студенческого землячества и делая это совершенно безвозмездно, он на следующий день должен был декламировать в роскошной гостиной великого князя. Мне кажется, что не следует судить за это Ходотова слишком строго. Только таким путем он мог отвести от себя гнев «властей предержащих», которые и без того довольно подозрительно посматривали на либерально мыслящего артиста.

Общественные интересы Ходотова определили бурный ритм его жизни. Он всегда бывал на людях, всегда стремился к все новым и новым встречам, и к обаятельному артисту и необычайно доброму и общительному человеку тянулся каждый, кто с ним встречался. Особенно тепло относился Ходотов к нам, к молодежи, стараясь каждому по-товарищески помочь. Он был опытным театральным педагогом и уж если замечал в ком-нибудь из молодежи, как тогда говорили, «искру божью», то такой человек делался Ходотову особенно близким, и он помогал ему не только добрым и полезным советом, но и, когда это было нужно, оказывал широкую материальную помощь.

К педагогической деятельности Ходотов обращался не раз На Протяжении своего творческого Пути, стремясь привить своим ученикам все то, что он воспринял от Давыдова, все то, что подсказывал ему его собственный большой сценический опыт. В своих учениках Ходотов прежде всего воспитывал чувство Жизненной правды, требуя пристального и глубокого наблюдения жизни, искренности, простоты, умения перевоплощаться в создаваемый образ. Подобно своему великому учителю, Ходотов умел мастерски показывать своим ученикам, как нужно играть ту или иную роль, и в то же время он очень {15} образно и ясно растолковывал самую суть характера изображаемого человека, объяснял логику его поступков и то, какое место этот образ должен занимать в общем художественном строе спектакля.

Меня всегда поражала вечно заполненная людьми квартира Ходотова. Характерно, что она находилась в одной из окраинных частей города, несмотря на то, что Ходотов был в то время достаточно обеспеченным человеком и мог позволить себе жить в фешенебельном районе, где стремились иметь квартиры все так называемые «первачи» театра. Его квартира была сначала на Боровой, затем на Коломенской и, наконец, на Глазовой улице. Это был район дешевых рабочих квартир, где Ходотова хорошо знали и любили за простоту, душевность и помощь бедным и обездоленным.

В квартире Ходотова, в этой своеобразной «Мекке и Медине», собиралось все, что было в то время в Петербурге передового, прогрессивного. У гостеприимного и общительного Николая Николаевича можно было встретить молодых людей в поношенных студенческих тужурках, начинающих и знаменитых писателей, певцов, журналистов, общественных деятелей. Иной раз среди его гостей находились какие-то никому не известные, просто одетые люди, которые, чувствуя себя явно не в своей тарелке, то и дело норовили уйти. Уйти им, однако, не удавалось, ибо хозяин настойчиво удерживал их. Только потом выяснялось, что это были новые знакомые Николая Николаевича, обретенные им на Обуховском или Путиловском заводах. Не один раз я убеждался в том, как дорожил Ходотов такими знакомствами.

Кого только не пришлось мне видеть в гостиной Ходотова! Здесь бывали Куприн и Бунин, Леонид Андреев и Шаляпин, Липковская и Качалов, Шолом Аш и Корней Чуковский. Я уже не говорю чуть ли не о всей труппе нашего театра во главе с Варламовым, Давыдовым и Юрьевым, о художниках, критиках, адвокатах, наконец, о бесчисленных безымянных почитателях Ходотова. Все они гудели, как пчелы в улье, каждый старался говорить о том, что больше всего его волновало, — о только что прочитанной книге или статье, о новых картинах, о предполагаемых спектаклях, о новых актерских именах и особенно бурно и часто о проблемах общественных и политических.

Сам хозяин успевал принять участие в серьезных спорах, чудесно умел шуткой, рассказом, песенкой подогреть общее настроение и как-то незаметно «расшевелить» каждого гостя, извлечь из него все лучшее, яркое, ценное, что в нем было. Куда-то исчезали все дрязги, личные счеты, неудачи и огорчения, и надо всем царил дух бодрости и радостной веры в лучшее будущее.

Конечно, бывало и так, что в том, что происходило на квартире У Ходотова, проявлялись нравы дореволюционной театральной богемы. {16} Взбудораженный своей актерской славой, он нередко вел беспорядочную, богемную жизнь, считая, что подобное поведение звучит вызовом окружающему его миру. И, по собственному его признанию, только такие переломные события, как, например, встреча с В. Ф. Комиссаржевской, заставляли его довольно круто менять свой образ жизни.

Главным украшением и богатством ходотовской квартиры были книги, их было столько, что они лежали и на столах, и на стульях, и на подоконниках, не говоря уже о бесконечных стеллажах и книжных шкафах. И сейчас, когда я вспоминаю Николая Николаевича, прежде всего у меня возникает в памяти фигура человека, который, опираясь на палку, стоит у витрины книжного магазина и долго, внимательно, с пониманием дела разглядывает книжные новинки. Книги были непреходящей его любовью — для них он всегда находил время, проглатывая их с поразительной быстротой. Он превосходно запоминал прочитанное, постоянно раздумывал над ним и любил, придя в театр, поделиться своими мыслями. Ходотов собрал огромную библиотеку в пятнадцать тысяч томов. В его библиотеке была масса книг по искусству, много художественной литературы и особенно поэзии, книги политические, философские, медицинские, военные, юридические и даже технические.

Все это книжное богатство Ходотов завещал библиотеке академических театров (ныне Театральная библиотека имени А. В. Луначарского). Книги артиста составляют теперь специальный ходотовский отдел.

Ходотов был не только читателем. Чуть ли не с шестилетнего возраста он начал пробовать свои силы в сочинительстве. Он писал в гимназическом журнале, сочинял водевили и пьесы для любительского театра, а став профессиональным актером, написал несколько пьес и статей об искусстве. Его пьесы «На перепутье», «Красная нить», «Наследье родовое» и особенно «Госпожа Пошлость» пользовались успехом и довольно широко шли на столичной и провинциальной сценах. Они были весьма профессионально написаны, в них поднимались злободневные вопросы. Обычно эти вопросы пытались разрешить нервные, страдающие, неудовлетворенные своей жизнью молодые герои. Все это в свое время нравилось зрителям. Но теперь нельзя не заметить, что проблемы, поднимаемые Ходотовым в его пьесах, не так уж были значительны, да и разрешались они в общем довольно шаблонно. Пьесы талантливого артиста явно грешили элементами литературщины, мелодраматизма, сентиментальности, много было в них ложного пафоса. Все это делало их успех — успехом быстро преходящим.

Последние годы жизни Николая Николаевича были отравлены тяжелой {17} болезнью, часто выводившей его из строя. Несмотря на болезнь, он продолжал играть на бывшей александринской сцене и в гастрольных спектаклях. В театре он исполнял главным образом свои прежние роли: Мышкина и Жадова, Раскольникова и Тихона, царя Федора и Недыхляева («Кручина» И. В. Шпажинского), Тантриса («Шут Тантрис» Э. Хардта). Довелось Ходотову сыграть и несколько ролей в новых, советских пьесах. В репертуар его гастрольных поездок вошла роль большевика Красильникова в пьесе В. Билль-Белоцерковского «Штиль» и роль инженера Верхотурова в пьесе П. Яльцева «Ненависть». На сцене бывшего Александринского театра Ходотов создал образ Василия в «Виринее» Л. Сейфуллиной и Иловайского в «Высотах» Ю. Либединского. По-прежнему он выступал на эстраде, появляясь по большей части в рабочих районах Ленинграда, где его хорошо помнили по прошлым концертам.

В 1929 году болезнь вынуждает Ходотова навсегда оставить театр. Судьба оказалась по отношению к нему особенно жестокой, ибо трудно представить себе человека, который был бы менее, чем Ходотов, приспособлен к покою, к жизни без борьбы, без волнений, без творческих горестей и радостей. Но он продолжал трудиться — вспоминал игранные роли, читал, писал и, конечно, мечтал о возвращении на сцену. И он вернулся, но не на сцену, а… в кино, с которым ему приходилось сталкиваться и в дореволюционные годы, снимаясь в нескольких небольших фильмах.

В 1931 году Г. и С. Васильевы начали работу над сценарием А. Чиркова «Личное дело» («Тревожные гудки»). Это был их второй художественный фильм, в котором режиссеры основное внимание хотели сосредоточить на образах людей нового мира. После долгих поисков исполнителя центральной роли выбор Васильевых пал на Ходотова. Ему было предложено сниматься в роли старого рабочего-судостроителя Сормовского завода Штукова. Фильм должен был рассказать о том, как новая действительность делает набожного, сторонящегося общественности Штукова передовиком производства, энтузиастом социалистического строительства. Предложение было с радостью принято артистом. Вместе с создателями картины Ходотов ездил на Адмиралтейский судостроительный завод, стремясь найти прообраз для своего будущего героя. Здесь артист познакомился с одним кадровым рабочим, проработавшим на заводе почти тридцать лет. Он наблюдал за ним на производстве, бывал у него дома, подолгу беседовал со своим новым знакомым. Роль давалась мучительно, тяжело. Ведь Ходотов обычно играл людей не старых, и переход на роли пожилых мужчин был для него очень труден. Когда же наконец образ был найден, роль сыграна, и сыграна удачно, Ходотов, как вспоминает автор сценария А. Чирков, заявил: «Я родился второй раз! {18} Теперь я знаю, что и как мне надо играть!» Однако роль Штукова оказалась последней ролью артиста. Незадолго до выхода фильма в свет, в феврале 1932 года, Ходотова не стало.

Книга мемуаров «Близкое — далекое», создававшаяся Ходотовым в последние годы его жизни, — своеобразный итог деятельности артиста и мелодекламатора, литератора-драматурга и общественника, всегда ненавидевшего рутинерство и самой светлой мечтой своей жизни считавшего искусство правдивое, гражданственное по своей целеустремленности, предельно человечное по своей сути. Вот об этом искусстве, высоком и великом, о его мастерах больших и малых, о жизни артистической, бурной и противоречивой, и рассказал в своей книге Николай Николаевич Ходотов. Рассказал искренне, а где-то чуть бравируя своей популярностью, рассказал, как сумел, рассказал так, что во всей книге чувствуется напряженное биение пульса человека, беспощадно сжигавшего себя в огне жизни.

Ходотов, как мне кажется, понимал искусство так, как понимал его К. С. Станиславский, говоривший, «что внутренний опыт актера, то есть круг его жизненных впечатлений и переживаний должен быть постоянно расширяем, ибо только при этом условии актер сможет расширить и круг своего творчества». И Ходотов, действительно, стремился неустанно расширять свои жизненные впечатления, но зачастую впечатления бывали столь ярки и сильны, что они заслоняли главное, ради чего он стремился к ним, — обогащение и углубление своего творческого «я». Вот эта двойственная, противоречивая и в чем-то ограниченная позиция художника, считавшего все в жизни почти одинаково важным и интересным, и составляет слабые стороны мемуаров Ходотова.

Театр и литература, жизнь художественная и жизнь общественная, случаи бытовые и события эпохальные, проблемы теоретические и вопросы сугубо конкретные — на все обращает внимание в своих мемуарах артист, и от этого картина, им нарисованная, широка, многогранна, и в то же время есть, конечно, в его рассказе и пестрота, и торопливость, и скороговорка, и некоторая хронологическая путаница, и неточности, отсутствует в мемуарах и глубина осмысления того, с чем приходилось ему встречаться. Стремясь сказать о многом, Ходотов часто скользит по поверхности, называя имена, факты, события, перечисляя роли и недостаточно, к сожалению, останавливаясь на показе «актерской кухни», сути творчества того или иного мастера сцены. Обидно мало говорит он и о собственных творческих поисках и удачах. Часто какой-нибудь мелкий, анекдотический случай привлекает его внимание, и, забыв о более важном и существенном, он любовно и обстоятельно рассказывает о нем. Есть в его рассказе и налет сентиментальности, ноты экзальтированного восторга.

{19} Иногда случается, что в мемуарах их создателю удается образно, глубоко и тонко рассказать обо всем том, что он видел, чувствовал и пережил, тогда автор предстает личностью более значительной, талантливой и яркой, чем он был на самом деле. А бывает и так, что в воспоминаниях исчезает обаяние, нерв, страстность их автора, и книга выглядит беднее жизни и творчества того, кто ее написал.

Именно так, к сожалению, произошло и с мемуарами Н. Н. Ходотова, в которых творческий путь артиста и его обаятельный облик потускнели в бурном потоке освещаемых им явлений.

И тем не менее книга мемуаров «Близкое — далекое» будет прочитана, как мне кажется, с большим интересом каждым любящим наше театральное искусство.

Проведя более тридцати лет на сцене Александринского театра — Академического театра драмы, — Н. Н. Ходотов особенно плодотворно и много работал в первые двадцать лет своей творческой деятельности. И вот об этом периоде, периоде девятисотых годов и о десятилетии, предшествовавшем Великой Октябрьской социалистической революции, и рассказывает он в своих мемуарах наиболее подробно.

Со страниц мемуаров встают перед нами великие мастера александринской сцены Давыдов, Савина, Варламов, Дальский, Стрельская, Далматов, Писарев, Кондрат Яковлев и многие другие, встает время, в которое они жили и творили. Подчеркивая силу и блеск их талантов, Ходотов рассказывает и о шипах, которыми были усеяны подмостки императорского казенного театра, где подлинное искусство нередко отступало на задворки, подчиняясь рутине, штампам, обветшавшим сценическим традициям, а главное, консервативно-охранительной политике, всячески насаждавшейся по указаниям свыше чиновничьей театральной конторой.

Особенно ценным является в книге все то, что относится к Вере Федоровне Комиссаржевской. Актриса огромного таланта, тончайшего интеллекта, ума, вкуса, человек с необычайно сложным, трепетным духовным миром, человек внимательный, добрый и чуткий — такой предстает она перед нами и в своих письмах, обильно цитируемых Ходотовым, и на страницах самих мемуаров.

С интересом прочтет читатель и о гастрольных поездках мастеров Александринского театра, о Шаляпине, Леониде Андрееве, Куприне, о нравах литературно-театральной богемы и о многом другом.

Более тридцати лет тому назад ушел из жизни Николай Николаевич Ходотов, а в памяти знавших его не меркнут созданные им образы, не меркнет и облик самого актера — мечтателя и человеколюбца. {20} Тем же, кто никогда не видел Ходотова на сцене, кто хочет познакомиться с жизнью нашего театра в предреволюционные годы, эта книга поможет заглянуть в его историю, вспомнить его великих мастеров, среди которых одно из почетных мест занимал Николай Николаевич Ходотов. Сегодня мы можем с полным основанием сказать: Ходотов — это, действительно, эпоха в жизни Александринского театра 900‑х годов.

*Я. Малютин*

# **{****21}** Близкое — далекое

## **{****23}** От автора

Искусство есть гигантская песнь человека о себе самом и своей среде.

*А. В. Луначарский*

… Ничего не напишу, не умею… не могу… Слишком многообразно, стремительно-сумбурно мчалась моя жизнь… События, люди, их мысли, идеи и влияние, утверждение вечного — гармонического, искания нового, волнения сердца и мозга, дерзания, сомнения, провалы и достижения — вот тот круг, в котором прошла вся моя жизнь. Моя душа раньше срока отравилась чародейным ядом искусства, заразилась театральным таинством.

О, эта святая зараза! Я благословляю ее. И если бы мне кто-нибудь сказал: сожалеешь ли ты, что инстинкт повел тебя по торному и убийственно-увлекательному пути? Хотел бы ты изменить направление жизни твоей в иную сторону? — Я бы ответил: никогда. И если бы было возможно начать жизнь сначала, то я, пожалуй, повторил бы все то, что со мной было, но с одной оговоркой: неизмеримо больше работал бы над собой, отдав себя целиком во власть драматического театра… Я же, благодаря своей кипучей, неуравновешенной натуре, увлекался всем, что объединяет театр: литературой, драматургией, поэзией, музыкой (пением и мелодекламацией), педагогикой, библиоманией и пр. и пр… Кроме того, громадную часть моей души отдал я общественности, так тесно связанной с протестом против неправды, зла, насилия и мощно зовущей на борьбу за человечество…

И вот теперь, пробегая, вернее — пролетая «птичьим полетом» мою жизнь, мне кажется, что у меня не было способности философски осмысливать бегущую действительность, мне чужд был холодный анализ, но мысль, {24} согретая чувством, была моим дыханием, живым и непринужденным. Бросившись в стремнину жизни, я плыл, испытывая радость от полноты сил.

Время крепко держало меня в своих объятиях, и я был счастлив от его лобзаний, в которых была и сладость и горечь. Кажется, Вагнер сказал, что если бы действительность воплощала красоту, он не посвятил бы себя искусству. Я думал наоборот. Не мудрствуя лукаво, я был уверен, что жизнь то же, что красота, что между ними не проведешь межи, что разъединить их нельзя. Поэтому-то я впитал щепкинский реализм, поэтому мой учитель по сцене Давыдов казался мне гигантом. В самой действительности, среди рокота борющихся сил я чувствовал себя, как рыба в воде.

А когда меня стали убеждать, что сценическая игра должна быть условной, что на подмостках надо отрешиться от переживаний, заботиться о позе, манере, биомеханике, мне нанесли болезненный удар[[1]](#endnote-2).

Как же в самом деле? Я глубочайшим образом был убежден, что игра — служебное средство, помогающее донести до зрителя волнения сердца и тревоги ума. И вдруг оказывается, надо освободиться от этих тревог, чтобы условно представлять, чтобы не жить на сцене, а только играть.

Не воспринимал я этой мудрости и не воспринимаю. Я не могу отделить формы от содержания, ибо они неразрывно связаны. Мне вот теперь было бы неловко обращаться к читателю, если бы я долгие годы был только холодным фигляром, а не актером, волновавшимся и мучившимся радостью и болью зрительного зала. Мне было бы стыдно за свое прошлое, если бы я не думал, что актер — трибун, революционер, носитель правды жизни. Он остается им, когда изображает и мелкие дрянные душонки, потому что нравственная мразь, культурная отсталость, реакционность, выраженные резко и отчетливо, будят, учат зрителя, вызывают к себе отвращение.

Я не представляю себе, чтобы актер мог остаться художником, если он весь будет в биомеханике, в выкрутасах.

Форма не может застыть, так же как не окостеневает содержание, но через форму должна глядеть на вас прежде всего правда, которую несет в своем искусстве актер-художник. Правда и стала для меня культом на сцене. {25} Ради нее я шел с моими сценическими созданиями к народу; ища ее, дружил с богемой, с арлекинами, которые беспечно и весело делали «вселенскую смазь» буржуазной добродетели и мещанской тупости, я сердцем привязался к бедному Пьеро — русскому интеллигенту, тяжело и горько переживавшему все то, что творилось в России.

Мысль мою перепахала революция, но прошлая моя лиричность меня подготовила к ней.

Я отдергиваю занавес, и читатель не только услышит мою повесть, но увидит реку русской жизни с быстро меняющимися берегами, по которым шли многие из тех, кто гнался за «таинственной незнакомкой» — правдой.

«Не могу, не хочу, не умею!» — таких слов для меня не существует. «Раз ты пришел ко мне учиться, то ты должен мочь, хотеть и уметь!» — слышу голос моего учителя, великого, «второго деда» Русского театра[[2]](#endnote-3) В. Н. Давыдова. Под ободряющий его окрик я и начинаю свой рассказ.

## **{****26}** Глава первая

Что с нею, что с моей душой?

С ручьем она ручей

И с птичкой птичка! с ним журчит,

Летает в небе с ней!

*Е. Баратынский*

Солнце, ослепительное солнце в небесной безоблачной синеве задорно «играет в зайчики» с пробудившейся от сна природой. Весна! Повсюду звенит «Зеленый Шум, весенний шум!»

Весна — начало надежд и грез счастливого детства… Передо мной зеленая лужайка, на которой одиноко поднимается белая березка с малюсенькими клейкими листочками. По зеленым кустам и деревьям проносится свежий ветерок. Весело журчит, окаймленный зелеными бережками, зеркальный ручеек.

Весенний гомон наполняет все вокруг и кличет к играм и веселью… а тут сидишь у открытого окна в девятом часу расцветающего весеннего утра, на девятом году своего рождения и готовишься к вступительным экзаменам в олонецкую гимназию.

«С добрым утром!» — доносится из-за дома звонкий, серебристый голосок моей двоюродной шестнадцатилетней сестры Людмилы — первой женщины, заполонившей мое детское сердце и внесшей в него и сладкую грусть, и трепетную радость. О, как я любил ее тогда! Любить так непосредственно и просто, как в то «зеленое» время, я, наверное, уже никогда не умел. «Просто» тогда, а теперь, когда вспоминаешь, удивляешься, сколько сложных переживаний внесла эта первая бессознательная любовь в детскую душу. И невольно задумываешься над тем, что такое детская душа и не сложнее ли она подчас взрослой?

Сколько тонких, неуловимых для психологии взрослых деяний и поступков творил я тогда во имя этой любви, {27} сколько жертв и подвигов совершал ради нее!.. Я начал писать стихи мрачнее Лермонтова и сочинять с печатью à la Печорин или сугубо сентиментальные рассказы в стиле Марлинского. Тогда я, маленький Дон-Кихот, хотел рыцарски отличиться перед своей Дульцинеей. Мне уже тогда нужна была арена, где бы я мог показать свой мальчишеский лепет в области искусства. Соревнуясь со своими «соперниками» по любви к «прекрасной даме», я нередко выходил победителем. Иногда восьмилетнему артисту в знак благодарности за хорошо пропетый романс или прочитанное стихотворение удавалось сорвать поцелуй двоюродной сестры.

Помню, как-то на святках, когда у нас в доме были ряженые, мы поставили несколько живых картин. В одной из них Людмила — тогдашний кумир мой — в костюме ангела с золотыми крыльями, обняв сестру свою Аню, изображавшую Тамару, «летела» на столе, заставленном бумажными облаками, в чаду бенгальских огней, а внизу, у ног их, расположился Петя, батальонный адъютант, мой злейший враг и соперник, — в роли гневного Демона. Стоя сбоку у портьеры, я иллюстрировал эту картину, ревностно и с чувством декламируя последнюю главу из лермонтовского Демона:

В пространстве синего эфира  
Один из ангелов святых  
Летел на крыльях золотых…

Над мрачным Демоном жестоко подсмеивались: больно уж он был похож на фигуру с парикмахерской вывески, за мое же чтение все меня хвалили, а Людя при всех поцеловала, и, как мне показалось, необыкновенно «страстно», до головокружения… Я как-то почувствовал это.

«Страсть» мне приходилось не раз проявлять в те годы в романсах: с особенным жаром и пылом выводил я слова к мазурке Контского:

Люби меня, друг милый мой.  
Забудь весь мир.  
Отдайся мне и т. д.

Вообще дом наш был музыкально-театральный.

Отец мой Николай Иванович, у которого я родился в 1878 году, служил в Петрозаводске начальником отделения казенной палаты, но казенная, «вицмундирная» {28} служба всегда тяготила отца — и настоящая, подлинная жизнь его развертывалась как раз вне стен официального присутствия. Человек кипучей энергии, «гатчинец» по воспитанию, последователь школы Писарева, поклонник Дарвина, он был, несомненно, разносторонне одарен: довольно недурно владел карандашом и кистью, писал небольшие рассказы, сотрудничал в журналах «Природа», «Земля», в «Ремесленной газете» и в «Листке сельского хозяйства и естествознания». Более крупные литературные произведения его выходили отдельными изданиями («Рассказы о минералах, воде и воздухе», «Замечательные уголовные дела Англии»). Для его характеристики надо добавить, что он был в дружеских отношениях с К. Д. Ушинским и Н. И. Пироговым, у которого он всегда останавливался, наезжая в отпуск в Петербург. Цель его жизни была в том, чтобы принести общественную пользу. Он был уважаем и любим своими сослуживцами, особенно маленькими чиновниками, называвшими его «заступником», «отцом родным». Не случайно отец, бывший неплохим оратором, во имя права и справедливости вел много дел как в самом Петрозаводске, так и в уездных селах, и имя его, как адвоката — защитника бедноты, было хорошо известно по всей Олонецкой губернии.

С детских лет отец старался привить мне любовь к искусству, воспитать чувство справедливости и часто говаривал, что хотел бы видеть меня адвокатом или актером. Женат он был дважды. Его второй жене, Юлии Павловне Шенкен, моей матери, пришлось принять на свое попечение четырех детей отца от первого брака. Любовь ее к ним была глубокой и трогательной, до сих пор чтят они ее память и зовут «святой» и «родимой». Своих же детей у матери было трое — я и сестры Аня и Зоя, скончавшаяся на восьмом году жизни.

Жизнь моих родителей в провинциальной глуши протекала у всех на глазах. Кто из живших в Петрозаводске не посещал в то время ходотовских вечеров, вносивших оживление в жизнь местной интеллигенции?.. Обладая хорошо поставленными от природы голосами, отец и мать часто участвовали в любительских спектаклях у себя на дому, а в великом посту нередко устраивали литературные чтения. Отец, имея приятный баритон, отлично пел, знал хорошо народные русские и украинские песни, а мать любила распевать арии из опереток, романсы и даже {29} шансонетки, Ее наивно-задорная манера исполнения бодрила меня и воспитывала во мне чувство ритма. Вот на этих-то домашних вечерах, концертах и спектаклях, на которых музицировали, пели, танцевали и играли, я и получил свое актерское крещение. Когда к нам в Петрозаводск зимой заезжала в кибитках какая-нибудь захудалая труппа провинциальных актеров (железной дороги тогда не было), она всегда была радушно принимаема в нашем доме. Дни и часы их пребывания у нас были для меня величайшим праздником. Раза три я участвовал в их постановках: в «Лесе», в «Ночном»[[3]](#endnote-4) и еще в чем-то, играя мальчишек. Артисты находили во мне способности и хвалили за непосредственность и непоколебимую веру в правду того, что я изображал. С шести лет меня стали брать в театр, но я не любил сидеть в партере. Излюбленным местом моим был оркестр. Я тянулся ближе к огням керосиновой рампы. Музыканты в оркестре поощряли меня, и часто поэтому, в качестве зрителя, я сидел у турецкого барабана или же на коленях у капельмейстера. Возвратившись домой, под впечатлением виденного, я устраивал свои собственные спектакли, в которых был сам и автором, и актером, и режиссером…

Вернемся к весеннему раннему утру, с которого я начал свой рассказ. У открытого окна за гладкой желтой детской партой при солнечном блеске, отливающем на нее золотистый свет, сижу я, мальчуган с голубыми глазами и золотистыми волосами, спадающими почти до плеч, и готовлюсь к экзаменам в олонецкую гимназию. Мысли мои где-то витают… Волнуют меня длинные брюки и синий мундир с девятью блестящими пуговицами, который уже сшит и ждет своего владельца. Завтра я надену его и с гордостью буду носить звание «синей говядины» (такая кличка была дана всем гимназистам классической гимназии, носившим мундир из синего сукна). Я уверен в себе и без боязни жду завтрашней «казни». Несложная экзаменационная программа мне не страшна, кроме разве только арифметики, которую я невзлюбил с первых шагов. А за окном:

Идет — гудет Зеленый Шум,  
Зеленый Шум, весенний шум!..[[4]](#endnote-5)

О, золотое время счастливого детства, время цветущей зелени и солнечной непосредственности, время, когда душа «летает и поет»…

{30} И вот я уже гимназист классической олонецкой гимназии, быстро усвоивший все «кодексы» ее школьных и общежитийских обычаев. С поступлением в гимназию я получил от родителей значительную свободу и стал держаться довольно-таки независимо. Окунувшись в среду мальчишек, я сразу почувствовал желание быть их товарищем, не теряя, однако, своей самостоятельности. Для этого нужно было быть в первую голову смелым, способным на жертвы во имя товарищеских интересов. Весь год с товарищами по классу я совершал дела и подвиги, один другого дерзостнее и изобретательнее, проделывая пиратские набеги, кругосветные путешествия, открывая новые страны и земли. Среди «приготовишек» я быстро стал «атаманом»: то Ермаком, то Стенькой Разиным. Летом и весной я проводил свободное время на лошади, ездил без седла и даже без узды, возился с собаками, катался на лодке, плотах, в челноках, увлекался рогатками и самострелами, а зимой бойко бегал на коньках и вихрем слетал с горы на салазках. У меня была пара чудных выдрессированных собак — сеттер Ремба и карельская лайка Дружок, которых я впрягал в маленькие саночки и совершал с ними, на удивление петрозаводским жителям, прогулки по городу. Вспоминаются и катания на оленях по Онежскому озеру. В рождественские праздники и на масленой неделе приезжали к нам с далекого севера на запряженных цугом тонконогих оленях хмурые лопари с остроконечными палками, служащими им, по олонецкому выражению, «погонялками», то есть извозчичьими кнутами. Часто катались мы на коньках по гладкому Онежскому озеру, в коротеньких полушубках, с небольшими флажками, служившими нам парусами. Мы мчались на Ивановские острова, где была зимняя резиденция рыбаков. Иногда эти прогулки на острова были довольно опасны: выезжали рано утром в тихую, солнечную погоду, а возвращались поздно вечером, закоченевшие от сильного мороза, при вьюге, наметавшей сугробы снега, и диком завывании волков. Любил я также бывать у цыган, раскидывавших свои палатки в пригороде Петрозаводска. Меня И туда влекли романтические порывы. Затаив дыхание, я часто бродил среди загадочных смуглых, красочных бездомных скитальцев в пестрых, живописных лохмотьях, С растрепанными черными, как смоль, волосами и смуглыми лицами, жутко отсвечивающими при огне костров. {31} Старухи с крючковатыми носами и гортанными голосами казались мне ведьмами, слетевшимися на страшный шабаш. Старики с суровыми лицами в каких-то особенных кафтанах с большими блестящими, отливающими серебром, пуговицами и внушительными палками-булавами — все это производило на меня колдующее впечатление. А главное, действовали на воображение рассказы о похищенных ими детях и женщинах. К тому же увлекали их странные песни с особым свистом, с бубнами, с гитарой. Вообще вся цыганская жизнь казалась мне тогда необычайно увлекательной и интересной.

Каждое лето мы с родителями уезжали отдыхать месяца на полтора в деревню, в село Деревянное, расположенное в двадцати трех верстах от Петрозаводска. Там с деревенскими ребятишками я играл в рюхи — городки, в бабки, быстро усвоив все премудрости этой игры, процветавшей и у нас в городе. Мою страсть играть в рюхи разделяли взрослые, и даже мой отец. В деревнях по праздникам старики и молодые парни, в стиранных рубашках, с крашенными разноцветными палками, выходили на гладкое широкое место, чертили «города» и, разделившись на партии, расставив лес рюх, принимались разбивать «город» и выгонять их за черту. Победившие заставляли проигравших возить себя на спине. Нередко случалось, что отцу моему, при общем смехе крестьян, баб и мальчишек, приходилось катать на себе какого-нибудь здоровенного детину…

Любил я также слушать гнусавые, однотонные песни слепцов — калик перехожих, бродивших по селам и деревням, захаживавших и в города. Конечно, не обходилось без хороводных песен и плясок. Одним словом, весь день я проводил на воздухе, в зелени лугов и лесов, в речке, на озере. Иногда вместе с крестьянскими детьми я уезжал в ночное, сторожить лошадей до восхода солнца. Питался я тогда ягодами: черникой, земляникой, брусникой, голубикой, морошкой, рябиной, калиной, черемухой и даже стручками акаций. Какое богатство плодов земных! Чем не хорош наш север? А наши олонецкие калитки, колубы, кокачи!! А сканцы с манной кашей?! Толокно?! При одном перечислении этих названий я как бы снова у себя в родной Олонии.

Особенно любил играть я в лапту, лунки, гоньбу попа, чехарду, свайку, жимку сала, пятнашки, горелки, палочку-воровочку, {32} вождение козла и т. п. А бешеный полет на качелях, размашистый ход на неуклюжих, доморощенных ходулях! А пусканье бумажных змеев с трещотками! Ярко встают в памяти праздничные николин и петров дни, когда крестьяне ближайших сел и деревень съезжались к нам в Петрозаводск. Женщины приезжали в кокошниках с камнями и серьгами-подвесками из золота, в старинных сарафанах и душегрейках, мужчины — в разноцветных зипунах и армяках, в высоких войлочных шапках, в желтых и красных сапогах, старики же просто в полотняных онучах и в лаптях из бересты.

В гимназии мои дела шли довольно успешно, особенно по истории, географии и русскому языку, который преподавал небольшого роста, худенький, чисто выбритый, седенький старичок — директор гимназии Елецкий. Он был до того стар, что ограничивался незначительным количеством уроков, да и то только в одном первом классе. Но и эти уроки давались ему с трудом, и к концу он всегда подремывал, слушая вызванных учеников, а за партами в это время кто принимался за игру в крестики-нулики, а кто посмелее — в перья и вертушку.

Со второго класса преподавателем русского языка был П. Т. Виноградов, прозванный нами Кабаном за свой зычный, грубый голос, массивный рост, неповоротливость и громадные ручищи. Он был известным знатоком фольклора, собирателем текстов олонецких сказителей и сказочниц, возившим в Петербург и даже в Сербию и Болгарию известного Рябинина и олонецкую плакальщицу Орину Федосову, знавшую много тысяч сказаний и песен.

Параллельно с гимназическими занятиями и играми шли и мои публичные выступления в домашних концертах и спектаклях. Еще будучи учеником приготовительного класса, я дебютировал у нас на квартире в детской пьеске «Красный хутор»[[5]](#endnote-6). Выступление прошло удачно, и за ним стали следовать другие. Случалось мне появляться в спектаклях чисто любительских со взрослыми, которые иногда подкреплялись участием и режиссурой опытных профессиональных актеров, среди которых можно назвать Н. И. Собольщикова-Самарина, в молодые годы подвизавшегося на петрозаводской сцене.

Один из друзей моего детства, Федя Шишмарев, много лет спустя подарил мне свое стихотворение, в котором речь идет о нашем увлечении театром.

{33} Вот оно:

На севере суровом  
В Петрозаводске дальном  
С тобою вместе жили  
Мы в детстве беспечальном.  
И в эти дни златые,  
Дни сил и дерзновенья  
Впервые мы вкусили  
Восторги вдохновенья.  
В театрике домашнем  
Все сами смастерили  
И дружно, как актеры,  
Играли водевили.  
И уж тогда меж нами  
Ты был «Сальвини», «Росси»,  
И на тебе театрик  
Вертелся, как на оси.  
Так вот и рад я ныне,  
Партнер твой водевильный.  
В венок вплести твой славный  
И мой листок посильный.  
И вспомнить, что когда-то  
В Петрозаводске дальном  
С тобою вместе жили  
Мы в детстве беспечальном.

В Петрозаводске я прожил до двенадцати лет и дошел до третьего класса гимназии. За это время три несчастья посетили нашу семью и оставили глубокий след в моей душе. Главное — болезнь отца на нервной почве. Здоровый организм не выдержал окружавшей его атмосферы чиновничьей косности и тупости; быт провинциального мещанства одолел, и с отцом случился серьезный нервный удар.

Затем страшную боль причинила мне смерть восьмилетней сестренки Зои, скончавшейся от кори. Я тогда написал стихотворение, посвященное памяти нежно любимой сестренки, которое было выгравировано на бронзовой доске ее могилки на Заречном кладбище в Петрозаводске.

Следом за Зоей умерла другая детская душа — любимая моя старая няня Прасковья, вырастившая всех нас чуть ли не с пеленок. Ее дочь, крестьянка деревни Сулож-горы, была моей второй кормилицей (маме запрещено было кормить меня). Моя милая старушка изумительно пела русские народные песни и рассказывала сказки. Не она ли была одной из первых виновниц развития моих актерских способностей? Не она ли околдовала мой слух правдивой формой пересказа и исполнением русской песни, {34} которую я до сих пор люблю больше всех родов вокального искусства? В ней наша Родина, наша черноземная матушка Русь.

И все-таки родину, дорогую Олонию, пришлось покинуть. Вся семья, вместе с больным отцом, перебралась в Петербург. Трудно стало матери. Дети отца от первого брака не все еще были устроены. На руках у мамы остались четверо детей и больной отец. Ничто не сломило духовных сил этой любящей женщины, и, несмотря на прежнюю избалованность, она стойко выдержала испытания и всеми силами помогала постепенно угасавшему мужу, облегчая его последние дни своей заботой и по возможности скрашивая нам, детям, окружающую тяжелую обстановку. Первые годы это ей удавалось, потому что пенсия при жизни отца была увеличенного размера, да кое-что оставалось от проданных вещей, но со смертью отца становилось все труднее и труднее.

После переезда нашего в Петербург мать поместила меня пансионером в петербургскую 3‑ю гимназию на Гагаринской, а через год перевела в кронштадтскую гимназию на казенный счет. Мама обивала пороги у влиятельных лиц, устраивая на службу детей отца от первого брака. Одна, без чьей-либо поддержки, выполняла она свой материнский долг и, конечно, надорвала свое здоровье, приобретя тяжелую болезнь, которая и свела ее в могилу летом 1901 года.

В 3‑й гимназии я пробыл около года, но и там за это короткое время успел проявить свою страсть к искусству, устроив кукольный театр.

В кронштадтской гимназии я также нашел друзей театра. Я привез с собой много книг и открыл у себя библиотеку, поставив условием, чтобы каждый из записавшихся вносил по новой книжке, и моя домашняя библиотека быстро росла. Большинство этих взносов книжками были из изданий суворинской «Дешевой библиотеки» и издававшейся Павленковым серии биографий «Жизнь замечательных людей». Сам я к тому времени много перечитал русских и иностранных классиков и мог быть полезен своим сверстникам в выборе книг. Спустя какие-нибудь две недели после моего поступления в пансион я уже участвовал в спектакле, поставленном по случаю тридцатилетия существования кронштадтской гимназии.

Шла пьеса «Вытурил»[[6]](#endnote-7), экземпляр которой по моей {35} просьбе был выслан матерью из Петербурга, и концертный дивертисмент. И пьеса, и дивертисмент, в котором я читал последний монолог Чацкого, так понравились учащимся и всем преподавателям, что решено было повторить этот спектакль в коммерческом собрании, в пользу недостаточных воспитанников гимназии. Попытка эта также увенчалась успехом, и с тех пор последовал ряд гимназических спектаклей, одним из участников которых был один из преподавателей, опытный артист-любитель и театральный рецензент кронштадтской газеты «Котлин» — учитель женской гимназии Иванов (Альвасов). Под его режиссерством прошел целый ряд классических пьес: «Женитьба», «Ревизор», «Бедность не порок», «На пороге к делу»[[7]](#endnote-8) и несколько водевилей. Я был младше по классу многих своих партнеров по сцене, но почти всегда играл среди них главные роли. Каким-то образом я оказался и регентом, и запевалой, и помощником дирижера в гимназическом хоре и оркестре, где играл на тромбоне, и редактором-издателем журнала «Гимназическая литература», где сотрудничали ученики старших классов и где я помещал рассказы и стихи в духе настроений, реявших тогда в стенах нашей гимназии и симпатизирующих писателям-народникам разночинцам Решетникову, Левитову, Николаю и Глебу Успенским, Каренину, Осиповичу-Новодворскому, Слепцову и другим. Свободолюбивый дух поэзии Пушкина, Радищева и гражданская муза Некрасова, Никитина и пр. вдохновили меня на ряд подобных ей стихотворений.

Летние каникулы я проводил с семьей на даче в Лесном — и тут-то уже вполне утвердилось мое призвание к театру. В то время в Лесном существовало несколько театральных любительских кружков, в которые я тотчас же окунулся с головой. Кружки эти, состоявшие из учащейся молодежи, работали в Лесном все лето, не покладая рук. Играли на даче присяжного поверенного Савельева, где была оборудована сравнительно сносная открытая сцена, играли в летнем театре при даче на Муринском проспекте, 6, где театр был устроен из громадного пустовавшего сарая, а иногда снимали для спектаклей так называемое «Зало Михалека» — своеобразный увеселительный дачный клуб. «Зало Михалека», принадлежавшее капельмейстеру Александринского театра Михалеку, представляло собой обычную дачную деревянную постройку типа лесковских дач, состоявшую из небольших комнат и {36} сравнительно большого зала со сценой-эстрадой, в котором устраивались танцевальные вечера или спектакли. Вот тут-то, в этих полутеатрах-полудачах, и началась моя юная артистическая деятельность. Я очень быстро перебывал в большинстве этих дачных любительских драмкружков и актером, и режиссером, и даже автором двух шедших водевилей.

Страсть к театру у меня была до того велика, что даже тогда, когда после смерти отца, вследствие недостатка средств, мы не могли больше жить в Лесном и переселились к дяде в Пискаревку, отстоявшую от Лесного приблизительно в пяти верстах, — я тем не менее каждый день ранним утром и поздней ночью бодро шагал из Пискаревки в Лесной и обратно, невзирая на жару, грязь, слякоть и даже некоторую опасность, так как ночью приходилось идти темным лесом.

Репертуар сыгранных мною в Лесном ролей был крайне пестрый. Я исполнял все — от водевилей до классических комедий, от героических ролей до комических, играя и молодых, и стариков. Играл Белогубова в «Доходном месте», Самозванца в сценах из «Бориса Годунова», учителя Иванова «В чужом пиру похмелье», Сеню в «Фофане»[[8]](#endnote-9), старика Дроздова в «Меблированных комнатах Королева»[[9]](#endnote-10), Емелю в «Простушке и воспитанной»[[10]](#endnote-11), Чубукова в «Предложении», художника Силко в «Мастерской русского живописца»[[11]](#endnote-12) и многие другие роли.

Несомненное значение имели для меня выступления в кружке любителей драматического искусства на даче Савельева, где со второго же сезона я стал режиссером «труппы», состоявшей из юнцов-гимназистов, гимназисток и студентов, из которых многие в дальнейшем пошли на сцену.

Эти любительские спектакли на савельевской даче зачастую перерастали в спектакли полупрофессиональные, в игру всерьез, для платной публики. Вспоминается мне мой первый бенефис летом 1894 года на даче № 15 по Муринскому проспекту, где я состоял артистом и режиссером. В этом спектакле я играл несколько ролей, пел куплеты и романсы и был режиссером всей программы[[12]](#endnote-13).

Кроме пьес, я часто выступал здесь в дивертисментах, появляясь в качестве певца, чтеца и куплетиста. Дивертисмент тогда был в моде, и редко какой-нибудь спектакль не заканчивался им.

{37} Конечно, все эти любительские спектакли преследовали исключительно развлекательные цели, но постепенно молодые любители входили во вкус, и серьезное отношение к настоящему театру росло по мере нашего сближения друг с другом, по мере увлечения работой, которая в первооснове вытекала из копирования игры любимых артистов Александринского театра и подражания постановкам александринской же сцены. Так, я, например, в нашей любительской труппе занимал амплуа Н. Ф. Сазонова.

Спектакли мы обставляли собственными силами. Писали банальные декорации павильонов и леса, таскали мебель и бутафорию из дач знакомых и родственников, костюмы обычно надевали из «собственных мастерских», в редких случаях брали из костюмерной бр. Лейфертов, гримера нанимали из парикмахерской знаменитого гримера заики Григорьева на Пушкинской, Федорова и других.

Наше любительство было жестоко подражательным, но имитационности в нем все же не было: имитация всячески критиковалась нами и преследовалась. Молодое чутье спасало нас от попугайничества. Бывали попытки и индивидуального творчества, и та же интуиция вывозила порой, но это было в очень редких случаях, и собственная инициатива чаще всего терпела крах.

Три летних сезона в Лесном окончательно отравили меня: сказывался, конечно, и успех, и бенефисы, и аромат кулис. И хотя мать желала, чтобы я по окончании гимназии поступил в университет, а затем уже шел на сцену, она, поняв всю серьезность моих стремлений, материнским сердцем чувствуя в моей страсти к театру не каприз и баловство, а нечто более важное и глубокое, — всецело присоединилась к моему решению: поступить по окончании кронштадтской гимназии на Драматические курсы[[13]](#endnote-14).

Разумеется, параллельно с этими первыми шагами на летних дачных любительских сценах развивалось мое увлечение цирками Чинизелли и Труцци, балаганами Лейферта и Малафеева на Марсовом поле, зоологическим садом с его феериями, профессиональным театром — оперой, балетом и прежде всего, конечно, театром Александринским, переживавшим тогда период расцвета.

В Александринском театре пичкали в то время публику «крыловщиной»[[14]](#endnote-15), но для меня, увлеченного игрой актера, мастерство артиста заставляло забывать все остальное. {38} Блестящая труппа Александринского театра состояла тогда из первоклассных талантов. Ее украшали: Савина, Жулева, Стрельская, Стрепетова, Васильева, Левкеева, Давыдов, Варламов, Сазонов, Свободин, Писарев, Горбунов, Медведев, Далматов, Дальский, Аполлонский, Ленский… Какое созвездие имен!..

Играли они, за некоторым исключением, совершенно ничтожный репертуар, но как играли!!! Могучие таланты их всю эту пошлятину, все эти пустяки умели очистить и углубить. Они не делали из драмы фарса, из комедии трагедию и наоборот.

До сих пор перед моими глазами стоит Сазонов с типичной купеческой ухваткой и русским говорком, с букетом в руках, в белых перчатках, во фраке, который, видимо, стесняет его немилосердно. И так жалко становится милого, славного Андрюшу Белугина. Он млеет, готов сквозь землю провалиться от направленных на него смеющихся обольстительных савинских глаз…[[15]](#endnote-16) О, эти глаза! Они могли довести до чертиков не одного простодушного, скромного Андрюшу Белугина! А сазоновский генерал из крыловской «Первой мухи»[[16]](#endnote-17) с его неподражаемыми интонациями: «Это замечательно!» Так ярко врезалась в моей памяти эта дивная по образности и четкая до последней мелочи артистическая его игра в этих ролях: генерал из «Первой мухи» и Андрюша Белугин — контраст действительно замечательный! И про этого-то Сазонова, с его изумительно правдивой русской душевностью, с его умилительной наивностью большого ребенка, с его русско-бытовой тоской и удалью, мне рассказывали как об актере-интригане, как о карьеристе-чиновнике, «розовом негодяе»! Это он-то?! — чуткий, робкий, застенчивый, нежный человек! А Варламов, вечно спорящий, бегающий и разговаривающий с публикой как у себя дома, общий любимец, Геркулес-ребенок. Как все хохотали, когда он играл в водевиле «Аз и Ферт»[[17]](#endnote-18), даже стены театра, казалось, тряслись от смеха, а стены Александринского театра построены плотно.

А другой тонкий, филигранный чародей-художник, кумир зрителей, виртуозный техник и психолог, великий маг и волшебник — В. Н. Давыдов с его незабываемыми говорящими паузами, длившимися по нескольку минут: выход Расплюева, Расплюев считает деньги, мечты жениха Подколесина, пауза перед уходом несчастного «Жениха из {39} долгового отделения»[[18]](#endnote-19) и пр., и пр. вплоть до пустяковой крыловской стряпни и старинных водевилей. Нередко доктора по нервным болезням выписывали своим пациентам «рецепты», в которых значилось: посмотреть Варламова и Давыдова в таких-то пьесах, в таких-то ролях!

Сазонов, Варламов и Давыдов — эти три кита александринской труппы — главным образом и приучили меня с величайшим уважением относиться к актерскому мастерству. Возвращаясь из отпуска в кронштадтскую гимназию, я делился своими праздничными впечатлениями об их игре, заражая своими рассказами не только товарищей партнеров, но и нашего руководителя Иванова-Альвасова.

И вот в августе 1895 года, по окончании кронштадтской гимназии, я дерзнул держать экзамен в Драматическую школу.

… Робко, неуверенно, с сильно бьющимся от неописуемого волнения сердцем шел я на экзамен. У меня была тайная надежда на благополучный исход экзамена, ведь я имел кое-какую практическую сценическую подготовку я ряд крепко отстоявшихся впечатлений от игры александринцев.

Жду среди сотни других экзаменующихся своего жребия. Кругом много взрослых, усатых, бородатых, неизвестных мне людей в сюртуках, даже во фраках; есть среди них студенты, курсистки и просто барыни и барышни всякого возраста. Я, кажется, самый молодой среди них, да еще в синем гимназическом мундирчике, узеньком и коротеньком — не по росту, с короткими рукавами и на поларшина болтающимися из-под них бумажными манжетами.

Это ожидание — от начала экзамена до выступления на школьной сцене — было для меня самым страшным, Мне казалось, что большинство экзаменующихся уже готовые артисты и артистки, что процент принимаемых очень мал… Что же мне среди них делать? Не отказаться ли? Но по ходу экзамена, слушая исполнение вызываемых, я обретал уверенность и храбрость. С лихорадочным нетерпением я ждал своего выхода на сцену перед конференцией, состоявшей из администрации школы.

Но главное — меня охватывал трепет от сознания, что придется экзаменоваться у В. Н. Давыдова, знаменитого артиста и педагога. За большим столом экзаменаторов находились профессора курсов, во втором ряду сидели артисты и артистки драмы, оперы и балета, за ними ученики {40} второго и третьего курсов Драматической школы и балетные воспитанники, дальше публика… Это обилие людей смущало меня, но все волнения и страхи рассеялись в один момент, как только отчетливый голос с типичной «давыдовской бархатистой жирнотой» назвал мою фамилию.

Как, что и долго ли я говорил — не помню. Даже не осознал тогда, что мне, одному из немногих, дали дочитать до конца «Сумасшедшего» Апухтина и диалог Чичикова и Бетрищева из «Мертвых душ». Кто-то сунул мне в руку «Илиаду» Гомера, ткнув пальцем место, которое я должен был прочесть[[19]](#endnote-20).

Как бы сквозь сон помню вопрос, ласково заданный Давыдовым: «Сколько вам лет?» и мой ответ на него: «Семнадцать», пробормоченный после паузы. А потом еще тот же голос: «Вы видели меня в роли Чичикова?», — и чуть слышный ответ: «И вас, и Варламова в роли Бетрищева…»[[20]](#endnote-21) И… больше уж ничего не помню, но ясно чувствую, как все во мне поет, ликует и рвется наружу, чтобы крикнуть всем: «Правда? Я принят? Не может быть, чтобы я ошибался?»

«Принят…» — раздается откуда-то голос. С этой минуты я и вступил на прямой театральный путь, начертанный великим учителем и вторым отцом моим Владимиром Николаевичем Давыдовым, обогатившим мой ум и душу лучшими традициями Великого Прошлого Русского театра.

## **{****41}** Глава вторая

В умении пчела тебя наставит,

И прилежанию научит червь долин,

Познание твой ум с духами рядом ставит…

Искусство ж, человек, имеешь ты один!

*Шиллер*

Искусство и любовь — одно.

*Из «Стихов философа» Гюйо*

На пороге моего сознательного артистического творчества высится фигура В. Н. Давыдова, великого артиста, изумительного педагога, тончайшего психолога, учителя и вожатого на сценическом и жизненном пути. Для меня, как и для других учеников, школа — это был Давыдов.

Определенной научной системы преподавания у Давыдова не было. Его педагогическая система вытекала из его личного сценического опыта и поразительной неповторимой техники показа. Давыдов учил нас практически, наглядно раскрывая приемы своей игры и игры представителей различных актерских стилей. В своей гениальной памяти он хранил воспоминания об игре крупнейших артистов России и Европы, и из пестроты запомнившихся ему образов в каждом отдельном случае извлекал тот, который казался ему убедительным для данного положения.

Давыдов не боялся известного разнобоя в показе, его не смущало различие приемов и методов творчества: ему было важно лишь, чтобы при различных приемах достигалось претворение в образ. Боялся он только притворства. Каждое внешнее противоречие при его указаниях, или, лучше сказать, при его «технике показа», незаметно стушевывалось и приводило к неоспоримому выводу: «Так надо, а так не надо».

Ученик школы Щепкина, Давыдов и своих питомцев воспитывал в духе щепкинских заветов художественного реализма. Он горячо любил молодежь и по праву считал {42} ее своей родной семьей. Прежде всего Давыдов требовал от нас бодрости духа, веры в него, как преподавателя, веры в свои собственные силы. На своих уроках он требовал «веселого лица», бодрых настроений и раздражался, если ученик не улыбался и не реагировал на его полные жизни замечания. Были случаи, что кому-нибудь из нас плакать хотелось от неудачи или неумения сделать так, как надо, но мы сдерживали слезы и «делали веселое лицо».

«Жить, жить и жить! Двести тысяч раз жить!.. Вот вам мой основной завет!

Дома плачьте, мучайтесь, бейтесь головой о стену, в классе же мне этого не устраивайте. Я всегда говорил вам, что наше дело очень трудное, что на нашем актерском пути больше шипов и терний и редко кому удается срывать розы… Но вы обязаны верить в себя, как в актеров, ибо “плох тот солдат, который не надеется стать генералом”! Сама М. Н. Ермолова мучилась, страдала перед каждой новой ролью, думая, что она у нее не выйдет, но только дома или у себя в уборной, но не на сцене, не на репетиции, не на спектакле. А Мария Николаевна — гений, наша русская гордость, мировой гений!»

На мой вопрос: «Почему такая величайшая актриса нигде, кроме Москвы, не появляется?», Давыдов с огромной грустью ответил: «Потому, что она святая… святая скромность», — и тут же светло и радостно добавил: «Но она должна знать, что к ней ездят на поклонение все, кто любит наше искусство!»

С первого урока и до последнего Давыдов говорил о необходимости тонко наблюдать жизнь и, исходя из нее, вживаться в представляемые образы, указывая, что лишь в таком случае актер сумеет дать жизненно типическую фигуру, а не сухую фотографическую копию. Фотографирование действительности на сцене было противно Давыдову: «Это уже не искусство, да и скучно. Играть на сцене и говорить надо уметь так, чтобы публике казалось: это так просто, как в жизни. Вот достигнуть такой убедительной формы в искусстве можно только при громадной интуиции, фантазии, воображении и умении перевоплощаться в образ».

Вот почему Давыдов положительно зверел, когда ученик не мог выявить должного воображения: «Без воображения и фантазии иди чистить конюшни!» — часто говаривал он.

{43} Он был врагом всякого доктринерства, которое маскирует бездарность. «Горе вам, книжники и фарисеи», — часто говорил он лукаво мудрствовавшим ученикам, которые понимать-то кое-что понимали, но выявляли свою артистичность слабо. Человеческая индивидуальность в значительной степени определяла подход Давыдова к тому или иному ученику. С первых же уроков он старался узнать характер ученика и тот психологический материал, который к нему попадал и из которого, как он выражался, он будет «лепить актера».

Каким-то чутьем он угадывал, чего от кого может добиться, и подчас бывал беспощаден, требуя исполнения своих указаний. Волнуясь и крича, он вдруг начинал имитировать ученика и с такой тонкостью достигал карикатуры, что все разражались смехом. Он бывал деспотичен по отношению к туго воспринимающим или к тем из учеников, которые рассудочно, одной логикой воспринимали его.

«Логика одно, а где же чувство? — говаривал он. — Одна логика суживает искусство. Вы должны мне слепо верить, если пришли у меня учиться! Если я говорю: так надо, следовательно, и разговора быть не может: вы мой воск, глина, из которой я леплю, что мне захочется. По логике выходит, что надо так, а я вам доказываю иными доводами, испытанными, что это не так: артистическая логика — это не дважды два четыре!»

В то же время Давыдов бывал очень осторожен, как только замечал в ученике что-нибудь свое, индивидуальное. Тогда он приходил на помощь его замыслу и работал с данным учеником уже в его плане, обогащая его трактовку образа художественно разнообразными красками.

Испробовав яд любительщины, усвоив все ходовые клубные штампы, я попал в давыдовское «чистилище», где и должен был овладеть тайной подлинного искусства перевоплощения, о котором я и понятия не имел. То, что казалось таким простым, легким и ясным, — стало вдруг неимоверно трудным и сложным. Я понял, что дело, которому я посвятил себя, — дело громадной трудности и быть актером не так-то легко и просто, как нам всем казалось.

Осознать бессознательное — вот главная задача, к решению которой подготавливал нас Давыдов. Он знакомил своих учеников с лучшими традициями русского и зарубежного актерства. На уроках и в послеурочных беседах, рассказывая нам об истории театра, Давыдов давал в то же {44} время и наглядное представление о нем, изумительно перевоплощаясь в образы великих актеров прошлого и настоящего. План трехгодичной учебы был распределен у Давыдова следующим образом: первое полугодие первого курса уделялось постановке и развитию голоса и работе над дикцией, второе полугодие — художественному чтению басен, стихотворений и прозы. Первое полугодие второго курса посвящалось разучиванию водевилей и импровизационным выступлениям своего сочинения или по заданию Давыдова, а к концу года разучивались акты и отрывки из классических трагедий, комедий и драм. Наконец, третий курс был посвящен прохождению пьес целиком. Драматические дисциплины велись всецело Давыдовым при содействии его помощника артиста Александринского театра В. Р. Шемаева, современника и дублера великого Мартынова. Занятия пластикой проходили под руководством балетного артиста Гердта, характерным и бальным танцам обучали нас известный балетмейстер Мариинского балета Лев Иванов и Аистов, музыкальной постановкой голоса, развитием слуха и ритма занимался режиссер мариинской оперы Морозов, при нем бессменным аккомпаниатором был друг курсистов Миша Сметанников, учителем грима и рисования был художник Далькевич, фехтование преподавал В. Я. Андреев.

Из лекторов курсов особенной симпатией учеников пользовался В. П. Острогорский, читавший историю литературы. Все буквально обожали этого жизнерадостного, душевного старика. Увлекающийся оптимист, до глубокой старости любивший студенчество, он часто разделял с нами скромные творческие пирушки в ресторанах «Давыдки» на Владимирском и у Федорова на Екатерининской улице. В своих речах и тостах он призывал нас к поэзии, красоте и правде в искусстве. «Не угашайте духа! — любил говорить он. — Стремитесь к добру, истине, справедливости, святой свободе, равенству и братству! Поэзия да звучит в ваших сердцах!»

С товарищами по курсу я быстро подружился, а так как приходилось подыгрывать в спектаклях второго курса[[21]](#endnote-22), которым также руководил Давыдов, то и со старшими у меня установились дружеские отношения. Избрав друзей близких и по идейным убеждениям в искусстве и вообще по уму и сердцу, я быстро освоился в их кругу и с каждым днем развивался и самообразовывался.

{45} Посещение театров, разбор пьес и игры актеров, общие собеседования о прочитанных книгах и слышанных на стороне лекциях, гастрольные спектакли европейских знаменитостей — все это быстро принесло мне значительную пользу. Я стремился как можно глубже познать душу человеческую, и в этом моем стремлении главную роль играла интуиция, а не эрудиция, в которой я был всегда слаб.

Товарищеские экскурсии в музеи, загородные прогулки зимой и летом — все это заставляло меня еще больше любить и ценить жизнь и придавало всему своеобразный «артистический» смысл.

И, конечно, среди всего этого — романтическая любовь к женщине и непременно к актрисе, — любовь, которая звала на подвиги и погружала меня в мир поэзии и красоты… В тесном товарищеском кругу первокурсников ближе всех мне по духу были Верочка Репина, дочь Ильи Репина, Вера Пушкарева и Саша Навроцкий — сын генерала и поэта Навроцкого-Вроцкого, прокурора петербургского военного суда, наряду с ура-патриотическими стихами писавшего такие вольнолюбивые стихи, как «Утес Стеньки Разина», который распевался тогда по всей необъятной России.

В квартире Навроцкого на Петербургской стороне мы часто собирались, устраивали репетиции наших курсовых спектаклей, литературные вечера. Здесь же помещалась и редакция нашего курсового журнала, редактором которого был наш старейший товарищ А. С. Редько, человек положительный, служивший уже на государственной службе, но в результате увлечения театром бросивший ее и разделявший с нами и труды, и мечты. В нашем журнале Пушкарева, Редько и ученик Поплавский писали рецензии на курсовые спектакли и на постановки театров, Саша Навроцкий писал стихи, а я — статьи о театре и рассказы из театрального быта. Еще будучи на третьем курсе школы, я написал свою первую пьесу «Молодые силы», избрав темой для нее «жизнь курсовиков» и посвятив ее В. Н. Давыдову, но, ввиду того что пьеса носила несколько биографический характер, я не выпустил ее в свет, несмотря на уговоры товарищей и самого Давыдова, соглашавшегося даже поставить мой опыт в зале Павловой[[22]](#endnote-23) и сыграть в ней одну из главных ролей.

Что же дал мне первый год пребывания на курсах? {46} Я научился читать басни. От исполнителей басен Давыдов требовал прежде всего наивности, простодушной сатиричности и артистического юмора, а в некоторых случаях тонкой и злой иронии, в особенности при передаче нравоучений. Чтением басен Давыдов развивал в учениках сознательную непосредственность исполнения. Разнообразие характеров, яркость их обрисовки, простота в чтении стихов — все это было хорошим подходом к воплощению образов Грибоедова, Гоголя, Мольера.

Давыдов часто ставил нам в пример, как лучших исполнителей басен, маленьких детей, а также двух взрослых, обладавших наивной душой ребенка, — Варламова и Стрельскую.

Чтобы лучше довести до нас смысл басен Крылова, Давыдов указывал нам, например, что осел в басне может быть понят как критикующий профан, как глупый генерал, как сановник-фат или купец-самодур, а соловей — как артист, художник, поэт. В исполнении басен Давыдов требовал от нас и надлежащей мимики, и жеста, и умения вести диалог. Басня была, по его мнению, преддверием к комедии и водевилю; классическая поэзия и вообще стихотворения — к драме и трагедии. На басне мы воочию убеждались, как увлекательна сила передачи, как трудно и радостно отыскивать надлежащие интонации, как многогранно и могуче искусство актера. На стихотворениях мы, бережно разбирая идею и замысел автора, развивали в себе эмоциональность, психологию, знакомились со стилем каждого произведения, а главное — учились понимать и чувствовать красоту выразительного чтения. К стихам мы приступали после основательной подготовки голоса, к концу учебного года, когда мы проходили описательную прозу и вообще чтение прозаических произведений русских классиков. На всех этих уроках мы знакомились с тончайшими движениями души человеческой, а Давыдов, присматриваясь к нам, узнавал, к чему более всего склонен каждый из нас. Выражаясь актерским языком, он подбирал каждому из нас амплуа и готовил ученический ансамбль.

Перейдя на второй курс, я продолжал выступать в Лесном, в так называемое «Беклешевке». Так в просторечии назывался в те дни Беклешевский сад — увеселительный театр-сад Лесного, имевший закрытый театр, открытую сцену и традиционные «садово-парковые развлечения». Летом 1896 года здесь, в труппе Шмитгофа, я впервые {47} выступил на профессиональной сцене в гастрольных спектаклях провинциальных знаменитостей. Выступал я бесплатно и сравнительно редко, появляясь под фамилией Ахматова (выступления на частных сценах были нам категорически запрещены школьной администрацией). Кроме того, я несколько раз играл и на открытой сцене, появляясь на ней и в водевилях, и в качестве эстрадника: исполнял куплеты и русские песни под аккомпанемент гармоники и балалайки.

Не забуду удивленные лица артистов Александринского театра Ю. Э. Озаровского и И. И. Борисова, как-то случайно заглянувших в Беклешевский сад и увидевших меня на эстраде в роли… куплетиста. С большим трудом упросил я их ничего не рассказывать инспектору училища о моей «неслыханной дерзости». Если нам строго было запрещено участие в спектаклях, то эстрадные выступления карались сугубо — вплоть до исключения. Но соблазн играть вместе с профессиональными актерами был слишком велик.

Второй год занятий на курсах был посвящен главным образом водевилю[[23]](#endnote-24), милому наивному водевилю, на котором обучались все прежние актеры. Этот старинный жанр не вредил художественному реализму и бытовому характерному тону игры начинающего актера. Он не был так опасен для театра, как современный гротеск, которым последнее время злоупотребляют нынешние режиссеры, нередко искажая главную идею произведения. Гротесковое обострение старых классических пьес, написанных в традициях художественного реализма, может быть оправдано лишь в редких случаях. Это не значит, конечно, что гротеском пользоваться нельзя. Наоборот, прибегать к нему порой просто необходимо. Однако должен же быть какой-то предел выдумкам, вычурностям и искажениям! В противном случае можно докатиться до полнейшего абсурда — актеры на сцене, разучатся по-человечески разговаривать и понимать друг друга.

Старинный водевиль, включавший куплеты и танцы и шедший в сопровождении музыки, требовал от учеников известных навыков акробатики, клоунады и фокусничества. Давыдов изумительно проделывал ряд фокусов с ножами, монетами, картами и стаканами и требовал от нас, чтобы На досуге мы упражнялись в акробатике и в умении покапывать фокусы. Он ставил нам себя в пример, рассказывая, {48} что, когда ему пришлось выступить в роли фокусника Регенти в водевиле Кони «Беда от сердца»[[24]](#endnote-25), он свободно разгуливал среди публики по рядам зрительного зала, демонстрируя проворство своих рук, и положительно казался фокусником-профессионалом.

На водевиле вырабатывались гибкость и эластичность жеста, мимики, наша театральная изворотливость и уверенность знания сцены. Костюмные водевили приучали к умению носить разнохарактерные костюмы. Но были в нашем школьном репертуаре и серьезные комедийные водевили, иногда даже с драматическим оттенком, как, например, «Жених из долгового отделения», «Что имеем не храним»[[25]](#endnote-26) и другие. К концу года проходились отдельные сцены, даже акты из классических пьес в стихах и прозе.

По окончании второго курса, приобретя некоторый опыт, группа учеников второго и третьего курса, в том числе и я, решила организовать труппу на летний сезон для поездки в город Ревель[[26]](#endnote-27). Инициаторшей этого дела была известная любительница драматического искусства, а впоследствии и актриса Марина-Морская. В Ревель на летний сезон наезжала Балтийская эскадра, и вот, благодаря «морскому влиянию», мы получили на льготных условиях летний курзальный театр. Близкое участие в нашей молодой труппе принимал в то время адмирал ревельской эскадры Бирилев. Сама Марина-Морская играла роли героинь. Режиссером был окончивший в то время Театральную школу и поступивший на александринскую сцену Неверов[[27]](#endnote-28).

В старинном мрачном городке с узкими улицами и переулками, где на каждом шагу встречаются готические кирки и дома, напоминающие рыцарские замки феодалов, мы чувствовали себя чужими. Наш театральный успех зависел от русской публики, чиновной и военной, и, чтобы заручиться ее расположением, нам приходилось бывать на вечерах в офицерских собраниях и частенько вплавь, из купальни или с берега, делать визиты морским офицерам на их суда, где нас принимали голыми. Жили мы все в здании театра при Екатерининском салоне, в высоких башнях, и чувствовали себя вольными птицами.

В неделю нужно было поставить три новые пьесы. Хотя ревельская публика была нам в своем большинстве и не по духу, но трехмесячный ревельский сезон в художественном отношении мы провели неплохо. Первый раз почуяли {49} мы свою самостоятельность как в жизни, так и на сцене. Нас было в товариществе двенадцать человек, большинство окончивших третий курс, между ними и Стравинская, делившая репертуар с Мариной-Морской, упомянутый выше Неверов, — оба принятые на казенную сцену. Ланской (балетный артист Солянников первый, поступивший по окончании курсов на роли любовников-фатов в труппу московского Малого театра), Халютина (сестра артистки Московского Художественного театра), Горцева (принятая в Суворинский театр[[28]](#endnote-29)), четверо из нашего второго курса, перешедшие на третий курс, и один из второго курса, Майков-Крашенинников, мой большой друг и очень талантливый человек, бесцельно сжегший свою жизнь. Он обладал удивительными имитаторскими способностями, великолепно мог играть под Давыдова, Дальского и других, прекрасно декламировал, играл на рояле…

Репертуар наш был самый разнообразный. Играли Гоголя, Островского, Сухово-Кобылина, Шиллера, Гюго, старые мелодрамы, пьесы Немировича-Данченко, Виктора Крылова, Невежина, Антропова, Шпажинского, водевили с пением и куплетами, бытовые исторические пьесы и даже оперетки и фарсы[[29]](#endnote-30). Много пьес переиграли, но играли не халтурно. Все помнили заветы своего учителя: «Держи высоко знамя искусства… Нет маленьких, плохих ролей, есть маленькие, плохие актеры… Чтобы играть, нужно прежде всего знать всю пьесу, разобрать ее и проштудировать, уяснить себе, что хотел автор, его отношение к действующим лицам и отношение действующих лиц друг к другу; отыскать стержень, основу, идею пьесы, а тогда приступить к изучению роли и знать ее больше, чем наизусть, то есть не вызубрить, а сознательно изучить… Беда не велика, если иной раз споткнешься, оговоришься, только не поправляйся… Без знания роли — ты дурак дураком…»

К театральной критике Давыдов относился весьма серьезно, учил прислушиваться к ней. К поверхностным же рецензиям он относился крайне скептически и просто игнорировал их.

Местная критика часто отмечала наш дружный ансамбль. В прессе стали появляться обо мне положительные отзывы[[30]](#endnote-31). Хвалили актера Ахматова в роли Недыхляева в «Кручине». (Ввиду запрещения школьного начальства участвовать на частных сценах, я выступал на {50} стороне под псевдонимом Ахматова.) Комплименты эти заставляли меня еще более серьезно и свято относиться к своему делу. Я и мои товарищи, следуя Давыдовской дисциплине, с чувством громадной ответственности исполняли главные роли и с такой же охотой и гордостью «выносили подносы», помня, что сам Давыдов именно с этого-то и начинал свои первые шаги на сцене.

Однако моя двухлетняя внешкольная сценическая работа на Давыдова не производила никакого впечатления. Он не считался с моим «стажем». Слова: «третий курс», звучавшие для нас гордо, не заставляли его менять свое отношение к нам. Для него мы были теми же мальчиками и девочками, которых он отцовски журил, а иногда угощал подзатыльниками. Помню, на ученическом спектакле, играя в водевиле с пением «66»[[31]](#endnote-32) роль Франца, я потерял нужный для игры платок, вероятно, уронил его, спускаясь по лестнице (ученическая сцена находилась в нижнем этаже, а классы и гримировальная комната с костюмерной наверху). Давыдов всегда сидел в первом ряду на крайнем кресле и зорко следил за нами. По его подвижному лицу мы угадывали успех или провал спектакля. Вот подходит момент игры с платком, в узелке которого завязан злосчастный билет № 66. И, о ужас! Платка при мне нет! Я обомлел, беспомощно взглянул на крайнее кресло… и встретился глазами с «ним». Произошла мимическая игра:

— Что такое? Почему не начинаешь куплетов?

Я показываю жестом, что игрального «факта» нет. Давыдов срывается с места, бежит за кулисы, на ходу готовя из собственного платка узел и вкладывая в него бумажку-билет из своей записной книжки. Незаметно для публики подзывает меня к себе, сует мне свой платок и, шипя, дает мне порядочную затрещину со словами:

— Не забудешь, болван!

По окончании спектакля, конечно, последовала целая лекция об актерском внимании и сосредоточенности во время игры. Вообще после каждого ученического спектакля на следующий день происходило собеседование, на котором Давыдов разбирал игру каждого. Сначала В. Н. просил участника оценить свою игру, спрашивал, чем он удовлетворен и чем недоволен, и часто оказывалось так, что чем доволен был ученик, тем, наоборот, был недоволен учитель. Бывали даже споры по этому поводу, и победителем, конечно, всегда оставался В. Н. Чтобы доказать, что такой-то {51} провалил роль, он начинал его зло и карикатурно, но всегда блестяще и талантливо, копировать. И всем становилось ясно, что Давыдов прав.

Занятия на третьем курсе велись усиленным темпом с утра до поздней ночи. Лекций уже не было. Все время уходило на подготовку пьес, на репетиции, где громадную пользу приносил и помощник Давыдова Василий Романович Шемаев. Вдумчивый, тихий и молчаливый, перевидавший на своем веку многих великих актеров, он передавал нам громадный опыт прошлого, постоянно вспоминая, как ту или иную роль играли большие мастера нашей сцены.

Но никто так не умел рассказывать об актерах прошлого, как сам Давыдов. Слушая его, нам казалось, что мы видим воочию сказочных богатырей русского театра. Особенно любил он рассказывать о своем учителе Самарине и об известном провинциальном актере Милославском.

— А правда ли, В. Н., что вы в Расплюеве много взяли от Павла Васильевича?[[32]](#endnote-33) — пренаивно задал я однажды вопрос Давыдову.

Давыдов окинул меня уничтожающим, ироническим взглядом, а потом, обращаясь уже не ко мне, произнес:

Когда перенимать с умом, тогда не чудо  
И пользу от того сыскать;  
А без ума перенимать

Взгляд и жест в мою сторону.

И, боже сохрани, как худо!..[[33]](#endnote-34)

Я словно аршин проглотил.

Да, с Давыдовым нам было трудно вступать в споры! И не только в то время, когда мы были у него в школе, но и спустя десятки лет он по-прежнему считал нас своим выводком и вечно был недоволен нами.

О трагике Милославском он как-то рассказывал нам следующий случай. Служа в молодости в труппе известного актера и антрепренера П. М. Медведева, вместе с М. Г. Савиной, Давыдову пришлось выступать в роли Колычева в «Василисе Мелентьевой»[[34]](#endnote-35). Грозного играл дряхлый Милославский. Помня первое и непременное условие тогдашней игры, требовавшей «держать тон, не спуская его», В. Н. рьяно и горячо докладывал свои реплики в ответ на монологи Грозного и так высоко загнал своего {52} партнера, что тот стал хрипеть и чуть ли не дошел до шепота. Спектакль окончился. В уборную зарвавшегося Колычева вбегает разъяренный Медведев и на чем свет распекает быстро разгримировавшегося и почувствовавшего что-то недоброе молодого героя. Давыдов в медведевской труппе играл роли первых простаков, водевили с пением и вторых героев-любовников.

— Что у тебя на плечах? Кочан капусты? Куда ты полез! Николай Карлович до сих пор отдышаться не может! Беги сейчас и извинись перед ним, а то он подумает, что тут чья-то интрига. Ну, скорей же, болван ты этакий!

Но бежать не пришлось. В уборную в облачении Грозного вошел сам Милославский и встал в дверях.

— Подойди ко мне, щенок! — обратился он к обескураженному Давыдову. — Дай я тебя поцелую! Нехорошо переигрывать старика, ну, да я тебя прощаю… По неопытности!.. А все-таки хорошо, молодец! Будешь актером, жару много! — и он от души поцеловал просиявшего счастливца[[35]](#endnote-36).

Еще случай, рассказанный Давыдовым.

Когда Давыдов дебютировал на александринской сцене, на ней изредка еще выступал знаменитый король Лир и Ришелье Александринки, могущественный В. В. Самойлов[[36]](#endnote-37). Тот Самойлов, который когда-то говорил: «Александринский театр — это я», нога которого никогда не переступала кабинета директора театров и чиновничьей конторы, тот Самойлов, который гордо отверг «царскую милость» — золотую медаль, повесив ее на шею одевавшему его портному, что не мешало ему в то же время быть самому заносчивым королем сцены и сановным бюрократом по отношению к своим товарищам по службе.

Так вот Самойлов решил состязаться на старости лет с новоявленной знаменитостью провинции, как в то время называли Давыдова газеты. Знаменитый артист, виртуозно игравший Кречинского, решил дать бой молодому дебютанту, игравшему Расплюева.

— Бог мой, что только он не выделывал, чтобы затушевать меня! — рассказывал Давыдов. — И пел свою «Эврику»[[37]](#endnote-38) там, где не надо, и паузил после моих реплик, заставляя меня тем самым играть по-новому, и вертелся перед столом, когда Расплюев считает деньги, менял мизансцены и интонации, выработанные на репетициях, — словом, всячески стремился помешать мне и переиграть меня. {53} Но зато, кажется, никогда у меня так удачно не выходило то место, где Расплюев вспоминает профессора магии, фокусника Боско. С удивлением и восхищением говоря о фокусах профессора магии, я упорно смотрел на Самойлова, как бы подразумевая, что он и есть этот самый Боско, при этом я назвал Кречинского не Михаилом Васильевичем, а Василием Васильевичем, и вышло, что он, Боско, против Василия Васильевича, то есть Самойлова, — мальчишка и щенок. Самойлов сразу насторожился, выдержал небольшую паузу и потом уже усмиренным тоном, даже мягко произнес:

— Ну, довольно, считай!..

Большой артист не мог не почувствовать, откуда шли у меня слова, и старый тигр угомонился. По окончании акта он дружески выходил со мной на вызовы публики, пригласил меня к себе в уборную, искренне поздравлял с успехом, давал советы и впоследствии всегда отзывался обо мне как о талантливом актере, а от Самойлова такое признание редко кто слышал[[38]](#endnote-39).

Нередко после уроков Давыдов вел с нами самые задушевные беседы, вызывая нас на искренность и откровенность. Не стесняясь, по-мальчишески, мы задавали своему учителю иногда и непозволительные, рискованные вопросы.

— А правда ли, В. Н., что Савина — большая интриганка? — спросил кто-то из нас Давыдова.

— Гм… Как вам сказать!.. — задумываясь и вперяя в пространство свои умные, вечно живые, все наблюдающие глаза, отвечал он. — Все мы интриганы, с одной стороны… не так в жизни, как на сцене. Все мы — люди спорта. Бывает, что и перебарщиваем. Но в отношении Савиной это не то слово, что принято называть «интригой». Какая же она интриганка, когда у нее все белыми нитками шито и савинская «интрига» вся, как на ладони… Нет, вот сазоновская будет потоньше, но… — тут он замолчал, сообразив, с кем говорит.

Разбирая детально на уроках игру многих актеров Александринского и московского Малого театров, Давыдов всегда давал им заслуженные оценки и ставил в пример их первоклассное актерское мастерство. Но выше всех ставил и обожал он итальянского трагика Томазо Сальвини. О нем он говорил всегда страстно, экстазно.

С особым признанием, любовью и даже завистью относился Давыдов к своему единственному сопернику на александринской {54} сцене — Варламову. Но зависть его была завистью «высшего порядка». Ни к Сазонову, ни к Свободину он не относился с той нежностью и сердечностью, с какою относился к дяде Косте.

— Будь у меня десятая доля таланта Варламова, что бы я сделал! — часто повторял он.

Томазо Сальвини говорил о Варламове почти то же:

— Будь у меня столько «натуры» и две нижние варламовские ноты, да три верхние, я был бы вдвойне Сальвини.

Под словом «натура» он, видимо, подразумевал актерское «нутро», так как Давыдов, знакомя дядю Костю с Сальвини, назвал Варламова «наш нутряной комик».

Из актрис В. Н. пропагандировал Ермолову, Федотову, Садовскую, Медведеву, Стрельскую, Жулеву и, конечно, Савину. К Комиссаржевской, только начинавшей службу в Александринском театре, он относился как к своей талантливой ученице. Давыдов в то время не предполагал, что она так быстро достигнет признания, и громадный успех ее объяснял счастьем, полагая, что весь секрет успеха заключается в благодарных и подходящих к ее индивидуальности ролях. Но он любил ее и отечески заботился о ней, так как В. Ф. была дочерью его большого друга, оперного певца Комиссаржевского, в прошлом кумира петербургской публики.

Учащиеся Драматических курсов имели всегда возможность бесплатно посещать театры и гастрольные спектакли. Они могли видеть всех русских и иностранных актеров: Томазо и Густаво Сальвини, Росси, Поссарта, Барная, Мунэ-Сюлли, Сару Бернар, Дузе, Тину ди Лоренцо, Режан, Зонненталя, Цаккони; немецкую труппу Бока, Венскую оперетту; многих знаменитых певцов: Мазини, Баттистини, Маркони, Фигнеров, Яковлева, Тартакова, Ершова, А. Давыдова, Стравинского, Мравину, Славину. Мы восторгались балетом Мариинского театра, искусством Мариуса Петипа, Гердт, Кшесинских, Легатов, Преображенской. Затаив дыхание, следили мы за игрой Орленева, Яворской, Пасхаловой. И, если принять во внимание, что, кроме наблюдения за игрой мастеров, мы я сами нередко выступали рядом со «звездами» на клубных сценах, — можно понять, какую пользу приносило нам подобное театральное воспитание, беспредельно, безгранично захватывающее нас.

{55} На клубных площадках мы часто встречались с организованными В. Н. Давыдовым, М. И. Писаревым и П. Д. Ленским студенческими кружками драматического искусства. В числе участников этих кружков были В. И. Качалов, сын редактора «Недели», создатель Передвижного театра П. П. Гайдебуров[[39]](#endnote-40), сын известного критика Н. Михайловский, Листов, создавший в 1898 году рабочий железнодорожный театр в Пскове, Н. П. Мальский, впоследствии известный имитатор и рассказчик, и ряд других молодых людей, несших на сцену культуру и вызвавших горячий протест со стороны сотен Аркашек Счастливцевых.

Наши известные актеры Б. А. Горин-Горяинов, И. К. Самарин-Эльский и Н. М. Радин — тоже «продукт» этих клубных сцен. Незаурядные любители были и среди адвокатуры: Карабчевский, Адамов, Миронов, Кремлев. Среди врачей прославились Влад. Чехов и Балабан; один прекрасно передавал рассказы Глеба Успенского, другой рассказы Чехова. На клубной сцене подвизался содержатель театральной библиотеки Н. Н. Семенов-Волков. На Троицкой улице помещалась библиотека, где в маленькой комнатке и собиралась актерская братия. Здесь она создала как бы свой театральный клуб. Душой этих собраний были: библиотекарь славный заика Кузнецов, суфлер Старцев, актер-любитель Аржанников, известный театральный журналист, критик и автор многих пьес, верный друг Модеста Писарева М. В. Карнеев и водевилист Булацель. Мы, давыдовские ученики, ходили сюда за пьесами и за готовыми ролями, но чаще всего для того, чтобы за кружкой пива узнать театральные новости и услышать рассказы провинциальных актеров, привыкших ходить по шпалам.

Моя дружба со студенчеством, а особенно с моими кронштадтскими товарищами, продолжалась. Я часто приезжал к ним в гости, устраивал спектакли в пользу гимназии и местных студентов, и они считали меня кровным кронштадтцем. Так же близок я был к моим землякам олончанам.

Дух общественного протеста, идейные споры, хождение в народ, тяга к рабочим — все это крепко сидело во мне. Вечно жива была в моей душе и закваска старого студенчества. Я очень любил песни: «Там, где Крюков Канал», «Из страны, страны далекой», «На бой кровавый, святой, и правый, марш, марш вперед, рабочий народ!», {56} «Много песен слыхал я в родной стороне», «Все квартиры обошли, сицилиста не нашли» и другие — все они звучат в моих ушах так же молодо и живо, как в дни золотой молодости. Ах, бесшабашная, удалая моя молодость! Помню, как после одной из студенческих пирушек в Лесном институте, когда большой оравой вышли мы на улицу с песнями, задорным смехом и хоровым гиканьем: «А профессор наш Бородин тянет водочку один! Гей‑го! Эх‑хо‑хо!..» «Черная галка, чистая полянка, моя Марусенька черноброва, чего не ночуешь дома?» — нас остановили лесновская полиция и армия дворников, давно уже поджидавшие нашего появления. Большинство студентов были бородатые здоровенные парни, приближавшиеся к тридцатилетнему возрасту. У многих в руках были большие дубинки и… пошла потасовка. Я, обладавший тогда немалой силой, бросил одного из «фараонов» в канаву, с околоточного сорвал погоны. В результате, конечно, протокол, затем явка к мировому и две недели сидки на «казачьем плацу» «за оскорбление действием должностных лиц при исполнении служебных обязанностей».

Время арестантского сидения не прошло у меня даром. Во время заточения я написал разбор роли Недыхляева в драме Шпажинского «Кручина», в которой я должен был экзаменоваться на выпускном экзамене. Статья эта была мною помещена в курсовом журнале и привлекла к себе внимание не только профессоров и учеников, но и самого Владимира Николаевича.

В заточении меня посетили все товарищи с Давыдовым во главе, сдержавшим свое обещание и принесшим мне филипповский калачик по примеру матери Платона Зыбкина — героя пьесы Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше»:

— Маменька, маменька, да ведь меня в яму, в яму…

— Что ж делать-то? Уж потерпи, пострадай!

— Маменька, да ведь навещать будут, калачи возить — всё с насмешкой.

— Мяконький калачик с чаем разве дурно?

— Ну, а после чаю-то, что мне там делать целый день?..

— Роли учи! — звучит в ушах напутствие Давыдова.

Все, конечно, это пустяки, о которых, казалось бы, не стоит вспоминать, но для меня это воспоминание — одно из самых приятных. До сих пор умиляет меня маститый {57} Давыдов с калачиком, беседующий через тюремную решетку со своим скандально провинившимся питомцем.

И каким обаянием обладал этот большой человек, влияние его таланта на всех нас было безгранично. У Давыдова был вулканический темперамент. Он быстро вспыхивал и в такие минуты готов был разнести в пух и прах все, что вредило, по его убеждению, театру и развитию актера. «Актер в театре все, — часто говорил он. — Все для актера, но и он должен отдать всего себя театру!» Задача настоящего актера — углублять и украшать человеческую мысль и радость. Задача театра не в развлечении зрителя, а в воспитании его. Он учил нас работать над собой каждый день, каждый час. Наблюдать за всем окружающим и следить за собой, тренировать свое тело, воспитывать себя и духовно и физически. Он учил нас дисциплинировать свои нервы, углублять мысль и душу чтением и критикой истинно понимающих людей:

Таланты истинны за критику не злятся:  
Их повредить она не может красоты;  
Одни поддельные цветы дождя боятся! —[[40]](#endnote-41)

беспрестанно повторял Давыдов.

Нам казалось, что нет ничего касающегося театра, чего бы он не знал. А главное заключалось в том, что, о чем бы он нам ни говорил, — все было ясно, просто и убедительно. И вот, благодаря этому-то, мы наглядно учились у него самому важному: той сценической простоте и правде в искусстве, достичь которых в нашем актерском деле труднее и сложнее всего.

«Простота на сцене условна: нужно играть так, чтобы зритель не чувствовал в исполнении натяжки, выдуманности, вычурности, а главное, “пота”. Без техники этого не сделаешь, будь ты двадцать раз гений, но без артистической интуиции — ты нуль.

Актер — в то же время и режиссер, и автор, и художник, бутафор, техник. При помощи режиссера он сам первая забота о себе: он должен все уметь, мочь и желать. Слов “не могу, не хочу, не умею” не должно быть в театральном лексиконе. На сцене дождь, гроза, буря или, наоборот, тишь да гладь, и публика должна чувствовать и верить словам актера, а не бутафории. Вот в чем красота и сила художественного реализма слова и актерской техники!» И тут следовали примеры: приживал Ковырнев {58} в пьесе Потехина «Выгодное предприятие» — его «приживальческий» тон и чаепитие со всеми тончайшими нюансами игры с блюдечком, дутьем в него и смакованием сахара вприкуску. И главное, чтобы публика не видела «белых ниток» в исполнении актера и чтобы ей казалось, что технически игра его не составляет большого труда, который он в действительности на нее потратил.

Часто рассказывал нам Давыдов об актере Никифорове, игравшем в «Грозе» Островского маленькую роль первого городского жителя. Когда в четвертом действии, спасаясь от надвигающейся грозы, городские жители прятались под своды разрушенной постройки, Никифоров так виртуозно сообщал о накрапывающем дожде, что ничего больше и не надо было — слово актера воспринималось публикой ярче действительного, реального дождя. Подобным примерам не было счета. Вот чему учил нас Давыдов.

На втором и третьем курсах Давыдов прошел со мной несколько лучших ролей своего репертуара: в «Горе от ума» Фамусова, Тартюфа, Подколесина в «Женитьбе», Ступендьева в «Провинциалке»[[41]](#endnote-42), Недыхляева в «Кручине», Оброшенова в «Шутниках»[[42]](#endnote-43), Ковырнева в «Выгодном предприятии»[[43]](#endnote-44) и другие роли. «Молодых любовников и пижонов ты еще вдоволь наиграешься, а вот то, что я тебе передаю, этого тебе хватит на всю жизнь», — часто говаривал он. За два года и молодых ролей было сыграно немало, по большей части это были роли в водевилях с пением.

Владимир Николаевич любил меня, и все товарищи по курсу считали меня его любимчиком. Особенно любил он меня за голос и за удачную передачу русских песен, вообще за мою музыкальность, перешедшую ко мне в наследство от родителей. Давыдов сам виртуозно исполнял русские песни и цыганские романсы и любил играть в водевилях с пением.

Мы, ученики, это знали и ко дню рождения или именин В. Н. готовили всегда ему сюрприз — самостоятельно подготовленный водевиль, сцену или импровизацию. Однажды мы в подарок подготовили одноактную пьесу А. Шмитгофа «Волшебный вальс», так понравившуюся Давыдову, что он включил ее в плановую ученическую работу, а затем уже и в публичный экзамен. Музыканта немца Боля играл ученик Н. Лебедев, будущий самарский режиссер и антрепренер, Верочку, его племянницу, {59} ученица Вера Репина, Бересова — я. Два года спустя в свой бенефис[[44]](#endnote-45) В. Н. поставил этот же «Волшебный вальс» в Александринском театре. Роль Боля играл сам Давыдов, Верочку — Комиссаржевская, Бересова — опять я, а автор водевиля, известный провинциальный актер Анатолий Шмитгоф аккомпанировал «Цаубервальс», который вскоре стал знаком всей петербургской публике.

Я был на седьмом небе, играя в таком исключительном составе. Да, «радость и счастье нам даны, да, нам даны судьбой», — повторяю я и теперь заключительные слова «Волшебного» для меня «вальса»!

Во время учебного года мы играли тот же «Волшебный вальс» в квартире Репина, в здании Академии художеств, в его мастерской, где публикой была вся его семья, тесный кружок художников-передвижников во главе со Стасовым и заехавший из Ясной Поляны именитый гость — Лев Толстой. Помогал нам в постановке Илья Ефимович (он был нашим помощником режиссера), суфлировал его сын Юрий, тогда еще ученик Академии, аккомпанировала мать Веры Репиной. Нас хвалили и Стасов, и художники, и только странной мне показалась похвала Толстого: одобрив нас за живость игры, за пение и танцы, он как-то иронически отнесся к чтению стихов.

Обратившись к Петру Исаевичу Вейнбергу, тоже присутствовавшему на этом домашнем спектакле, он заметил:

— А вы, Петр Исаевич, оказывается, не только «Гейне из Тамбова»[[45]](#endnote-46), а вообще стишками занимаетесь?! Это что — ваши старые грешки молодости? — намекал он на прочитанное мною стихотворение Вейнберга «Море».

— Скажите, Петр Исаевич, — продолжал Толстой, — ваши дети никогда не спрашивали вас: папа, а что ты делаешь, чем занимаешься?

— При чем тут дети? — недоумевал Петр Исаевич.

Но Толстой продолжал.

— Стишки пишу. Да?

Говоря это, он добродушно и в то же время лукаво улыбался, покойно поглаживая свою мужицкую бороду.

— Ну, что ж, «чем люди живы», Лев Николаевич! — сострил подвижной «библейский старец», и оба они беззвучно рассмеялись.

Наконец школа окончена.

Мы научились толково и красиво читать стихи, находить разнохарактерные интонации при чтении басен, {60} а главное, мы стали просто и хорошо разговаривать на сцене. Овладев основами театральной техники, мы получили точку опоры в умении перевоплощаться в образ лица, созданный автором. Проходя одну какую-нибудь роль в пьесе, например Фамусова в «Горе от ума», я почти с таким же успехом мог играть и Чацкого, и Репетилова, и другие роли, хотя и не исполнял их на школьной сцене.

В начале апреля 1898 года в Михайловском театре шел второй выпускной спектакль учеников Драматических курсов по классу Давыдова. В программе — «Кручина», драма Шпажинского[[46]](#endnote-47). В ней моя основная экзаменационная роль — Недыхляев. Театр полон, много актеров, провинциальных антрепренеров… В первых рядах экзаменаторы и критики.

Стою перед Рубиконом. Решающий момент! Сколько нервов требовалось от меня, юного студента, чтобы четко и психологически верно сыграть Недыхляева, образ, временами приближающийся к глубинам психологии героев Достоевского, причем не потерять интуиции. Роль у меня разработана была тщательно и детально (почти ничего не изменяя, не прибавляя, не убавляя, играю я ее и сейчас, — случай единственный в моей артистической практике).

Когда я разгримировывался, в уборную вошел помощник режиссера и заявил: «Ученик Ходотов, вас желает видеть автор пьесы!» Я обомлел от неожиданности, устремив растерянный взгляд на дверь, в которой стоял высокого роста мужчина с небольшой поседевшей бородой и в темных дымчатых очках. Это был Шпажинский! За спиной популярного драматурга появился довольный Давыдов.

— Ну, молодой человек, позвольте вас поздравить. Ваш учитель просил меня не слишком захваливать вас, но я удивлен! Я имел счастье видеть изумительных Недыхляевых в исполнении А. П. Ленского, Андреева-Бурлака и, конечно, вашего наставника Владимира Николаевича. Но и вы… вы тоже… А главное, что вы так молоды!.. — И, обняв меня, горячо поцеловал.

Я заметил, что В. Н. эта чрезмерная похвала не нравится, и у меня сердце упало; но мысли вертелись и путались в голове от безумного счастья.

Так же удачно прошли мои выступления в водевилях «Нерешительный» Хмельницкого и «Волшебный вальс»[[47]](#endnote-48). Незадолго до этого в Александринском театре в «Богатых {61} невестах» Островского я исполнил роль молодого чиновника Пирамидалова[[48]](#endnote-49), за которую меня похвалил знаменитый фельетонист Влас Дорошевич[[49]](#endnote-50).

Апрель 1898 года запомнился мне как нечто поистине светлое, праздничное, весеннее. Я готов был кричать от восторга всеми своими молодыми легкими, беспрестанно повторяя савинское credo: «Сцена — моя жизнь!» и слова чеховской «Чайки»: «Когда я думаю о своем призвании, я не боюсь жизни».

Результатом выпускных экзаменов был для меня ряд предложений на летний и зимний сезоны в провинцию. Артист А. А. Нильский, когда-то известный премьер Александринского театра, пригласил меня на роли первых любовников в Старую Руссу, но я выбрал гастрольную поездку с В. П. Далматовым по западным городам[[50]](#endnote-51). На зимний сезон было несколько предложений, из которых я остановился на двух: в Минск, в труппу Н. С. Васильевой, тогда временно покинувшей Александринский театр, и в Киев, к Н. Н. Соловцову[[51]](#endnote-52), на роли простаков и вторых любовников. Соловцовский контракт лежал у меня в кармане, и оставалось только подписать его, но тут подоспел выпускной акт Драматических курсов и раздача аттестатов[[52]](#endnote-53). Окончивших было одиннадцать человек: восемь получили звание свободных художников, из них двое были приняты на александринскую сцену: Пушкарева и я, трое остальных получили только свидетельства об окончании[[53]](#endnote-54).

«Ввиду отличных успехов по драматическому искусству, дирекция императорских театров решила принять окончившего ученика Николая Ходотова на службу в труппу Александринского театра, куда он и зачисляется с 1‑го сентября 1898 года», — громко отчеканил инспектор училища В. П. Писнячевский.

Пробормотав слова благодарности за «лестное приглашение», я, к удивлению всех присутствующих, заявил, что принужден отказаться от этого предложения, ввиду того что мною подписан контракт в труппу киевского Соловцовского театра. Послышались со всех сторон восклицания. Давыдов хранил молчание, а Писнячевский даже покраснел от обиды.

И тут только все поверили в искренность высказанного мною ранее убеждения, что служить на императорской сцене по окончании курсов я не собираюсь. Я {62} отлично сознавал, что на александринской сцене начинающему актеру не получить ответственной роли, нужно было начинать с выходов и подносов. Все бы это ничего: «сам Давыдов подносы выносил», — но на александринской сцене с подносом далеко не уедешь, замаринуют, угробят тебя, как угробили немало талантливой молодежи; примеры были налицо. Между тем я жаждал настоящей работы, я уже втянулся в нее, выступая в ответственных ролях в профессиональных труппах, играя в спектаклях с большими актерами. А тут еще благоприятный случай: Соловцовская труппа в Киеве была одной из лучших русских трупп.

Я решил, что надо проверить свои артистические силы в провинция, а затем дебютировать в том же Александринском театре. Ведь даже такие таланты, как Савина, Стрепетова, Давыдов, Варламов, Свободин, Далматов, Писарев, Дальский и Комиссаржевская, пришли из провинции. К тому же и материальные условия моей семьи были в то время в плачевном состоянии, а годовой оклад в шестьсот рублей, который получали на александринской сцене все окончившие Драматическую школу, устроить меня не мог[[54]](#endnote-55).

Доводы мои были убедительны, и раздосадованному инспектору пришлось взять на себя не совсем приятную миссию довести все это до сведения директора императорских театров Всеволожского.

В заключение акта Давыдов обратился с обычной речью к молодым артистам, вкратце повторив свои школьные заветы. Необычайно трогательно, по-отцовски прощался В. Н. со своим «выводком», поплакал вместе, но к концу заметил, что он враг всякого протекционизма и, кроме советов и указаний, впредь дать ничего не обещает: «Я вас довел… вы кое-что знаете: идите, работайте и добивайтесь всего сами, как и я всего в жизни добивался сам».

На другой день я был вызван в контору дирекции. В кабинете управляющего монтировочной частью Молчанова, занимавшего этот пост из любви к театру, находился кроме него и инспектор школы Писнячевский. Молчанов стал «резонно» убеждать меня: «Мы с И. А. Всеволожским следили за вашими сценическими успехами в школе. У вас, несомненно, есть все, что может со временем выдвинуть вас на нашей сцене. М. Г. Савина того же мнения, {63} о Владимире Николаевиче и говорить не приходится, он дал о вас лестный отзыв; к тому же вы всегда нравились И. А. Всеволожскому за умение носить костюм и музыкальность. С Евтихием Павловичем Карповым и режиссером Юрковским мы уже переговорили (Карпов только что был назначен вместо Виктора Крылова управляющим и главным режиссером Александринского театра[[55]](#endnote-56)), и они обещали занимать вас в наступающем сезоне, но только в молодых ролях. Они считают, что стариковские роли вам рано играть и что это вопрос будущего. Вам дадут два негласных дебюта в двух пьесах: “Не в свои сани не садись” — роль Вани Бородкина и “Воздушные замки” — роль Альнаскарова[[56]](#endnote-57), Оклад шестьсот рублей увеличивается вам вдвое, к основному окладу будет добавлено шестьсот рублей гардеробных, и, в зависимости от числа сыгранных в сезоне спектаклей, вы получите бенефисные марки вторых артистов, что может при удаче тоже дать приблизительно пятьсот рублей. Лето и пост вы свободны и можете зарабатывать на стороне в частных антрепризах или в поездках с нашими же александринцами…»

Вопрос поступления моего на службу в Александринский театр был тут же решен.

В мае я колесил по железной дороге с труппой петербургского Малого театра во главе с В. П. Далматовым, упиваясь счастьем и гордостью играть с блестящим мастером. В. П. полюбил меня с первых дней поездки и до конца дней своих сохранил ко мне редкую дружескую привязанность. Особенно удачно в этой первой по-настоящему гастрольной поездке я сыграл две орленевские роли: студента Миши в «Чужих» Потапенко и гимназиста Коли в «Злой яме» Фоломеева.

Полный самых радужных надежд, возвращался я в лоно новой «alma mater». Как примет она меня? И неужели я, какой-то Ходотов, буду играть с актерами, на которых я молился и молюсь? Неужели оправдается пророчество Василия Романовича Шемаева, как-то сказавшего мне: «У тебя фамилия счастливая — ходовая. Тебе будет дан ход — умей им воспользоваться!»

Я пришел на александринскую сцену с каким-то особым, благоговейным чувством.

Подобное же чувство овладело мной, когда после четырехлетней разлуки я вновь появился в Александринском театре во время великой революции. Перенесши тяжелую {64} болезнь, я чувствовал радость своего возвращения под родной кров. До боли волновал вопрос: примет ли меня новый Александринский театр? И какой неожиданной радостью, хлынувшей как в прежние молодые годы, как в дни учения, встретило меня письмо старого моего деда, отца и учителя:

«Сердечно приветствую дорогого ученика и доброго друга, бывшего Славного Александринца Николая Ходотова, душевно желая всех благ, как в жизни, так и на сцене! Добро пожаловать! В добрый час! Помни вечно и храни Святые Заветы великих, незабвенных и истинных художников и жрецов храма Мельпомены!

Взгляни кругом себя на Священные стены нашего фойе, и ты увидишь, как с них ласково и приветливо встречают тебя искренние друзья, отошедшие в Лучший мир. Цени это, дорожи этим и благоговейно поклонись им, возвращаясь хотя и в осиротевшее, но все же родное гнездо. Храни тебя господь!

Крайне сожалею, что недомогание лишает меня возможности и радости лично пожать твою руку, обнять и расцеловать!

*Искренне любящий дедушка В. Давыдов*»[[57]](#endnote-58).

Пусть письмо это наивно, сентиментально, но оно созвучно «театру актера». И, заканчивая эту главу, мне хочется воскликнуть: Слава тому, кто сумел вложить в души учеников своих любовь, понимание, ясность, красоту, чувство правды, непосредственность, страсть, энтузиазм к искусству театра. Без этой «актерской закваски» я бы не мог идти вперед, а потерялся бы в поисках новых путей театра, и, пожалуй, чтобы не отставать от современности, — докатился бы до его отрицания, до «смерти быту его»[[58]](#endnote-59).

Слава же жизни, слава труду и слава тому, кто направил нас на путь актерства и искусства. Ведь искусству в высшей степени присуще то вдохновение, о котором сказал Гюйо —

… одно лишь вдохновенье,  
Как смерть могучее, нам может дать забвенье  
И улыбнуться нам бессмертия мечтой!

## **{****65}** Глава третья

Только скоротечное — прекрасно

*Гете*

Нигде не сияет так душевная красота, как в человеческой индивидуальности.

*Тургенев*[[59]](#endnote-60)

Шаг за шагом я завоевывал свое право работать на сцене исторического театра. Счастье и удача сопутствовали мне и тут, как и в школе.

Многим в своих первых театральных достижениях я обязан известному актеру Модесту Ивановичу Писареву. Этот могучий старик с львиной седой головой и чистой душой ребенка был другом всех актеров. Он стоял на страже авторской чести Островского, его любила студенческая молодежь, С гордостью носил он на своем актерском фраке знак высшего учебного заведения, тем самым как бы соединяя в одно нерасторжимое целое науку и искусство. Это был мудрый и красивый человек, талантливый, щедро одаренный природой артист — лев театра, как называли его многие.

Писарев пришел ко мне на помощь в моем первом дебютном спектакле «Не в свои сани не садись». Играл я Ваню Бородкина. Ободрение и поддержка Писарева, исполнявшего в том же спектакле роль Русакова, имели для меня огромное значение. Его ласка и доброта помогли мне победить мое естественное смущение, дебют прошел успешно. Ему же я обязан довольно быстро установившимся содружеством моим со старшими товарищами по сцене.

Вспоминается спектакль, наскоро поставленный для дебюта артистки Гуриелли, «Каширская старина» Аверкиева[[60]](#endnote-61). Василия должен был играть Мамонт Дальский[[61]](#endnote-62), но почему-то закапризничал, и мне поручили играть большую роль в стихах с одной репетиции.

{66} Волнение мое передать было невозможно. И тут опять на выручку пришел М. И., игравший отца Василия. Ночью, в его квартире на Николаевской улице, в уютном кабинете, освещенном керосиновой лампой под абажуром, уставленном шкафами книг, с портретами писателей и актеров на стенах (особенно запомнился громадный портрет Герцена), — после вечернего спектакля, усталый, сидел он в мягком кресле и размечал в книге большим карандашом паузы и переходы для меня.

По нескольку раз должен был я повторять все сцены, из роли Василия, и дивный старик, не ограничиваясь указаниями, репетировал со мной за всех действующих лиц, подавая горячо их реплики и требуя и от меня такой же горячности «крови», эмоциональности и темперамента.

После, когда роль была, по его мнению, сделана, на столе появился графин водки и бутылка доброго красного вина — и полилась дружеская беседа. Мы говорили о великих русских писателях и артистах прошлого и настоящего, о «Колоколе» и «Современнике» и, конечно, о современниках.

— А почему Дальского так не любят Сазонов, Давыдов и вообще актеры? — спросил я.

— Неправда! — горячо воскликнул Писарев, — его любят, я его обожаю как артиста, но нельзя допускать того, чтобы опошлять сцену, вносить цинизм в искусство! Таланту не все простительно! Не бравируй той пошлостью, которую олицетворяешь всей своей жизнью. Будь шиллеровский разбойником, когда играешь Карла Моора, а не Мамонтом Дальским в жизни!

И как живой передо мной во весь рост встает Мамонт Дальский — демонический, огненный образ в бурную темную эльсинорскую ночь, блестящий артист со сверканием молний в черных очах[[62]](#endnote-63). В нем были захватывающий, убийственный темперамент и бездонная гамма трагических переживаний. Его ритмика и сила могли быть сравнимы с гибкостью и эластичностью хищного тигра. Враг режиссерского засилья и стройного ансамбля, он не смог долго продержаться на императорской сцене. Дальский преступно обидно умертвил в себе душу артиста, надев на себя маску авантюры и анархизма. Но все же это вряд ли не единственный в мое время и, пожалуй, последний русский трагик!

{67} Отличительной чертой Дальского, как и многих других, но не большинства прекрасных по дарованию актеров, была борьба с вторжением режиссерского главенства на сцену. Они не хотели и слышать о сложности авторских заданий, о новых требованиях, выдвинутых сценой. Они не могли допустить мысли, что «один в поле не воин», и, борясь против нашествия «иноплеменных», открыто гибли в неравном бою.

«Лица! Лица нет в моем исполнении! — с мукою отчаяния жаловался Ф. П. Горев. — Эти режиссеры своими указками превратили меня в идиота. Я потерял себя: я на сцене в их постановках превратился в робкого школьника или заблудившегося в дремучем лесу человека… Что они делают с театром!»

То же, наверное, повторял и Дальский, боровшийся за каждый свой шаг на сцене, отстаивавший гастрольную систему игры, которая уже стала уступать место ансамблевой. Творчество Савиной, Давыдова, Сазонова, Далматова, Мичуриной, Варламова, Стрельской, Комиссаржевской еще ярче засияло в новых режиссерских постановках, несмотря на сугубо яркую индивидуальность каждого из этих артистов. Дальский же никак не мог и не хотел чувствовать и признать то, что театр вырастает в творческое объединение, в ансамбль, подчиненный одной идее.

И все же Дальского я любил «особою любовью» и все готов был простить за его стихийный темперамент, за его красочную читку монологов и стихов, за исключительно эффектное умение их подавать. Приподнятый тон и некоторый пафос исполнения еще ярче подчеркивался в иных местах художественной простотой. В модуляциях голоса, музыкальных нюансах, в переходах от пафоса к простоте — и был главный эффект впечатления. Я уже тогда понимал, что говорить так монологи и декламировать стихи никому из актеров не под силу, кроме Дальского.

Говоря о Дальском, не могу не вспомнить дружбу его с Шаляпиным.

Кому из старых петербуржцев не памятен меблированный дом «Пале-Рояль» на Пушкинской улице! Главным образом славился он своими жильцами, среди которых были литераторы, журналисты, художники, артисты всех мастей и рангов. Там жил когда-то и мой «домашний Заратустра» — Аким Волынский, которого так прозвала литературно-артистическая богема, когда он переселился {68} из «Пале-Рояля» ко мне на квартиру на Коломенскую. В «Пале-Рояле» он писал нашумевших в свое время «Русских критиков», книгу «Великого гнева» и труд о «Леонардо да Винчи». Словно на бдения, в маленькую пале-рояльскую «молельню» Волынского стекались поклонники «борца за идеализм»[[63]](#endnote-64). Так вот в этом «Пале-Рояле» ютился в номерах в расцвете своих творческих сил Мамонт Дальский — «Кин, гений и беспутство»[[64]](#endnote-65), а у него дневал и ночевал начинающий певец Мариинского театра, мало еще известный в то время бас Федор Шаляпин[[65]](#endnote-66). Он обожал Мамонта и поклонялся его таланту, а Мамонт, в свою очередь, поклонялся русскому гениальному самородку — артисту Иванову-Козельскому, которому и обязан был своим артистическим развитием. Козельский разжег талант Дальского. Его своеобразный изумительный тембр голоса и исключительная фразировка перешли, между прочим, в наследство к Федору Шаляпину через Дальского. Дальский чутьем своим понял скрытую громаду таланта в неуклюжем верзиле, скромном, застенчивом, голубоглазом Феде Шаляпине и с самых первых шагов его на сцене принимал в нем, никогда не проявляемое к другим, участие и по-отцовски менторски заботился о нем. Случайная встреча Шаляпина с Дальским сыграла великую роль в жизни знаменитого певца, вскоре затмившего своего учителя.

А тогда, в «Пале-Рояле», было наоборот.

В альбоме последнего из русских трагиков можно было найти снимок красивого черкеса с молниеносным взглядом орлиных очей, с папиросой в зубах, сидящего на камне и сжимающего рукоятку кинжала, а у ног его распростертую долговязую фигуру с поднятой вверх головой и широко открытыми голубыми глазами, с обожанием смотрящими на своего «бога». Сидящий — Дальский, лежащий — Шаляпин. Мамонт Неелов (настоящая фамилия Дальского) и Федор Шаляпин! Как много и сильно говорят эти два имени и две фамилии.

Мамонт — допотопный, монументальный, Федор Шаляпин — богатырь, Илья Муромец, Алеша Попович…

Несомненно, одним из больших кирпичей в фундаменте шаляпинского искусства был «дальчизм», как он сам выразился М. Н. Ермоловой, когда та, восторгаясь его исполнением Грозного из «Псковитянки» в Москве у Мамонтова, спросила Шаляпина:

{69} — Откуда все это у вас?

— Из Пале… — скромно промычал певец.

— Какого Пале? — с удивлением переспросила его Ермолова.

— Из «Пале-Рояля». Я там «дальчизму» учился.

В старом Петербурге «пале-роялец» Шаляпин, разучивавший партии опер в номере Дальского, часто изводил своими репетициями «капризного Кина».

Для характеристики преподавания «дальчизма» приведу следующий эпизод, рассказанный мне драматургом А. И. Косоротовым, близко знавшим жизнь Дальского.

— Чуют пра‑в‑вду!.. — горланит Федор.

— Болван! Дубина! — кричит Мамонт. — Чего вопишь! Все вы, оперные басы — дубы порядочные. Чу‑ют!.. Пойми — чу‑ют! Разве ревом можно чуять?

— Ну, а как, Мамонт Викторович? — виновато опрашивает Шаляпин.

— Чу‑ют — тихо. Чуют! — грозя пальцем, декламирует Дальский. — Понимаешь? Чу‑у‑ют! — напевая своим хриплым, но необычайно приятным голосом, показывает он это… — Чу‑у‑ют!.. А потом разверни на «правде», пра‑в‑вду всей ширью… вот это я понимаю, а то одна чушь, — только сплошной вой.

— Я здесь… — громко и зычно докладывает Шаляпин.

— Кто это здесь? — презрительно перебивает Дальский.

— Мефистофель!..

— А ты знаешь, кто такой Мефистофель?

— Ну как же… — озадаченно бормочет Шаляпин. — Черт!..

— Сам ты полосатый черт. — Стихия!.. А ты понимаешь, что такое стихия? — Мефистофель, тартар, гроза, ненависть, дерзновенная стихия!..

— Так как же? — растерянно любопытствует Шаляпин.

— А вот… явись на сцену, закрой всего себя плащом, согнись дугой, убери голову в плечи и мрачно объяви о себе: «Я здесь». Потом энергичным жестом руки сорви с себя плащ, вскинь голову вверх и встань гордо во весь рост, тогда все поймут, кого и что ты хочешь изобразить. А то обрадовался! «Я здесь!» — словно Петрушка какой-то!

{70} Дальше идет лекция о скульптурности в опере, о лепке фигуры на музыкальных паузах, на медленных темпах речи…

И Шаляпин слушал…

Много взял Шаляпин от Дальского.

Даже единственный в своем роде шаляпинский тембр, увлекший за собой массу других певцов-басов подражателей, получил свою обработку в «школе» Дальского… Самая артистичность, драматическая музыкальность, красочность фраз Мамонта вошли в плоть и кровь гениальной восприимчивой натуры Федора Шаляпина.

Артист В. И. Качалов рассказывал мне следующий эпизод, относящийся к тому же времени[[66]](#endnote-67).

Как-то в номер Дальского вошел безусый студент, приехавший в карете за артистом, давшим свое согласие участвовать в студенческом концерте. Дальский в одном халате, всклокоченный, не спавший, поздно вернувшийся из игорного клуба, раздраженно отказывает ему. Все мольбы несчастного студента не колеблят твердого решения артиста.

— Федя! — зовет он кого-то из соседнего номера. Появляется высокий блондин в странном долгополом пиджаке.

— Вот он поедет и споет за меня! У него отличный бас. Одевайся! — закончил он, обращаясь к вошедшему.

— Я без фрака, Мамонт Викторович! — пробует возразить тот.

— Ничего, у тебя пиджак сойдет за смокинг.

— А галстух?

— Возьмешь мой. Ну, живо! Видишь, ждут!..

— Я сегодня охрип… не в голосе!.. — все еще несмело протестует басина, но деспот неумолим.

«На кой шут мне его!» — думает про себя озадаченный студент, враждебно посматривая на «подозрительного» певца.

Едут оба в карете: разочарованный студент, предчувствующий головомойку за привоз «никчемного» номера вместо кумира-любимца, и молча отплевывающийся и откашливающийся «безголосый» заместитель Дальского. Один из них был Федор Шаляпин, другой — Василий Иванович Качалов, ставший впоследствии гордостью Московского Художественного театра.

{71} Работая первые два сезона на императорской сцене, я часто заменял капризничающих премьеров Дальского и Аполлонского, иногда неожиданно отказывающихся выступать в надоевших им ролях[[67]](#endnote-68). Так я сыграл Виталия во «Второй молодости»[[68]](#endnote-69), Павленко в «Борцах»[[69]](#endnote-70), князя Рославского в «Бироне»[[70]](#endnote-71), Скворцова в «Выгодном предприятии»[[71]](#endnote-72) и т. д. Все это было в порядке вещей, и премьеры даже одобряли подобные мои выступления. Однако Дальский дублерство терпел лишь тогда, когда ему самому этого хотелось. Вот что произошло однажды. Вскоре после начала зимнего сезона на александринской сцене был назначен первый выход вернувшейся в театр Пелагеи Антипьевны Стрепетовой[[72]](#endnote-73).

Стрепетова должна была играть в «Без вины виноватых» роль Кручининой, а Мамонт Дальский свою коронную роль Незнамова. Для «десерта» же сам Давыдов играл Шмагу.

Дальского в Незнамове я видел раз двадцать; меня, как магнит, притягивало его исполнение, и я готов был еще и еще раз смотреть его в этой роли… А тут еще Давыдов — Шмага и Стрепетова — Кручинина! Это ли не повод бросить все и стремглав бежать в театр! Зайдя за пропуском в кабинет полицмейстера, вечно бывшего не в своей тарелке, я увидел громадный венок от публики Дальскому и несколько корзин цветов Стрепетовой и Давыдову. Билетов не было, пришлось стоять в проходе. Прошел первый акт, заставивший забыть внешнее несоответствие данных Стрепетовой с молодой стройной Отрадиной.

В антракте спускаюсь по лестнице в партер, вдруг кто-то тянет меня за рукав. Оказывается. Н. Ф. Арбенин. Жестикулируя своими длинными руками, едва переводя дыхание, он лепечет какие-то дикие слова: «Незнамова играть, понимаешь? Скорей, скорей за мной»! — И, нелепо шагая своими донкихотскими ногами, он потащил меня за собой, спускаясь сразу через две‑три ступеньки. Я едва поспевал за ним, ровно ничего не понимая. Бешено мчимся вниз и вверх по лестницам, поднимаемся на сцену и попадаем, наконец, в «толкучку» — так называлась самая большая уборная, где гримировались старые актеры, игравшие небольшие роли.

— Где Карпов? — поспешно спрашивает Арбенин, врываясь со мной в «толкучку».

{72} — Рядом в уборной! — отвечают сразу несколько голосов. — А в чем дело?

Не слушая, мы бежим туда. Там уже ждут нас Давыдов, Писарев и другие актеры.

— Играли Незнамова? — спрашивает меня Карпов.

— Да играл же, говорю я вам. Играл прекрасно!.. Летом, в Уфе, с нами! — горячится Арбенин[[73]](#endnote-74).

Меня усадили за зеркало Дальского, и все впопыхах стали помогать мне. Кто одевал, кто гримировал. Панчин натягивал высокие сапоги. Писарев совал мне в карман спички и коробку «с дешевыми папиросами», Давыдов объяснял наскоро мизансцены, Корнев, прозванный «королем суфлеров», начитывал текст роли второго акта, Чернов подгримировывал, Арбенин волновался больше всех и всхлипывал от восторга.

— Какая удача! Ведь подумать надо!.. Да еще в таком составе! Ну, держись, Николай!..

Все принимали участие в «акте мести зарвавшемуся премьеру». Как сквозь сон слышу анонс со сцены: «По внезапной болезни артиста Дальского роль Незнамова исполнит Ходотов!»

Но что это? Сначала гробовая тишина, а потом шиканье… и снова могильное молчание. Конечно, все пришли смотреть Дальского, а им дают какого-то неизвестного Ходотова! Не отказаться ли?..

— Владимир Николаевич, страшно! — умоляющим взглядом спрашиваю совета своего учителя.

— И не думай отказываться! От этого зависит твое будущее… Да и проучить Дальского не мешает! Не трусь и играй хорошенько!..

Спектакль уже на полном ходу… До выхода Незнамова остается минут пять, не больше…

И вдруг, словно из-под земли, в дверях вырастает фигура настоящего Гришки. Дальский был небритый, растрепанный, в высоких сапогах, с «букетом» дешевых папирос и коньяку, а сзади вместо Шмаги виднелся режиссер Карпов.

— Дальский, что же вы? Спектакль уже идет, сейчас ваш выход! — взволнованно бормочет ему в спину успокоившийся уже было главный режиссер.

— Ну, что ж, я готов! — невозмутимо отвечает Дальский, всегда игравший эту роль в собственном костюме.

— Возмутительно! — громко произнес Давыдов и, {73} посмотрев в мою сторону и дав мне понять глазами, чтобы я не смел отказываться, демонстративно вышел из уборной.

Дальский же непринужденно продолжал:

— Понимаете, вчера в клубе заигрался, везло адски. Вернулся днем, не спавши поехал на обед по важному делу к приятелю, не бреясь и переодевшись в свой незнамовский костюм, чтобы быть на всякий случай готовым к спектаклю, не заезжая домой. После обеда решил вздремнуть часок, попросив разбудить меня в восьмом часу. Просыпаюсь — почти девять. Не разбудили, подлецы! Нанимаю лихача и лечу в театр. К счастью, поспел вовремя…

Дальский, говоря все это, заканчивал свой грим у зеркала. Сделав два‑три заключительных мазка и слегка попудрив лицо, он весело оглядел всех, словно ничего не случилось.

— Но мы ведь все с ног сбились, искавши вас (телефонов в широком обиходе тогда еще не было), посылали курьеров с кучерами на квартиру, даже в клубы. Нигде вас не было! — говорит Карпов.

— Да вашими допотопными колымагами (артистов привозили тогда в театр в казенных каретах) только покойников и развозить! Но в чем дело? — резко, повысив голос, сквозь зубы проговорил он. — Я же здесь! К чему вся эта горячка? Паника!..

— А вот к чему. По распоряжению директора вашу роль сегодня играет Ходотов… В публику был дан анонс, и теперь все зависит от него! — уже начальническим тоном произнес Карпов.

— Ага, вот что! — пристально взглянув на меня, промолвил озадаченный премьер, но, видя мою нерешительность, насмешливо процедил (он как-то особенно художественно говорил сквозь зубы): — Ходотов, вы же сейчас «прочирикаете» роль, уж разрешите мне сыграть ее за вас!..

— Ходотов, приготовьтесь к выходу! — донесся голос помощника режиссера.

Я встал со стула и, словно освободившись от давившей меня тяжести, решительно сказал:

— Играйте!

Дальский развалистой походкой вышел из уборной, за ним разочарованные актеры. Я слышал бурю восторженных {74} аплодисментов, сорванных Дальским при выходе, и сам поспешил в партер досматривать спектакль.

«А счастье было так возможно, так близко!»

В этом спектакле все были в особенном ударе. Я смотрел его с влажными от слез глазами. Плакал от восторга и немножко из-за своего «неудачного дебюта», заставившего меня так много пережить и свалиться с неба на землю…

С этого времени я подружился с Мамонтом Викторовичем и частенько бывал у него на Знаменской, где слушал его вдохновенные монологи об искусстве и распевал с ним романсы и песни.

Директор Всеволожский прощал ему все театральные выходки, называл его «enfant terrible» Александринского театра, но Волконский посмотрел иначе и на второй же год своего директорства не заключил с ним контракта. Прощался Дальский с петербургской публикой в роли Отелло[[74]](#endnote-75). Роль Кассио была поручена мне. Я вспоминаю этот спектакль потому, что благодаря Дальскому имел великое счастье несколько позднее играть ту же роль с величайшим итальянским трагиком Томазо Сальвини и получить портрет с его автографом[[75]](#endnote-76).

Вот тут-то я понял, насколько уступают наши трагики могучей игре Сальвини. Петушиными криками показалась мне их игра по сравнению со стихийной силой «старого льва трагедии».

Сальвини — Отелло словно бушующий океан страсти и ревности! Любовь его к Дездемоне — чистое голубое небо Италии. Я был потрясен, подавлен и покорен.

После последней гастроли знаменитого трагика у директора Волконского был устроен банкет в его честь. На банкете было много представителей «высшего света» и премьеры всех казенных театров. Концертное отделение, в котором участвовали Фигнеры, Тартаков, А. Давыдов, Гердт, Преображенская, Петипа, Комиссаржевская, Давыдов и другие, прошло в большом зале.

В антракте среди публики слегка раскачивающейся походкой, стуча каблуками, проходит Дальский.

— Дальский, — гремит ему вслед густой бас великого князя, пресловутого «подрядчика» по постройке соборов, Владимира Александровича.

Дальский быстро поворачивается к нему и, почтительно {75} склонив голову и закусив свою толстую, капризную губу, четко поправляет:

— Мамонт Викторович, ваше императорское высочество!..

— Ха‑ха‑ха! — хлопая по плечу актера, князь продолжает подтрунивать над ним… — А ведь сознайся, старик (то есть Сальвини) переиграл тебя! А, что? Ха‑ха‑ха!..

— Вернее — я не доиграл, ваше высочество! — парирует удар Мамонт Дальский.

При воспоминании об этом грандиозном банкете невольно хочется сказать и об устроителе его, директоре С. М. Волконском. Он был большим эстетом и в высшей степени культурным человеком, известным своими литературными трудами. Его режиссерские советы часто попадали в цель. Так, мне он был полезен своими замечаниями по поводу роли Федора Иоанновича, когда я готовился выступить в двух сценах трагедии на юбилейном спектакле А. К. Толстого[[76]](#endnote-77). Волконский сам играл довольно оригинально Федора в одном из светских любительских спектаклей.

Еще раньше, в первый сезон своего директорства, он увидел меня как-то раз в ходовой пьесе, где я с успехом заменял одного из премьеров. В антракте Волконский подошел к Карпову.

— Какой оклад получает Ходотов?

— Законных шестьсот, а в общем около полутора тысяч, — ответил тот.

— А сколько тот?

— Шесть тысяч…

Минуту помолчав, Волконский отрывисто сказал:

— Значит, один из них получает слишком много, а другой слишком мало…

На следующий день я был вызван в контору для подписания контракта на тысячу двести рублей и шестьсот гардеробных.

Моим успехам в Александринском театре я во многом был обязан своим выступлениям на сценах клубных и провинциальных. Участие в этих спектаклях обогащало мой сценический опыт, помогало мне познать самого себя. Выступая на клубных и провинциальных площадках в ответственных и сложных ролях, я потом без особого труда, с одной репетиции, заменял премьеров на александринской сцене.

{76} Разве можно забыть первую мою поездку постом с артистами Александринского театра во главе с дядей Костей (Варламовым) и тетей Варей (Стрельской)[[77]](#endnote-78). Играть с ними было одно наслаждение. Я был зачарован их несметным душевным богатством, глубиной и непосредственностью их подлинно русских талантов: игру их трудно описывать. Все будет не то, что хотелось бы сказать. Она была прекрасна, ей они отдавались всем своим существом. Они верили в то, что говорили, искренне смеялись, плакали, негодовали, радовались… для них игра сама по себе была наслаждением. Они любили сцену, как дети любят любимую свою игрушку больше папы, мамы, няни… Для них театр был добрым старым дедушкой, который обдаривал их, журил и баловал, утешал, защищая от будней серой жизни. Вот потому-то они были для всех родными, славными дядей Костей и тетей Варей. Впрочем, большинство актеров того времени могло сказать про себя словами Лизы Синичкиной[[78]](#endnote-79):

Театр отец, театр мне мать!  
Театр мое предназначенье!

В Константине Александровиче Варламове бросались в глаза простодушие, желание сделать приятное окружающим, наивная болтливость, общительность и хлебосольство. В нем было гораздо больше женского начала, нежели мужского. Он и сам объяснял это тем, что с детства окружен был женским влиянием. Он любил вообще «всех дядей», но еще больше их боялся, так как воспитывавшие его салопницы внушали ему страх перед господством ума и физическим могуществом мужчины. И не отсюда ли его суеверие, любовь к судачеству, сплетням, пересудам, секретам и наивная болтовня обо всем и обо всех, которая, впрочем, никому и ничему не вредила. Все знали эту слабость дяди Кости и только подтрунивали над ним, что доставляло много горьких минут первому комику сцены и любимцу публики. Громадный рост, а главное, полнота его фигуры приносили артисту тоже немало неприятных и тягостных мучений и тревог. Беспечное довольство и широкая улыбка на его лице часто были не настоящими. Он страдал, если встречавшие его, когда он шел по улице или ехал, едва уместившись один на извозчике, с радостной улыбкой кивали на него и указывали пальцами: «Вон Варламов идет! Вон дядя Костя едет! {77} Ха‑ха‑ха!..» Но больше всего он страдал, когда публика пыталась видеть в нем только кумира-шута. Он понимал, кем он был для нее и чем главным образом ей нужен… В этом была его трагедия.

Летом 1901 года я был в поездке с В. Ф. Комиссаржевской в одном из южных городов[[79]](#endnote-80). Ко дню именин я получил такое послание от дяди Кости:

«Вы, конечно, давно уехали и, вероятно, теперь где-нибудь пожинаете лавры и заставляете трепетать женские сердца. Вот и тут — старое, седое и измученное сердце дяди Кости вспомнило о Вас в день Вашего ангела 9‑го мая… и мне хочется, чтобы Вы знали, что этот день я помню и чту. Целую Вас заочно и люблю по-прежнему. Живите, берите от жизни все, что она может дать, и дарите радости другим. Свой, собственный за негодностью, никому не нужный (кроме публики)… и… слава богу!

*Костя*.

СПБ. 9.V.1901 г.»

Подобное пессимистическое состояние духа бывало у Варламова нередко. Сознание того, что он будто никому не нужен, кроме публики, заставляло его отдавать ей себя всего без остатка. Недаром никто из актеров не имел такого непосредственного слияния с зрительным залом, как он, и никого так радостно не встречала публика, как своего любимого дядю Костю.

— Ну, вот и я, здравствуйте! — Если этих слов он и не говорил, выходя каждый раз на сцену, то все понимали, что дядя Костя не может не поздороваться, как и при каждом уходе не попрощаться. Он очень часто как-то по-особенному открывал и закрывал двери, распахивая их при выходе и хлопая всей пятерней по ним при уходе. И он не мог не говорить «отсебятин» и иногда не пошаржировать даже в классических пьесах. Он прибегал к этому не потому, что не знал ролей и не уважал авторов, а потому, что слова его лились от избытка сердца, открытого настежь и греющего всех: злых и добрых, богатых и бедных, старых и молодых, образованных и темных.

Дядя Костя каждый раз бессознательно вступал в роль импровизатора-актера. О том, как импровизировал Варламов, расскажет такой случай. В первой же поездке мне пришлось играть с ним в коронном его водевиле {78} «Аз и ферт», где исполняемая мной роль художника Фадеева была не только «с ниточкой», но в целых два листа, и я знал свою роль добросовестно, наизусть. Безмерно счастливый тем, что играю с Варламовым, я мечтал, как скажу то-то и как сделаю так-то тот или иной жест — и вдруг разочарование! Дядя Костя не дал мне сказать почти ни одного слова, а сам за меня говорил… говорил… говорил… Я лишь открою рот, как тотчас слышу: «Ты хочешь сказать про то-то и то-то?..» Я опять пытаюсь заговорить, а он: «Знаю, знаю, милый!.. все знаю… ну, спасибо, что сказал, прощай!» — Так я и ушел со сцены не солоно хлебавши. То же самое повторилось и в комедии Тихонова «Через край»[[80]](#endnote-81), где он тоже никому не давал говорить и импровизировал по пьесе за всех. У меня была там роль «голубого» любовника, а у артиста Незлобинского театра[[81]](#endnote-82) Грузинского — выигрышная роль пьяненького чиновника Мухина. Чтобы играть с Варламовым старый водевиль или буффонную комедию, нужно было хорошо «спеться» с ним на репетициях и отвоевать себе право говорить свою роль или, во всяком случае, тоже импровизировать. Грузинский не знал этого варламовского обычая. Пьеса шла в поездке с одной-двух репетиций. Легко понять недоумение Грузинского, когда с ним повторилась та же история, что и со мной.

— Хочу сказать облюбованное мной комическое словцо, — рассказывал он нам после спектакля, — думаю, хоть это местечко мне удастся рассказать из роли… Варламов и слушать ничего не хочет… В конце концов даже озадачил: «Милый, да ты, кажется, хочешь что-то говорить, — брось, не надо… не утруждай себя — я ведь все равно за тебя все сказал!.. А если хочешь, так давай, поговорим… еще!»

— Нет уж, что уж нам говорить! — со вздохом ответил я ему.

Великому комику и водевильному актеру был не чужд и трагический талант. Кто не помнит его в ролях Большова («Свои люди — сочтемся»), Варравина («Дело»), Русакова («Не в свои сани не садись»). В последней, по верному определению Кугеля, он рыдал над дочерью, как седой Лир над Корделией.

Варламов довольно долгое время страдал глухотой на одно ухо, но как человек феноменально музыкальный он изумительно, до мельчайших тонкостей улавливал интонационные {79} оттенки в речах своих партнеров по сцене. Он и Стрельская, воспитанные на оперетте и водевиле с пением, отлично умели петь «говорком» и подавать куплеты в публику. Бывало, на дружеских вечеринках или у себя дома они садились за рояль и сами аккомпанировали себе дуэты из опереток. Особенно удавался им русский дуэт «Ванька-Танька»[[82]](#endnote-83). Он был вынесен даже на мариинскую сцену в концерте Театрального общества, правда, партию Таньки пела уже не Стрельская, а известный тенор Смирнов, Ваньку — Варламов.

Нельзя было не смеяться, когда толстенькая, маленькая, жизнерадостная старушка Стрельская сидела с папиросой за роялем и уморительно храбро докладывала: «Ах, если папой быть и мне!..»

Когда скульптор Фредман-Клюзель лепил бюст с тети Вари, я, узнав об этом, просил Стрельскую во время его работы читать «Трясогузочку»[[83]](#endnote-84) или же басню «Ворона и лисица».

— Ворона каркнула во все воронье горло, сыр выпал… — Жест руками — и натура была схвачена скульптором.

Иногда с Варламовым бывали случаи, когда он позабывал давно игранные роли. Тогда суфлер был для него плохим помощником, к тому же трусил дядя Костя до «сотрясения в желудке». Как-то будучи на кавказском курорте в Ессентуках (где Варламов часто лечился от полноты и ожирения сердца), С. В. Брагин, державший в 900‑х годах антрепризу на Минеральных водах, пригласил на ряд гастролей жившего там Варламова. На одном из гастрольных спектаклей я с Варламовым выступал в пьесе Островского «Не все коту масленица». Пьесу эту мы с ним играли на александринской сцене за два года до того[[84]](#endnote-85), и дядя Костя позабыл порядком роль Ахова, первоклассно им сделанную под режиссерством Санина. К тому же пришлось играть с одной репетиции, а суфлер был неопытный. В третьем акте Ипполит (племянник купца Ахова), роль которого исполнял я, по пьесе выпивает для куражу и, приставив к своему горлу нож, требует дядиного согласия подписать «аттестат», а не то, «чик — и земля!» — стращает он «булатом» оторопевшего самодура. Диалоги большие. Варламов с линейкой в руках должен парировать реплики Ипполита, но из-за моего бешеного темпа не слышит суфлера, волнуется, грозится, кричит, {80} стучит От волнения линейкой и… ровно ничего не понимает, что подает суфлер. А между тем сцена требует безостановочной подачи реплик обоими играющими. Варламов не поспевает… Я перескакиваю на вторую реплику… третью… Нервничающий Варламов стучит линейкой и в то же время мучительно прислушивается к суфлеру, чтобы уловить то слово, которое ему нужно. Наконец начинает неистово кричать: «Ну говори! А?! (Взгляд в будку.) Говори! А? (Опять в будку.) Что же ты, черт, молчишь?!» И, не получая ответа, еще громче барабанит по столу линейкой, окончательно покрывая сбившегося с толку суфлера. «Ну говори, говори же!» — кричит он мне и ему. — «Нет, дяденька! — уж от себя доканчиваю я, не зная, что делать дальше: — Я-то все сказал, а теперича вы поговорите!» И вот тогда только, после гробовой паузы, слово было найдено и все пошло, как по маслу.

Варламов один имел право говорить от себя в русских бытовых пьесах. Сам Островский в «Правда — хорошо»[[85]](#endnote-86) заметил его отсебятины, но не оскорбился, поняв, что они не идут вразрез с содержанием его произведения.

Сколько разных эпизодов из жизни этого милого и безобидного человека могли бы рассказать не только люди, близко стоявшие к нему, но и вообще его современники из публики. О капустниках, обедах, ужинах дяди Кости знал почти весь старый Петербург. Кого там только не бывало! Всех знать, конечно, было мудрено даже и самому хлебосольному хозяину.

В первый год моей службы я попал на обычный воскресный обед у дяди Кости. Народу было много: купцы, адвокаты, доктора, военные, чиновники, артисты и артистки. Радушный хозяин равно всех угощал. За громадным столом шум, говор, веселье… В одной части стола особенно оживленно, там устроилась актерская братия. В центре гостей сам Варламов, а наискось с левой стороны от него, через двух сидящих приютился молодой морской офицер, очень застенчивый и чувствующий себя не в своей тарелке. Варламов часто обращался к нему, но, видимо, сам не знал, откуда пришел к нему этот «иноземный» гость и как его величать. Я был в компании своих друзей александринцев. Неожиданно Саша Панчин прошептал нам:

— Давайте разыграем дядю Костю: видимо, он хочет все время заговорить с морячком, но не знает, кто это и {81} где и когда он с ним познакомился. Я подойду и спрошу Костю, как зовут этого морского офицера; следите за мной.

Он встал и направился к Варламову: они о чем-то пошептались, потом Панчин вернулся обратно к нам и, наклонившись, тихо сказал: «Скажу, что фамилия его Фок, зовут Карл Густавович…» — и опять отошел к Варламову. Выполнив свой план, он снова уселся среди нас, и мы стали наблюдать за дядей Костей.

— Карл Густавович! — радостно и громко на весь стол раздается полнозвучный и симпатичный голос хозяина. — Что же вы сидите, как красная девица? Дайте-ка, барон, я налью вам винца!.. Барон, не хотите ли пирожка с капустой, селедочки? Ну, а теперь, Карл Густавович, чокнемся-ка мы с вами… да нет, какой там Карл Густавович, просто Карлуша! Правда, барон?

Варламов рассыпается в любезностях, продолжая называть гостя бароном. «Барон» готов сквозь землю провалиться, а дядя Костя все свое.

— Катя, Катюша! — обращается Варламов к сидящей рядом с моряком женщине, — ведь правда, мой Карлуша красавчик? Ты смотри, не измени мужу-то! Ой‑ой‑ой! Да он краснеет. Ах ты милый, родной мой, ха‑ха‑ха! — заливается он на все лады от чистого сердца. — Да, что же вы все молчите, барон?

Наконец «барон» не выдержал. Видимо, ему было не по себе носить маску барона, и он осторожно заметил:

— Простите меня, К. А., но вы принимаете меня за кого-то другого: я не барон и не Карлуша, а просто Николай Петрович Попов.

«Как яблочко румян» — стал бедный дядя Костя. Смех сразу замер на его устах, и какое-то непонятное восклицание сорвалось с его губ. Растерянно оглядев всех вокруг, он укоризненно посмотрел в нашу сторону и покачал головой.

Такое радушие Варламов проявлял сплошь и рядом: дома, в гостях, в уборных, где он гримировался, как в Александринском театре, так и во всех провинциальных труппах, куда наезжал на гастроли. К нему входили люди, совершенно ему не знакомые, и всех он одинаково обнимал, целовал, приветливо называл их самыми ласковыми именами, умиляя их своеобразными словами и… почти ко всем обращался на «ты»: «Ах ты милый, золотой, родной, {82} дорогой, хороший» и т. д. Понятно, запомнить всех своих поклонников и почитателей, «племянниц и племянников» дядя Костя не мог при всей своей феноменальной памяти на лица. Все это выходило у него от души, просто, тепло, наивно. Никому и в голову не приходило, что дядя Костя лукавит. Наивности его не было предела. Помню, в 1905 году, устраивая актерскую забастовку александринцев, я напугал дядю Костю заявлением о том, что на сцену при его выходе будет брошена бомба и что забастовочный комитет решил пожертвовать во имя революции одним из главных китов нашей сцены. Варламов поверил и не играл в этот день, прислав записку о своей болезни[[86]](#endnote-87).

Говоря о радушии и гостеприимстве дяди Кости, вспоминается одно из его приглашений, разосланное друзьям и составленное им вместе с нашим же актером А. А. Усачевым, учеником Н. Ф. Сазонова. В поездках Усачев часто заменял Сазонова в его репертуаре и с честью выходил из трудных положений. Играть так «Джентльмена» (пьеса Сумбатова-Южина) после Сазонова, как играл Александр Артемьевич, было достижением актера[[87]](#endnote-88). На александринской сцене в чеховском «Предложении» Усачев, исполняя роль Ломова, превзошел даже своего учителя.

Этот талантливый актер страстно любил старину, с успехом прошел курс Археологического института и часто сочинял всевозможные шуточные послания и приветствия на старославянском русском языке, удивляя замечательной стилистической выдержанностью.

Вот одно из таких приглашений, составленное по случаю двадцатипятилетия сценической деятельности дяди Кости[[88]](#endnote-89):

«Царевой комедийной палаты актер с выслугой Конскенкин Александров сын Варламов челом бьет: в нонешнем, осударь, фебруарии месяце, в 1 день, в навечерие будет стол у Фрязина Лакаса, прозвищем Медведь, что на Конюшенной, в шесть часов супы татаре подавать учнут. А прошу, осударь, меня не бесчесть: пожалуй моего хлеба-соли откушать, чем бог послал. А ежели, осударь, бесчестить посыкнешься, и к столу не выволокнешься, то прошу усердно: пригони холопа за двое суток из посыльного приказа с отметиной в цыдуле: “Я‑де с тобой, Конскенкином, дружбу и в уме не держу”, — и всякую прочую лаю припиши: — уж так и знать буду».

{83} Бесконечное множество было на этом празднике сказано тостов и слов: и стихами, и ногами, и музыкой… Я тоже произнес речь от актерского молодняка, в которой отметил всеобъемлющее сердце юбиляра, полное любви, чистоты и отзывчивости, благодаря которому все образы, создаваемые им на сцене, давали публике великую радость. «За эту-то любовь к людям, — сказал я, — зеленая молодежь платит своему родному, солнечно-жаркому, любимому дяде Косте радостной, горячей любовью и благодарит его еще и за то, что, празднуя свой 25‑летний юбилей со своими товарищами по сцене и нашими учителями, он не забыл и нас и, как прекрасный сказочный Берендей[[89]](#endnote-90), созвал на свой Ярилин день в “круг своих ликующих собратий…”» И я, как верный его Лель, от лица молодежи спел, лишь немного изменив слова, гимн Леля древнему солнечному богу Яриле:

Дядя Костя,  
Свет и сила,  
Красное солнце наше и т. д.

— Ах, Костя, Костя! Если бы у меня был твой талант, что бы я натворил! — часто говаривал Давыдов, искренне радуясь игре Варламова.

А Варламов всегда отвечал:

— Ах, Володя, Володя! Если бы у меня была твоя голова, что бы я наделал!..

Конечно, оба они были разные, но один как бы дополнял другого, и без них не был бы так славен Александринский театр. Давыдов поражал гениальной техникой при большом таланте, Варламов подчинял театр одной натурой, одной глубокой непосредственностью.

Бывало, когда Варламов начинал задумываться над ролью, режиссеров брал страх.

Однажды на одной из репетиций А. А. Санин, обожавший громадный художественный талант Варламова, с обычной для него горячностью, самым искреннейшим тоном закричал на дядю Костю:

— Что ты думаешь?! Не тронь! Твой палец умнее тебя! — Дядя Костя вынул свой жирный палец изо рта и виновато посмотрел вокруг. Он был ведь послушный ребенок, хотя делал все по-своему, «по-варламовски».

Невольно становится невыразимо грустно и обидно, что забыта могила великого комедийного мастера, щедро дарившего нас при жизни своей потоками животворного {84} смеха и радости, что забыт дядя Костя десятками тысяч друзей, которым он нес свою необыкновенную по славянской доверчивости и любви берендейскую вечно греющую всех душу… И да простит всех нас милый, незабвенный друг и чистейший ребенок, славный, бесконечно родной наш дядя Костя.

Теперь я дошел до главного, до центра старого Александринского театра, до Марии Гавриловны Савиной.

Писать о ней, как о прекрасной актрисе, создавшей незабываемые образы и характеры русской женской души, описывать это явление русской жизни — не буду. Очерки, посвященные ей ближайшими ее друзами, как, например, А. Ф. Кони, прекрасно охарактеризовали ее театральную и жизненную сущность[[90]](#endnote-91). Ни одной из русских актрис не посчастливилось на своем веку быть в ореоле известности среди таких писателей, как Лев Толстой, Достоевский, Островский, Тургенев, Гончаров. Савина была женским сознательным художественным началом театра, как Щепкин — был его мужским началом.

В 1900 году вновь приглашенному на нашу сцену артисту А. И. Долинову[[91]](#endnote-92) было поручено организовать гастрольную поездку Савиной по южным городам[[92]](#endnote-93). К этому времени мной в Александринском театре было сыграно уже достаточно ролей.

За три года пребывания на сцене я успел по количеству ролей догнать старших товарищей моих, игравших тогда молодых героев-любовников и простаков. Репертуар мой за три года был обширный и разнокалиберный[[93]](#endnote-94). Немало было ролей из классического репертуара, как русского, так и иностранного, а еще больше в современных пьесах. Большинство из них было дребеденью, но играли эту дребедень тогдашние актеры так красочно, с таким искренним стремлением углубить каждую роль, вдохнуть в нее живую жизнь, что спектакль резко отличался от пьесы; к тому же актеры знали секрет подкупающей простоты и непосредственности в искусстве, которые искупали авторские погрешности.

Первые три сезона, проведенные мною в стенах Александринского театра, дали мне возможность разобраться во всем и во всех. Я отлично понял влияние ума, силы и таланта Савиной. Голос ее, отличавшийся каким-то особенным носовым оттенком и виртуозной гибкостью, способный к передаче неуловимых тонкостей речи, особенно {85} в комедии, подкупал своей оригинальностью. Для того, кто первый раз слышал голос Савиной, тембр его казался неприятным, но когда вы все более вслушивались в его богатейшие оттенки, ваше первое впечатление куда-то испарялось, и вы оказывались во власти своеобразной выразительности савинской речи. Не обладая звуковой красотой и силой, этот голос убеждал психологически, и вы верили тому, что он говорил. Так это было давным-давно, когда М. Г. творила Дикарок[[94]](#endnote-95), Полиночек («Доходное место»), Верочек («Месяц в деревне»), Сорванцов[[95]](#endnote-96), так было и позднее, когда она выступала в ролях Натальи Петровны («Месяц в деревне»), Настасьи Филипповны («Идиот»), Ольги Ранцевой[[96]](#endnote-97), Татьяны Репиной[[97]](#endnote-98), вплоть до старой княжны в «Холопах»[[98]](#endnote-99). Я не знаю другой актрисы с таким разнообразным репертуаром. И замечательно то, что почти в каждой роли она давала новый образ и делала чудеса своим гнусавым голосом, варьируемым ею на всевозможные лады подобно тому, как художник красками на палитре.

Как вдохновенна она была в Мирандолине Гольдони и шекспировской Катарине («Укрощение строптивой»), в Акулине во «Власти тьмы». Во всех созданных актрисой ролях просвечивали ум, смелость и острота ее комедийного таланта, быт, характер и стиль… и все гармонировало с меткостью ее диковинных глаз, бьющих без промаха.

Остроумие Савиной всеми признано. Меткое словцо, брошенное ею, оставалось долго жить в нашем обиходе театральной жизни, получало все права гражданства. Так, ее ирония на мою тягу к общественности нашла свое критическое определение в словах: «Социалист его величества». И вот совершенно невероятное для молодого актера событие — меня приглашают в юбилейную поездку Савиной премьером на роли: князя Мышкина («Идиот»), Армана Дюваль («Дама с камелиями») и Верина (Котика) в пьесе Радзивиловича «История одного увлечения», имевшей тогда огромный успех благодаря филигранной игре М. Г.[[99]](#endnote-100) Все названные роли были играны Р. Б. Аполлонским, который отказался ехать в поездку, не сойдясь, кажется, в условиях. Я был до того ошеломлен этим предложением, что несколько дней ходил словно в блаженном тумане.

Мария Гавриловна сама потом рассказывала мне, что Она от души расхохоталась над предложением Долинова {86} взять меня на эти ответственные роли и назвала его сумасшедшим за приглашение «молокососа», у которого «на губах еще молоко не обсохло». Она уверяла Долинова, что это будет не поездка, а детские спектакли «чертихи с младенцем»… Но А. Е. Молчанов убедил Савину, что я смогу быть ей партнером и что она напрасно так пренебрежительно относится к моим способностям, о которых и он, и директор Всеволожский[[100]](#endnote-101) совсем иного мнения. В конце концов М. Г. согласилась испробовать меня на репетициях. Савина всегда ценила Молчанова как искреннего друга и советчика и допустила меня на «экзаменационную» репетицию у себя на квартире, на Фонтанке, у Аничкова моста. До того времени она меня очень мало знала как актера, так как со мной почти ничего не играла.

Без преувеличения могу сказать, что утверждение меня в театре — дело рук Марии Гавриловны Савиной!..

Могущественным было влияние этой замечательной актрисы не только на театральную молодежь, но и на всех своих товарищей по сцене. Ей поклонялись, обожали, порою ненавидели, но больше всего боялись ее острого, пытливого, независимого ума. Савина сделала то-то… Савина сказала… Савина решила… Савина обещала… Савина отказала… Савина всемогуща! Перед ней открыты были все двери, от директорских до царских.

Она была три раза замужем: за провинциальным актером Савиным[[101]](#endnote-102) — по мужу она и называлась на сцене, затем за лейб-гвардейцем Никитой Всеволожским и впоследствии за вице-президентом Театрального общества А. Е. Молчановым.

Директора императорских театров каждый по-своему относились к Савиной. Всеволожский, родня ей по мужу, боялся М. Г. и трусил ее, Волконский был корректен, тактичен и настороже с нею, Теляковский за глаза ненавидел ее, а в глаза угодничал и интриговал среди актеров против ненавистной ему «Машки».

Драматурги поражались ее яркой индивидуальности, артистическому чутью и ясной мужской логике артистки, и многие из них трепетали, как робкие школьники, перед ее умом и талантом, вручая ей свое детище, которое она выводила в свет; большинство из них даже писали для нее специальные роли. Читая ее театральные мемуары[[102]](#endnote-103), несколько поверхностные, но искренние, рисующие театральный быт 60 – 70‑х годов, когда Мария Гавриловна {87} в горестях и скитаниях «протанцевала» всю свою молодость под шарманку жизни, в семье серых людей, невольно спрашиваешь себя: «Ну, а публика?» Несмотря на интриги, даже инсинуации, сопровождавшие каждый шаг этой актрисы, публика неизменно рукоплескала ей с первых дебютов.

А главное, она была женщиной, настоящей женщиной с чудно горящими карими глазами, сводившими с ума старых и молодых… Глаза этой изумительной женщины метали искры и молнии… Они вечно были настороже, словно прислушивались ко всем и ко всему, что могло бы помешать ей царить на сцене… Вечная борьба за свой успех, за свою жизнь в театре. Отсюда, конечно, масса логических промахов, умалявших ее человеческую личность. Но все же в этой борьбе индивидуальность Савиной не потускнела, не разменялась, «коготок ее творчества не увяз». Глаза ее не знали старости: они вечно горели, в них все было от сцены, от реальной ее сущности. У М. Г. были смертельные враги и завистливые критики друзья, но и те и другие признавали за ней пальму первенства подлинного мастерства актрисы.

Актеры?! Как относились к ней товарищи-актеры?

Я раньше писал, что большинство из них были дети, умевшие только играть и чувствовать на сцене… В жизни они почти все были воспитаны в страхе перед начальством и раболепствовали перед ним. Из всей труппы десятка два можно было бы назвать свободолюбивых, независимых и культурных, остальные… Да вот для примера я приведу один случай, происшедший на моих глазах в 1901 году, в сезон ухода Е. П. Карпова[[103]](#endnote-104). Случай этот довольно характерно рисует нравы артистической семьи и бюрократизм начальства.

К директору Всеволожскому пробраться на прием было актеру почти невозможно, разве только двум-трем «первачам». Курьезно, что Всеволожский боялся разговаривать с актерами и очень мало их знал не только по именам, но и в лицо.

Он знакомился со своими служащими на сцене, когда они были в гримах. Редко заходя на сцену, Всеволожский робко пробирался по стенам, нерешительно раскланивался в ответ на почтительные приветствия актеров и часто, растерявшись, подавал руку плотнику, бутафору, портному, принимая их за играющих в пьесе. Рафинированный эстет, {88} Всеволожский не любил бытового репертуара, где героями были мещане, купцы, а мужики в особенности… Он морщился у себя в ложе при виде театральных сермяг и тулупов: «Александринская сцена пропахла овчинными тулупами, ее долго не проветрить после подобных постановок!» — брезгливо заявил он Н. С. Васильевой, поставившей в свой бенефис «Власть тьмы»[[104]](#endnote-105).

Оригинально и курьезно было приглашение им на пост главного режиссера Евтихия Павловича Карпова, рекомендуемого Савиной и Молчановым. Доводы последних он и слушать не хотел, заявляя, что дирекция императорских театров не может допустить в свое ведомство «сибирского каторжника». Карпов действительно был в ссылке, замешанный в политическом деле[[105]](#endnote-106). Когда ни просьбы, ни советы Савиной и Молчанова не подействовали на упорствующего директора и казалось, что их протеже терпит фиаско, кому-то из них пришла счастливая мысль подсунуть календарные святцы, где греческое имя Евтихий в переводе на русский язык означало «счастливый»…

Что не могли сделать ни слова, ни убеждения, то сделали святцы, и «Евтихий счастливый» был утвержден на престоле главного режиссера и управляющего труппой театра.

Новый директор С. М. Волконский иначе посмотрел на столь важный, по его мнению, пост. Он ничего не имел против режиссерства Е. П., но на пост управляющего труппой театра наметил П. П. Гнедича. Считая же, что одному режиссеру в первоклассном театре не справиться и что художественная ценность каждой постановки повысится от проработки, серьезности подхода к пьесе и количества репетиций, Волконский решил труд одного лица разделить между двумя-тремя актерами-постановщиками: Давыдовым, Арбениным и еще кем-то, кажется Сазоновым. Отсюда же и пошло очередное режиссерство на казенной сцене. Карпов же, думая, что его хотят совсем отрешить от театра, упорно стоял на точке своего диктаторства, утверждая, что для труппы нужна палка и самодержавная власть одного лица. В конторе дирекции пошли слухи, что Карпов уходит из театра, что многие актеры с радостью приняли это известие и довольны его уходом и что сам директор тоже страшно доволен.

— Вот, видите, значит, я поступил вполне правильно! — {89} со слезами возмущения жаловался Карпов актерам. Слезу выжимать он был всегда большой мастер.

Сазонов, горячо размахивая руками, с негодованием воскликнул:

— Позвольте, это надо выяснить! За что оскорблять огулом человека, который так много отдал своих сил, трудов, нервов, души и таланта! И за все вдруг получить такой волчий паспорт!

Слово за слово: необходимо снестись с директором. Коллективной просьбы подавать было нельзя: подобная форма считалась тогда чуть ли не революционной! Решили довести устно до сведения Волконского, что есть в труппе, конечно, и недовольные управлением и режиссерством Карпова — всегда это было и будет, всем не угодишь, — но что большинство сожалеет об его уходе. Кто же пойдет с протестом к директору? Кто сей смельчак? Поговорили, пошумели и выбрали от старых александринцев Сазонова, а от вторых артистов и молодежи — меня.

Завтра в одиннадцать часов у директора. Ровно без пяти минут одиннадцать я уже явился на прием начальника. Я назвал свою фамилию секретарю директора, толстенькому чиновнику в пенсне, ведущему запись являющихся на прием. Узнав, что я по одному делу с Сазоновым, он стал более приветлив и сообщил, что наша очередь шестая. Сижу, жду, удивляюсь отсутствию Сазонова. Проходит полчаса, час. Волнуюсь и прошу секретаря не вызывать меня до прихода Сазонова. А. Е. Молчанов, прошедший к директору без доклада и спросивший меня при встрече о причине посещения, вдруг зовет меня в кабинет Волконского.

Директору я счел необходимым заявить, что, собственно, докладчиком по этому делу является Сазонов, но все же рассказал о том, что вчера говорилось актерами в защиту Карпова. Князь, спокойно и внимательно выслушав меня, просил передать труппе, что он просит Евтихия Павловича не уходить из театра, что он сожалеет о разногласии с ним и лично изложит труппе мотивы, заставившие его поступить так, а не иначе.

Довольный исходом своей миссии, с сознанием важности выполненной задачи, спешил я сообщить товарищам о результатах моих переговоров с директором. Но, какой афронт! Что ожидало меня! Я видел, как при моем возбужденном рассказе постепенно менялись лица моих «избирателей». {90} На сцене были почти все, пославшие меня: Сазонов, Ленский, Варламов, Медведев, Жулева, Стрельская, Васильева, Левкеева и другие. Больше всех волновался Сазонов.

— Дорогой мой, — говорил он, — кто же вас просил ходить к директору? Вы, может быть, черт знает, что там наговорили!

Медведев тоже волновался:

— А фамилий-то наших вы не назвали?

Варламов недоуменно произнес:

— Кокочка, да разве я посылал тебя?

Ленский, поковыривая зубочисткой во рту, промычал:

— Гм!.. Да, но все-таки вы хоть бы со мной посоветовались.

И все в таком роде. Только одна Жулева, растерянно оглядывая всех и разводя своими гранд-дамистыми руками, сказала:

— Господи! Но ведь мы же знали, что и он тоже пойдет!..

Оплеванный, стоял я один среди всех и ровно ничего не понимал, из-за чего весь этот шум и гам упреков, свалившихся неожиданно на мою голову. И только тогда очнулся, когда Владимир Николаевич Давыдов, сам метивший на пост Карпова, отвел меня в сторону и прожужжал в ухо:

— Ну, что, доигрался? Не сидится на месте! Выскочить захотел! Вот и поделом! Волконский не забудет, что ты против него пошел!..

— Ну, нечего сказать, отличились старички! Нашли парламентера! Не могли еще кого-нибудь помоложе выбрать… — резюмировала мой первый общественный шаг в театре единственная довольная всем происшедшим Савина. У нее за последнее время с Карповым шли нелады из-за Комиссаржевской[[106]](#endnote-107).

На следующий день мои «фонды» поднялись, когда на собрании всей труппы управляющий конторой прочел письмо директора. Оно кончалось словами: «Просить Е. П. Карпова не оставлять театра, если он любит его больше себя». Мое имя раза два упоминалось в случайно взятой мной на себя роли парламентера. Муравейник по прочтении письма зашевелился. Каждый из осуждавших меня вчера актеров счел своим долгом одобрительно потрепать меня по плечу, а дядя Костя назвал меня даже {91} «графом Витте»[[107]](#endnote-108), смачно поцеловав в губы. Таков был этот характерный эпизод, типичный для тогдашних актеров, воспитанных в страхе перед начальством, чиновнически подслуживавшихся к нему.

Юбилейная поездка Савиной была ее триумфальным шествием. Артистка вся преобразилась и ни одного дня не страдала от своей болезни (камни в печени), которая сильно отражалась на ее нервном состоянии. Вообще же М. Г. отличалась большой тренировкой своих нервов, и недаром в труппе ее называли «двужильной». Про нее можно было бы процитировать лермонтовский стих: «Мне нужно действовать, я каждый день бессмертным сделать бы желал… и понять я не могу, что значит отдыхать!»[[108]](#endnote-109) И она «действовала» постоянно: дома, на сцене, в карете, на летнем отдыхе. Вечно вела переписку с литераторами, драматургами, актерами, с влиятельными лицами. Постоянно бывала в хлопотах об устройстве того или другого на службу, в театр, особенно отдавала свою энергию на нужды Театрального общества, которое, можно сказать, встало на прочные рельсы благодаря организаторским способностям Савиной[[109]](#endnote-110).

В поездке она была удивительно простой, «семейной», и все наши путешествия с ней по провинциальным городам были товарищескими «partie de plaisir».

Каждый день играя, она находила возможность делить свой досуг в товарищеской ночной пирушке. Утренних репетиций не было, вставать рано было Не надо. На этих вечеринках М. Г. оживленно пела с нами в цыганском хоре, рассказывала анекдоты, принимала участие в нашей доморощенной цирковой труппе, уморительно подражая цирковой актрисе, ходящей по импровизированному канату. В ее поездках и на вечерах всегда много было молодежи, но самой молодой и увлекательной была сама М. Г.

«Жить, жить, жить! Двести тысяч раз жить!» — опять вспоминались слова Давыдова при виде этой необыкновенной женщины. Главное, в ней не было никакой манерности, актерского позерства, заносчивости и вообще той Савиной, какой казалась она мне на сцене Александринского театра. Все в ней было просто, естественно, начиная от скромного костюма до чисто товарищеского обращения со всеми нами.

В поездке как-то теснее и интимнее актерская среда, чем в казенных стенах театра. Сидя в уютном маленьком {92} купе, направляясь в Харьков после гастролей в Одессе, Савина вкратце поведала мне всю свою жизнь. И как она была интересна в передаче великой актрисы! Я не заметил, как ночь сменилась утром — часы превратились в минуты, каждое слово запечатлелось в образы, образы в факты… Да, сцена — ее жизнь. Иначе быть не могло. И какая «личность»! Какое лицо! У‑у, какое! И сколько работы над собой! Сколько деятельной, любовной активности к театру, художественного мастерства — даже страшно подумать! Вот именно к ней подходила пословица: «дело мастера боится!»

Я переживал ярко все, что рассказывала лучшая представительница художественного сценического реализма. Вот она — маленькая девочка, почти малютка, лепечет что-то известной актрисе Фабианской в «Эсмеральде»…[[110]](#endnote-111) Вот она — дочь скромного учителя чистописания, впоследствии незаметного рядового русского актера Стремлянова, вместе с сестрой своей[[111]](#endnote-112) мечтает о заманчивости волшебных кулис, сначала дружно, а затем со всей ревностью друг к другу, доходящей до ненависти. Вот ее минские, одесские успехи, потом провинциальные удачные дебюты в Казани, Нижнем, Саратове у Медведева… Вот ее первое увлечение актером — первым любовником и партнером по сцене, жутко-прекрасное ощущение игры с ним, поднимающей начинающую актрису порой на небеса, порой опускающей ее в самый ад, кипящий терзаниями и сомнениями. «Мой первый недоигранный роман», — помню, так назвала она свои первоначальные «судорожные» месяцы любви. Помню, рассказ ее о нем пересекался воспоминаниями о водевилях с пением «Жан и Жанетта»[[112]](#endnote-113), «66» и других. Напевая мотивы из них — она невольно заставила меня подпевать: «Ну, подойди!», «Гитара, добрая подруга», «Что так скучна, Лизетта!», «Мы с тобой, Жанетта!»… (Оба эти водевиля я знал превосходно, часто выступая в них и в школе, и на сцене.) Затем брак с актером Савиным, который третировал ее и за которого она вышла замуж, думая, что поступает практически, страхуя себя на сцене мужским влиянием и защитой. «Но я же была тогда не “львицей”, какой меня считают теперь, а просто “какая-то насекомая”… Мне было около шестнадцати лет, и прозывалась я “чижиком-пыжиком”».

Из рассказов Савиной я понял, что В. Н. Давыдов, служивший тогда с нею в Медведевской труппе, видимо, {93} ущемленный ревностью к савинскому владыке, человеку громадного роста и обладавшему громадной физической силой, раз чуть не подрался с ним. На обещания Савина отодрать его за уши, Давыдов в свою очередь грозился пустить ему кровь всегда находившимся при нем финским ножом. Вообще молодые актеры того времени, рассказывала Савина, были воинственными и всегда ходили с подобным холодным оружием или кастетами. Потом Савина рассказывала про Александринский театр… Роли одна другой лучше… Безумный успех на «образцовой» сцене… Захватившая ее первая и последняя любовь к красавцу лейб-гвардейцу Никите Всеволожскому. Любимая роль Верочки («Месяц в деревне»), поэтические встречи и переписка с обожаемым ею автором «Дворянского гнезда» и «Клары Милич»… Поездка в Италию, во Флоренцию, Сорренто, на Кавказ… Воспоминания, характеристики актеров, литераторов, друзей и врагов, событий, чему она была свидетельницей, быта и нравов среды — все, все поражало тонкой наблюдательностью, сверкало непосредственным юмором, умом и талантом, словом, все оживало и воскресало в ее красочной передаче…

Передо мной вставала не властная Савина, «политиканствующая интриганка» в силу особых условий тогдашнего бюрократического, капиталистического строя, а зовущая к жизни, молодая, любвеобильная, открытая на все хорошее душа замечательной актрисы и женщины.

Невольно очарованный ею, я дрожал от страха, чтобы эти чары не околдовали моего слабого сердца и не погубили меня безвозвратно. Я искренне боялся ее колдовства, и во мне боролся инстинкт самосохранения…

М. Г. не любила «материнских» ролей.

— Я никогда не была матерью, — часто говорила она, — а потому мне чуждо это чувство.

Мне кажется, что она преувеличивала. Стоит только вспомнить пасхальные праздники, рождественские елки, устраиваемые ею в убежище для престарелых артистов, в приюте Театрального общества[[113]](#endnote-114). Окруженная детворой, смотревшей на нее такими светлыми, любящими, доверчивыми глазенками, с такой верой в нее, как в мать, Савина сияла и радовалась самыми материнскими чувствами. Повторяю, Савина лгала на себя и доказывала своим поведением совершенно обратное. Савинская игра тут не ночевала.

{94} На чудном портрете, подаренном мне Савиной, красуется автограф артистки:

«Моему непутевому сыну» с просьбой никогда не опаздывать на репетиции и всегда помнить, что «искусство ревниво»…

Обращение меня в сыновья последовало вслед за ролью Освальда в драме Ибсена «Привидения», в которой Савина играла мою мать, фру Альвинг[[114]](#endnote-115), а слово «непутевый» служило, видимо, характеристикой моего тогдашнего поведения. В тот сезон я был одним из директоров Современного театра[[115]](#endnote-116), на сцене которого, между прочим, и выступал под фамилией Николаев, а потому частенько опаздывал на казенные репетиции.

Ярко запечатлелось в памяти чтение моей пьесы «Госпожа Пошлость»[[116]](#endnote-117) в старой квартире Савиной у Аничкова моста — такой милой, уютной квартире, близкой и родной всем нам, актерам и драматургам, гораздо более близкой, чем холодный собственный особняк ее на Карповке, в котором она поселилась, став женой А. Е. Молчанова. Живо представляются вечера, ужины, а главное, читка пьес драматургами, на которые она меня часто приглашала.

Все современные драматурги считали долгом знакомить М. Г. со своими творениями, рассчитывая, конечно, на влияние Савиной в Александринском театре.

После чтения, перебравшись в столовую и усевшись за накрытый стол с горячими домашними закусками, — особенно мне памятны «снеточки в сметане» и маленькие «дроздочки», — происходил жаркий обмен мнений, а в заключение артист Сладкопевцев, постоянно присутствовавший на чтениях, делал вывод в юмористическом духе, тонко и остроумно копируя в своей речи всех говоривших. Наблюдательный, востроглазый, отличавшийся необычайным театральным нюхом, нервный, подвижный, немножко злой, Сладкопевцев не щадил никого, хотя надо сказать, что злость у талантливого юмориста была милой и «сладко-певческой».

Глаза М. Г. загорались при этом задорным смехом, глядя на растерянные улыбки авторов, которым не всегда было по себе от остроумных пародий.

О, эти глаза! Глаза большого ума и сердца женщины… Их силу, их обаяние всегда будут помнить и те, на ком они останавливались в минуты гнева, и те, кому сияли {95} бесконечной милостью и доброй лаской. Не забудет о них униженная, бесправная в прошлом актерская братия, потому что в былой жизни русского актерства никогда не было друга более преданного, более ревнивого, чем Савина! И вот, оглядываясь назад, мне невольно хочется повторить слова Гете: в искусстве «только скоротечное прекрасно!..» Но нам, современникам, долго не забыть деятельно-беспокойный «норов» и красочный талант «единственной» Марии Гавриловны Савиной.

## **{****96}** Глава четвертая

Только сквозь страстную любовь к свету становится видима тьма.

Собственная душевная красота возбуждает прекрасное в душе другого.

*Дж. Рёскин*

Если огромное влияние на мое творчество оказал Давыдов, учитель заветов благородной традиции театра, если Савина помогла мне утвердиться в моем призвании актера, то Вера Федоровна Комиссаржевская была для меня светлым маяком на путях искусства, проводником в глубокие тайники творчества, в духовную сущность его. Она обогатила мир моих восприятий новым светом и новым внутренним содержанием. Я стал глубже, тоньше рисовать человеческую жизнь на сцене. Благодаря Комиссаржевской я стал нащупывать, как мне казалось, самое значительное в человеческих переживаниях.

В театральном мире о савинской поездке была бездна разговоров. Мария Гавриловна везде и всюду с увлечением рассказывала о моих удачах, о моем успехе и признавалась, что делила свои триумф со мной[[117]](#endnote-118). Этого было достаточно, чтобы я быстро зашагал в гору. Давыдов, которому я с радостью рассказывал о своей поездке и о главной виновнице ее, даже забеспокоился и стал предостерегать меня:

— Ты смотри, не очень-то зарывайся, а то обалдеешь и впрямь себя гением сочтешь! А насчет увлечения Савиной помни: она, что «синяя борода» — от нее подальше!

— Вы все ее не знаете! — горячо протестовал я. И, правда, в актерской среде ее многие не знали.

По окончании зимнего сезона я был приглашен К. В. Бравичем в первую гастрольную поездку Комиссаржевской с участием Варламова в города: Одессу, Харьков, Киев, Курск и Вильно играть с ней Фрица в «Забаве» {97} Шницлера, Макса в «Бое бабочек» Зудермана, Ипполита в «Волшебной сказке» Потапенко, Павленко в «Борцах» Чайковского, Воробьина в «Накипи» Боборыкина, Андрея Калгуева в «Новом деле» Вл. Немировича-Данченко, Карандышева в «Бесприданнице» Островского и, наконец, сцену в тюрьме из «Фауста» Гете[[118]](#endnote-119).

После этой поездки М. Г. при встрече со мной пронзила меня насквозь своим взглядом и прожгла словами:

Так гибнут маленькие дети,  
Купаясь жаркою порой!

Но я не погибал: я был окрылен тогда новым светом искусства.

Итак, снова Одесса, Харьков, Киев! Родоначальные мои провинциальные города, куда я уже ехал с новой гастролершей и с новым репертуаром.

В труппе, кроме Варламова, прекрасного артиста Бравича, были еще два сильных и оригинальных актера: Яковлев-Востоков, только что принятый в Александринский театр, и актер Незлобинского театра — Грузинский, Яковлев-Востоков начал свою деятельность в провинции. Востоковский талант был родствен Андрееву-Бурлаку[[119]](#endnote-120). Отличительная черта этого актера заключалась в том, что он никогда не брал на дом ролей, учил их под суфлера и знал к спектаклю не хуже других, а пьесу целиком усваивал лучше, чем многие. Одной из его слабостей, как и у большинства провинциальных актеров, была страсть к вину. Так как он хорошо ко мне относился, то выражал свое внимание ко мне, между прочим, и тем, что и меня склонял к вину. Я тогда расцветал от сознания, что знаменитости считали меня своим приятелем, что сам Далматов и Писарев со мной на «ты».

Вспоминается морская прогулка в Одессе[[120]](#endnote-121) с Яковлевым-Востоковым, писателем-драматургом Тихоновым, Бравичем, Грузинским и суфлером Ванечкой Агафоновым. Это было в первую поездку с Комиссаржевской. Вышли мы в Черное море на парусной лодке, погода была хорошая. Капитаном сам себя избрал Яковлев-Востоков, уверяя, что он вырос на море. Другой «морской волк» — Вл. Тихонов — должен был удовольствоваться ролью шкипера. Часа через два после отплытия поднялась буря. Сначала капитан и шкипер вели себя браво, хотя безалаберно. Они кричали, спорили, командовали. Ветер усиливался, {98} поднялся шторм. Лодку бросало во все стороны, захлестывало волной. Капитан и шкипер уже не командовали, а что-то мычали, издавая какие-то бессвязные звуки. Бравич и Грузинский выкачивали из лодки набравшуюся воду. Я и суфлер Ванечка Агафонов помогали, как умели, матросу — хозяину парусной лодки. Заплыли мы довольно далеко. Ветер не унимался. Пришлось временно убрать парус и пересесть на весла. В момент спуска паруса нас чуть не перевернуло. Опять поднялись споры командиров, действовавших всем на нервы.

— Замолчите же! Невозможно так! — с польским акцентом, покрывая спорящих, прикрикнул на них Бравич, потерявший привычное самообладание.

Но вот свет молнии ярко осветил надвигающийся «девятый вал», а затем последовал ужасной силы громовой раскат. Впечатление такое, что в лодку нашу попал разрушительный снаряд и поднял ее на воздух. С Яковлевым-Востоковым произошло что-то удивительное: он дико вскочил на корму лодки и с безумно вытаращенными глазами, несуразно размахивая руками, закричал:

— В Дарданеллы! Константинополь! В Дарданеллы!!

«Морской волк» Тихонов, заливаясь диким смехом и обхватив его ноги руками, патетически декламировал монолог короля Лира — «Дуй, ветер, дуй, пока не лопнут щеки!..»

— Кошмарные люди!.. — шептал маленький, как обезьянка, Грузинский, держась за широкую ленту своего пенсне и с удивлением и страхом рассматривая двух спятивших с ума здоровенных медведей — Яковлев-Востоков и особенно Тихонов были высокого роста.

— Эти два эфиопа в конце концов потопят нас! — сквозь зубы процедил Бравич. Но все, к счастью, кончилось благополучно. Ветер стал утихать, и к рассвету мы были на берегу и сушили свои костюмы.

Так вот, среди этих трех актеров и Варламова я делил художественный успех с Комиссаржевской. По общему мнению, особенно хорошо я играл Андрея Калгуева в «Новом деле» и Карандышева в «Бесприданнице».

В «Новом деле» Варламов замечательно играл Столбцова. Всю роль проводил он в ярких, сочных комических тонах, и только в последнем акте вырастал вдруг новый Столбцов с глубоким душевным драматическим захватом, но до того простым и убедительным, что все смешное испарялось {99} в характеристике неудачного фантазера и мечтателя, живущего проектами «новых дел» и понявшего свое фиаско среди подлинных деловых людей. Монолог, клокочущий лавой возмущения против них, произносился им с такой насыщенной экспрессией и в то же время с такой искренностью, глубокой болью и разочарованием в самом себе, во всех людях и даже в «новых делах», составлявших цель и смысл всей его жизни, что в этот высоко драматический момент не только публика, но и мы, актеры, игравшие с ним, замирали от волнения, захваченные его огромным талантом. Последние его слова к жене произносились им с необыкновенным теплом и сдержанным рыданием, — это надо было видеть и слышать! Обращаясь ко всем, не договаривая, он делал заключительный жест рукой, в котором было все — и отчаяние, и презрение, и разочарование. Уход обиженного всеми ребенка покрывался громом аплодисментов.

Памятна мне эта счастливая пьеса и роль Карандышева еще и вот почему.

Летом 1902 года в московском театре «Аквариум» у Омона гастролировала группа артистов Александринского театра[[121]](#endnote-122). Конечно, все московские артисты, вся театральная Москва перебывала на этих спектаклях. Радушие и хлебосольство москвичей всем известны, и нашу труппу они положительно закармливали. Однажды, когда я играл Андрея Калтуева в «Новом деле», по окончании спектакля ко мне в уборную вошли артисты Малого театра Садовский и Правдин. Правдин бросился меня обнимать со словами: «Это за нотки твои!» В калгуевских монологах часто упоминается о тревожных нотках, по которым он определяет душевное состояние человека. «За нотки твои, милый!» — несколько раз повторил он, оглядывая меня со всех сторон. Дня за три до этого после «Бесприданницы» ко мне за кулисы пришел Садовский, назвал меня на «ты» и, со слезами на глазах, обнял. Подобное отношение в чиновном Питере можно было встретить только разве у дяди Кости.

Во время ужина после спектакля разговор велся вокруг театра.

— А сознайся, ведь ты у меня украл фортель с пистолетом? — улыбаясь, промолвил Садовский.

— К горю моему, я вас никогда не видел, Михаил Провыч! — искренне ответил я ему.

{100} — Ну, наверно, слышал от кого-нибудь!..

— Эх, пристал, толкучка ты старая! — подтрунил над Садовским Правдин.

Садовскому показалось, что я подражал ему в «фортеле» из-за следующих обстоятельств. Карандышев в конце третьего действия узнает, что Лариса уехала с Паратовым ночью за Волгу, к цыганам. Потрясенный, он хватает пистолет, чтобы отомстить за свое оскорбление. Обычно, по трафарету, пистолет, после того как Карандышев хвастает им перед приглашенными гостями, как редким турецким оружием, вешается им на стену. Играя Карандышева первое время, я в точности действовал по шаблону, но раз, случайно, вместо того чтобы повесить его на стену, положил на стол. Произношу горячий карандышевский монолог в полной уверенности, что пистолет висит на прежнем месте, где он должен быть, говоря: «Но знайте, Харита Игнатьевна, что и самого кроткого человека можно довести до бешенства… когда ему другого выхода нет», — стучу кулаком по столу, и вдруг рука моя наталкивается на пистолет.

Этой маленькой подробности достаточно было для того, чтобы я сразу понял, почувствовал в себе нового Карандышева, невольного убийцу, не предумышленного мстителя, а маленького человечка, глубоко оскорбленного в святая святых своей души. С этого момента я нашел в Карандышеве новое. Я почувствовал, что Карандышев лишь внешне ничтожен, но что его мука глубока. Я сдвинулся к новому толкованию образа. И вот про этот «фортель» с пистолетом и говорил Садовский, прибегавший к подобному же приему[[122]](#endnote-123).

В этот же приезд в Москву Комиссаржевская передала мне о приглашении ее в Московский Художественный театр[[123]](#endnote-124). Станиславский и Немирович-Данченко были на наших гастрольных спектаклях и, по ее словам, намеревались предложить и мне вступить в их, тогда еще молодую, труппу.

После всяких рассказов о Художественном театре у меня сложилось впечатление, что в этом театре режиссеры якобы обезоруживают актерскую индивидуальность, а потому на вопрос Веры Федоровны — согласен ли я идти туда, выразил опасение, что мне, молодому актеру, еще рано и страшно вступить в дело, где индивидуальному творчеству не дают простора, где громадное количество {101} репетиций превращает игру актера в ремесло, а требования режиссуры «не вылезать из общей рамы ни на осьмушку шага» связывают актера не только в чувствах, но даже и в жестах[[124]](#endnote-125).

Примером сценической гибкости и свободы игры актера был для меня Писарев. В последнем акте «Леса» Островского Гурмыжская, после выпадов Несчастливцева, с уничтожающим презрением говорит ему: «Комедианты». И на эту реплику Писарев — Несчастливцев откликался в ряде спектаклей различными интонациями, жестами и мимикой, ни на йоту не отступая ни от текста, ни от образа, созданного Островским. Один раз он принимал фразу, спокойно сидя в кресле, и после большой паузы тихо начинал: «Комедианты?..» Потом вскакивал и, горячо протестуя, восклицал: «Нет, мы артисты, благородные артисты, а комедианты — вы!..» Другой раз, как лев, срывался он с места, покрывая ревом слово «комедианты», а потом, после громадной паузы, тяжело дыша, спокойно и с благородством произносил: «Нет, мы артисты, благородные артисты…»

Или еще вариант: «Комедианты?.. Ха‑ха‑ха!» — развалившись в кресле, весело грохотал Геннадий Несчастливцев и, торжествующе глядя на окружающих, подмигивал своему бродячему другу Аркашке. Кругом недоумение. — «Нет, — с глубоким достоинством продолжал он, — мы артисты, благородные артисты» и т. д. Эта гибкость сотни раз проявлялась также Давыдовым, Варламовым, Савиной, Сазоновым. Да и Комиссаржевская в «Бесприданнице», «Волшебной сказке», «Бое бабочек»[[125]](#endnote-126) почти во всем шла от чувства, от интуиции. Каждый раз она вносила в свою игру новое.

Поэтому Комиссаржевская и пугалась Московского Художественного театра, где, по ее словам, чарующие натуралистические подробности собраны в букет искусственных цветов, изумительно похожих на настоящие.

— Они меня удивляют своим мастерством, но аромата живого я в них не чувствую. Стиль не мой, это тот же быт, но более рафинированный, а я не умею в нем жить…

Прежний актер не мыслился без вина и песни. Конечна были и исключения, но редко, потому-то Вера Федоровна из чувства дружбы и сердечной отзывчивости ко мне как к молодому, неустановившемуся человеку и актеру, могущему легко свихнуться с жизненного пути и {102} подпасть под дурное влияние, — решила меня идейно перевоспитать и отвлечь иными духовными путями от ежедневных «праздничных кутежей», превращающих жизнь в бессодержательные «будни», как она называла мое тогдашнее времяпровождение в поездке. Мы часто уезжали с ней вместе кататься за город, посещали достопримечательные места, говорили о природе, искусстве, поэзии, литературе, о жизни… Философствовали…

Во время одной из таких поездок я впервые услышал из уст Веры Федоровны замечательную легенду о любви скульптора к своей статуе. Она рассказала ее, как пример того, как следует актеру любить свое искусство. Впоследствии эту легенду я прочел в замечательном письме Комиссаржевской к известному артисту Н. П. Рощину-Инсарову, замечательному представителю теперь уже умершего амплуа любовника. Написано оно было в 1894 году, в первый год служения Комиссаржевской на сцене Новочеркасского театра[[126]](#endnote-127). Сломленная, но не убитая трагедией с первым ее мужем, графом Муравьевым, она воспрянула духом под гипнозом даровитого и обаятельного Рощина-Инсарова. Но блестящему Петронию было не по пути с маленькой женщиной с большими запросами, и гипноз очарования рассеялся, как дым. Письмо это ярко рисует душевный мир артистки, ее взгляды на искусство, и потому, думаю, оно небезынтересно для истории:

«Давно собиралась написать Вам, но, создав в душе известное положение вещей, я не сразу, а с большим трудом отрешилась от него. Теперь я могу приняться за письмо. Пишу его потому, что, во-первых, не хочу лишать себя возможности исполнить личное желание высказать в последний раз все, что Вы сейчас услышите, а во-вторых, это письмо есть в некотором роде аутодафе моего хорошего отношения к Вам.

На Вас, на того, каким я считала Вас до сих пор, я поставила крест, а настоящего Вас мне жаль и всегда будет жаль. Но знайте, жалость бывает разная: бывает, я вижу, например, человека, упавшего в грязь, я спешу помочь ему подняться, так как он больной, не имеет силы перейти лужу, и мне жаль его при этом; но иногда окажется вдруг, что он не мог перейти единственно от того, что он пьян; не зная, что именно довело его до этого состояния, я не осуждаю его, но он сейчас животное, и мне тоже его жаль, {103} хотя эта уж жалость почти граничит с презрением. Видите ли, я до боли ищу всегда, везде, во всем прекрасного, начиная, конечно, с души человеческой, и, найдя это прекрасное, увидя эту искру, я готова не только простить все остальное, но себя, всю себя готова отдать без размышлений, чтоб раздуть эту искру в пламя; но есть одно свойство человеческое, не порок, а прямо свойство, исключающее всякую возможность присутствия этой искры, понимаете, вполне исключающее, — это пошлость. И вот она-то и засела в Вас, заела Вас, пустила глубокие непоколебимые корни. Это для меня так же ясно теперь, как неясны были до сих пор многие в Вас противоречия. Артист Вы большой, повторяю, но Вы никогда не будете тем, чем могли бы быть при Вашем таланте. Вы останетесь на точке замерзания, никто, ничего не спасет Вас: от себя спасения нет. Вы заснули для духовной жизни, без которой начнет умирать в Вас и артист. В той среде, с которой Вы сроднились душой, так же мало высоких человеческих чувств, как много Вы о них толкуете со сцены. Вы безжалостно затоптали нежный, едва пробивающийся всход понимания смысла жизни… Ваши духовные очи закрылись навеки, и таким образом Вы не отличаете уже хорошее от дурного. Порой является у Вас самосознание, пробуждается в Вас художник и, чувствуя, что конец его близок, собирает последние силы, чтобы стряхнуть с себя всю пошлость гнетущую, которой его придавили, душат… И вот в такие минуты Вы чувствуете себя несчастным, чувствуете полную неудовлетворенность, является сознание, что все это не то, и Вы мечетесь с жалобами от одного к другому, но ведь один бог за всех, а всяк за себя… а до бога далеко; минуты самосознания все реже и реже являются, энергии все меньше и меньше, и наконец ее хватает только на то, чтобы решить, что мир не понял Вас, — заглушить в себе вопли художника, дав полный простор всем пошлым инстинктам… Что могло бы спасти Вас? Одно, только одно — любовь к искусству, к тому искусству, которое давно перестало быть для Вас целью, а стало лишь средством удовлетворения собственного тщеславия и всевозможных стремлений, не имеющих ничего общего с искусством. В Парижской галерее изящных искусств есть знаменитая статуя. Она была последним произведением великого художника, который подобно многим гениальным людям жил на чердаке, служившем ему и мастерской и {104} спальней. Когда статуя была совсем почти готова, ночью сделался в Париже мороз. Скульптор не мог спать от холода и думал о том, что глина не успела еще высохнуть, что вода в ее порах замерзнет и в один час статуя будет испорчена и разрушится мечта его жизни. Тогда он встал, закутал статую своим одеялом. На следующее утро скульптора нашли мертвым, зато статуя была невредима. Вот как надо любить свое дело.

А знаете, что бы Вы сделали на месте этого скульптора? Вы бы успокоили свою совесть тщеславной мыслью, что, спасая себя, Вы создадите еще много таких статуй. При такой любви к искусству Вы не могли бы окунуться с головой в ту яму, в которой останетесь теперь навеки. Окружающие Вас смрад и затхлый воздух кажутся уж Вам теперь чудным ароматом, и Вы с упоением вдыхаете отраву, от которой невредима остается внешняя оболочка человека, но гниет нравственная. Разве Вы в состоянии пережить то, что пережил этот скульптор? Разве Вы ощущаете когда-нибудь что-либо подобное? Разве уносит Вас невидимая могучая сила в волшебный мир необъятной фантазии, мир, исполненный поэтичными образами, неуловимыми видениями, освещенными каким-то дивным светом… Доходили ли Вы когда-нибудь до полного отчаяния, до мучительного сознания своего бессилия, до горького, обидного сознания, что разум не в силах обнять, а душа воспринять всей полноты бытия, чувствовали ли Вы холод смерти в сердце при мысли, что Вы — жалкий пигмей и ничего, ровно ничего не значите для искусства? Конечно, конечно, все это Вы переживали когда-то, но уснули, уснули навеки все эти порывы, дающие так много мук и наслаждений. Уснули навеки они в Вас, и вот почему. Во-первых, Вы рано вступили в эту ядовитую для молодой души атмосферу, а во-вторых, не было возле Вас женщины-друга. Именно женщина должна была дать Вам ту поддержку, которая так нужна каждому человеку, а артисту особенно. Она не дала бы иссякнуть живому источнику, не дала бы никогда падать духом, не позволила бы утратить энергию, сумела бы вовремя внушить, доказать, что удачи никого не делали лучше или умнее, что жизни и свободы достоин только тот, кто не теряется под их ударами, а завоевывает их каждый день[[127]](#endnote-128). Да, именно при возрождении в человеке артиста, при развитии его необходимо присутствие возле него такой женщины. Умная, {105} чуткая, любящая, она способна дать все, начиная от верной поддержки в духовном его мире и кончая страстью со всеми ее безумствами. Тогда подобная встреча могла бы сделать из Вас почти гения, теперь — она прошла бы для Вас незаметной, так как атома в Вашей душе не осталось, способного слиться с душой такой женщины. Ну, вот и все. Жаль мне очень в Вас — того, что погиб, жаль первой жалостью и жаль не меньше этого — Вас, но уже второй жалостью, и с этим от души не хотела бы я никогда встречаться.

*Прощайте. В. Комиссаржевская*».

Комиссаржевская стала «светом» души и ума моего. Я ходил весь новый, светлый, окрыленный. Большинство товарищей по поездке были недовольны подобной во мне переменой, особенно Яковлев-Востоков и суфлер Ваничка Агафонов, лишившиеся рьяного собутыльника, а Бравич, ревностно относившийся ко всему, что касалось В. Ф., даже вознегодовал. Как-то раз он не выдержал и довольно резко заявил мне:

— Ходотов, вы бы потише стучали каблуками. И зачем вы так высоко задираете свою голову, словно весь мир победили?!

— Ну, не всем же ползать, как вы!.. — весело ответил я ему (Бравич имел манеру шаркать по полу).

Беседы с В. Ф. стали для меня насущно необходимыми. Мы говорили об искусстве, о философии, о духовном начале, о вечности… Постоянными спутниками наших бесед были Пушкин, Тютчев, Шелли, Данте, Мицкевич, Байрон, Достоевский, Л. Толстой, Тургенев, Герцен, Метерлинк, Чехов, Леонардо да Винчи, Репин, Левитан, Врубель, Бетховен, Моцарт, Шуман, Вагнер, Ницше и особенно Дж. Рёскин, любимый философ Комиссаржевской.

Новый мир поэзии раскрылся перед моими глазами, и я тянулся к свету его, символом которого стала для меня вся сотканная из духа и вдохновенного экстаза необыкновенная, чудесная В. Ф. Комиссаржевская.

В одной из своих статей Юр. Беляев разделил артистов на две категории. Одни, по его мнению, идут на сцену для жизни, другие — от жизни. Первые, вступив на сцену, подобно мне, чуть ли не с ребяческого возраста, развиваются на ней внешне и духовно и в зените своей славы могут гордо повторить слова Савиной: «Сцена — {106} моя жизнь». Другие же входят на сцену людьми, много испытавшими, много пережившими, с надорванной душой и нервами, но с неугасимым духом. К таким артисткам от жизни принадлежала В. Ф.

Одна из наших прогулок в Киеве[[128]](#endnote-129) после спектакля могла бы окончиться довольно печально.

Была чудная, тихая, звездная украинская ночь. Мы поехали на извозчике кататься по днепровскому побережью. В. Ф., Клеманский, Шувалова, Вульф — молодая талантливая артистка, кончившая Драматическую школу по классу Давыдова и занявшая первое положение в провинциальных городах, и я. В верстах двух от города, около Цепного моста остановились. Здесь, в зелени, на самом берегу приютилась маленькая часовенка, а недалеко поднималась по довольно большой и высокой горе лестница. Мы сначала поднялись по ней, но потом решили свернуть и продолжать наш путь на гору по траве и земле; подниматься кочками, по песку и мелким камешкам было гораздо интереснее, чем идти по скучной деревянной лестнице. Забравшись на вершину нашего «Ай-Петри», мы мечтательно разлеглись на траве, любуясь звездной ночью и тихо плескавшимся внизу Днепром.

Чем ночь темней — тем ярче звезды…  
Чем глубже скорбь — тем ближе бог! —

продекламировала В. Ф.

— Как опрокинутое небо под нами море трепетало[[129]](#endnote-130)! — как бы в ответ прочитал я тютчевский стих, хотя никакого моря и в помине не было.

Мы больше молчали. Падали умирающие звезды, зажигались новые… мерцала серебристая рябь воды. Большая Медведица, прозванная Верой Федоровной «небесной кастрюлькой», неподвижно следила за нами. В душу входила глубокая, блаженная тишина… В этой тишине мне совершенно ясно представилось, что В. Ф. — свет, излучаемый от сердца, от самой сущности окружающего мира. И я назвал ее «светом»; она меня назвала «Азрой»[[130]](#endnote-131). В очаровании окружавшей нас природы и тихого проникновенного голоса В. Ф., западающего в наши души, мы сидели и слушали ее. Она учила нас и меня в особенности после Андрея Калгуева, Макса в «Бое бабочек» и всех тех ролей, которые я играл тогда с ней в поездке, не злоупотреблять, тремоло в голосе и не усугублять жалость {107} к себе внешней, входившей тогда в моду неврастенической игрой, а необходимости углублять свои чувства до душевной красоты и внутренней правды, избегать театральных нажимов в сильных местах, пользоваться меньше трафаретными приемами, не распускать свои нервы.

Мы не замечали, как летело время. Шуваловой нужно было на следующий день заменять в новой роли заболевшую артистку, а потому она, узнав, что уже второй час ночи, заволновалась и стала звать нас всех домой. Но ночь была такая дивная, что жалко было с нею расставаться. В. Ф. решила остаться на горе еще на некоторое время. Клеманский, Шувалова и Вульф уехали в город. Мы остались вдвоем и продолжали наш разговор. Через минут пятнадцать за спиной у нас появилась фигура солдата, вероятно, возвращавшегося из города в лагерь, немножко под хмельком. Лагери находились по другую сторону Днепра. Путем к ним служил красивый большой Цепной мост. Мы замолчали и ждали. Солдатик продолжал стоять и, видимо, не думал уходить.

— Что тебе нужно? — прервал я молчание.

— Ничего, — последовал ответ.

— Покурить хочешь? — спросил я его и подал ему портсигар с папиросами. Он закурил, но продолжал стоять на месте.

— Ну, закурил и уходи! — немного возвышая голос, сказал я ему.

— Сам знаю! — нагло ухмыляясь, произнес он и поплелся, пошатываясь, вниз с горы.

Когда он совсем удалился, В. Ф., как-то странно подергиваясь, прошептала:

— Как это неприятно! даже страшно… — и потом, улыбнувшись, добавила:

— В этом страхе есть что-то ужасно некрасивое, правда?..

Я понял ее тревожное состояние и стал успокаивать, что мы здесь в безопасности: спуститься с горы несколько минут, там у часовенки наш извозчик.

— А все-таки безрассудно было здесь оставаться вдвоем… ночью… где никого кругом нет, вдали от города!.. — упрекала себя и меня В. Ф. Говоря это, она смотрела вниз, по направлению часовенки, где стоял наш извозчик, и вдруг глаза ее расширились и вся она оцепенела; из темноты вынырнуло пять фигур в белых солдатских {108} рубашках; они направлялись к нам. И тут я мигом понял надвигающуюся опасность. Вспомнился жуткий рассказ Леонида Андреева «Бездна»[[131]](#endnote-132).

В. Ф. беззвучно вскрикнула и пыталась бежать, но я, крепко сжав ее руку, прошептал: «спокойствие» и, пересев ближе к ней, стал ждать. В голове беспокойные мысли, бежать некуда, кричать — никто не услышит и не поможет, в руках нет даже простой палки.

Пришли, окружили кольцом, дымят цыгарками, ухмыляются.

— Ну, что не видали! — пересилив внутреннее волнение, первым начал я.

— Ничего! А разве нельзя смотреть? — спросил старый наш знакомый.

— Идите, куда шли! — был мой ответ.

— Здесь место не казенное… — ответил другой голос.

Чувствую, что В. Ф. бьет лихорадка и она лишается последних сил.

— Ну, будет, побаловался — пора и честь знать! — наступает один из группы, и я чувствую его пьяное дыхание…

Что потом было — не помню. Я вскочил и начал орать на них диким голосом: «Какой роты, мерзавцы! Завтра же командиру будет известно!..» — и с уст моих посыпалась, как сыпучий песок, брань. Они отшатнулись. Я шепчу В. Ф., чтобы она немедля спускалась с горы, а сам, продолжая неистовствовать, стал медленно отступать вниз за ней, одновременно следя за солдатами и беспокойно оглядываясь на убегающую в страшном волнении В. Ф., которая несколько раз падала и вновь поднималась, спускаясь с горы. Отойдя на довольно большое расстояние от опешившей группы солдат, я быстро побежал за ней и у подножия горы увидел потерявшую сознание В. Ф. Мне пришлось донести ее до извозчика, который спал сладким сном.

В память этой злополучной поездки В. Ф. подарила мне потом золотой брелок, изображающий гору, на которой было выгравировано: На память о горе «Безрассудства», Большой Медведице и «ряби».

В сезоне 1901 года было много юбилеев и бенефисов, нарушавших и без того безалаберный репертуар, вносивших в репертуар «образцовой» сцены «халтурщину», так как бенефициант, выбирая для бенефиса пьесу, больше {109} думал о сборах и выигрышной для себя роли. В связи с бенефисом вспоминаются традиционные угощения бенефициантами труппы на генеральной репетиции в Александринском театре. Один раз актеры так «наугощались», что репетиция не была доведена до конца.

Репертуар театра был, в общем, несерьезный. Трудно было сказать, чего добивался театр, который Шекспира ставил рядом с Виктором Крыловым, Островского рядом с Антроповым… Но каждая пьеса все же была небезынтересным материалом для художника-актера. Не искажая, не уродуя авторского текста, он вкладывал в него свои силы, свой темперамент, и порой даже бездарные пьесы, благодаря актерскому творчеству, приобретали ценность и художественную значительность.

Значение актера в Александринском театре особенно повысилось с появлением Комиссаржевской. Она умела уловить мельчайшую нервную дрожь в воспроизводимых ею образах; вводила в сценический рисунок нежные краски, прибегала к сценическому пунктиру, и ее игра волновала даже тогда, когда автор пьесы был идейной и литературной гнилушкой.

К моей работе Вера Федоровна относилась с большим вниманием. Шла у нас комедия Шекспира «Сон в летнюю ночь»[[132]](#endnote-133). После генеральной репетиции «Сна в летнюю ночь» Вера Федоровна взяла к себе на дом мою роль Деметрия и в тот же вечер вернула ее мне со своими ремарками, характеризующими вдумчивость и художественную логику большого художника сцены.

Савина была ко мне уже менее благосклонно настроена, очевидно, моя дружба с Комиссаржевской повлияла, но все же пригласила меня постом в Одессу на гастроли[[133]](#endnote-134), и хотя нервы мои были потрепаны за сезон, я все же не мог отказаться от ее приглашения и третий раз выступал перед одесской публикой в ролях Алекина в «Нищих духом» Потехина, Подрезкова в «Клейме» П. Боборыкина, Леонида Барабина в «Завещании» П. Гнедича, Пастора в «Родине» Зудермана, Котика в «Истории одного увлечения» и князя Мышкина в «Идиоте». Из‑за нервной усталости я в первых спектаклях забывал не только чужие реплики, но часто и свои слова, делал не то, что следовало, уходил не в те двери, куда надо. На меня напала хандра. И тогда мне пришлось снова услышать от Савиной желчно произнесенное ею: «Так гибнут маленькие дети, {110} купаясь жаркою порой…» И да простит мне дорогая, умная, большая актриса за мой резкий, мальчишеский, не заслуженный ею ответ: «Но и старым кораблям довольно опасно пускаться в дальнее плавание!» Я намекал на менее удачный ее гастрольный приезд по сравнению с прошлым сезоном. Савина ничего не ответила, только сверкнула бездонными глазами.

Роли Подрезкова в «Клейме» и Леонида Барабина в «Завещании» были мною провалены с треском. В последней я должен при известных словах целовать руку Савиной… Она долго стоит и ждет — я не целую, тогда она шепчет: «Да целуйте же!» Я машинально целую ей руку и, вместо того чтобы уходить, стою, как пень. «Да уходите же, черт!» — не выдержав и с волнением говорит она. В ответ я очень спокойно отвечаю: «Зачем же ругаться?» — и молча удаляюсь, но не в ту дверь, в которую надо.

Всю неделю в Одессе шел дождь, хлестал ветер, в природе и в душе было пасмурно и тоскливо…

Я скверно играл первые четыре спектакля, все с одной, двух репетиций. Как ни просила Савина (она все время была мною недовольна), даже в газетах заметили, что я играю «неряшливо», но я не мог, я старался учить, ночи не спал, но все путалось, и в «Клейме» и в «Завещании» я ровно ничего не понимал, кого и что я играю, а Котика в «Истории увлечения», которого я с таким успехом здесь же играл в прежний приезд, окончательно провалил. Все, все в эту поездку смял, что такое со мной, понять не могу! Савина говорила, что она не узнает во мне того артиста, который зажигал ее в Армане. Но у меня так болела голова, я до того был рассеян, а тут еще простуда, дожди, слякоть, грязь — хуже, чем в Петербурге. Но слякотное состояние вдруг исчезло, да и солнышко выглянуло. Прилила бодрость, я возобновил свои дружеские отношения с одесскими художниками, писателями, журналистами, тепло относившимися ко мне в первые мои посещения Одессы. У А. М. Федорова, автора «Бурелома» и известного поэта, я в первый раз увидел А. И. Куприна, скромного и тогда еще неизвестного, бурно восхваляемого Буниным. Вначале за обеденным столом Куприн, застенчиво прикладываясь к рюмке и краснея, почесывал свой курносый нос, но в конце вечера разошелся, выругал меня «пижоном», «любандроном» за то, что я отказался продекламировать ему стихи.

{111} Летом этого же года я был снова В гастрольной поездке с Комиссаржевской, с Далматовым, и опять в Одессе, а также в Харькове, Киеве, Вильно, Николаеве, Полтаве, Екатеринославе, Белостоке, Варшаве, Лодзи, Ковно с пьесами: «Вечная любовь», «Огни Ивановой ночи», «Волшебная сказка», «Бесприданница», «Дикарка», «Дядя Ваня», «Чайка», «Бешеные деньги»[[134]](#endnote-135).

Во время моей поездки надо мной стряслась беда: в Петербурге от операции умерла моя мать. Мои переживания тогда сделали мою игру лиричней, чем всегда. «Смерть — учительница философии», и потому смерть близкого, родного человека заставляет вдумчиво вглядеться в окружающее и в свою личную жизнь. Я начал пристально всматриваться в омут сердца Треплева и Астрова. Моя игра от этого утончилась, стала прозрачной.

Мать умерла, пережив отца на пять лет, и как раз тогда, когда материальные условия нашей семьи, благодаря моим успехам, настолько улучшились, что мать могла бы пожить не только для своих детей, но и для себя. Умерла моя дивная мама, оставив на моих руках младшую сестру мою Аню, с которой я не расстаюсь и посейчас. Последнее расставание с мамой было торопливое. Багаж я отправил с Авдотьей, простой, деревенской, неграмотной женщиной, приехавшей недавно в столицу. Первые уроки «светского» воспитания она получила от мамы: «Авдотья, принеси апельсин!» — «Вот вам пельсин». — «Никогда не говори пельсин, нужно говорить: апельсин», — учила мать. — «Авдотья, пойди купи лимон!» — Приходит и торжественно изрекает: «Вот вам алимон!» — «Никогда не говори алимон, говори лимон». — «А почему апельсин?» — удивляется сбитая с толку мамина ученица.

Отправив багаж раньше на извозчике, я продолжал сидеть за столом в уютной маленькой столовой на Коломенской улице, в тесном семейном кругу собравшихся провожать меня родных и приятелей. Вспомнив вдруг, что дорожные вещи я отправил на другой вокзал (надо было на Варшавский, а я по рассеянности велел их везти на Балтийский), я, конечно, сорвался с места и не успел как следует проститься со всеми.

И вот всегда передо мною жива эта картина. Взволнованная мама, полная тревоги, поспешно поцеловала и перекрестила меня, и в глазах ее был испуг, пальцы рук дрожали. Если бы я знал уезжая, что это был последний поцелуй {112} той, которая была роднее всех! И такая жуткая тоска — вернуться домой и не застать дорогого человека!

Жизнь стала тяжелой ношей. Однако инстинкт самосохранения, воля к жизни так сильны, что всякие невзгоды, особенно в молодом возрасте, проходят быстро.

Вернувшись в Петербург, я нашел в себе силы выступать в Красном Селе и в Павловске, где играл с Савиной, Потоцкой, Стрельской, Левкеевой, Давыдовым, Медведевым, Варламовым, Сазоновым веселые крыловские комедии и водевили. Кроме платы за выступление, каждому артисту делали еще подарки в виде серебра, золотых часов с орлами, брошек, бриллиантовых колец, булавок. Театр наполнялся высшей, шикарной военщиной, гвардейцами всех мастей с женами и домочадцами. На этих спектаклях частенько присутствовал царский двор. Репертуар состоял из пустяковых пьес. Успехом пользовался балет. Впрочем, интересовало не столько само искусство балета, сколько привлекало знакомство с балетным миром.

В Красносельских лагерях шло непрерывное веселье. Кто-то из наших актеров рассказывал мне один из характерных случаев с Далматовым, которого, как и вообще многих артистов и артисток, пригласил к себе на обед Кирасирский полк. После гостеприимства Далматов не смог играть в назначенном спектакле, и его экспромтом заменил актер Ремизов, получивший личную благодарность царя и ценный подарок. Далматову же пришлось на время покинуть казенную сцену. Перед спектаклем Далматов из-за чего-то рассердился на гардеробщика и ругательски ругал его. В это время к театру подъезжал Александр III. Чтобы остановить рассвирепевшего актера, гардеробщик, увидев в окно экипаж государя, заметил, что государь приехал, а Далматов заревел: «Плевать мне на твоего государя». Так как театр был деревянный, то диалог царь, конечно, слышал[[135]](#endnote-136). Впоследствии, когда у Далматова произошла история из-за отказа от роли, назначенной Виктором Крыловым, последний припомнил диалог в Красносельском театре и воспользовался им для быстрого и легкого устранения «строптивого» Далматова с императорской сцены[[136]](#endnote-137).

Много позднее в кругу поклонников, за биллиардом, Далматов при мне шутливо рассказывал: «Вася, — говорил мне государь, — вернись на мою сцену! Все у меня есть: гвардия, кавалерия, артиллерия, армия, флот, а тебя нет! Возвращайся же!» — «Нет!.. — говорю, — ваше величество! {113} Обида горькая, не могу вас простить!» — И Далматов стоял, гордо подняв свою красивую голову, опираясь на кий, как на посох.

К 1902 году относятся мои посещения Трубачевых на Верейской улице, где собиралось много артистов и литераторов. С. С. Трубачев был редактором журнала «Вестник иностранной литературы». Там я познакомился с Павлом Орленевым, прогремевшим в то время исполнителем роли Федора Иоанновича[[137]](#endnote-138). Там же я сдружился с знаменитым в свое время рассказчиком Колей Мальским, бесподобным имитатором Варламова, Давыдова, Далматова. Вся труппа Литературно-художественного кружка во главе с Яворской и ее мужем, драматургом Барятинским, актерами Тинским, Бравичем бывали на трубачевских вечерах и литературных собраниях. Читали там поэты: Случевский, Полонский, Коринфский и другие. Почетный староста Варламов объединял друзей, писателей и артистов под этим симпатичным кровом.

Комиссаржевская, которая не любила праздного шума, все же была посетительницей этих вечеров.

К этому же времени относится мое первое знакомство С артистом петербургского Малого театра Кондратом Яковлевым, создателем образа следователя Порфирия в «Преступлении и наказании» Достоевского, впоследствии перешедшим в Александринский театр. Впервые с ним встретился я на вечере у Мальского. Сидя за столом, мы как-то совершенно невольно инсценировали Незнамова и Шмагу из пьесы Островского «Без вины виноватые». Я был Гришка Незнамов, а он — Шмага, и оба мы вошли в свои роли и, увлекаясь своей игрой, дерзили и поскандаливали.

«Гришка! Вели замолчать! Я хочу тебя слушать — говори!» — требовал Яковлев. И я говорил, пел. — «Можно ли С вами выпить?» — спрашивал я. — «Можно, можно, даже должно», — громыхал в ответ Яковлев. Кондрат Яковлев далеко не был забубённой головушкой, как многие о Нем думали. По виду он был флегматичным, спокойным, медлительным человеком. И если ему не шла «душа набекрень», то тем более трудно было предположить, что он лирик, а между тем задушевность, лиризм были основными чертами его характера.

Во время гастролей в Кишиневе он как-то рассказывал Мне историю своей любви К первой жене, умершей от операций рака. Сколько глубокой любви к ней, сколько пережитых {114} радостей, мук и страданий было в этом рассказе! Я нежно полюбил замкнутого в себе Кондратушку…

Постом я был опять в поездке с Савиной в Москве, Киеве и Одессе[[138]](#endnote-139). Малый театр устроил банкет в честь Савиной.

Особенно понравился москвичам мой князь Мышкин. В игре я начал, благодаря Комиссаржевской, прибегать к тому, что надо бы назвать психологическим пунктиром, стал чувствовать в сценических образах скрытое от глаз нервное напряжение, разбираться в хаосе внутреннего мира… Вдруг узнаю, что Комиссаржевская бросает Александринку[[139]](#endnote-140). Перед тем как окончательно оставить александринскую сцену, она летом вновь отправилась с александринцами на гастроли[[140]](#endnote-141). Это была ее последняя гастрольная поездка с нами. За гастролями последовал ее приезд на несколько дней в Петербург, откуда в начале августа она прокатилась со мной на мою родину, в Петрозаводск, на водопад Кивач, а затем предполагала проститься надолго, уехать в провинцию, накопить деньги, чтобы открыть свой театр, в котором должен был служить и я.

Уход В. Ф. из нашего театра после смерти матери был для меня вторым тяжелым ударом. Главную причину ее ухода с александринской сцены приписывают интригам Савиной. Это не совсем так. Сама В. Ф. отчасти соглашалась с такой версией об ее уходе. Конечно, бездна обидных сплетен, пересудов создавала неприятную атмосферу. Между Савиной и Комиссаржевской действительно существовал антагонизм. Это были совершенно разные люди, но корень зла лежал в театральной среде, заставившей стать их в положение непримиримых врагов-соревновательниц. Савина во всеуслышание называла Комиссаржевскую «актрисой из кукольного театра с личиком в кулачок», или еще злее — «вдохновенной модисткой»; более сдержанная В. Ф. реагировала на такие оскорбления лишь в интимном кругу своих друзей и почитателей; там она называла Савину «великой актрисой на маленькие дела».

Отчасти на решение В. Ф. оставить Александринский театр повлиял еще отказ директора Волконского поставить для нее пьесу Н. П. Анненковой-Бернар «Дочь народа», которая нравилась Комиссаржевской. Вместо нее Волконский предложил поставить Жанну д’Арк Шиллера[[141]](#endnote-142). Конечно, все это были маленькие, внешние поводы, усиливавшие основную причину, а она заключалась в том, что {115} мятущийся дух В. Ф. был неудовлетворен, был стеснен рамками бюрократизма, казенщины и рвался на свободу, к другому типу театра[[142]](#endnote-143). На пьесу «Дочь народа» она не смотрела, да и не могла смотреть как на выдающееся литературное произведение. Ее интересовала эта пьеса потому, что в образе героини «Дочери народа» она видела как бы свой психологический портрет. Она мне говорила, что роль шиллеровской Жанны д’Арк не по ней, а что «Дочь народа» дает возможность говорить ей о самом важном. Вот отрывок письма Комиссаржевской, характеризующий этот момент:

«… Я стою “на пороге великих событий” души моей… Я малодушна в тот момент, когда *должна* решиться участь моя. Да это ведь и есть моя вера: “Искусство должно отражать вечное, а вечное только одно — это душа…” Значит, важно *только* одно — жизнь души во всех ее проявлениях. Помните, я говорила Вам раз: “совсем не надо никаких типов создавать”, — я не поясняла, Что я хотела сказать, но это и было *то*. Помните мою лихорадку, с какой я Говорила Вам о Жанне д’Арк?.. Тут должно *решиться* все, и если бы эта вещь (то есть “Дочь народа”) была слабей во сто раз, чем она есть, — она *будет* пробным камнем для меня, потому что это я скажу или не скажу свое слово — не свое *слово*, *не свое*, а исповедую свою веру открыто… даже и не так. Если я не могу быть творцам *в этой* вещи, — значит, я не художник, значит, я не умею отдаться тому, где говорит *только* вечное, потому что, отдавшись ей, не надо делать никаких уступок реальному “прошлому” искусству!..»

Искусство для Комиссаржевской было ценностью вне пространства и времени, и для подлинного творчества она требовала отречения от отвлекающих будничных мелких интересов. По ее мнению, художник должен был быть возвышенно настроенным, иначе он будет карликом на ходулях. О взглядах ее на художника и его деятельность красноречиво говорит следующий отрывок из письма ко мне:

«… Вот я в Москве — я читаю завтра “Манфреда”[[143]](#endnote-144) (не знаю, есть ли что-нибудь на свете выше этого — гению Байрона некуда уже было идти потом). Весь литературный мир, все, что есть талантливого, молодого в России, сейчас {116} в Москве и будут завтра слушать меня. Весь мир музыкантов будет слушать. Актеры, молодежь, все, в ком живет еще любовь к прекрасному, придут завтра вечером к нам, потому что ждут небывалого наслаждения от этой единственной по красоте вещи: Байрон с музыкой Шумана. И они еще верят, что Шаляпин и я — выполним это как никто. Вот чего ждут они и какое наслаждение для духа было бы *хотя бы желание* дать хоть одним звуком ту бурю, что переживаешь, читая эту повесть гениальной души.

И вот я здесь — больная вся, без голоса, с мучительным кашлем, с апатией, как не помню в себе давно, давно, с потухшими глазами, с измученным лицом и скованная сознанием невозможности подняться хоть на одну ступеньку к вдохновению. И будет, может быть, успех, потому что я езжу к доктору, он вернет мне, может быть, несколько нот моих, они, послушные, пойдут куда я их направлю, и публика будет думать, что это я, — не подозревая, что это автоматическое искусство. Мне надо подняться очень высоко теперь, чтобы найти себя, так высоко, как, может быть, никогда еще не поднималась. Но как это сделать и жива ли еще надежда на то, что это возможно, — я не знаю. Я ничего не знаю, кроме того, что Я несчастна до конца сейчас, и мне кажутся химерами мои мечты о театре, и главное — вера в мои силы, а так нужна она мне… Если я начну дело без этой веры — я погибла и все вокруг меня погибло… Сейчас я не знаю ничего, до того я растерялась».

Ее художественный идеализм отразился и в нижеприведенном отрывке из ее письма ко мне:

«Я не боюсь умереть (я сама не знаю, почему я не боюсь сейчас), но я боюсь тяжелой, многомесячной болезни, боюсь смерти при жизни… Страх перед духовной Смертью, когда ты вдруг останешься с пустотой в душе, с “обугленным” сердцем, не могущим уже зажечься пламенем творчества… Но не волнуйтесь, мой Азра… я не теряю веры в жизнь, любви к ней (а особенно к нашему искусству), веры во все то, во что нельзя перестать верить, если хоть раз осязал его духовно, но у меня вдруг является чувство ужаса, что я иду с пустыми руками, что я несла в них в мир что-то ценное, важное, но оно было {117} частью расхищено, частью (по недосмотру души) потеряно — и все стало так мелко, ничтожно во мне, что я уже умею удовлетворяться этими жалкими остатками, а в минуты сознаний не хватает ни сил, ни желания возместить утраченное… А это не есть ли оскорбление жизни и веры в искусство?..»

Все, что она ни говорила об искусстве, было искренне, экстазно, без всяких теоретических вычур, без филистерского холода. Ей представлялось, что человеческая фантазия, обвитая чувством, способна проникнуть в тайну мира, найти ключ к загадкам бытия, и актер для нее стал жрецом, колдуном, человеком, умеющим погружаться в душевное подполье. Ее идеализм был наивен, но ее он превратил в величайшую русскую актрису. Эта идеалистическая черта повысила ее нервную взволнованность и сделала ее необычайно чувствительной к чужому внутреннему миру. Ее способность вживаться в чужую жизнь, в чужой мир придавала ее указаниям, практическим советам в отношении игры на сцене глубокий смысл. Она не опиралась на общеобязательные аксиомы, на то, что дважды два четыре, но подходила к сценическим методам чутьем, ведомая верой, что искусство освещает «самые корни жизни». Ее замечания об актерской игре разбросаны в ряде писем ко мне, рисующих ее наивный идеалистический индивидуализм. Привожу эти письма:

«Не собиралась писать Вам так скоро, но Вам помогла Большая Медведица. Выглянула в окно сейчас, и сразу она надо мной — и захотелось сказать Вам что-нибудь. “Кастрюлька” сказала мне, что Вам тоскливо. Да? Впрочем, я это скоро узнаю — по Вашим письмам видно будет. Но если Вам очень тоскливо — Вы не будете искать все-таки развлечений, не правда ли? Вы не будете искать спасения от этой тоски. Нет, не гоните ее, дайте ей приют в душе, она нужна душе. Она не задушит Вас! Как от аромата цветов, от нее можно задыхаться, но не бывает душно. Если суждено Вашей душе зазвучать когда-нибудь полным аккордом — Вы поймете тогда, услышите в этой дивной гармонии отзвуки той тоски и благословите ее. Тургенев говорит: “Красота разлита всюду, она простирается даже до смерти. Но она нигде не сияет с той силой, как в человеческой индивидуальности”[[144]](#endnote-145). Как это верно! {118} И в жизни каждого человека бывает такой момент, когда ему ничего не стоит не дать засориться светильнику, и как часто он потухает, не успев “засиять”. У меня на столе стоят розы. Я приехала вчера (Железноводск). Устроилась довольно хорошо, но не так, как ждала: я думала, что не смогу заниматься, а теперь мне хочется сейчас поработать, и страшно, чтобы что-нибудь не спугнуло этого желания. Завтра начинаю лечение. Мой доктор хочет, чтобы я поехала все-таки через 3 – 4 недели в Крым, хоть на три недели, но это еще не решено. А знаете, отчего еще мне захотелось написать Вам сейчас? Я купила в дороге книгу: “Письма Тургенева к Виардо”. Там он благодарит ее за письмо к нему и прибавляет: “Если бы Вы знали, что это значит, когда дружеская рука ищет Вас издалека и опускается на Вас”[[145]](#endnote-146). Вот мне и захотелось, чтобы Вы пережили это отрадное чувство. Ну и довольно пока. Христос с Вами. Будьте такой, каким Вы сами хотели бы себя видеть, да? Ну — и бог с Вами.

*Ваш свет*».

«Вы приготовьтесь к тому, мой голубчик (это мне так вдруг захотелось назвать Вас голубчиком, но совсем иначе я это слово говорю, чем всегда до сих пор говорила — я никого так не называла), что я не умею писать иногда связно. На меня налетает толпа мыслей, ощущений и слов даже — и вот я врываюсь в эту толпу, чтобы успеть что-нибудь схватить, что попадется, что ближе, что поддается, и посылаю это, куда хочется — значит, Вам теперь… Мне хотелось бы все, что сейчас во мне, — обратить в звуки и послать Вам, но это нельзя, да я и не слышу их сейчас. Я вижу большой чертог, весь в огнях; он полон каких-то неуловимых образов, неуловимых ни по цвету, ни по форме (только иногда мелькают громадные бабочки голубые и бледно-розовые, громадные и легкие-легкие), но все светлые. Они кружатся, мечутся, но это так надо, они не испуганы. Там чуть слышны звуки серебряных колокольчиков и ничем не пахнет (правда, ведь душа ничем не пахнет, потому что она все время раздает аромат). И я знаю волшебное слово, которое может их остановить, и тогда я все пойму, но я не понимаю, не могу или не хочу еще его сказать. Я посылаю Вам этот бред, потому что это — я. Бред продолжался иногда несколько дней и ночей… и почем знать, не есть ли это время — время *настоящей* {119} моей жизни? Я ясно чувствую, что в письмах к Вам никогда не должен витать тот беспокойный дух, который овладевает иногда подолгу моей душой, но в то же время я хочу попробовать ввести Вас во все те закоулки души, которые делают меня такой, а не другой, может быть, не той, которую Вы ждете и думают обо мне другие, но такой, какой меня не знает никто. Никогда не говорите “не обманывайте меня” — это звучит так же фальшиво и больно, как звучал бы крик совы, если бы он раздался в ту минуту, когда мы стояли с Вами в Киеве на площадке Андрея Первозванного и говорили о “Божественной комедии” Данте, о Беатриче[[146]](#endnote-147), помните? О Шелли и об его “Аластор”, или “Духе уединения”[[147]](#endnote-148). Я Вам этого не скажу; я только скажу: будьте правдивы до *щепетильности* не со мной только, а вообще. Не думайте, что это так легко — проследите за собой, и Вы увидите, как это трудно. И это откроет Вам новые горизонты…»

«… Я бесконечно рада тем строкам Вашего письма, где Вы пишете, что любите теперь все *не для себя, а от себя*. И мне так хочется объяснить Вам ясно-ясно, отчего это так мне отрадно. Я рада этому тоже *не для себя*, т. е. тут есть и для себя, но раз есть и, значит, оно тонет в чем-то большем. И это большее — есть радость за Вас… Как хорошо, что Ваша душа жаждет уединения и что Вы не бежите его. Смена этих настроений, какие Вас волнуют, которыми дышат Ваши все письма ко мне, — протянет много новых нитей в Вашей душе. И надо дать им окрепнуть, не дать внешним, часто ненужным впечатлениям порвать самые тонкие из этих нитей, и тогда высшая воля поможет соткать из них новую, светлую, крепкую ткань, и будет она основой всему, что еще должно быть с Вами впереди, как с артистом, так и человеком. Мой хороший друг… Азра мой, я верю в Вашу звезду — будьте же терпеливы и слушайте те звуки, которые просятся в Вашу душу, из которых многие уже там, и не давайте никому и ничему спугнуть их… Остерегайтесь всего ненужного, мелкого, не вливайте чуть заметный яд сомнений в тот светлый уголок Вашей души, светом которого Вы должны научиться осветить всю свою душу и много других, как художник и Человек. Прежде чем совершить подвиг, для того, чтобы быть в состоянии совершить его, — надо научиться ломать себя, приносить жертвы трудные, но тихие, тем более трудные, что за них нельзя ждать {120} награды, они даже могут быть не оценены. А я хочу, жду от Вас подвига и не хочу отказаться так скоро от веры в Вас. А теперь, Христос с Вами. Пишите в Крым. Как я счастлива, что со мной там будет Маша (Марья Ильинишна Зилоти, сестра известного пианиста А. И. Зилоти). Если бы Вы знали ее. Вы ее страшно полюбите. Это мой единственный друг на всем страшном и прекрасном земном шаре. Пишите же, пишите, мой Магометик…[[148]](#endnote-149) Не гасите Ваш свет».

«… Мы едем с Машей завтра, но я послала телеграмму в Новороссийск, и если во вторник идет плохой пароход, то останемся до среды. *Мне нечего сейчас сказать Вам о себе*. Я ничего не делаю, ни о чем не думаю это время. Молю судьбу, чтобы в Крыму вернулось желание работать — иначе я бросила в пропасть это время и буду непоправимо виновата перед собой… Я *должна* набраться сил, Вы не знаете, какая я бываю усталая зимой. Вы еще никогда меня не видали в минуты упадка душевных сил, сомнений… Надо тогда, чтобы хоть физические силы были… Как странно все-таки, что моя тоска “беспричинная”, о которой я писала Вам со станции Минеральные воды в тот день, когда встречала Машу, так не обманула меня. Во мне сделали как будто пустой ящик, и я напрасно стараюсь наполнить его чем-нибудь, хотя это понятно, потому что в этом случае чем больше стараешься, тем меньше надежды на какой-нибудь результат. Ужасно только, что все время боль тупая, но непрестанная. Я ездила вчера вечером с Машей кататься. Звезд было так много, как это бывает только здесь. Большая Медведица здесь очень низко… и я подумала, что вот в эту минуту она так близко и в то же время так далеко. Моя звезда, которую Вы мне подарили, переливала всеми цветами, а я думала о том, что она не так верна мне, как я думала. И еще думала о том: как ласково, с какой готовностью открывает небо свои объятия — и как не надо этого людям, т. е. они думают, что не надо. Я легла и видела во сне что-то горькое, больное и проснулась вся в слезах, “проснулась, а слезы все льются, и я не могу их унять”… как чудно пел этот романс[[149]](#endnote-150) мой папа»[[150]](#endnote-151).

«… Так много, кроме того, накопилось за последнее время своего личного, мучительно сложного… Об этом я не люблю ни говорить, ни писать… будьте “моим” Азрой, таким, которым бы я там в глубине души могла гордиться. {121} Не разменивайтесь даже в пустяках, изолируйте некоторые свои впечатления от всего мира (“молчи, скрывайся и таи”[[151]](#endnote-152)), а главное, научите Вашу душу не только воспринимать, но *впитывать* в себя прекрасное, — тогда Вы будете настоящим артистом художником, и ничто злое и грязное не посмеет туда войти. Потом Вы не правы, говоря: “Я не хочу брать”. Это мелко, Азра, милый, это не та гордость, которая двигает вперед… За духовной помощью никогда не должно быть стыдно протянуть руку. Это одно, а второе то, что артист, беря — в ту же минуту с лихвой возвращает. Ну, об этом мы поговорим когда-нибудь. Христос с Вами. Будьте умный, порадуйте мою душу — она очень устала мучиться… Но нет… Нет И нет… Неужели хоть облачко сомнений во мне может заглушить то небо Вашей души, которое создалось *нами же* при свете Большой Медведицы, на киевской горе Безрассудства, при шуме волн у берегов Малого фонтана…[[152]](#endnote-153) Нет, идите смело. “Вера твоя спасет тебя!”

*Ваш свет*».

«Мне кажется сейчас, что я так много должна сказать Вам, что я беру эту “простыню”, чтобы писать Вам. Но очень возможно, что из этого ничего не выйдет… Кто-то из больших писателей говорил, что каждый писатель должен — хочет ли он или не хочет писать — брать лист и начать его так: “я решительно не знаю, что мне писать”, — а дальше само пойдет. А вот когда пишешь письмо, бывает наоборот: стоит сказать: “я много хочу сказать”, чтобы не написать ничего. Это выходит потому, что голова полна не мыслями, душа не чувствами, а обрывками и, несмотря на жадное желание их передать, это оказывается много труднее, чем кажется. Когда я говорю с Вами или пишу Вам, мне всегда думается больше о Вас, чем о себе. Я всегда хочу дать Вам своими словами что-нибудь светлое, радостное или печальное, все равно, но светлое, т. е. с перспективой… Итак, мы вчера приехали… в Крым. Тут не хорошо — тут волшебно прекрасно. Начать описывать это все — значит оскорблять — нет слов таких или, вернее, не мне найти их. Но все-таки лично мне Кавказ больше говорит! Здесь много неги… Здесь все как-то “манит” любоваться собой, а там все полно *гордой* прелестью. Он не *завораживает* душу — он *покоряет* ее своей красотой. Но море здесь, море! “Свободная {122} стихия”. Господи! Сколько бесконечной свободы… но и сколько тоски оно несет, но тоски, без которой нельзя существовать!

Вчера вечером, когда я вышла на балкон и ночь была такая тихая, точно каждый листок дал обет молчания, и розы, и магнолии пахли так сильно, точно хотели, чтобы аромат этот дошел до луны… А громадный тополь стоит, как будто сторожит вход в волшебное царство… И все это залито луной… и свет ее лег широкой, бесконечной пеленой на море… я думала, что у меня сердце разорвется от счастья и муки. Направо от меня была наша Большая Медведица — “кастрюлька небесная”. Прямо передо мной звезда, что я Вам подарила, а левее — моя — Ваша.

Как мне хотелось, чтобы Вы были здесь, чтобы Вы все это видели, и видели теперь именно, пока еще дрожат в душе Вашей струны на все это, потому что боюсь я… и все труднее и труднее мне бороться с предчувствием, которое говорит, что житейские волны сумеют затопить все эти всходы в душе Вашей, и ни мне, и никому не спасти тогда их, потому что союзниками врагов явится многое, с чем трудно совладать. Легла я и долго и много думала на эту тему… и я не сумею всего рассказать, а хочется и надо для Вас, как для молодого артиста, в которого я верю.

… У людей вообще, а у женщин в особенности есть одна черта ужасная: они легко прощают гадость — раз она сделана ради них, из-за них или во имя их. В числе моих бесконечных недостатков — этого нет, и отсутствие этого недостатка послужило было одной из причин, почему я сурово отнеслась к тому, что произошло с Вами за время нашей разлуки. Конечно, Вы не сделали гадости, но… знаете, Галилей признавал только одну точку зрения на мир: стоя на земле. Коперник же решил, что есть другая: надо посмотреть на мир со звезды[[153]](#endnote-154). Ну так вот и мы, артисты в особенности, должны уметь найти эту высоту. Потом можно вернуться вниз, но уже все тогда будешь проверять по той, высшей точке зрения. И вот бывает так, что Вы вдруг какую-нибудь фразу, слово, из слышанных вами, выделяете на сцене ли, в жизни, в тоне, взгляде, пожатии руки… Для Вас звучит что-то новое, не необыкновенное, а именно новое. В устах этого человека, такого артиста и обыкновенная фраза звучит чем-то вещим, как бы {123} кладущим грань между тем, что было, и тем, что будет. И вот тогда решаешь, что человек этот — артист, может быть, бессознательно побывал на той высшей точке — и эта фраза плод того, что он был там; она обыкновенна, потому что еще лепет ребенка, но она *сулит*… Вы достаточно чутки, чтобы иначе все это Вам объяснять… Да я и не умею… Я вижу Вас Андреем Калгуевым, чутко прислушивающимся к подобным же звукам… Больше скажу: Вы заставили не только меня, но и публику прислушаться к ним. Но скоро, скоро мы увидимся в Петербурге и много… много будем говорить, как в нашем любимом Киеве… Вильне… Одессе…»

Несколько мыслей и отрывков из писем В. Ф., написанных ею в 1900 – 1902 годах:

«… Там, в глубине самой глубокой, я слышу, что я чувствую верно, что это не надо, потому что, видите ли, если мои муки настоящие, то из них должно что-нибудь родиться и вырасти — и вот это надо давать людям… Но сил физических так мало, да и духовных, должно быть, тоже… Когда я умру, я хочу, чтобы на памятнике было написано: “Умом и сердцем правду чуя… она отдаться не сумела ей”. Как тяжело будет лежать под камнем с такой надписью. Но душа уйдет без обмана. И как важно будет, что многие призадумаются глубокой думой над этой эпитафией…»

«… Молодому актеру надо *слушать всякие* замечания, ловить их, а потом уже дома разобраться, что в них ценное и что нет. Иначе Вы пропадете, Вы будете как *все*. Сыграв роль, они считают, что создали ее *как надо*, и всякое замечание считают оскорблением и говорят: “Это меня сбивает!” Вокруг нас кипит жизнь, люди реагируют на явления ее всякий по-своему, и чем с больших сторон услышит актер о взглядах на то, что ему кажется иным, а не другим, тем лучше для него. Его дело разобраться в том, что ему годится, что нет, но чужая психология помогает часто, освещает часто свою, открывая новые горизонты, и надо уметь их жаждать».

«Мой Азра, как я хочу, чтобы Вы стали добрым — добрым той добротой, которая *теперь, сейчас* должна родиться в Вашей душе и уже не умирать никогда. Той добротой, которая необъятно широко, тепло охватывает {124} все, что болеет, страждет, жаждет тепла, бьется в неволе и тьме. Хочу, чтобы Вы были добрый *до дна*, добрый до забвения себя, добрый во всякие минуты своей жизни, добрый *проникновенно*… Как я хочу не потерять той веры, какая сейчас во мне есть. Как я рада, что у Вас столько вещей, напоминающих меня, — Вам не так грустно, т. е. еще грустнее, но эта грусть сладкая, грусть с “надеждой”, да? Вы пишете, что играете “этот глупый репертуар”, но среди него попадаются “важные роли”. И теперь, когда Вы играете этот глупый репертуар, все-таки делайте, как я учу Вас: все, что Вам говорит на сцене актер или актриса, — Вы должны слушать и *непременно* переживать, как бы плохо они ни играли. Мелузова[[154]](#endnote-155) Вы должны полюбить по-настоящему и знать наизусть совсем, учить не только роль, но и реплики, и *непременно* переживать все, что другими при Вас говорится на сцене, и “талантами и поклонниками”. Вы увидите, как все глубже, ярче будет, а главное, *теплее*…»

«У Маши в Знаменке — у меня в саду есть такая его часть, которая называется “молодым садом”, и там много яблонь, и сторожить их привязана собака. Я пошла сегодня утром с детьми снести ей пить, и когда мы подходили, маленький Чебураша (племянник Маши) ужасно хорошо сказал: “Смотри, тетя Вера, как он рад, как он *смеется хвостом*”. Мне так стало умилительно смешно, а это было так верно схвачено его детской наблюдательностью. Потом здесь есть маленький — 4 лет — племянник Машин Сережа (сын музыканта Зилоти) — ужасно интересный мальчишка. Я ему говорю: “не ходи со мной, потому что ты устанешь и будешь отставать…”, а он мне отвечает, подумав немножко: “я знаю, как сделяю, буду клепко дельзать тебя за платье и значит как ты пойдесь, так и я…” Я его взяла, но, конечно, шла тихо, а он поглядел на меня улыбаясь и говорит: “ты для меня не деляй…” Если бы Вы видели, как у них это все чудно выходит… У Ницше есть: “тот, кто хочет принимать участие во всем хорошем — должен иногда быть маленьким”».

«… Я больше чем когда-нибудь хочу, чтобы Вы бывали, больше видели людей, потому что никому так, как артисту, и нужно набираться впечатлениями. Его индивидуальность всегда разберется, что надо взять и мимо чего пройти мимо, но мне было отрадно *осязать* в Ваших письмах {125} Вашу невозможность делать это без меня, когда я далеко… Не скрою, был период в сезоне, когда я смотрела Вас на сцене и испугалась, что Вы, как артист, не сделали никаких успехов, потом это прошло. Но как бы Вы плохо или хорошо ни играли, как бы наскоро ни была приготовлена роль (Фердинанд, напр., в “Коварстве”[[155]](#endnote-156), помните?) — я не могу не увидеть — сделали ли Вы успехи или нет (с моей “вечной” точки зрения), это вырвется, это скажет мне одно движение руки, один взгляд. Ведь Вы знаете, мой Азра, как это бывает: в душу войдет впечатление светлое, захватит ее, зазвенят струны, молчавшие до сих пор, существование которых только предчувствовалось, и вот сразу является жажда петь, сказать что-нибудь этими струнами, и вот эта нота прозвучит в первый же раз, как войдешь на сцену. И это никогда почти не случается тогда, когда этого ждешь».

«Работайте, работайте, возьмите роль и *чувствуйте, чувствуйте, чувствуйте, будто это все случилось с Вами, совсем* забыв, что там другой, не такой изображен. И когда совсем уйдете в эти страдания, радости, в хаос или покой, тогда только можете вспомнить, что это не Вы, что он был другой, и делайте, что хотите, и психологией, и философией — они уже будут на *верной, настоящей, единственной дороге*…»

«Когда идея должна облететь мир и потом быть напечатана на миллиардах листах бумаги, то для этого надо, чтобы она была написана на бумаге и чтобы эта бумага еще повторилась в миллиардах напечатанных листах, а для этого нужны станки в типографии, мозольные руки рабочих, и много-много чего… В “Мертвом городе”[[156]](#endnote-157)… есть слова: “Есть еще Иная красота, которую надо открыть, есть иные блага, которые надо завоевать, и что есть, может быть, в мире дела, которые надо совершить… дела прекраснее самых чудных слов поэзии”. Да, мой Азра, радуйтесь и понимайте в этих словах, что я приняла в душу увлечение Вами миром “революционных идей”… Во мне Самой жажда духовной свободы. Если бы я была иной — я бы не была актрисой. Вы же знаете, как я люблю Герцена, чувствую родного Мицкевича[[157]](#endnote-158), но не знаете, как я понимаю И Бакунина…»

«… Как-нибудь, когда будет настроение — подите в Казанский собор к вечеру. Как войдете — идите все прямо, там большое распятие. Станьте направо за колонну (я там {126} всегда молюсь) и смотрите долго-долго на лицо Христа, на руки его, тело — и помолитесь за всех, кому тяжело. Если помолиться Вам так, то у Вас как будто волна какая-то поднимется потом в душе…»

Письмо из поездки, после ухода Комиссаржевской с императорской сцены:

«Январь 1903 года. — Я играла два спектакля нервно, как никогда, и *не глубоко* так же, как никогда. Успех громадный, а мне тяжело, тяжело, и я боюсь за Монну Ванну[[158]](#endnote-159). Мне теперь кажется, что я не могу играть ее — не смогу чувствовать, я очень на земле, в мелочах. Я не могу жить, если моя душа и тело не в *полной* гармонии. Если дух молчит — должна и я молчать и ждать. В этом “мелодия моей жизни”, и никто, кроме меня самой, отнять ее у меня не может… Вам сейчас в поездку ехать немыслимо, условия невозможны: они вычитают три недели поста, а главное, не находят актера на весну. Вам бросить службу рискованно. С моим театром дело почти наверное не уладится. Телеграфируйте Сабурову или Кручинину, что на условия не согласны: хочу, чтоб отказали Вы, а не они[[159]](#endnote-160). Летом непременно устройтесь на Кавказе у Брагина на первый месяц, а потом поедем к папе в Италию[[160]](#endnote-161). Вы должны познакомиться с ним и волшебной страной всех искусств. Боже мой, неужели мечта моя о театре не осуществится? Неужели мы с Вами не будем служить ей… Неужели?..»

Близко стоявшие к театру знали, каких душевных и физических страданий стоила Комиссаржевской каждая роль, каких мучительных сомнений в своем таланте, в своих силах, но и, вместе с тем, какими восторженными переживаниями, радостью творчества жила и горела ее вечно мятущаяся, полная фантазии и экстаза натура. Сколько духовной силы порой бывало в ее маленьком теле и какую громаду чувств, и светлых, и трагичных, перенесла она в жизни, так преждевременно оторванной от нее. Она и на сцену принесла всю правду своих страданий, весь трепет своих фантазий, исканий, сомнений, всю свою страстную, чуткую любовь к природе и людям. Она на сцене исповедовала свою веру и поверяла свою духовную тоску, свои радости со всем своим миром хрупких иллюзий. И все, в ком жива была душа, тянулись к ней, и старые, и малые, {127} и всем она была близка, и многие находили в ее переживаниях ответ на свои собственные. При чарующем звуке ее голоса верилось, что нашу жизнь, полную мелочей, обыденщины, можно иногда возвышать до истинно глубокого и прекрасного. И теперь, когда прошло много лет со дня ее смерти, все еще как будто звучит этот голос, хотя издалека, но ближе многих, живущих еще и посейчас. Далекая, но близкая.

Будучи драматической актрисой, В. Ф. захватывала своим проникновенным пением весь зрительный зал, исполняя в «Бесприданнице» романс под гитару «Нет, не любил он». Она словно гипнотизировала Паратова, а с ним и всю публику. Стон стоял в театре! В «Волшебной сказке», среди последнего монолога в третьем действии, когда она с криком отчаяния и мучительного протеста оскорбленной женской души садилась за рояль и, нервно ударяя по клавишам, пела свое: «Душно! без счастья и воли ночь бесконечно длинна»[[161]](#endnote-162), и дальше: «чашу вселенского горя всю расплещи», — она достигала неописуемого вдохновенного подъема и стихийной силы бунтующего духа. Все ее хрупкое тело дрожало и трепетало, как у раненой птицы. Изумительно она пела песенку Офелии в «Гамлете». Великолепно мелодекламировала тургеневское «Лазурное царство», «Как хороши, как свежи были розы» с музыкой Аренского[[162]](#endnote-163).

Она сама аккомпанировала себе на рояле и на гитаре. Часто мы пели с ней любимые дуэты и цыганские романсы: «Как хорошо», «Не тверди», «Что это сердце», «Мы с тобою навеки простились», «Зачем твержу я стих унылый», «Тройка мчится, тройка скачет» и другие.

На просьбу подарить мне фотографическую карточку, она прислала мне ее со следующей надписью из Рёскина: «Только сквозь страстную любовь к свету становится видима тьма». И вот тут, после расспросов, я узнал, какую глубоко важную роль играл не только в ее творчестве, но и в ее жизни этот мыслитель. Его сочинения она считала своей настольной книгой и советовала всем, а особенно артистам, чаще читать их.

— Вы не знаете, — говорила она, — каким громадным подспорьем в минуты упадка духа, сомнений, когда перестаешь верить в силу нашего искусства, может послужить многогранно дисциплинированная душа этого правдоискателя. Читая его, будто беседуешь с самым чутким, самым {128} любимым другом. Я его еще люблю за то, что он похож на моего отца. Эти два старика — самые мои любимые.

Пусть в воззрениях В. Ф. на искусство были ошибки. Дело не в них, дело не в Рёскине, философией которого она увлекалась. Комиссаржевская страстно стремилась поднять искусство театра на большую идейную высоту, придать ему значительность и жизненную убедительность. Отрицательно относилась Комиссаржевская к философии Ницше.

— Мне страшно, — говорила она, — за молодежь, которая увлекается Ницше. На него надо смотреть, как на гениального человека, но сделать его философию символом веры — это значит никогда не пойти вперед.

Из поэтов она больше всего любила Пушкина, Тютчева и Шелли. Часто, в свободные от спектаклей вечера, она посылала ко мне за книгами, и я, несмотря на свою привычку редко кому давать их, с радостью исполнял ее просьбу. Книги возвращались подчеркнутыми карандашом на той или другой странице, и эти «каракули», как называла их сама В. Ф., для меня в настоящее время служат как бы ее реликвиями. Шелли она называла крылатым поэтом. Пушкина — эликсиром жизни. Тютчевские «весны»[[163]](#endnote-164) она знала все наизусть. В Герцене она видела страшный ум, дополняемый ясностью высокой души. Любопытна ее характеристика Достоевского на портрете, мне подаренном: «Не правда ли, какой живой Достоевский на этом портрете (перовском). Он весь тут. Даже его порочность и выкупающее все — худоба… А эти руки? Мне хочется целовать их. Вместил ли кто-нибудь в себе столько страданий… столько покаяния, столько нравственной борьбы!..»

Привожу еще отрывок из письма ко мне, где снова упоминается о Достоевском:

«… Мне лучше, я играю, но я в 6 часов только заснула, а в 9 уже проснулась. Захотелось перечитать “Царя Федора”, и вот что я вам скажу… Я не знаю, как Вы хотите дать Федора, но, ради бога, не отнимите поэтичности у этого образа. Я боюсь за это, потому что *самое последнее* время все, в чем я вижу Вас, Вы как-то по-другому стали играть. Именно поэтичности как будто убавилось. Если хотите — это ярче (то, что на закулисном языке называется “ярче”), но шаблоннее.

{129} Потом сделайте, что я Вам скажу. Напишите письмо Карпову (Гончарная, 23) и попросите его, чтобы он позволил Вам прийти к нему, прослушал Вашу сцену и сказал свое мнение. Я верю в его чутье, понимание, и потому верьте и Вы. С чем Вы не согласны, того Вы можете не взять, а я уверена, что будете меня благодарить… Вы должны так же полюбить эту роль, как и князя Мышкина (в “Идиоте”)…

Да, вот что: все вертелась в голове фраза… Когда я читала “Федора”, — я думала о Вас и о Мышкине и вспомнила, Достоевский говорит: сострадание есть главнейший и, может быть, единственный двигатель человечества. (Помните, я Вам писала летом?) Он не пояснил мысли, а я понимаю ее, так глубока и верна она мне кажется. Ведь сострадание делает прозорливым, оно всегда вперед глядит, а так как оно в душе живет, то, значит, душе двигаться помогает. Ум, набравшись знаний, может стоять, он может много ли, мало ли… почему-нибудь остановиться и так оставаться до конца, а душа не может: душа, если не идет вперед — непременно идет назад. Так вот, пожалейте Федора с глубиной Достоевского, прибавьте Вашу прежнюю поэтичность, и роль будет Ваша, Вам очень важно именно на этом спектакле сыграть ее хорошо».

Подходя к каждой своей роли как к важному, значительному явлению, В. Ф. далека была от внешнего успеха и очень строго относилась к нему. Вот несколько примеров ее такого отношения.

Из Харькова она писала о своем прощальном спектакле, где публика устроила ей небывалую овацию, и среди массы адресов и речей ее особенно тронула речь студента, который произнес ее, вскочив на сцену.

«Боже мой, как это было хорошо! Он говорил, и слезы лились у него из глаз, а потом я ничего не видала, — никого. Я только думала, за что же это все, — за что? Он сказал в конце: “Улетит от нас жаворонок. Лети же, дорогой наш, дальше, дальше, петь свои песни добра, красоты!..” Я ехала домой одна совсем… И я не знаю, что было со мной. Знаю только, что если из *таких* чувств не вырастет что-нибудь очень большое, — значит, я не должна жить. Это не успех ведь делает, и никто в мире не подозревает даже близко, как я холодна *там, внутри*, к успеху. {130} Нет, это не то. Я первый раз почувствовала вся, что есть лучшего в этой толпе, в этих душах, сейчас трепещет, плачет, радуется и молится — и все это сделала я! И вот тут-то и ужас перед мыслью, нет, не мыслью, а ответственностью души и недостойностью своей».

В другом письме (из Ялты) она пишет:

«Я пишу, а у меня слезы льются без конца, в таком я состоянии… Я сейчас такая слабая, что не могу не жаловаться, прямо так, по-обыкновенному жаловаться… Играла вчера “Бесприданницу” (здесь играть ужасно: сцена, как в школе императорской, и публика — аристократия). Первый акт за кулисами был шум, и я вышла и сказала прямо, что не могу этого. 2‑й — Локтев сделал паузу, — я тоже сказала, чтобы у него взяли роль. 3‑й — Радин вдруг своими словами говорит Паратова и 4‑й — я оборачиваюсь, чтобы сказать “Вася, я погибаю”, а их нет, и в конце после пистолетного выстрела, который в довершение всего дал две осечки, вдруг все выбежали, не дав мне сказать: “Милый, какое благодеяние вы для меня сделали”. Тут я не могла больше. Бог знает, что со мной сделалось. Я позвать велела Кручинина, говорила, что я уезжаю, потом прогнала всех, и со мной истерика. И сегодня я вся разбита, а вечером “Родина” — бенефис… Глупые, они хотят меня уверить, что публика ничего не заметила и что успех от этого не был меньше… Да хотя бы и так… Но я-то не могу. Мне не нужен успех тогда, когда я играю так ужасно. Вы же знаете мою точку зрения на это (“с вечной” точки зрения): как бы плохо или хорошо ни играть, всем ведь все равно не угодишь, — важно только одно, чтобы в своей душе было впечатление от играемой роли… И сколько бы раз она вами не игралась, но раз впечатление захватит вас, то должны зазвенеть струны, молчавшие в вас до сих пор, и вот сразу является жажда петь, сказать что-нибудь новое этими струнами, и вот эту-то ноту они у меня отняли своим халатным отношением, а потом в извинение задабривают меня успехом… Смешно и грустно».

«Когда я играла “Коварство”, из “Бурелома”[[164]](#endnote-165) приехал кто-то из выходных и рассказывал при мне, что Вам подали на сцену венок, а в уборную цветы, и прибавил: “Ходотов счастлив, от него прямо сияние какое-то, так {131} доволен”. Мне хочется, чтобы Вы *ясно-ясно* поняли мое чувство, и для этого я Вам приведу пример. Когда я играла на сцене первый год — я не люблю слова “служила”, — то в конце сезона кто-то подал мне лавровый венок. Я пришла в уборную, бросила его и заплакала. Мне до того было стыдно, как будто я украла что-то, мне казалось это чем-то ужасным. Я не стою этого большого чего-то. Это было семь лет тому назад. Наверное, я разучилась за эти годы чувствовать именно так, но не пропало сознание, что *то* чувство было одно из тех, которые двигают вперед и человека, и артиста… И вот, так как я для Вас хочу всего лучшего, то мне хотелось, чтобы подобное чувство было доступно и Вашей душе. Ну, до свидания же, мой Азра… “Да будешь мыслью и делами ты верен истине одной”».

Вспоминая эти письма, мне хочется поделиться своими впечатлениями об игре В. Ф. Ни с кем не было так легко играть, как с нею, особенно в драме, как с Савиной — в комедии. Она положительно зажигала своим нервом, а главное, гипнозом переживаний так, что даже самый каменный человек должен был почувствовать ее. Так, например, в одной из поездок, в той же «Бесприданнице» роль Васи купчика играл один актер, который, по общему нашему признанию, был «бревном», но на стон души В. Ф., когда Лариса бросается в последнем акте к нему со словами: «Вася, я погибаю!», то даже и он нашел в себе надлежащие нотки сочувствия и каким-то чужим для себя, незнакомым и для всех нас, трогательным дрожащим голосом ответил: «Так что же мне делать, голубушка?» А как волновала песня Наташи в пьесе Потапенко «Волшебная сказка»: «Душно! без счастья и воли ночь бесконечно длинна» и заключительный ее монолог в третьем действии, заканчивающийся истерикой. Как часто мы все следили за нарастанием голоса В. Ф. в этом месте… Как нам жутко бывало за нее в это время, — выдержит ли она и не наступил ли уже предел ее силам и где же наконец граница искусства и действительности. И нередко случалось видеть такую картину: бледную, как воск, Веру Федоровну уносил кто-нибудь из нас в ее уборную, а за нею шла встревоженная и потрясенная группа товарищей…

Да, трудно было ей в поездках, где ей приходилось каждый день играть всем нервом — иначе она не умела, — {132} всей кровью своего сердца. Недаром стоном звучит одно из ее последних писем, где она жалуется, что мечта ее жизни — ее собственный театр — не устраивается:

«Не писала, потому что заболела — со мной стали делаться какие-то припадки в театре. Два раза еле кончила спектакль. Была, как сумасшедшая, никого не узнавала и потом лежала все дни, как разбитая. Я не знаю, как я кончу поездку, и вообще не знаю, как буду жить дальше. Мармеладов[[165]](#endnote-166) говорит об ужасе, когда человеку “некуда идти”, а у меня ужас. Я не знаю, что мне делать — театр не устраивается. Эта мечта *срослась* со мной, и что делать без нее, не знаю, да и некуда идти. В провинцию не пойду… Опять поездка?! Это такой ужас, о котором думать страшно… Куда же? Что же? Я растерялась там, внутри себя… растерялась, как я не думала, что могу…»

Но, конечно, не все письма полны горечи и отчаяния. Есть из них светлые и радостные:

«В Севастополе все 4 спектакля с аншлагами. Здесь тоже по 800 рублей на круг, в Харькове — по 1000 рублей. За две недели взяли 12 с половиной тысяч. Как смешно, когда пишу… эти цифры, правда? Но все это не то, а главное, приемы, а еще главное — я здорова и играю хорошо. Я что-то точно ищу в себе, и кажется, что найду, и тогда даю момент и увлекаю толпу и делаюсь добра, счастлива, всегда люблю, верю в будущее и чувствую, как меня все любят, все рады мне, и я рада этой любви, *потому что я знаю, как я приобретаю ее*».

Я умышленно подчеркиваю последнюю фразу — пусть над ней призадумаются многие артисты, в особенности из начинающих.

Жажда жизни и склонность к фантазии особенно резко вызывалась влиянием природы; красота природы, мелодии моря, краски неба превращали Комиссаржевскую в поэта, полного страсти, лиризма и восторга. И эта любовь к природе помогала ей во многом в минуты неудовлетворенности, усталости, разочарования. Она, как ребенок, восхищалась полевыми колокольчиками, васильками, любила жаворонков и до умиления гусей и уток… «Еду мимо ржи, {133} вижу васильки и слышу, как жаворонки поют свои — мои любимые песни… по пути считаю славных пузатеньких гуторящих гусей и уток и загадываю на счастье…»

Для иллюстрации ее любви к природе и склонности к фантазии я приведу два‑три письма:

«Сейчас солнце село ярко-ярко и покойно ушло за лес, и все стало грустно, величаво тихо. Какая-то мягкая грусть легла на все. Какая-то неэгоистичная грусть. Мне представляется (отчего это иногда ни за что не хочешь такое слово сказать, а непременно другое), что именно в тишине *такой* грусти может зародиться что-нибудь по-новому мощное. Когда солнце уже ушло, то на небе осталось одно облачко узенькое и длинное — и солнце еще на него светило, так что оно совсем было как золотой, ярко золотой карандашик, и мне захотелось, чтобы тут же рядом явилась рука голубая (как утром все бывает перед рассветом) и написала одно слово — яркое, как этот карандашик, и входящее в душу, как этот свет и грусть.

Вот вам мои фантазии. Если бы я поддавалась им всем во всякое время дня и ночи жизни моей, то, наверное, они окутали бы пеленой и меня, и все, что окружает мою душу, и, пожалуй, я задохнулась бы в бессильной борьбе с ними… Но иногда я не хочу бороться, я даю им полный простор владеть мной — какой бы ужасный облик они ни принимали…»

«… Сколько солнца, сколько света и белого-белого чистого снега! Небо бледное, но ясное; только из-за леса видны белые большие облака, как горы, а главное, столько солнца, что смотреть больно, и в воздухе уже весна чувствуется.

Сердце, сердце, что ты плачешь?  
Иль судьба тебе страшна?  
Полно! что зима отнимет —  
Все отдаст тебе весна!

Весна, мой Азра, весна, как мне хочется показать Вам, как сейчас здесь хорошо. Я лежу на диване в купе усталая-усталая и гляжу в окно, и думаю… мало, только гляжу. Снег умирает уже, солнце его пьет ласково, любя, а он, умирая, говорит: помоги жить тому, что я сберег для тебя же! Кусты, трава, ручьи несмело, робко, но уже пробуют начать жизнь, чувствуют, что надо одно маленькое усилие, {134} и оков не будет… И я вместе с ними чувствую свое освобождение».

«… У меня особенное настроение сделалось — приподнятое ужасно, но это не экзальтация, потому что оно переходит за ту границу, до которой умеет доходить экзальтация. Моя душа переживает какой-то праздник, но эта радость — радость высшего порядка, и надо воспользоваться, надо сделать что-нибудь большое. Люди ошибаются, думая, что надо глядеть вниз, чтобы не споткнуться, — нет, именно надо всегда, всегда глядеть вверх, и только тогда минуешь все препятствия. Когда артист делается нищим (если его душа делается пустой), никого не смеет он винить в этом, потому что про душу артиста можно сказать то, что Христос сказал про себя: “Я — правда, я — и путь к правде”».

«Все эти мысли пришли ко мне здесь, в деревне, когда я в тишине вспоминаю прошедший сезон… много в нем было нехорошего, и я теперь знаю, в чем было это нехорошее; но тут, вблизи природы, все так ласкает, утишает и нежит, тут все иначе понимается, а потому все всем прощается и себе тоже. И я чувствую, что удесятеряются мои силы, и жить… жить хочется, “чтоб мыслить и страдать…”»

Влюбленная в жизнь, она страшилась некрасивой, обезображивающей смерти. Запомнилось потрясающее впечатление, которое произвело на нее посещение умирающей артистки Абариновой — этой когда-то цветущей, сохранившей до конца дней своих какую-то милую институтскую наивность, Абариновой, умершей от рака. Увидев ее за несколько дней до смерти, преобразившуюся из красивой жизнерадостной женщины в сморщенную, маленькую, несчастненькую старушку, она сказала мне: «Все, что хотите, но только не такая смерть. Это такой ужас! Я не буду спать теперь несколько ночей! Обещайте мне, что если когда-нибудь вы увидите меня в таком же положении, вы, как друг, должны избавить меня от этих мучений. Отравите, убейте, сожгите, что хотите, но только не оставляйте меня такой домирать… И не только для меня сделайте это, но и для других, чтобы и они не видели меня такой ужасной… такой… безобразной…»

Последнее слово было произнесено ею шепотом, полным страха и какого-то инстинктивного предчувствия. И что {135} самое ужасное — предчувствие это сбылось. Сама В. Ф. умерла от еще более обезображивающей болезни, далеко от всех своих близких, где-то в Ташкенте… от оспы… Но смерть ее на таком дальнем расстоянии не отдалила ее от нас, а, наоборот, еще больше сблизила, и ее похороны, собравшие тысячи народа, были воистину гражданскими похоронами. Бесконечная цепь из рук студентов, курсисток, рабочих и вообще из публики окружала гроб, лента колесниц с венками из разных городов следовала за ним. «Вечную память» пели тысячи голосов по пути к Невской лавре, кладбищу, которое так любила Вера Федоровна!

В чем же тайна ее такой популярности, ее общественности? Конечно, в основе — обаяние артистки. Но есть и иное: в ряде исполняемых ею ролей красной нитью проходил протест, художественно-вдохновенный протест против насилия, пошлости и обыденщины. Она была в них как бы адвокатом униженных и оскорбленных и защитницей прав человеческих, а особенно прав женщины.

Кроме того, В. Ф. всегда откликалась на общественные нужды участием и устройством бесчисленных концертов и спектаклей. Многим она помогала из своих личных средств, за многих хлопотала перед начальством, и много найдется таких, которые помнят, как она облегчала им неволю и как избавляла от жандармского и полицейского насилия. Пусть приводимое мною письмо напомнит и об этом:

«Сейчас я пережила ужасное впечатление… Ударили в набат, и мы с Машей побежали на колокольню посмотреть, какая горит деревня. Если бы Вы знали, что за ужас здесь пожар! Сегодня страшный ветер, а на днях был в другой деревне пожар при тихой погоде, и все-таки сгорело пять дворов; если бы Вы видели, как они сидят на этих черных головешках, оставшись только в том, что на них. Все сгорело дотла и не остается *ничего*, кроме того, чтобы идти за подаянием, потому что деревня так бедна, что никто им помочь не может — не в силах, конечно, кроме нас, но эта помощь слишком ничтожна. И вот сегодня с этим страшным ветром, конечно, выгорит вся деревня… И ни в одной деревне нет трубы пожарной. Если бы Вы слышали этот сплошной вопль при первом звуке набата!»

И дальше:

«Какой ужас! Ветер ужасный; сгорело 55 дворов. Накануне свезли хлеб на гумна — и гумна сгорели. Все, для {136} чего они жили, работали весь год — все сгорело в десять минут, и они все без дома, без платья, без зерна остались, Нельзя рассказать, что это такое. Все мечется: стон, рыдания, плач детей, а иные прямо тупо смотрят, как скирды эти пылают, как костры… Поймите — скирды, чем они должны были питаться весь год! Зерно, чтобы добыть которое — столько труда ушло!.. Голод вообще здесь ожидается страшный, потому что очень, очень плохой урожай… а потому надо помочь… Как только я приеду в Петербург — устрою что-нибудь… Вы мне поможете тоже? Да? Больше ничего не могу сейчас писать, письмо кончу завтра, а если будет оказия, то сегодня пошлю как есть…»

Помню мои первые шаги в мелодекламационном искусстве. Кто как не она повлияла на меня своим исполнением мелодекламаций! «… Мне тоже хочется сказать Вам о музыке. Вы знаете, что Аристотель первый написал физику, но, кончив ее, он понял, что есть что-то еще высшее, не поддающееся законам физики, и тогда он написал метафизику[[166]](#endnote-167) (мета значит — за, после). Так вот, в жизни музыка играет роль “мета”. Надо полюбить ее так, чтоб не ждать такого настроения, какое вызывает в тебе желание ее, а надо, чтобы она вводила в настроение. Мелодекламация, о которой Вы мне пишете, должна быть тоже введением в настроение. Конечно, воспринимать ее, т. е. музыку, будет каждый, сообразно глубине, ширине и потребности духа тяготения его к ней и стремления ко всему, что она несет с собой, но знакомство с “формами”, со стилем важно, очень важно, и, во-первых, стиль нужен всегда, во всем, начиная с малейшего движения души, потому что выдержанный стиль есть гармония, а во-вторых, важен момент, когда явилась жажда усвоить его, потому что в этот момент рождается истинная любовь к музыке…» Развитием своей музыкальности она была обязана своему отцу, известному певцу Ф. П. Комиссаржевскому, до конца своей жизни не терявшему точек соприкосновения со своей дочерью.

О том, каково было отношение ее отца, угасавшего на старости лет в Италии, мы видим из следующего его письма к ней:

«Сейчас получил твой портрет. Взглянул, прочитал, вычитал, и стало на душе и сладко и так больно и тяжело, что я опять пожалел об отсутствии у меня слез. Но слез {137} хочется таких, в которых можно бы захлебнуться, — не задохнуться, не умереть, но залить на время неугасимый пламень бесконечной и безысходной скорби. Эти настроения, которые приходится переживать, нельзя назвать ни муками, ни страданиями. Нет, это что-то мучительное, ужасное… Прости, что я тебя потревожил так бесчеловечно, но ты умна, ты поймешь мои прорывающиеся вопли, как нежная, чуткая мать, знающая сердцем, откуда исходят они. Но не бойся за мой “родник” — он перестанет бить вместе с концом жизни. Пока ты на свете — горе, боль, несчастия — все облекается мной в светлую ризу поэзии. Думая о тебе, кажется, что в последних, неровных биениях умирающего сердца я буду все слышать гармонию моей любви к тебе. Да, я верю, что эта гармония будет моим похоронным маршем, и потому-то хотелось бы закрыть в последний раз глаза, глядя на улыбающееся солнце и на восхитительную чарующую мою природу. О, если бы ты знала, как страстно я люблю ее! Как много она мне дала вдохновения! Как широко развила мою любовь к тебе. Нет, никто не любил так и никогда не полюбит… Работай, дитя мое, работай, только в труде может человек найти утешение — вне его из всех щелей глядит разочарование. Мое дорогое дитя, старайся жить мыслью: поменьше чувства — и жизнь твоя утратит общий трагизм. У тебя есть великое утешение в жизни — сознание, что ты вложила в душу старца любовь, связала с его эстетической душой свою чуткую, молодую. Что такое единение, оживляя, украшая старческое существование, тебя возвышает и ставит неизмеримо выше и благороднее твоих присных. Любить, освещая, согревая, вдохновляя своей любовью, как солнцем, другого?! Такой удел в наш век выпадает на долю весьма немногих. Еще прибавить к этому, что от человека отвернулись, забыли его не по жестокосердию, а по неразвитию ума и сердца. Остаться возле него одной, заменить, вспомнить всех для этого забытого… о, это верх торжества человеческой жизни, особенно женщины и дочери. Вот тебе другой “родник” — чистый, прозрачный, из которого ты можешь черпать ряд удовлетворений, не только радующих, но вдохновляющих тебя, как художницу. Любить свято и быть вознагражденной такой любовью. Выше и благодетельнее духовной сделки среди людей существовать не может. Да сохранит тебя бог, моя радость. *Твой Комиссаржевский*…»

{138} Уход весною 1902 года Комиссаржевской с александринской сцены выбил меня из колеи. Я почувствовал пустоту. К тому же вскоре Вера Федоровна уехала на гастроли в провинцию, и я очутился в одиночестве.

От Комиссаржевской я получал письма, то полные радостных восторгов, то глубокого отчаяния. Ей тяжело было в провинции. Об ее тяжелой жизни и гастрольных успехах, а главное, о нервном состоянии, в котором находилась в то время В. Ф., писали мне общие с ней друзья. Вообще при многих известных актрисах, а также и актерах находились всегда странно добрые люди, готовые на жертвы ради них. Обычно такие люди в театральных кругах назывались «психопатками» и «психопатами». Они очень напоминали чеховского Фирса, но подхалимами они не были. Это часто были сердечные, сердобольные существа, которым таланты казались необычными натурами, и они им поклонялись. Среди многих примеров я могу указать на двух актрис — Савину и Комиссаржевскую и про отношение близких к ним людей. У Савиной была Лизавета Петровна Хитрово, обожавшая ее до самоунижения. В нашей труппе актеры окрестили ее савинской Анной Кеннеди (камеристка Марии Стюарт из шиллеровской трагедии), а у Комиссаржевской был верный паж в лице актрисы Смирновой. И как порой попадало этим трогательным людям от своих изнервничавшихся, капризных кумиров! А они, несмотря ни на что, были счастливы!

Первое время разлуки с В. Ф. было для меня кошмарно. В душу вкрадывались всевозможные опасения и сомнения, одно другого нелепее. Почему она настояла на том, чтобы я не уходил из Александринского театра и не разделил с ней ее путь скитаний по провинции? Почему она, принося себя одну в жертву ради создания своего собственного театра, не считала возможным и нужным взять меня с собой? Значит, она не верит в мою веру, в мои творческие силы? А тут еще болезненная ревность, придирчивая ко всякой мелочи, ко всему и ко всем, что близко касалось ее, обуяла меня. А кругом злые люди, воспользовавшись моим одиночеством, нить за нитью плели сеть лжи, сплетен и обмана. Постепенно, капля за каплей всасывался яд безумных тревог и сомнений в мою неокрепшую душу и медленно, но верно разрывал наш духовный союз, казавшийся мне вечным и ненарушимым. Как все это мучило меня и неизмеримо глубже Веру Федоровну! Эти {139} люди довели свое торжество до жестокости и заставили нас в конце концов уйти друг от друга.

Останавливаться подробно на виновниках нашего «идейного» расхождения, — я не могу иначе назвать наш разрыв, виною которого в первую голову был я сам (сознание слишком позднее), — было бы долго, сложно и мучительно… Но одним из немалых факторов, разъединивших нас, был вечно новый, реалистический театр и влияние моего учителя В. Н. Давыдова, которому в данном случае помог вступивший в александринскую труппу режиссер А. А. Санин[[167]](#endnote-168). Зрелые корни реалистического театра оказались устойчивее юных ростков прекрасной мечты о хрупком символическом, мистическом искусстве, с его миром грез… и разрыв с той, которая первая ввела в этот мир, свершился.

С грустной улыбкой теперь я вспоминаю наши обоюдные предчувствия того, что должно было случиться, и страх, доходящий до наивного суеверия: не сниматься вместе на фотографии ни на сцене, ни в жизни, потому что, по каким-то и кем-то «проверенным» источникам, снявшиеся вместе непременно рано или поздно разойдутся врагами. И вот передо мной последние строки из письма В. Ф., посланного мне 23 мая 1903 года:

«Вы *никогда* не будете мне чужой, что-то бездонное нежное к Вам срослось с моей душой навеки, и я верю, что Вы чувствуете это… Вы знаете также, что и мечта моя о театре так сливалась с постоянной мыслью о Вас: одна без другой — они как-то не виделись, и казалось, что из слияния этого великого по замыслу — с таким высоконежным по чувству — должно вырасти что-то большое, то, без чего до сих пор было только подготовление к жизни, а не жизнь. А она вот какая жизнь!..»

И мы расстались, дав друг другу слово не пытаться вернуть и возродить прошлое, чтобы оставить мечту о неповторимо прекрасном. С этих пор мы даже избегали друг друга, иногда только встречались или переписывались по вопросам театральным и общественным. Все же, что касалось самой В. Ф., переживалось мной наедине с собой.

«Я еду по Кавказу, и здесь уже весна. Душа моя летит к Вам. Где бы я ни была, какая бы я ни была всегда, всю {140} жизнь — первые звуки, первый вздох весны напомнит мне Вас, потому что лучшее, что могла творить поэзия моей души — она творила для Вас. Все муки, все радости, все слезы и улыбки любовь оторвала от себя, чтобы вложить в Вашу душу, и теперь шлет последнее, что у нее осталось, — воспоминания и стон: где же, где мой Азра!..»

Я пытался развернуть клубок тревог В. Ф. Комиссаржевской. Мне, может быть, удалось немного показать ее мысли, чуть-чуть отдернув завесу с ее любопытнейшей, тончайшей, глубокой внутренней жизни. Приведенные выше письма говорят больше, чем субъективные строки о ней, часто грешащие экзальтированными вымыслами. Влияние ее на меня было огромно. Через мои сценические настроения пропущены были чистота ее театральных намерений, мятежность ее исканий, ее порывистая стремительность вперед…

Свои настоящие воспоминания и записки я озаглавил «Близкое — далекое». Но разве можно отнести «далекое» к Комиссаржевской? Мятущийся дух ее остался среди нас и посейчас и еще долго, бесконечно долго будет объединять всех, кто любит искусство, любит чисто, идейно, революционно. Пройдет еще много лет, с годами будут меняться течения и направления в искусстве, с годами будут меняться и сами люди, но неизменно чиста и прекрасна будет жить в них легенда о дивной артистке.

Далекая, но близкая!

## **{****141}** Глава пятая

Жизнь измеряется не годами, а полнотой ощущений.

*Шиллер*

Приход на александринскую сцену А. А. Санина поднял мои упавшие с уходом Комиссаржевской силы.

За короткое время моего пребывания в стенах Александринского театра я «пережил» двух директоров — Всеволожского и Волконского, и около десятка режиссеров. Все они, и главные, и очередные, быстро сменялись один за другим, не внося с собой резких изменений… Одни из них были более талантливы, традиционно театральны, другие менее, но все они равно верили и чтили завет старого театра: театр для актера, актер есть основа всех начал его, за ним автор и уж потом режиссер. И так было не только в Александринском театре, но и в московском Малом и, конечно, по всей провинции.

Этот строй диктатуры актера решил изменить директор Волконский, пригласив из Московского Художественного театра молодого режиссера и актера Санина[[168]](#endnote-169). Для старых александринцев Московский Художественный театр был тогда жупелом, чуть ли не символом анархии, посягающей на свободу творчества. Не мудрено поэтому, что Санин был недоброжелательно встречен александринцами, как встречен был в стенах Александринского театра и новый директор Теляковский.

Санин в высшей степени осторожно и политично подошел к своей новой задаче. Он не хотел сразу менять сложившееся лицо театра. И в первой же постановке «Дмитрия Самозванца и Василия Шуйского» Островского Санин доказал, что он как режиссер ничуть не стесняет и не умаляет актерских прав[[169]](#endnote-170).

{142} Наоборот, задача его была — подвести актера к раскрытию образа, дать постановочный материал, помочь актеру ярче чувствовать, жить на сцене, благодаря новым мизансценам, совместным разборам архитектоники пьесы, авторских заданий, идейности ее. Санин совершенно изменил взгляд александринцев на прошлых режиссеров, не утруждавших актеров подобным подходом при постановках новых пьес, на которые давалось не больше шести-семи репетиций, а возобновляемые пеклись как блины с двух-трех. Всем этим Санин увеличил актерский интерес к художественной спайке спектакля и к общему ансамблю. Санин принес с собой, конечно, и все умение «изображать» по-новому художественную обстановку сценического действия — массовые сцены и живописную обстановку. Он заботился о реквизите, бутафории, гриме, париках, костюмах, декорациях, о звуковых закулисных эффектах, и актерское исполнение от этого много выигрывало. До сих пор постановочная часть Александринского театра была очень примитивна и банальна. На нее вообще мало обращали внимания, которое все было устремлено на игру главных актеров, которые заботились больше о своих личных удобствах и успехах на сцене, чем о целостности и гармоничности спектакля. Были, конечно, отдельные актерские индивидуумы среди прославленных «первачей», заботившиеся об основном тоне сценического воспроизведения, но все же эти заботы и труды достигали своей цели постольку, поскольку они касались исполнения ролей самими актерами, спорящими и отстаивающими свою позицию и трактовку, а режиссер был главным разводчиком пьесы и, так сказать, арбитром в этом споре. И его права распространялись на группу артистов второго плана и на статистов, делающих толпу, или, «собственно говоря — шум» (карповское выражение!).

Несмотря на эту междоусобицу, отношение «стариков» к начинающей молодежи было поистине трогательным и необычайно благотворным. Молодежь не была предоставлена самой себе или какому-нибудь одному режиссеру, который бы мог из нее кроить все, что ему вздумается. Она всегда чувствовала родительскую поддержку со стороны умудренных опытом и славой актеров, разворачивающих и обогащающих наши актерские возможности в различных сценических образах. Санин сумел заинтересовать общей работой всю труппу, начиная с больших и кончая малыми, {143} от стариков до молодежи. Темпераментный, изворотливый, находчивый, с большой фантазией, он из сил выбивался, придумывая удачные и выгодные комбинации для игры. Что же касается массовых сцен, то тут он бывал неистощим в своих иллюстрациях. Притом, чтобы быть ясным и понятным, не щадил себя: грыз ногти, рвал волосы, катался волчком по полу, не жалел гортани и штанов. Все участники массовых сцен, крупные актеры, статисты, плотники и весь технический персонал, которых Санин чуть ли не всех называл по имени, а то и по отчеству, сливались в одно целое. Его рвение, самоотверженная любовь и страсть к делу были оценены труппой по достоинству. Санина признали удобным режиссером даже «киты» старой александринской сцены, охотно принимая его новые, не успевшие еще войти в актерский штамп указания. Чтобы получить представление о санинских новшествах, приведу пример из «Дмитрия Самозванца» Островского. До Санина сцена, где Дмитрий ждет свою невесту Марину Мнишек, оформлена была, не мудрствуя лукаво: она представляла собой старинный боярский павильон, где были поставлены покрытые красным сукном скамьи и табуретки; царь сидел на троне, бояре стояли или сидели по сторонам. В постановке Санина на сцене художественный ералаш: у задней стены две передвижные лестницы; на них работают маляры, около которых хлопочут два‑три рабочих — их помощники; на переднем плане с правой стороны брошены два кресла и массивный стол, на котором лежит в беспорядке золотая, бронзовая и серебряная утварь, она вынимается боярами (в красочных, выдержанных исторических костюмах и гримах) из стоящих поблизости распакованных сундуков и ящиков и по ходу действия во время разговора расставляется ими. Дмитрий в радостном ожидании приезда невесты принимает активное во всем участие. Понятно, что вся картина меняется при окружающей обстановке, а с ней и оживляется тон и актерская игра. Теперь это покажется наивным, но тогда подобное введение в игру новых натуралистических обстановочных подробностей имело громадное влияние на всю труппу, и даже «четвертая стена»[[170]](#endnote-171) принята была ею без особого возражения. А последний акт в той же пьесе, где разъяренная, кровожадная толпа чуть ли не разрывает на части труп выбросившегося из окна Самозванца, оказался изумительно слаженным. В этой последней картине сказался весь жар и пыл режиссерского {144} активного творчества одного из ярчайших представителей художественного реализма в театральном искусстве. По правде сказать, первая санинская постановка была более удачной из его постановок.

Среди многих достоинств нового режиссера был один крупный недостаток: он был страшно болтлив и преувеличенно восторжен и малоустойчив в своих мнениях о людях: сегодня в глаза восхвалял такого-то актера, а завтра удивлялся, как такого актера можно считать талантливым. Все свои отзывы он давал по секрету, шепотком, гримасничая и нервозно кусая свои ногти.

Санину много помогала, но и не менее вредила его острая, почти болезненная впечатлительность. Успех и популярность нового режиссера росли с каждой постановкой. Маленькие роли, на которые раньше режиссеры не обращали внимания (и редко сами актеры), стали ответственными и интересными; главные же еще больше оттенялись. Артисты стали внимательно относиться к гриму, костюму, реквизиту, художники-декораторы помогали им своими эскизами, словом, отношение к пьесе и ролям стало более сознательным. Имея в своем распоряжении первоклассные актерские силы, Санин оказался едва ли не первым из режиссеров Александринского театра, у которого Островский расцвел новым цветом, и бытовые пьесы в первую голову стали давать переполненные сборы.

Александр Акимович поднял во мне потребность к творчеству, и, благодаря его необузданной горячей энергии, я стряхнул с себя «малодушия пустого пагубное бремя» и снова заработал «с отвагой»… И еще бы не работать, когда видишь рядом максимальную творческую активность. В том же «Дмитрии Самозванце» я играл дьяка Осипова, и перед каждым моим выходом на сцену, в продолжение всех трех сезонов, когда шла эта пьеса[[171]](#endnote-172), Санин принимал в ней участие, стоя за сценой, чтобы ввести меня в роль дьяка-фанатика, который в состоянии безумной аффектации врывается во дворец Лжедмитрия. Санин заблаговременно поместил за сценой Двух здоровенных солдат-статистов, загораживавших мне дорогу к выходу, так что приходилось напрягать большие усилия, чтобы вырваться из их цепких рук. Бежать мне приходилось от режиссерской лестницы, отбиваясь от попадавшихся мне навстречу солдат, и перед самым выходом На сцену вступать в «рукопашный бой» с самим Саниным, входившим {145} также в роль и что-то мне шипящим в ухо и по‑кликушечьи визжащим. По ремарке Островского, Осипов просто входит из галереи, ему загораживают дорогу алебардами немецкие солдаты, а я врывался как сумасшедший.

«Откуда ты?» — с тревогой спрашивал Басманов.

«Из церкви!» — устремив свой безумный взгляд на Дмитрия, в экстазе и тяжело дыша, выкрикивает Осипов. Дальше идут горячие монологи, бичующие Самозванца: «Какой ты царь! Тебе ль управить царством, когда собой управить ты не в силах! Какой ты царь! Ты сам в оковах рабства!» Все эти обличительные речи мне уже легко было говорить после того, как я уже достаточно был разгорячен санинской игрой за сценой. Как тогда я любил эту роль и всю эту сцену, а главное, монолог, насыщенный возмущением против царя! Заключительные слова в нем звучали пророчеством: «Придет пора, то время недалеко, — предвещал Осипов, — и смерть моя тебе завидна будет…»

Интересная подробность: Дмитрий Самозванец, по санинской мизансцене, стоял полуоборотом почти спиной к царской ложе. Раз на спектакле присутствовал царь с семейством. Тогда я вложил в свой монолог весь свой протест и «ругался», по-видимому, с большим воодушевлением, относя весь запал к настоящему царю, сидевшему в ложе… Царь сидел в направлении стоявшего передо мной Самозванца, которого в тот день играл, если не ошибаюсь, Аполлонский, лучший из трех Лжедмитриев, которого изображали в очередь он, Павел Самойлов и Юрьев. Публикой принималась эта картина обычно с громадным подъемом, но в тот спектакль успех превзошел все предыдущие. Директор Теляковский, испуганный, прибежал на сцену и сделал строжайший выговор Санину с приказом на будущих спектаклях изменить мизансцену. Не знаю, сам ли царь почувствовал себя оскорбленным или страх и усердие директора дали повод к такому распоряжению. Кстати, вспоминаю другой характерный случай, подобный вышеописанному. В исторической пьесе «Бирон», по мизансцене Карпова, кресло Бирона находилось на возвышении с правой стороны от зрителя по направлению царской ложи, но Карпов учел это обстоятельство и поставил его много глубже, на второй план сцены, так что монолог, направленный против царского наместника и кончающийся плев-Ком в Бирона, не достигал царской ложи.

В этой пьесе во время произносимого мною горячего {146} монолога (я играл князя Рославского) меня, по ремарке автора, должны держать за руки два бироновских солдата. На роли безмолвных статистов приглашались тогда рослые солдаты, гвардейцы Семеновского или Измайловского полка, менее видные фигуры в массе изображали гореловцы, прозванные так по фамилии подрядчика, поставлявшего статистов всем крупным театрам Петербурга. Я просил статистов солдат — как можно крепче держать меня и выпустить только при известных словах в конце монолога, где я должен подбежать к Бирону и плюнуть ему в лицо. «Если я и буду вырываться, то вы все-таки держите меня до слов: а ты презренный…» и т. д. — внушал я им до представления. Спектакль идет. Я разгорячен. Меня хватают за руки два сильных здоровенных молодца. «Правильно», — одобрительно шепчу я им. Два «голиафа» сжимают меня по-настоящему. Но когда в нужный момент пытаюсь вырваться из их рук, не тут-то было: солдаты вошли в роль. Я шепчу: «Да пустите же!», а они: «Не вырвешься, шалишь!» Я их волочу за собой вперед, назад — ничего не помогает! Игра уже всерьез… У нас форменная борьба. Я задыхаюсь, выбиваюсь из сил и слышу их удовлетворенное сопение. Актеры кругом реагируют довольно равнодушно: «Ишь, мол, как разыгрался!» Каким-то чудом я вырвался из объятий вошедших в роль статистов!

В этой же пьесе произошел еще один случай, характеризующий влияние смешливости на сцене, заражающей актера, как и пресловутые оговорки в тексте роли (стоит одному из исполнителей неожиданно оговориться или не к месту рассмеяться, чтобы обратить внимание других действующих лиц). Даже никогда не оговаривающийся, а, напротив, умышленно ради пари или шутки наводящий других на оговорчивость и смешливость Давыдов раз сам попал в роли Муромского в «Деле»[[172]](#endnote-173) в лабиринт оговорок, на посмешище товарищам-александринцам, запутавшись в простом слове «прошу». Муромский в страшном волнении обращается к князю с просьбой охранить честь его дочери: «Ваше превосходительство, — захлебываясь слезами и со спазмой в горле говорит он: — я про‑сю!.. (поправляется, хотя нас, учеников, учил никогда не поправляться)… Я — прозю!! (опять!). Я прожу!.. (тьфу!), я прочу!» — горячится неимоверно и уже взбешенный громко и дико выкрикивает, но все же не проклятое «прошу», а четко и чеканно сорвавшееся откуда-то из бездны — «про‑ду!» — при {147} общем смехе публики и товарищей по сцене. Давыдов был отомщен, старики торжествовали, а Медведев, прищуриваясь и отечески ухмыляясь, похлопывал его по плечу, приговаривая: «И дело: вперед чужой беде — не смейся, голубок!»

В «Бироне» эта всеобщая смешливость дошла до апогея, даже до неприличия. На одном из утренних спектаклей нужно было заменить внезапно заболевшего актера. Роль в пьесе была у него, правда, небольшая, играл он какого-то графа или барона, но ответственная по умению носить костюм, характерная по манерам, жестам, а вообще «голубая» и «салонная». В театре случайно находился один из актеров, игравший обычно бытовиков и простаков. Несмотря на то что последний упирался, доказывая, что он никогда в жизни не играл баронов и «графьев», да еще иностранцев, Карпов не обратил на его доводы внимания.

Нового графа одели в костюм, сидевший на нем уморительно. Добродушный смех, шуточки товарищей совсем обескуражили смущенного и озадаченного актера. Акт начался. На сцену входит граф. Мы все старались не смеяться, но чем дальше, тем труднее было удержаться от улыбки. Поклоны графа были до того уморительны, жесты и лицо так комичны, что мы уже были во власти всеобщего веселья. Затем Бирон приглашает сесть графа рядом с собой. Тот, «элегантно» размахивая шляпой и кланяясь французско-нижегородским поклоном, поднимается на возвышение и пытается сесть в кресло, стоящее рядом с бироновским, но, опускаясь, плюхается на пол при общем хохоте. Красный, как рак, несчастный артист растерянно смотрел по сторонам. Вот тут-то обуяла всех заразительная смешливость, и долго никто не мог себя настроить на серьезный лад… Слова Бирона, обращенные ко мне: «А ты, веселий князь Рославская, я смотрель, ты все время улибалькалься», произнесенные с едва сдерживаемым смехом, покрылись общим нашим гомерическим хохотом. Ну и улыбался же я! Я в лицо Бирону нагло хохотал, сознавая, что это глупо, недопустимо на сцене, но волна общего смеха захватила меня, как и всех. «Это — чисто нервное», — в оправдание говорили мы Карпову, прозвавшему нас «малыми, неразумными детьми».

Вернемся к Санину. Санин психологически тонко, хитро подходил к актеру. Он основательно знал все силы, все дарования труппы и угадывал слабые струнки каждого. {148} Играя на этих струнках, он извлекал тройную пользу: для актера, автора и себя. Санина высоко ценили авторы, спокойно поручавшие ему свои пьесы, доверявшие ему больше, чем другим нашим режиссерам. Доверие к нему росло благодаря постановкам пьес Островского, в которых он проявил максимум своего таланта и режиссерского умения. В «Горячем сердце»[[173]](#endnote-174) он увлек даже такого испытанного техника сцены, как Давыдов, использовавшего все его режиссерские указания. Они преподносились в форме намеков и осторожных советов. Давыдов, игравший купца Хлынова, создал незабываемый образ. Санин, для того чтобы вызвать соответствующее настроение у Давыдова, действовал на его воображение. «Я вам поставлю в сцене пьянства фрукты и крюшон; воображаю, что вы сделаете с фонтанами, фонариками, статуей голой женщины, креслом в виде трона и пр. Я предвкушаю вашу “классическую паузу”, В. Н., когда вы останетесь один на сцене: обалдевший с перепою Хлынов! Ха‑ха‑ха!» — кусая обгрызанные ногти, выкрикивал восторженный режиссер… И правда, пауза у Давыдова вышла действительно классической, перешедшей к театральному потомству под названием «хлыновской паузы». Она продолжалась около пяти минут, — на сцене вечность.

К ловкому маневру[[174]](#endnote-175) прибег Санин при постановке «Победы»[[175]](#endnote-176) Трахтенберга, пьесы, в которой мало художественного, но много разговоров. В чтении автора она вызвала резко отрицательное отношение труппы, но за нее стояла Савина, заявившая о своем желании играть главную роль. Даже корректный по отношению к авторам Далматов назвал ее «трахтенберговской окрошкой», а Варламов чистосердечно признался, что он ни звука не понимает во всей этой «белиберде». После большой правки пьеса была поставлена.

В «Победе» мне была поручена Саниным и автором роль художника Большова. Она намечалась Савиной для Самойлова. Савина избегала в то время выступать со мной, но после усиленных просьб автора и санинских доводов, что по темпераменту и по здоровой нервности, не неврастении, я единственный актер в труппе, подходящий для роли, Савина милостиво согласилась, приехав на первую считку пьесы. Я знал ее отрицательное отношение ко мне, которое еще перед уходом Комиссаржевской со сцены Александринского театра стало сказываться во многом, а потому был {149} повышенно настроен. В продолжение чтения пьесы режиссером Савина вклеивала свои иронические реплики, вроде следующих: «Что? не смешите! Это он-то будет мне говорить?! Да ведь я ему в бабушки гожусь!» Или: «Ну, какой он мне муж! Это будет комический дуэт! Какому это умнику в голову пришло подобное распределение ролей!..» И все в этом роде. Я долго терпел эти едкие замечания, но в конце концов не выдержал, нервно вскочил посреди чтения и резко обратился к ней:

«Мария Гавриловна, честнее прямо сказать, что вы не хотите со мной играть! Издеваться над собой я не позволю! Я, конечно, провалю свою роль при вашем отношении ко мне; вы тоже будете не в своей тарелке, и от этого Александр Акимович пострадает, как режиссер, не говоря обо всех исполнителях и об авторе пьесы… Ну, и… черт с ней и… со всеми вами!!!» — неожиданно при общем изумлении закончил я, бросив на стол свою роль, и быстро удалился.

В тот же вечер ко мне на квартиру один за другим приезжали Гнедич, автор, Санин и просили не отказываться играть. На следующее утро я получил от Савиной записку: «Глупый мальчик! Что Вы распетушились! Я совсем не против того, чтобы Вы играли. Я говорила это к тому, что мне невыгодно выступать в данной пьесе Вашей любовницей, а затем и женой, имея в виду, что следом за ней идет “Чайка”; где я играю роль вашей матери. Я упросила дирекцию поставить какую-нибудь другую пьесу между этими двумя… Извольте же завтра быть на репетиции». Конечно, я был на репетиции, и все уладилось. Далматов встретил меня со словами: «Молодой, молодой, а с перчиком!» Большим успехом пользовались все исполнители, в особенности Савина и Варламов, чему главным виновником был Санин. Пьеса долго не сходила с репертуара Александринского театра[[176]](#endnote-177).

В ней участвовали тогда вновь приглашенные артисты, известные всей провинции Иван Шувалов и Александр Каширин[[177]](#endnote-178), ставшие скоро моими близкими друзьями и неизменными посетителями моей квартиры на Коломенской. Сколько светлых воспоминаний из быта провинциальных артистов было рассказано ими при керосиновых лампах, скромно освещавших стены моего маленького кабинета, с которых ласково смотрели на нас бессмертные Творцы и учителя.

{150} Одним из приемов Санина поднять актерскую игру, действовавших на нас как шампанское, было посещение им уборных участвующих перед началом каждого спектакля. Он всегда во время своих постановок присутствовал или на сцене, или в зрительном зале и по «секрету» объявлял, что сегодня среди зрителей присутствуют Станиславский, Немирович, случайно приехавшие из Москвы, Римский-Корсаков. Каждый раз все новые лица. Сегодня, положим, он в числе зрителей называл Кони, Глазунова, Репина, Шаляпина, завтра Карабчевского, Горького, Андреева, Ершова, различных профессоров, композиторов, критиков, поэтов, артистов. Все это делалось для того, чтобы мы играли с надлежащим подъемом. Санинское средство очень часто достигало цели, и мы настраивались на нем, дисциплинируя свои творческие нервы, при мысли, что нас видят и слушают такие «ценители и судьи», научились контролировать себя и с большим вниманием относиться к каждому своему шагу.

С первого же года моего знакомства с Саниным мы сделались большими друзьями. Сдружился я также и со всей его семьей: женой его Лидией Стахиевной, сестрой — Екатериной Акимовной и Дмитрием Акимовичем, братом, тоже артистом сначала Московского Художественного театра, а потом московского Драматического, игравшим под фамилией Дмитриев. Часто мы собирались тесным кружком то у меня, то у них на Екатерининской улице, где я познакомился с А. П. Чеховым, с его братом[[178]](#endnote-179) и сестрой. Санинский дом сблизил меня и с труппой Московского Художественного театра, с Качаловым, Александровым, Москвиным, Грибуниным, Сулержицким, Лужским и другими артистами. Некоторые из москвичей во время своих весенних гастролей останавливались у меня на квартире, а бывало даже и так, что свободные от спектаклей московские друзья приезжали ко мне в Питер от поезда до поезда.

Бывая часто у Саниных, мне довелось два‑три раза разговаривать с Чеховым о театре, литературе и вообще о его взглядах на жизнь. Чехов высказал свою мысль как раз ту же, что Треплев говорит в «Чайке», что дело не в старых и не в новых формах, а дело в том, что человек пишет, не думая ни о каких формах, пишет то, что свободно льется из его души. И всегда Чехов подчеркивал основную, непременную необходимость в писателе, а также и в актере, о которых он был в редких случаях хорошего мнения, — {151} «тонкой чувствительности и восприимчивости». Чехов заметил, что без этих качеств нельзя стать ни художником, ни актером, ни писателем, ибо они должны реагировать на все явления жизни, а актер, кроме того, должен владеть мимикой, жестом, как бы отпечатывая в своем мозгу и душе все, как на фотографической пластинке. После этих встреч и бесед я получил роль Кости Треплева в «Чайке»[[179]](#endnote-180). Ранее эта роль предназначалась П. П. Гнедичем для Павла Самойлова, но Чехов в телеграмме Гнедичу просил дать ее мне.

Санин не поставил ни одной из пьес Чехова на александринской сцене, большинство из них было поручено Озаровскому. Несмотря на письма Чехова с предложением взять на себя постановку хоть одной из своих пьес, Санин находил повод для отказа. Он участвовал в них как актер. Им исполнены были роли Шамраева в «Чайке» и Пищика в «Вишневом саду». «Чайка» на александринской сцене в первой постановке, несмотря на идеальное исполнение Нины Заречной Комиссаржевской, провалилась с треском. Чехов пришел в отчаяние и всю ночь бродил по улицам Петербурга. Провал произвел на него такое впечатление, что он давал клятвы не писать больше ни строчки для театра. Причины провала были очень просты: режиссерский подход к пьесе был примитивен, напоминал подход к пьесам Крылова. Ставилась «Чайка» в бенефис комической актрисы Левкеевой наспех, с шести репетиций. Роли были распределены по симпатии бенефициантки. Премьера шла в праздничный день, когда большинство публики состояло из гостинодворцев и апраксинцев. Сама Левкеева даже не играла в ней. Роль Треплева исполнял Аполлонский, в то время еще не ощущавший чеховских тонов и называвший Чехова «вагонным писателем». Тригорин — Сазонов похож был больше на купца, чем на писателя. Актрису — мать Треплева играла суховато и мелодраматично А. И. Дюжикова. Писарев грубовато изображал Дорна. Все было не на месте, слишком театрально, вразнобой, скучно и как будто нарочно. Каждый играл отдельно, вразрез с другими, а главное, с автором. В заключение в сцене прощания Нины Заречной с Треплевым произошла нелепость по вине актеров, забывших увезти сидящего в кресле Сорина — Давыдова. Давыдову пришлось «проспать» всю их интимную сцену. Комиссаржевская, творившая при таких условиях лучшую свою роль, была в обмороке после спектакля, а {152} потом всю ночь рыскала по городу и островам на извозчике, горя от стыда и позора.

Несколько лет спустя дирекция казенных театров захотела реабилитировать себя и труппу новой постановкой «Чайки» с новыми исполнителями и новым режиссером Дарским. Дарский был известен как трагик в провинции. Свою артистическую карьеру он начал вместе с А. И. Южиным и Вл. Ив. Немировичем. Его внешние сценические данные — малый рост и армянский акцент — мешали ему вначале, но, отличаясь большой энергией, характером, силой воли и работоспособностью, громадным темпераментом и мощным голосом, он с течением времени заставил публику не видеть своих недостатков.

Дарский, кроме того, вложил в театр и все свое состояние. В последний сезон, до поступления его в Московский Художественный театр, он антрепренерствовал и был художественным руководителем ярославского Волковского театра, где ставил по рисункам и методам «художников» чеховские пьесы, между прочим и «Чайку»[[180]](#endnote-181). Затем при содействии своего друга Вл. И. Немировича-Данченко вступил в труппу Станиславского, где ему посчастливилось сыграть шекспировского Шейлока в новой трактовке[[181]](#endnote-182). В Александринский театр он был приглашен Волконским одновременно с Саниным[[182]](#endnote-183). Дарский был тогда смел и уверен до того, что его не остановило отсутствие в труппе Нины Заречной — Комиссаржевской, и он пошел на свой первый дебют режиссера с вновь приглашенной из московского Малого театра Селивановой[[183]](#endnote-184). Постановочный материал был у Дарского тщательно разработан в духе Станиславского и Немировича, но, не обладая их даром вскрытия пьесы, их психологической убедительностью и внутренней художественной глубиной, он срывался в своих режиссерских указаниях на внешний, чисто актерский показ.

Декорации, реквизит и гримы московской постановки вошли краеугольным камнем в план его режиссерского задания. То, что было у «художников» направо, у нас стало налево, но благодаря этому заимствованию он все же одержал победу. «Чайка» во второй постановке два сезона не сходила с репертуара[[184]](#endnote-185). Селиванова была вполне поэтичной и трогательной Ниной Заречной. Постановку пьесы не ругал даже рецензент-ругатель Россовский, а Кугель хвалил ее.

Кстати о Россовском. Это был один из тех рецензентов, {153} которые в былое время писали о спектаклях, не присутствуя на них. Так, однажды появилась в «Петербургском листке» рецензия о спектакле «Чародейка» Шпажинского[[185]](#endnote-186). Рецензент неистово ругал исполнителей и саму пьесу. Больше всех попало Савиной и Далматову. Но оказалось, что спектакль не состоялся и был отложен. Конфуз вышел необычайный, а Савина нажала все педали, чтобы убрать рецензента из газеты, и это ей удалось. Россовский долго молчал об Александринке. «Савина ему намордник надела», — острили довольные актеры. Впрочем, этот желчный и пристрастный рецензент был одним из понимающих критиков в старом театральном деле.

Когда я вспоминаю Россовского, невольно встает передо мной ряд других критиков и прежде всего Кугель — Homo novus, всегда нечесаный, лохматый, неопрятно одетый, входящий обычно в театральный зал с большим опозданием, и Юрий Беляев — стройный, вечно с иронической улыбкой, с бачками, претендующими на сходство с Пушкиным. Это были самые яркие из всех тогдашних рецензентов, кровно сросшихся с театром и актером.

Вспоминается один из моих разговоров с Кугелем, где я горячо отстаивал Московский Художественный театр, к которому критик по нетерпимости и страстности своей натуры относился пристрастно-отрицательно, назвав его тогда «граммофоном будничного искусства», — театром без страстей, без актерского вдохновения.

Я не выдержал:

— Вам история никогда не простит, что вы не принимаете его!

— История?! — крикнул он: — Да, если подобные вам будут ее писать! — при этом он немилосердно теребил свою бороду, а другой рукой нервно ерошил лохматые свои волосы.

— Сознайтесь! — вы не оценили вначале талант Комиссаржевской? — продолжал я.

— А что же сделал я преступного? Я и сейчас еще в ней не уверен.

— А Стрельскую вы совсем не признаете! — горячился я.

— Да, да, да! Не признаю… Я глупостей не чтец! Глупа, как пробка!

— А Давыдова вы ненавидите и ругаете из-за личных счетов! — выпалил я ему.

{154} Он как-то сразу замолчал и удивленно посмотрел на меня.

— Откуда вы эту сплетню слышали? — уж тихо и сразу успокоившись спросил он меня.

— Сплетню эту я слышал от самого Давыдова.

Когда Кугель начинал газетную свою деятельность, редакция газеты послала его проинтервьюировать Давыдова, но он был так принят Давыдовым, что навсегда затаил чувство обиды к нему. Кугель отнекивался от этого факта, но я думаю, что он оставил след на душе впечатлительного молодого студента.

Кугель шел в своем творчестве от актера. У него был талант и ораторские склонности французского адвоката Берне. Он был театрален, сама игра слов его захватывала, и он, как агитатор, был всегда взрывчат и горяч. Но чувство дробилось, распылялось по отдельным разбросанным мыслям. Он не любил схем доктринерства. Бывал смел, часто до нигилизма. Парадокс ему нужен был как краска, как красивая деталь в музыке его мысли. Но вместе с тем в истории русской театральной критики он один из немногих сумел подойти к сценической игре, как к художественному явлению; он всей душой любил русского актера, чувствовал сценическую стихию, как силу, выворачивающую, показывающую жизнь во всей ее незаурядности и ее романтическом блеске. Русская сцена была ему не только понятна, но он сроднился с ней сердцем своим; яркие переживания нетронутой, чистой, простой души и взлеты мудрости; гиганты и замученные пугливые маленькие люди, орлы, парящие над горами, и добродушные сычи — вся эта галерея людей нашего прошлого быта дразнила его своим своеобразием, и он умел находить для характеристики их нужные слова. Он знал и любил театральное мастерство, хорошо понимал актера, его капризы, его вдохновение, его пьяную одурь, его душевную путаницу. Актер тоже любил его, видя в нем не случайного «налетчика» — критика, каких было много, а мудрого умом, а еще более мудрого сердцем рецензента русской сцены.

Рядом с Кугелем пользовался успехом и другой критик — Ю. Д. Беляев. Он не пускался в дальнее плавание теоретизирования и энциклопедической образованности. Он был лаконичен. Но его краткость особая. Два‑три штриха, на первый взгляд нечетких, все же давали представление о самом важном в исполнении актера. Он стилизатор {155} старого искусства. Автор «Путаницы», влюбленный в старый водевиль, и автор «Псиши», прославляющий в прологе актера. Изящно и метко писал он порой свою рецензию, и по легкому, фривольному рисунку ее пленительно извивалась шутка, иногда добродушная, а иногда зло кусавшаяся и ядовитая, как змеиное жало. Он был близким другом Шаляпина, Дальского, Далматова, Савиной, Комиссаржевской, Яворской… Воздух кулис, актеры драмы, оперы, балета и оперетты — была его жизнь.

Однако возвращусь к чеховской «Чайке». Роль Кости Треплева стала моей любимой. Я почувствовал в нем человека своего поколения. Его искания, терзания так близко мною были восприняты, что все происходящее в пьесе стало казаться как бы случившимся со мной. Комиссаржевская писала мне из провинции:

«Помните, я Вам говорила и писала, что при чтении “Чайки” перед нашей поездкой я думала, что Вы должны очень хорошо играть роль Треплева и будете любить эту роль. Оно так и вышло — Вы оправдали мою веру в Вас. Но теперь я боюсь за Вас, нет, вернее, не за Вас, а за то, что Вы будете играть с Селивановой, и много, благодаря этому, изменится в Вашей игре; а главное, мне мучительно, что Вы дадите наши интонации в ней другой актрисе, которая вдруг переймет их у Вас — и это заставляет меня больно страдать, потому что такая игра будет не настоящая. Ни она, да и ни Вы не сможете уже быть в должной гармонии. Не подумайте чего-нибудь плохого в моих словах… я знаю, что это не мелочь во мне, иначе я Вам не писала бы этих слов. Да, и еще, ради бога ничего не меняйте в образе Кости… Когда Вы будете штудировать и сидеть над этой ролью — ничего не думайте, а чувствуйте, чувствуйте, и весь уйдите в это!»

Из бесед с Лидией Стахиевной Саниной я заключил, что пьеса эта носила отчасти и биографический характер. Треплев — сам Чехов, Нина — Санина, Тригорин — писатель Потапенко.

Готовились мы к «Чайке» с Дарским старательно[[186]](#endnote-187). Небольшого роста крепыш, широкоплечий, с выпяченной грудью, с пенсне на орлином носу, Дарский шагал на стучащих каблуках с громадной тетрадкой в руках. Он путался в своих записанных мизансценах. У него под буквами обозначены были переходы для действующих лиц {156} и излюбленные паузы: там-то такой-то актер или актриса встает, там садится, там после паузы говорит. Подходя к актерам, он чуть ли не в ухо начитывал роли. Это нас стало раздражать. «Послушайте, — говорю я ему, — вы сами, кажется, хотите играть Треплева, так пожалуйста!» — и передаю ему роль. Дарский сначала был озадачен, потом добродушно смеялся и, хлопая по плечу, произносил свое любимое «талантище»! Разгуливая под руку с Варламовым, Дарский, захлебываясь, начитывал:

— Вы, Константин Александрович, идите на Бе, остановитесь вот тут на Ве, затем повернитесь и сделайте несколько шагов по направлению скамейки к дереву Зе, а потом уже садитесь тут на Же.

Огромный дядя Костя с наивной улыбкой удивленно разглядывал режиссера-«грамматика».

— Милый, — простодушно заявил он, — чего ты хлопочешь? Что ты меня азбуке учишь? Ты лучше скажи, куда идти-то, а что сидеть-то я и без тебя знаю на чем: шестой десяток кроме Же ни на чем не сижу!

Марья Гавриловна Савина после советов Дарского ушла возмущенная с репетиции, заявив «балетному режиссеру», так она называла Дарского, что ей поздно поступать в танцкласс, да и незачем. Но все же старания Михаила Егорыча и уроки его не прошли впустую. Пьеса на этот раз имела успех, и режиссера хвалила вся петербургская пресса[[187]](#endnote-188); одна только Савина осталась вечной антагонисткой по отношению к Дарскому.

Позднее, в одном из последующих сезонов между Дарским и Савиной произошла крупная ссора на почве постановки «Измены» Южина[[188]](#endnote-189). Горячий темперамент режиссера не выдержал наконец колкостей и насмешек «владычицы» и примадонны императорской сцены. Раздраженный Дарский закричал:

— Стыдно театру быть в руках интриганки, а актерам сидеть под бабьей юбкой!

Буря нарастала. Дарский, душимый злобой, сломал свой режиссерский стол и, потрясая кулаками по направлению уборной александринской премьерши, грозил поставить ее на свое место:

— Довольно старых шуточек! Теперь время революции! Пора забыть крепостнические нравы! — воскликнул он. Тирады эти были первой бомбой, брошенной в толщу артистических нравов Александринского театра.

{157} Следом за «Чайкой» шел эврипидовский «Ипполит» в переводе Мережковского[[189]](#endnote-190). Ставил трагедию Озаровский, большой эстет, культурный и талантливый артист и человек. Он хорошо играл Хлестакова, Митрофанушку в «Недоросле»; был уморительным Жевакиным в «Женитьбе» и особенно стилен в комедийном шекспировском и мольеровском репертуаре. Несмотря на серьезную разностороннюю образованность, временами был мальчишески восторжен и неисчерпаем в своем веселье и шалостях, как итальянец, остроумен и легкомыслен, как француз. Трагедия «Ипполит» в его постановке шла под отдаленные звуки музыки. Главной задачей режиссера было добиться в трагедии стиля «неоклассицизма» и осовременить ее[[190]](#endnote-191).

Санин блеснул своим режиссерством и в тургеневском спектакле «Месяц в деревне»[[191]](#endnote-192). В этом спектакле был вплетен новый лавр в венок Савиной: изображаемый ею образ Натальи Петровны был стилен и художественно закончен. Грим и внутренний облик гармонически вытекали один из другого, то же было и в мимике, и даже в ее особом произношении в нос, от которого актриса не могла за всю свою жизнь отрешиться, как ни старалась и ни мучилась сознанием своего недостатка, который, между прочим, был тогда перенят почти всеми начинающими провинциальными актрисами, старавшимися играть под Савину. «Месяц в деревне» напоминал старинную гравюру. Живописен был «маркиз на каблучках» Ракитин в исполнении Далматова, Потел от робости рыхлый, наивный до ребячества, громадный дядя Костя — Большинцов, удививший когда-то самого Тургенева своим перевоплощением в большого ребенка. Конечно, на высоте был Давыдов, оживлявший всю пьесу неожиданными комедийными интонациями и песенками про «Козлика» в роли доктора Шпигельского. Благодаря Санину спектакль был стройным по актерскому ансамблю и глубоко поэтическим по колориту.

Вторая нашумевшая постановка Санина — «Не в свои сани не садись»[[192]](#endnote-193), где Островский заговорил по-новому, словами основной роли Варламова, игравшего Русакова.

Санин убедил боявшегося Варламова взять на себя трагическую роль. «Вы трагик больше чем комик!» — доказывал ему, казалось бы, безумный режиссер. И он оказался прав: Варламов в этой роли достиг вершин истинного трагизма. Давыдов в Маломальском показал такие нюансы быта и технику комедийного мастерства, что, казалось, {158} дальше идти было некуда. Далматов, исполняя отставного гусара и хлыща Вихорева, был в своей стихии.

Бородкина играл я. Помогло мне в этой роли умение играть на гитаре и любовь к русской песне. «Вспомни, вспомни, моя любезная», — с чувством заливался я. Сыграв эту роль, я приобрел, по утверждению актеров и критиков, к своему прежнему амплуа «героя неврастеника» — амплуа «бытового простака-любовника».

Московские «художники», собравшиеся как-то у Санина после одного из спектаклей «Не в свои сани не садись», были поражены александринской игрой. Вл. Ив. Немирович-Данченко, медленно поглаживая свою выхоленную бородку и задумчиво прищурясь, произнес с его характерным прононсом в голосе:

— Вы говорите, двадцать репетиций? Это немножко мало, чтобы сесть так крепко в «свои сани».

Постом я был снова в поездке с Савиной и опять в Москве, Киеве и первый раз в Житомире[[193]](#endnote-194). Не буду подробно останавливаться на всех впечатлениях и событиях моей тогдашней жизни, полной ярких впечатлений, новых ролей и знакомства с интересными людьми, лихорадочных метаний и исканий.

В Москве я все время был свободен от репетиций и утром гулял по городу, впитывая в душу все, что дорого каждому русскому, днем встречался с друзьями на дому или у себя в номере, вечером играл спектакль, ночью в ресторан или в Артистический кружок. Помню бальмонтовское выступление по поводу выпущенной им тогда книжки стихов «Горящие здания»[[194]](#endnote-195), диспут о новой поэзии, речи Брюсова, А. Белого, Макса Волошина и их оппонентов А. И. Южина, Баженова, Эфроса. Скандал и общее примирение за столом под шутки Пр. Садовского, Рыбакова, А. П. Ленского (между прочим прочитавшего в тот же вечер гоголевскую «Тяжбу») и, конечно, остроумные выпады Пр. Садовского, уморительно прочитавшего экспромт — пародию на брюсовское «О, закрой свои бледные ноги», а Правдин с Грековым спели на мотив «Чижика» стихи А. Белого: «Сколько зим и сколько лет приходил ко мне скелет».

В Житомире я мог бы поплатиться своей жизнью, если бы стрелявший в меня офицер, приревновавший меня к одной из наших актрис, угодил бы в цель. Но судьбе угодно было направить руку безумного ревнивца после своего {159} неудачного выстрела в самого же себя. Дело было так: я находился вместе с актрисой М. на балконе гостиницы. Он тоже вышел на свой балкон, отстоявший от нашего еще через один балкон. После каких-то его слов — выстрел в меня, а затем в себя и на мостовой сорвавшийся труп с балкона. И все это в продолжение одной минуты — не больше. Впрочем, таких минут в моей жизни было немало: раза четыре в меня стреляли и два раза женщины (револьверы я отбирал у них на память). Раз дрался на дуэли, раза три тонул, два раза перенес железнодорожные крушения и раз был обречен к смерти после постигшего меня удара.

Влияние Комиссаржевской и Санина не прошло бесследно и для многих моих выступлений в клубах с благотворительной целью. В Петербурге в свободное время я ставил спектакли в пользу учащихся: так, в зале Павловой организовал спектакль в пользу Бестужевских курсов, ставили чеховскую «Чайку» с Селивановой, с молодым писателем Эрастовым в роли Тригорина, студентами и курсистками в остальных ролях. Там же, в зале Павловой, на Ярославском вечере тоже с учащейся молодежью ставили комедию «Маленькая война»[[195]](#endnote-196). В Кронштадте, в пользу студенчества, ставил «Дядю Ваню» и играл Астрова с М. П. Домашевой в роли Сони и с журналистом-драматургом Павлом Вейнбергом.

Летом был приглашен Брагиным на ряд спектаклей на Кавказские минеральные воды[[196]](#endnote-197). Я играл Нила в «Мещанах» и Актера в «На дне» Горького. В Пятигорске я познакомился с актрисой А. К. Янушевой. Обладая звучным голосом, красотой, темпераментом и жизнерадостностью, она быстро приобрела успех и всеобщую товарищескую любовь в брагинской труппе, как и другой начинающий артист, тогда еще студент Б. А. Горин-Горяинов[[197]](#endnote-198), особенно отличавшийся в ролях фатов и особенно в роли Барона из «На дне». В труппе Брагина был еще незаменимый человек, автор водевилей, весельчак, известный артист Анатолий Шмитгоф.

Памятен мне один спектакль, после возврата Комиссаржевской в Петербург, устроенный Литературным фондом. Ставили «Вечную любовь» Фабера[[198]](#endnote-199). Отца Клары, музыканта Фюринга[[199]](#endnote-200), играл Давыдов, Шубарта — я[[200]](#endnote-201).

Я знал тогда, что мне придется огорчить бедную Комиссаржевскую отказом служить у нее в организуемом {160} ею театре в Пассаже на Невском, а потому играл как-то особенно приподнято, как это бывает с актерами на прощальных спектаклях. Спектакль прошел концертно. По окончании его я в уборной Веры Федоровны объявил ей свое решение. Наши пути жизни и искусства разошлись, оставив в моей душе неизгладимый благоговейный след по отношению к той, кто был и остался светом ее и поныне. Но… «Шуми, шуми, послушное ветрило, волнуйся подо мной, угрюмый океан».

Первый раз читал я это стихотворение Пушкина под музыку Вильбушевича 4 октября 1903 года в Мариинском театре на устроенном Академией наук грандиозном спектакле-концерте для усиления средств на постройку памятника поэту. С этого дня и пошли совместные наши выступления с Вильбушевичем. Случайная встреча крепко связала нас и по сей день, и сколько, сколько дала она минут вдохновения, переживаний сердца!

Случилось это так. Выходя раз по окончании гастрольного спектакля Комиссаржевской в Суворинском театре, выступавшей в новой пьесе Трахтенберга «Вчера»[[201]](#endnote-202) (в этот день я решил почему-то пережить юношеские впечатления и запасся билетом на галерку, где и просмотрел весь этот спектакль в «райском» настроении), я натолкнулся на Вильбушевича. Дня за четыре до того ко мне обратился П. И. Вейнберг от имени членов комиссии Академии наук по устройству упомянутого пушкинского концерта с просьбой принять в нем участие, на которое уже дали свое согласие многие артисты. Он мне предложил на выбор три стихотворения Пушкина, из которых я выбрал «Море»[[202]](#endnote-203). Штудируя это стихотворение, я все время думал о необычайной музыкальности его и о том, что хорошо бы это «Море» переложить на музыку. «Все-таки звуки музыки подняли бы настроение у публики», — думал я.

Переполненный впечатлением от игры Комиссаржевской, сталкиваюсь нос к носу с молодым, еще малоизвестным пианистом-композитором Вильбушевичем, которого я встречал несколько раз в театральных кружках. Разговорившись с ним по дороге из театра, я ему поведал свои волнения перед ответственностью, надвигающейся на меня в концерте, посвященном Пушкину. Узнав от меня, что я не прочь прочесть «Море» под музыку, он предложил мне свои услуги. Я согласился и пригласил его к себе на Коломенскую. Поехали. Всю дорогу я читал ему «Море», {161} иллюстрируя пушкинский музыкальный материал, каким он мне представлялся. Мне страшно хотелось ввести музыкальное вступление, которое приподняло бы настроение чтеца. Сели мы за пианино в первом часу ночи, а к пяти утра основа нашего музыкального содружества была найдена. Импровизационный путь послужил нам главным мостом подхода к мелодекламационному творчеству. Слитность чтеца и композитора, проникновение того и другого в авторское задание поэта, устремление к одной и той же созвучной форме и создали из нас тех «сиамских близнецов», «неразлучных птичек колибри» и «аборигенов мелодекламации», как ими нас окрестил старый театральный Петербург.

После «Моря», увлеченные успехом[[203]](#endnote-204), мы еще глубже начали разбираться в этой форме искусства. Большинство вещей Вильбушевича написано на стихотворения наших и иностранных классиков и представителей новейшей поэзии, причем большей частью они указывались ему мною. Свои номера мы создавали сначала наедине друг с другом. Я читал стихотворение, а Вильбушевич тут же импровизировал музыку. Потом мы вчитывались в них в тесном кругу наших друзей и знакомых, по большей части среди литературно-артистической богемы, а далее, пройдя, так сказать, «квалификацию» ценителей и знающих людей, эти произведения появлялись на сцене. Исключение из них составляет один брюсовский «Каменщик», исполненный в первый раз чуть ли не экспромтом на одном из студенческих концертов.

Успех первого нашего опыта в пушкинском концерте окрылил нас на дальнейшее. С этого времени и начались наши выступления в благотворительных концертах. Бывали дни, что, занятый в спектакле, я все-таки ухитрялся по окончании попадать на два‑три концерта. Случалось, публика уже уходила с вечера, спускаясь по лестнице, или толпилась у вешалок, но наш приезд снова собирал ее в зал, и на эстраду летели студенческие фуражки, женские муфты, цветы с бесконечными заказами: «Трубадура». «Каменщика», «Улиц». «Умирающего лебедя», «Моря». «Карменситы»…[[204]](#endnote-205) Особенно горячо работали мы в дня первой революции в 1905 году[[205]](#endnote-206).

Мелодекламация связала нас настолько, что мы уже не могли друг без друга обойтись, и, несмотря на разноси наших взглядов в искусстве, мы в мелодекламации дополняли {162} один другого. За двадцать пять лет наших совместных выступлений Вильбушевичем написано до семидесяти музыкальных произведений, читаемых мною. «Трубадур». «Каменщик», «Привет», «Улицы», «Кто за нас?», «Опричник», «Телами нашими»[[206]](#endnote-207) — созданы были в 1905 году. «Мятеж» и «Вечная память погибшим»[[207]](#endnote-208) в первые дни Февральской революции; в Октябрьскую революцию написана музыка на стихи Садофьева, Маширова, Тихомирова, Веры Инбер и других.

Чтение под музыку давало мне много новых красочных ощущений, вводило меня в особый мир музыкальной гармонии и, в свою очередь, требовало от меня много новых душевных, эмоциональных взлетов в мир звуков и настроений, непохожих на переживаемые мною на сцене. Здесь я был предоставлен собственному выбору, а чуткий композитор Вильбушевич угадывал мои желания и намерения и вдохновлял меня своею музыкою.

Терпеть не могу определения этого искусства словом «мелодекламация». Необходимо выявить ясную терминологию всего того, что связано с музыкой и словом: например, бывает чтение импровизационное, напевное, куплетное, речитатив под музыку, чтение в сопровождении музыки и т. д. Все, что творилось и творится под словом «мелодекламация-» мне повторяю, до глубины души противно. Но что же делать, когда у нас называют «мелодекламацией» всякого рода художественное и дилетантское чтение под музыку. Недаром эстрада заполнена бездарностями мелодекламационного жанра, выступающими «неглиже и с отвагой». Эти смелые люди понятия не имеют, «на что они руку подымают!» Стоит только вспомнить гениальные произведения Шумана («Манфред»), Бетховена («Эгмонт»), листовскую балладу «Леонору», которую впервые я слышал в чудном исполнении В. Ф. Комиссаржевской, тургеневское «Лазурное царство» в солнечных звуках Аренского, задушевную жалобу Купавы в «Снегурочке» Островского, так восхитительно положенную на музыку Чайковского и с исключительным мастерством передаваемую М. А. Потоцкой.

Идея творчества, вдохновляемого друг другом (автор-поэт, артист-чтец, композитор-пианист), есть воистину художественное достижение. Только так я понимаю мелодекламацию. И теперь, вспоминав тот импровизационный путь, по которому мы шли с Вильбушевичем, и нашу {163} совместную работу, я убеждаюсь, что только такое интуитивное сродство душ дало то музыкальное созвучие, которым мы в продолжение многих лет делились с аудиторией. Необходимый пафос, который всегда был чужд моей душе при чтении стихов, удивительно обнаруживался в мелодекламации, не мешая в то же время задушевности и простоте интонаций. Все дело в уловлении сложной архитектоники капризного ритма. Дело чтеца затянуть иногда одно слово на несколько тактов музыки или, наоборот, уместить несколько слов в одном такте. В этом и есть главная соль мелодекламации.

В своем творчестве мы не гнались за модными течениями, но зато мы давали полный простор импровизационному искусству в ущерб обычным правилам композиции и декламационного чтения. В этом был наш грех против академизма, но в этом, как ни странно, была вся сущность нашего творчества.

Возьму для примера «Море» Пушкина:

Погасло дневное светило;  
На море синее вечерний пал туман.  
Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Помню всю гамму моих переживаний при чтении этого изумительного по форме и мысли стихотворения. Другие скажут, что музыка здесь мешает красоте и форме пушкинского стиха, что мелодекламация оскорбляет поэзию не только музыкальными прологами, но и всей своей композиционной формой. Я не буду сейчас приводить против этого своих возражений, надеясь, что мне удалось оправдать этот род искусства путем своих выступлений, а отчасти путем воспоминаний о нем. Нужно только всегда помнить, что в мелодекламационном искусстве много дилетантизма. Потом еще надо прибавить, что настоящей, серьезной школы этого искусства у нас не существовало и не существует. Из известных мелодекламаторов, которых мне удалось слышать, я назову только Поссарта и покойную Комиссаржевскую.

Я уже упоминал о силе впечатления музыкальной мелодии на воображение. Так, например: при первых аккордах мелодекламации «Моря» я уже чувствую себя на корабле. Звуковая картина шума «послушного ветрила» и {164} прибоя волн океана дает мне полную иллюзию и вводит меня еще до чтения в надлежащее героическое настроение.

Шуми, шуми, послушное ветрило,  
Волнуйся подо мной, угрюмый океан.

Именно подо мной волнуйся, «угрюмый океан». Это говорит моими устами Пушкин. Под ним может все волноваться. И я, плывя среди волнообразных звуков, представляю себя Байроном, покидающим свою родину. Тот экстаз, до которого доходишь в такие минуты, обязан, главным образом, музыке. Она дает тот камертон воодушевления то величие духа, которым должно быть проникнуто подобное поэтическое произведение. Гюго прекрасно выразил это: «Музыка для искусства поэзии, что грезы для мысли, что для океана волн — океан облаков над ним».

Я вспомнил «Море» Пушкина еще потому, что оно явилось началом моего совместного с Вильбушевичем творчества. До того времени я выступал на эстраде больше как чтец. Мелодекламация мало увлекала меня, хотя я очень много и тогда задумывался над ней и много беседовал об этой форме искусства с Комиссаржевской.

Вспоминается интимная беседа по тому же поводу на квартире Комиссаржевской, за обеденным столом в присутствии популярного писателя и критика искусства восторженного седовласого богатыря, прозванного Бурениным «Иерихонской трубой», маститого Владимира Васильевича Стасова, а также известного литератора-драматурга подвижного европейца Петра Дмитриевича Боборыкина. Стасов и Боборыкин иронически относились к мелодекламации. Боборыкин называл ее «милодекламацией», а Стасов — «чепуханизацией». Было это в 1900 году, когда я выступал со старыми мелодекламациями. Вильбушевича я тогда еще не знал. Только иногда с разрешения Комиссаржевской читал под рояль «Лазурное царство». Комиссаржевская же выступала в симфонических концертах с оркестром с вещами Аренского.

Подобные рассуждения авторитетных лиц о мелодекламации еще ярче подчеркивали мое отношение к тому репертуару, в котором мне приходилось тогда выступать. Все эти: «Тянутся по небу тучи тяжелые», «Я боюсь рассказать, как тебя я люблю» и многие другие мелодекламации не могли меня захватить глубже. Я считал, что большинство {165} из этих вещей подходит по стилю больше для пения и не дает свободы для художественного чтения, благодаря своей подчеркнутой казенной ритмичности. Один только Аренский отвечал моей душе, и его «Лазурное царство» было моим любимым чтением под рояль, а в особенности под оркестр на симфонических концертах. Его же мелодекламация «Как хороши, как свежи были розы» в дивном исполнении Комиссаржевской до сих пор звучит у меня В ушах. Прекрасные слова Тургенева, столь же прекрасная музыка Аренского и в душу западающий тембр голоса Комиссаржевской гениально сливались в выявлении всей этой, проникнутой ароматом поэзии, вещи. Иной подход к мелодекламации требует современность. Мир иллюзий, символики, мистицизма, романтизма, идеализма, в котором купалась раньше мелодекламация, уже звучит в нашем новом мироощущении как воспоминание о глубокой древности. Но все же я полагаю, что некоторую пользу современному искусству должно принести искреннее мое желание рассказать о своем индивидуальном подходе к мелодекламаторскому искусству и вообще к искусству декламации.

За «Морем» Пушкина последовала музыка для «Умирающего лебедя» Бальмонта. Спящая заводь, молчание зеркальной воды, камышовый шепот уже раньше до чтения чувствуются в звучащей мелодии. Слова «видел правду в первый раз» достигают в мелодекламации особенной силы экспрессии, которую нельзя бы было дать без музыки. В чистом декламационном исполнении стихотворения, эта фраза была бы резким скачком, скажу — антихудожественным даже, а при сопровождении музыки в этом выкрике вся правда и душа. Музыкальная форма дает полный простор инстинктивному творчеству, узаконивает индивидуальную передачу чтеца, не оскорбляя авторского задания, Такая импрессионистическая вольность допускалась нами и в других стихотворениях. Например, «Улицы», стихотворении Я. Година: «Вам проклятье, улицы, развратом опьяненные, кровью опьяненные и мукою людской!..» Слова: «Кровью опьяненные» произносились мною аффектационно, с надрывным криком, а затем с утонченною простотою заключительные слова — «и мукою людской!» В сопровождении музыкальной мелодии удивительно сливались два этих противоположных переживания. Вместо «мукою людской» — я всегда говорил «пошлостью людской», против чего автор нисколько не возражал.

{166} Прекрасная музыка Сен-Санса тоже удивительно подходит для «Умирающего лебедя», и чтение этого стихотворения с роялем и виолончелью меня сильно увлекало.

В стиле «Умирающего лебедя» и «Улиц» нами был исполнен ряд мелодекламаций, как, например: «Минувшие дни» Шелли, «О, умчи меня в даль» Ады Негри, «Башня любви» Брюсова, «В голубой далекой спаленке» Блока, «Сияла ночь» Фета, «Левкои» Башкина, «В ночь летнюю» Тургенева, «Не ветер, вея с высоты» А. Толстого, «Сон» («В полдневный жар в долине Дагестана») Лермонтова и другие. Создавались они импровизационным путем. Каждое из выбранных стихотворений с течением времени углублялось все новыми и новыми нюансами в чтении и композиции, так что исполнение наше никогда не стояло на одной точке замерзания. Каждое наше выступление в одних и тех же вещах не носило однообразного настроения: каждый раз вносилось что-то новое и в музыкальную, и в декламаторскую передачу. Так, например, последний стих «Моря» Пушкина: «Шуми, шуми, послушное ветрило!» произносился иногда с героической силой отчаяния, а иногда с усталой покорностью духа, лирически настроенного. И музыка не только не мешала такому разнообразию декламационной передачи, а, наоборот, дополняла ее, выявляла ее рельефность.

Ярко вспоминаются все концерты того времени, которых бывало в день по три-четыре и больше. Усталости вовсе не чувствовалось: сознавал, что делаю что-то большое, нужное и важное. О подъеме и говорить нечего! Это настроение не могло не отразиться на нашем творчестве и мелодекламации: «Каменщик», «Трубадур», «Привет», «Кто за нас?», стих. Рукавишникова, были нашим как бы революционным эхом на концертных эстрадах.

Все музыкальные произведения Вильбушевича в сопровождении других аккомпаниаторов теряли свою главную особенность, свой, так сказать, стиль и музыкальную психологию. Мне бывало очень трудно читать их даже с очень известными пианистами. Импровизационный метод исполнения их самим автором, до тонкости уловившим мою голосовую передачу, мой инстинкт, душу, паузность, темперамент, мою манеру чтения, давал мне, как декламатору, свободу творчества, чего я не имел, когда эти же вещи аккомпанировали мне другие пианисты, стремившиеся лишь выполнить в точности музыкальный текст.

{167} Не нравились полиции наши концерты в 1905 году в пользу общественных организаций. Я на себе испытал еще раньше ее благосклонное внимание. У меня на квартире часто собирались студенческие кружки и члены рабочих просветительных организаций. Находили приют у меня политические ссыльные и не имеющие права жительства евреи. В коломенском участке был довольно простодушный пристав, любивший здорово запустить за галстук, и помощником у него был мой олонецкий земляк Шуйский. Через него я ближе свел знакомство с приставом с задней мыслью, чтобы за моей квартирой поменьше следили. Но, несмотря на таковой маневр, я все же получал от них предупреждения на словах и в письменной форме, а раз произведен был обыск в целях узнать, что происходит на моей «конспиративной», так было сказано в повестке, квартире. Особенно «страшного» у меня они в то время не нашли; найдены были лишь революционные стихи, ходящие по рукам, и несколько запрещенных книг и нелегальных газет. В 1906 году был обыск посерьезнее, и мне пришлось немало повозиться с полицейскими ищейками[[208]](#endnote-209). Тогда у меня были забраны браунинг, революционная литература, прокламации и арестован бундист-максималист Кац.

Вечные скандалы у меня были на почве концертных выступлений и с приставом Шебеко, охранявшим порядок в Тенишевском зале[[209]](#endnote-210). Градоначальником Лауницом мне было окончательно запрещено участие на студенческих вечерах и в концертах в пользу рабочих организаций[[210]](#endnote-211). После убийства Лауница Вильбушевич отправился к его заместителю генералу Драчевскому, и тот разрешил нам выступать, но запретил читать даже такие безобидные стихотворения, как «Трубадур», «Привет» и «Каменщик», не говоря уже о рукавишниковском «Кто за нас?» и «Телами нашими» Скитальца. Он ссылался на митинговое настроение в них, подаваемое нами в «протестующей монархическому строю форме» и подрывающее его авторитет. «Нам надоели вечные скандалы, вызываемые вашими выступлениями», — говорил он. Но мы все же иногда продолжали декламировать запрещенные вещи в закрытых концертах, а затем с течением времени завоевали себе право на их легализацию; сначала мы не включали их в печатные программы, а читали их на бис, а затем начали включать и в программу. Цензура давила на горьковские «Буревестник» и «Песню о Соколе», рукавишниковское стихотворение {168} «Три знамени» в моем исполнении без музыки. Когда я спросил Драчевского, собственно, по какому закону он запрещает мне читать разрешенные к печатанию вещи, некоторые из них даже помещены в «Чтецах-декламаторах», он безапелляционно ответил: «Все цензурное в ваших устах приобретает характер нецензурного». — «Позвольте, — возражаю я, — тогда, по-вашему, и “чижик, чижик, где ты был” тоже нецензурное произведение?» — «Ну да, — серьезно отвечал градоначальник, — “чижик, чижик, где ты был? — на Фонтанке водку пил”. Понимаете? — На Фонтанке! — как бы отвечая на заданный себе вопрос, отчеканил он. — Значит, нецензурно!» — улыбаясь закончил он. На Фонтанке помещалось тогда охранное отделение, а на углу Фонтанки и Невского был дворец, в котором проживала мать императора.

Ко времени 1904 года относится мое знакомство с литературными кругами разных направлений, деятелями освободительного движения. Большинство сотрудников сборников «Знания», «Журнала для всех», «Русского богатства», «Мира божьего» стали бывать у меня.

Из тогдашней профессуры я особенно сблизился с профессором Горного института, известным исследователем Донецкого бассейна Л. И. Лутугиным, оказавшим громадное влияние на мои политические взгляды и убеждения. Часто охлаждал он мой «революционный» пыл и сдерживал от ненужного риска «подмахивать» свою фамилию на различных протестах, доказывая, что моя «лояльность» гораздо нужнее им всем для общего дела, чем личный росчерк моего пера. Петиция императору о нуждах театра[[211]](#endnote-212) составлялась под его председательством, как и все собрания актеров и драматургов на моей коломенской квартире в 1905 году. Текст этой петиции был отпечатан тогда во всех периодических журналах и газетах, начиная с «Театра и искусства», редакция которого принимала самое живейшее участие в актерском протесте.

Еще раньше я познакомился с братом Леонида Ивановича Лутугина, с Виктором, кажется, у артиста Самойлова в его мастерской. Павел Самойлов талантливо писал масляными красками и выставлял свои работы на многих выставках. С тех пор Виктор Иванович не отходил от меня и стал самым моим верным другом и помощником. Ни одного общественного дела, ни одного концерта, спектакля, а также благотворительного вечера не проходило без его {169} ближайшего участия. Все двадцать пять лет он был стражем моей совести, был вторым отцом, братом, нянькой моей, стоя на защите моих интересов, как общественно-артистических, так и частных. Квартира Лутугиных на Васильевском острове в доме Горного института сыграла тоже немаловажную роль в то революционное время; там я встречался с левой профессурой, с членами Государственной думы, со старейшими шлиссельбуржцами и политическими ссыльными. Студенты Горного института обожали своего «красного» профессора и часто собирались у него обсуждать текущие дела и политические события.

Любовь ко мне и безоблачная дружба особенно с Виктором Лутугиным прошла красной нитью по пути моей жизни. Умер дорогой Виктор в Петрограде, в год моего возвращения на родину, в декабре 1921 года. Леонид Иванович умер 24 августа 1915 года. Его похороны носили общественный характер, организацией их заведовали члены Вольно-Экономического общества.

Неудавшаяся афера с японской войной подорвала монархический строй и дала возможность быстро подвести под него взрывчатую мину. Отголоски революционного сдвига стали слышаться и повторяться все чаще и чаще.

На сцене тоже ощущалось массовое настроение, и большинство публики реагировало при всяком удобном случае в тех местах, где говорилось против зарвавшегося самовластия.

Во время моего выступления, в начале 1906 года, в «Антигоне»[[212]](#endnote-213) в роли Гемона слова к царю Креону: «принадлежать не может одному свободная земля» — вызывали взрыв энтузиазма у публики. Живой отклик находили у публики протестующие слова Анния к цезарю Калигуле в пьесе того же названия[[213]](#endnote-214). Заключительные монологи молодого студента в потехинской пьесе «В мутной воде»[[214]](#endnote-215), направленные против бюрократизма, всегда покрывались громом аплодисментов. Вообще в те времена все роли студентов, рабочих, бунтарей поручались преимущественно мне, и в прессе отмечали мои выступления в подобных ролях обычным резюме, вроде: «Ходотов исполнял роль студента “революционера” горячо “по установлению”»; Ходотов «протестовал, как сорок тысяч сыновей протестовать не могут и как умеет лишь он один»; «Ходотов в роли рабочего повторил в сотый раз самого себя»; «имел обычный успех в роли “бунтаря” г. Ходотов, умеющий горячо {170} говорить самые банальные роли», «Ходотов был “вечным студентом” Александринки» и т. п.

О моей игре в пьесе Тихонова «Нараспашку»[[215]](#endnote-216) в роли сына Беспалова — Никиты нововременский критик Беляев писал, что «после всех “сознательных товарищей”, которых Ходотову неукоснительно приходится изображать во всех современных пьесах, этот новый явился едва ли не самым жизненным и симпатичным». Однако исполнение роли Никиты вызвало возмутительный донос на меня со стороны Крушевана директору Теляковскому и гнусно-ругательную рецензию в черносотенном «Русском знамени». — «Как могут терпеть на императорской сцене явного социалиста и поручать ему такие роли, где он проводит чуть ли не свою партийнную платформу…» — возмущался критик этого грязного листка.

В 1904 году, помимо упомянутых мной пьес, я играл и в прославившейся режиссерской постановкой пьесе Островского «Горячее сердце». Распеваемая мною под гитару песенка не давала мне спокойно пройти по улице, чтобы кто-нибудь из видевшей меня публики в роли Гаврилки не напевал мне в спину: «Ни папаши, ни мамаши, дома нету никого…» Об исполнении В. Н. Давыдова и его «хлыновской паузе» я уже говорил, но до сих пор перед моими глазами — «чудовище» — ярко вылепленная фигура Курослепова — Варламова с заспанными, маленькими, тупыми глазами и протодьяконовским басом, вопящего свой «тринадцатый час»[[216]](#endnote-217). Вспоминается словно ожившая из быта городничества фигура Медведева — Градобоева, проходящего через всю сцену с гусем и вызывавшего единодушный взрыв смеха и восторга у публики.

Постом 1904 года группа александринцев гастролировала в Варшаве[[217]](#endnote-218). В первой антрепризе М. А. Потоцкой принимали участие: Комиссаржевская, Чижевская, Стравинская, Тираспольская, Каратыгина, Немирова-Ральф, Давыдов, Далматов, Ленский, Аполлонский, Усачев, Ст. Яковлев, я и другие. Потоцкая смотрела на театральное дело в Варшаве, как на своего рода идейную миссию. Она хотела напомнить русской публике об Александринском театре и познакомить польское общество с подлинным русским искусством. Мы же, русские актеры, в свою очередь, учились у польских актеров их искусству изящно играть салонные вещи и легкую комедию.

Для русского общества приезды столичных гастрольных {171} трупп в Варшаву были праздником искусства. Поляки же очень редко посещали наши спектакли. Конечно, в этом было виновато не русское искусство и не мы, актеры, подружившиеся с прекрасными польскими артистами. Переводчик и журналист Йорик познакомил меня с Пшибышевским, и я был у него в гостях.

В эстрадном отношении весь текущий сезон у меня с Вильбушевичем прошел с большим подъемом. Ко всем обычным нашим выступлениям прибавились благотворительные концерты в пользу раненых. Из литературных вечеров выделился вечер Литературного фонда памяти Некрасова, где я читал «Тишину» и «Ответ неизвестному», а за чтение «Письма от неизвестного»[[218]](#endnote-219) меня опять вызвали в полицейское управление и сделали обычное предостережение в присутствии ответственного распорядителя этого вечера П. И. Вейнберга, который в глаза смеялся «злокачественному мужчине», доказывая, что стихотворение это «цензуровано». В кружке Я. Полонского я читал пушкинский отрывок из «Фауста» с Гр. Ге (Мефистофелем). На вечере в память Антона Рубинштейна читал пролог к начатой пьесе Полонского, который не вошел в полное собрание сочинений поэта. Читал я с начинающими молодыми актрисами александринской сцены А. Есипович, А. Раевской и О. Глебовой. Вся эта молодежь любила бывать у меня на вечерах в квартире на Коломенской, проходивших под председательством Волынского. Большое культурное влияние не только на них, но и на меня и на всех присутствующих на этих «афинских вечерах», как их называл тогда Ю. М. Юрьев, оказывали беседы Волынского на философские темы об искусстве. Волынский обладал большой научной эрудицией и умел зажигать слушателей своими вдохновенными речами.

В продолжение двух последних лет в Александринском театре произошли изменения в составе труппы. Ушли из театра не вынесшие казенных порядков, главное, из-за гегемонии старых александринцев, с которыми трудно им было состязаться, — прекрасный артист Шувалов и даровитый Яковлев-Востоков. Умер Сазонов, а вслед за ним Е. Н. Жулева, родоначальница амплуа «grand’dame», создательница Гурмыжской в «Лесе». Пришла смена, выдвинулся Ст. Яковлев, а также артист театра Корша А. П. Петровский, приглашенный дирекцией в качестве очередного режиссера. Меня приглашал Сибиряков в {172} Одессу, давая по тогдашнему времени грандиозный оклад — тысячу рублей в месяц и бенефис, но дирекция пошла на большую прибавку, и я остался в Александринском театре. Усидчивость моя объяснялась любовью к Петербургу и к Александринскому театру. Не то чувствовали артисты, выращенные на сценах свободной провинции. Они задыхались в нашей атмосфере и не уживались в рамках столичного консерватизма и академизма. И как «отрясли прах от ног своих» талантливые Шувалов, Яковлев-Востоков, а когда-то Бурлак, Киселевский, Козельский и многие другие, так ушли вскоре из нашего театра в Пассаж к Комиссаржевской А. Каширин и Павел Самойлов, нервный, горячий герой-«неврастеник» и один из лучших Хлестаковых на александринской сцене.

В 1905 году репертуар Александринского театра мало изменился. Новых постановок было мало, появилась пьеса с земской идеологией — «Невод» Сумбатова-Южина[[219]](#endnote-220), где я играл роль земского деятеля Дальнева. Ставил пьесу Санин. Революцией также навеяно было довольно бледное произведение Майской «Злая сила»[[220]](#endnote-221). Я играл роль Горбунова, наклеивал себе такую же бороду, как у поэта Рукавишникова, в чем, собственно, и состояла оригинальность моей трактовки этой роли. Шли в новой постановке «Без вины виноватые»[[221]](#endnote-222) с Савиной в роли Кручининой. Мое исполнение Незнамова побудило Гнедича предложить мне работать над Гамлетом[[222]](#endnote-223). Революционно звучал «Вишневый сад»[[223]](#endnote-224), поставленный Озаровским, который с того времени стал обязательным постановщиком всех чеховских пьес на александринской сцене. Монологи Пети Трофимова о будущей жизни принимались молодежью за революционные. Вся пьеса, в отличие от Художественного театра, где преобладал тонкий комедийный тон, исполнялась нами в реальных то бодро комедийных, то даже трагических тонах[[224]](#endnote-225).

«Вишневый сад» — единственная пьеса из чеховских вещей, о которой можно было говорить видевшим ее в постановке Художественного театра и проводить какие-то параллели. Вспоминается при этом рассказанный эпизод из жизни Островского. В начальный период его творчества Островского попросили самого сравнить исполнение его пьес артистами московской и петербургской сцены: «Представьте себе, — отвечал он, — за столом крупных игроков, делающих большую игру и из больших карт, а на другом {173} детей, играющих в двойки и тройки. Так вот первые из них — москвичи, вторые — петербуржцы». То же самое можно сказать про Московский Художественный и наш театр, исполняющий чеховский репертуар.

Уже не по-прежнему, а с удесятеренной силой я выступал на концертных эстрадах, в университете, институтах, по клубам и театрам в пользу рабочих, студентов, на вооруженное восстание, на забастовку, в пользу партийных организаций, касс взаимопомощи, амнистированных. Вспоминается концерт в Большом зале Консерватории, организованный «Союзом союзов»[[225]](#endnote-226), где в ложе среди амнистированных сидели Засулич, В. Фигнер, Лопатин, Морозов, Новорусский и другие[[226]](#endnote-227). Я читал под музыку Вильбушевича, обращая наш «Salut» в их ложу. Воодушевленный их освобождением, я первый стал аплодировать им со сцены после заключительных слов «святого привета» (слова Ады Негри. Перевод А. Федорова). «Вам — сильным духом — святой привет!» Вся публика, переполнившая театр, вся соль нашей передовой интеллигенции, собравшаяся здесь вместе с рабочими и учащейся молодежью, как один человек встала со своих мест, чтобы приветствовать борцов за свободу. Какая это была чудная минута.

В 1905 году начал я свою педагогическую деятельность: преподавал в Технологическом институте художественное чтение студентам, заведовал курсами Поллака, где вел класс драматического искусства[[227]](#endnote-228). Но самая интересная работа протекала на стороне. Квартира, благодаря увеличению библиотеки и массы людей, посещавших меня, стала тесна, так что мне пришлось переехать в другую, побольше, хотя в том же доме на Коломенской.

Много известных и начинающих драматургов читали свои произведения у меня, так что среди них и наших актеров моя квартира в шутку называлась «филиальное отделение Александринского театра по репертуарной части».

Известный «Поединок» Куприна читался тоже в моей квартире отдельными главами по мере их написания, а монолог Назанского о войне: «Настанет день, когда нас, штаб- и обер-офицеров будут бить…» повторялся бесчисленное число раз, и не только самим автором, но и многими Другими, успевшими его выучить наизусть, и особенно смачно Петром Пильским. А. И. Куприн, между прочим, любил читать гамсуновскую «Ледяную ночь», и читал ее в высшей степени оригинально и иногда даже импровизировал {174} ее под музыку Вильбушевича. Иногда мы с ним вдвоем состязались в этой импровизации. Инцидент, происшедший у меня на квартире между Куприным и Леонидом Андреевым, после которого все товарищи временно предали Куприна остракизму, принес много терзаний самолюбивому, но и глубоко чуткому автору «Гранатового браслета» и «Суламифи». В Куприне бурно уживались жестокость и нежность, но жестокость его была наигранной, под влиянием окружающей «сволочи», о которой он обыкновенно выражался с бравадой:

— Люблю бывать среди разной сволочи, она много занятнее вашего нудного приличного общества; мне иногда даже приятно вспомнить, среди каких прохвостов я бывал…

Конечно, много было в нем от армейской офицерщины, которую он глубоко ненавидел.

Помню, как зло пародировал он меня в «Карменсите», как он изводил меня моим актерством. На одной из книг, подаренных мне, сделана им такая надпись: «Коке Ходотову. Жизнь так узка, что и актеру обрадуешься». На другой: «Милый Коля, прошу тебя не покупать моих книг, мне приятно их тебе присылать. А. Куприн. 1912 год». И, действительно, он постоянно дарил мне каждое из его произведений, каждую свою новую книгу.

В дни первой революции квартира моя и соседняя, моего друга Свирского, были амбулаторным пунктом, куда привозились раненые после расстрела 9 января. Часто собирались в ней забастовочные комитеты рабочих, студенческие старосты. Тогда даже я сам должен был оставлять свою квартиру и высылать на время домочадцев. Случалось, что день сменялся ночью… а приходили и уходили люди разных социальных взглядов, партий и убеждений (конечно, не правого крыла): писатели, журналисты, художники, артисты. Я сам уезжал в театр, концерты, собрания, потом возвращался, а дома у меня все еще заседали. Когда часть депутатов первого Совета рабочих депутатов во главе с Хрусталевым заседала у меня в квартире на Коломенской, 42, напротив, в типографии «Общественная польза», шел обыск. Часто я приходил домой и не знал, кто в моей квартире. Раз поздно ночью возвращаюсь домой, а мне открывает дверь молодой человек с закрученными маленькими усиками и с пушком на подбородке: «Пожалуйста, входите, — приглашает он меня, — и будьте как {175} дома; хозяина еще нет, пока я за него». Это был молодой критик Петр Пильский. Яркий «богемист» Петр Пильский был талантливый, своеобразный, экспансивный, но взбалмошный критик-публицист. Он умел остро писать памфлетные речи и произносить тосты, точно имитируя всех ораторов того времени.

Метки и остроумны были сценки и рассказы небезызвестного автора и рассказчика Ермилова. Уморительна была его речь выжившего из ума старикашки директора, обращенная к своим ученикам. Не отставали от него два других талантливых остроумных рассказчика: доктор Чехов и инженер Нежданов, сын известного провинциального комика Нежданова, а также доктор Балабан. Но покрывал всех своими высокохудожественными содержательными еврейскими рассказами Яков Бронштейн, ближайший друг всех братьев писателей и артистов. Об его исполнении Давыдов и Шаляпин отзывались как о редкой передаче без шаржа, выделявшей его из среды обычных еврейских рассказчиков. Художественный такт, глубина и бытовая характерность его исполнения ярко бросались всем в глаза, особенно в его коронном рассказе «Еврей никогда не бывает пьян». Яша Бронштейн был Беранже литературно-артистической богемы.

На моей квартире происходило чтение пьесы А. Каменского «Люди». Масса писателей, артистов… В спорах о пьесе особенно горячится славный Гаврила Гловацкий, режиссер петербургского Малого театра. Он скрежещет зубами, дико вращает глазами, ерошит свои волосы и чертыхается на чем свет стоит. Ваня Судьбинин более спокоен. Ухарски поправляет свои модные фасонные манжетки из-под английского «лангевского» пиджака, отбрасывая губами папиросу, он, шикарно отплевываясь, процеживает невозмутимо сквозь зубы: «Не пьеса, а дрянь паршивая, что твоя корюшка». Судьбинин играл главным образом роли бытовиков, а потому и в жизни у него проскальзывали бытовая ухватка и все замашки, характерные для такого амплуа. Непревзойденный Никита во «Власти тьмы», прекрасный Рабачев в «Светит, да не греет», удачный Любим Торцов, он воображал себя непризнанным трагиком, играя в провинции Макбета, Уриеля, Гамлета, но в них он был много слабее. Лавры Иванова-Козельского не давали спать многим талантливым молодым актерам, и некоторые из первейших актеров уже в зрелом возрасте {176} переоценивали себя и брались за репертуар, для которого при всей их талантливости у них не было данных. Даже такие, как Давыдов, Далматов, А. П. Ленский, не лишены были такой слабости. Много раньше моего знакомства и дружбы с Ив. Судьбининым он критически относился ко мне и называл меня «пистолетом», а раз, узнав, что мне поручают на александринской сцене роль Белугина, с презрением заявил: «Это молокососишке-то с мокрыми волосенками — Белугина? Ну, и допрыгалась Александринка, что некому поручить такую роль, кроме Ходотова! Везет же этому “пистолету”»! Но, к его удовольствию, я тогда не играл «Женитьбы Белугина».

Возвращаюсь к чтению пьесы Каменского. Куприн выразил сомнение, не стащена ли рукопись из случайного чемодана, а Далматов бил себя в грудь и жалостливо умолял: «Пожалейте себя, не отдавайте свое святая-святых на растерзание волкам и лисицам. Ведь мы, собравшиеся здесь, в доме Николая Калиты (меня он называл Калитой), мы все — стая лютых зверей и растерзаем вас, ни одной шерсточки не оставим, до самой последней косточки съедим, потому что среди нас, капризных актеров, люди, сами пишущие пьесы, любители хороших пьес, а главное, ролей… все мы есть хотим, а потому бросьте “соборное” чтение, оно только вам вредит…»

— А пьеса-то понравилась вам, Василий Пантелеймонович? — спрашивает сбитый с панталыку автор.

— Какая? — словно не понимая, недоумевает Далматов.

— Да моя, — моргая глазами, отвечает Каменский.

— Пьеса?.. Гм!.. Слона-то я и не заметил… — при дружном хохоте окружающих серьезно выпаливает Далматов после недоуменной паузы.

После ужина и споров о пьесе все разбрелись по разным комнатам. Я в группе писателей заливаюсь за пианино: «Погиб я мальчишечка…» В столовой расположилась другая группа писателей и артистов. Среди них маячит русский Джек Лондон, начинающий писатель Грин, прозванный так, кажется, Леонидом Андреевым. Он не успел со мной познакомиться.

— А кто этот молодой человек, который там поет? — спрашивает он Бравича.

— Да это хозяин дома, — улыбаясь, отвечает тот. Очевидно, не только я часто не знал, кто у меня бывает {177} в доме, но и те, кто бывал у меня, тоже часто не чувствовали меня хозяином. Может быть, потому всем дышалось свободно и легко.

Неизменными участниками моих вечеров были «подруги семиструнные» Вани де Лазари и Саши Макарова, владевшего кроме искусства гитариста изумительным даром звукоподражания, виртуозно и увлекательно свистящего всяческие музыкальные мелодии. Его рассказ без слов «Утро в деревне» давал полную иллюзию чеховского настроения. Ваня де Лазари отличался поразительной находчивостью на экспромтные тосты в стихах и особенно нежным «туше» на гитаре. Часто навещали меня артисты-музыканты. Иногда стены дома дрожали от хора и плясок цыган Николая и Алеши Шишкиных, от пения хоровых народных, студенческих, революционных песен. Шум не давал спать жильцам дома, и они неоднократно подавали на меня в суд за нарушение тишины и спокойствия.

У меня была собака, пудель Азра. Он был очень умен и приветлив со всеми, но почему-то невзлюбил соседскую собаку генеральши Кусковой, проживавшей по одной лестнице со мной. Не знаю, пролетарское ли воспитание было тому причиной, но ненависть его к буржуазной генеральской соседке была кровная: чуть, бывало, завидит ее разгуливающей, сейчас же вылетает из квартиры, чтобы вступить с ней в драку. Та была нежной и хрупкой породы, а потому ей постоянно изрядно попадало. Генеральша не смогла стерпеть обиды и подала на меня в суд. Свидетелями по этому «делу» выступили друзья Азры — писатели Куприн, Свирский и другие. Защиту по этому «делу» вел Петр Пильский. Мировым судьей моего участка оказался сын Худекова, издателя «Петербургской газеты».

От речей свидетелей и защитника судья покатывался со смеху. Я был все же приговорен к одному рублю штрафа, кроме того, меня обязали купить намордник моему Азре. Узнав о судебной истории, редактор «Петербургской газеты» убеждал своего сотрудника «Сэр-Пич-Бренди» (то есть Трозинера) дать в газету фельетон и обещал за него простить часть забранного у него в счет работы аванса. Куприн же снялся в обнимку со своим судившимся «приятелем», и их портрет был помещен на заглавном листе «Синего журнала» под заголовком «Куприн со своим другом». Такими мелочами иногда занимались в то время {178} серьезные взрослые люди, развлекаясь, как дети, в свободные от творческих трудов часы.

Порою можно было удивляться: когда писатели работают? Наш артист И. В. Лерский, бывавший тоже частенько на моих «ночных бдениях», как-то остроумно ответил на заданный кем-то вопрос: «Что такое богема?» — «Сборище людей, не желающих спать по ночам». И это похоже на правду. Возьму такой случай. Приятели собрались, скажем, в понедельник. Заспорили на жгучую тему, выбрали председателем Скитальца. Среди спорящих присутствовали артисты из театра Комиссаржевской Уралов и Грузинский. В споре не заметили, что рассвело. Вечером я поехал на спектакль. Приезжаю обратно, а Скиталец все председательствует. Вокруг стола много уже новых лиц. В разговорах незаметно проходит вторая ночь, проходит и день, а Скиталец все председательствует и председательствует… Публика уплывает, а на смену приходит другая… И все это, как в кинематографе! Наступает вечер. В комнату врывается помощник режиссера Крыжов и запыхавшись кричит:

— Уралов, Грузинский. Я больше часу вас ищу; сейчас спектакль «Дачники», скоро восемь.

— Какие там «Дачники!»… Разыгрывать изволите… Завтра «Дачники»… — возражают актеры.

— Да нет, сегодня же. Вот сейчас. Через двенадцать минут! — тыкая им в нос свои часы, волнуется маленький Крыжов.

— Сегодня которое число? — сообразив что-то, испуганно спрашивает сразу очухавшийся богатырь Илья Уралов.

— Пятнадцатое!.. — был ответ.

— А разве не четырнадцатое? — растерянно лепечет Грузинский.

— Ну, едем. Автомобиль у ворот, — поспешно выпивая и закусывая на ходу, торопит обалдевших актеров помощник режиссера.

Сорвались и поехали на спектакль.

А то бывало и так: собрались друзья и звонят, кому не лень, приглашая ко мне на квартиру. Приглашается Липковская: «Лидия Яковлевна, мы собрались у Ходотова — жаждем вашего голоса и ждем», — и та, если свободна от завтрашней оперы или участия в концерте, приезжает.

— Мамонт! Тут Паша Самойлов, В. Н. Давыдов, Вася {179} Далматов, Ваня Шувалов, Федя Горев и Ваня Судьбинин. Читаем стихи, монологи… Шекспира хотим!.. — И Дальский приезжал.

Бывали постоянно со своим певучим репертуаром Саша Трояновский, опереточные Зинаида Бауэр, Маргарита Шарпантье, Раисова, Дулькевич… Целую ночь иногда читаем Пушкина, Шиллера, Шекспира, да так, как никогда, наверное, не читали мы их со сцены или с эстрады, потому что друг перед другом выступать и интереснее, и увлекательнее. Пресловутый «Каменщик» Брюсова был создан мной и Вильбушевичем импровизационным путем в подобной же обстановке среди собравшихся у меня друзей. Они как бы благословили нас на тот концерт, где он был прочитан нами в первый раз.

Впрочем, было бы ошибочно думать, что одна веселящаяся богема собирала нас всех в одну тесную семью в моей квартире на Коломенской, а затем на Глазовой. Много там было не только слов, вина, шуток, но и дел, весьма значительных и имевших даже некоторое влияние на ход современных событий в области театра, искусства, литературы и общественности. Много там было занимательного, остроумного и любопытного с исторической и бытовой стороны.

Революция 1905 года застала служителей сцены неподготовленными. Лозунг «искусство для искусства» служил главным стимулом профессиональной спайки, и было невероятно трудно сдвинуть их с этого пути. Даже более культурные и свободомыслящие из них с осторожностью следили за ходом событий и старались стоять в стороне от революционного движения. Что же говорить об артистах императорских театров, для большинства которых слово «революция» — было жупелом крамолы и анархии. Я не буду подробно останавливаться на той или другой группе актеров, проявивших свою гражданственность в эти дни, упомяну лишь артиста Н. Г. Шумова, Бориса Неволина из Василеостровского театра[[228]](#endnote-229), Рассудова, Вадимова. К ним можно добавить Баратова, Судьбинина, Гловацкого, Блюменталь-Тамарина — актеров Суворинского театра, Бравича, Красова и большинство артистов театра Комиссаржевской во главе с самой В. Ф., а также театр Яворской[[229]](#endnote-230) и Передвижной гайдебуровский театр.

Моя общественная работа была больше на стороне и только краем касалась наших театров, где я должен был {180} идейно агитировать по союзной линии вновь организовавшегося в Вольно-Экономическом обществе «Союза союзов». Тогда и было составлено нами ко всем актерам и работникам сцены воззвание о всеобщей забастовке, упоминаемое Теляковским в своих мемуарах: «Императорские театры и 1905 год»[[230]](#endnote-231) и названное им «прокламацией». Директор объясняет легко и просто брожение не только в стенах своих казенных театров, но и вообще в России, основываясь на документальных фактах, которые были в его распоряжении, но они, хотя и интересны, не освещают того громадного сдвига, который назван был «прилетом первых ласточек свободы». Теляковский пишет: «Незадолго до начала спектакля в Александринский театр явился какой-то неизвестный, принесший с собой целый пук прокламаций, а так как по этой части главным старостой считался артист Ходотов, то прокламации эти ему и были переданы для раздачи». Видимо, сыщики, присутствовавшие ежедневно в театре, перестарались в своих донесениях директору. Никто не приходил с «пуком прокламаций», а я их сам принес и раздавал, кому находил нужным. Вот содержание призыва:

«Артисты-граждане! Вы являетесь учителями народа. Вы проповедуете живые слова, начала истинного счастья, свободы. Вы обязаны в эту решительную минуту примкнуть ко всем отважным борцам за свободу и счастье России. Насилие лишает вас возможности говорить со сцены то, что сейчас единственно должно и нужно говорить. Для вас есть единственный честный способ исполнить долг перед собою и отечеством: гордо замолчать. Пусть же, кто в вашей игре видел только источник забавы и утехи, поймут, что артист прежде всего — гражданин. Пусть для тех, кто учился у вас, ваше молчание прозвучит громким призывом к последней решительной борьбе. Пусть опустится занавес! Пусть он поднимется тогда, когда свободные русские граждане завоюют право открыто приветствовать в вас свободных апостолов свободного слова, товарищей в борьбе за народную свободу.

*Группа граждан*».

И далее следовали подписи. Я усиленно распространял это воззвание среди своей труппы с раннего утра на репетиции и заезжал к некоторым артистам на квартиры.

В тех же мемуарах Теляковский совершенно верно {181} объясняет тогдашнее нервное состояние александринцев и отказ Давыдова играть в назначенном вечернем спектакле в пьесе «Горячее сердце»[[231]](#endnote-232). Все это верно, но опять-таки он не знал основных причин тех фактов, о которых он рассказывает. Еще на репетиции я говорил с Давыдовым и Варламовым о том, что они не должны играть в сегодняшнем спектакле:

— Владимир Николаевич, если вы будете играть, — передовая Россия не простит вам этого. Подумайте, вы накануне своего 25‑летнего юбилея[[232]](#endnote-233). Вам, как самому большому актеру Александринской сцены, зачтется то, что вы продолжали потешать публику в то время, когда на улицах льется неповинная кровь и лучшие люди России борются за право жить в человеческих условиях… — И все в таком тоне, а в подтверждение прочел ему упомянутую «прокламацию».

Варламова я просто напугал:

— Дядя Костя! Мне известно, что если вы только появитесь на сцене, то рабочим Обуховского завода будет брошена бомба. Комитеты путиловцев и обуховцев постановили пожертвовать вами для великого дела революции. — Следствием моих слов последовало письмо его Гнедичу о внезапной болезни.

Вечером же, будучи в театре на «Лесе», я так наэлектризовал в таком же духе П. Д. Ленского и Немирову-Ральф, игравших главные роли — Несчастливцева и Гурмыжскую, что они «в дело употреблены быть не могли». Вот как рисует их «нервное» состояние обеспокоенный директор:

«Прокламации на многих артистов подействовали, и они стали бояться выступать.

Артист Ленский, которого известили, что вечером пойдет в Александринском театре “Лес” с его участием, — в театр приехал, но нервно заболел, так напуган был прокламациями; так что выпускать его играть было прямо рискованно. Артистка А. А. Немирова-Ральф упала в истерике в уборной. Я ходил ее уговаривать не терять самообладания и попробовать играть, но она плакала и уверяла, что у нее на сцене отнимется язык, а когда наконец немного успокоилась и играть согласилась, то вдруг стала говорить несуразную чепуху. Так, например, она просила, нельзя ли переставить в пьесе “Лес” акты и начать играть со второго, а потом уже первый. Дело в том, что во втором {182} акте она была не занята и хотела оттянуть время своего выхода.

Все мои попытки наладить спектакль рушились одна за другой, и я ничего не мог добиться. Между тем публика, собравшаяся в зрительном зале, правда в небольшом количестве, шумела и требовала начала. Было уже восемь с половиной часов, когда Гнедич мне доложил, что Ленский играть положительно не в состоянии и уезжает. Оставалось театр закрыть, что я и приказал сделать. Когда публике об этом объявили, вместо шума и свиста, как в таких случаях обыкновенно полагается, раздались дружные аплодисменты».

На стороне всюду шли закрытые заседания на частных квартирах, в различных учреждениях, в заводских комитетах, в студенческих кружках, в подпольных организациях, даже в «литературных ресторанах» и кабаках «Вена», «Капернаум», у Федорова, Неменчинского, в клубах. Как грибы росли политико-сатирические журналы, газеты, градом посыпались листовки, брошюры, появились и новые партии. Одним словом, пропаганда шла вовсю, и правительство не на шутку растерялось и долгое время не знало, какие применить меры против пробуждения страны.

Всколыхнулась и «актерская громада», шумела она на московских съездах Театрального общества[[233]](#endnote-234). Выносили резолюции, подтверждавшие мое давнишнее мнение об актерах, что мы дети, добрые или злые, но все-таки дети, а в политическом отношении — грудные ребята. Я не принимал непосредственного участия в актерских съездах, но сравнительно был хорошо информирован о них Кугелем, горячим поборником актерских интересов, а главное, своим другом, скорбевшим за дезорганизацию и несознательность актерских масс, положившим душу свою за них, прекрасным и редким по чувству гражданственности и непреклонной честности, с которой он проводил свои демократические убеждения, артистом Н. Г. Шумовым. Он сгорел на глазах у нас. Он умер в начале 1906 года.

Наиболее выразительно революционное настроение деятелей сцены сказалось в актерской петиции[[234]](#endnote-235). Организационное собрание актеров-протестантов было у меня на квартире. Текст петиции был выработан пятью выборными членами этого собрания уже на квартире Бравича: Л. И. Лутугиным (председатель), А. Р. Кугелем, Е. П. Карповым, К. В. Бравичем и мной, при секретарях Н. Г. Шумове {183} и Бор. Неволине. Скромные требования этой петиции считались тогда для большинства работников сцены крайне смелыми и страшными, и многие представители актерских групп не изволили пожаловать на это организационное собрание.

Летнюю гастрольную поездку александринцев под управлением П. Д. Ленского[[235]](#endnote-236), в которой я участвовал, на этот раз нельзя было назвать удачной ни в материальном, ни в художественном смысле. Одна из причин этой неудачи заключалась в том, что у нас не было интересного репертуара, а главное, русско-японская война сказывалась на настроении масс. Уже чувствовалось недовольство страны. Раздавались протесты против бессмысленной бойни, затеянной ради авантюры сановных аферистов. Престиж царизма падал с каждым днем. Всюду встречались обреченные на смерть бородатые запасные мужички, провожаемые слезами и причитаниями баб и своих малышей.

В поездке пришлось играть роли, ни с какой стороны не отвечающие переживаемому моменту. Я себя отвратительно чувствовал в новой пьесе Фальковского «Строители жизни», где мне пришлось играть нежного «тепличного» строителя Лядова, и в карповской пьесе «Победитель» — роль с украинским акцентом — Никитенко.

Но зато «потемкинские дни» в Одессе взяли меня целиком. Еще до прихода к Одесскому порту броненосца «Князя Потемкина Таврического» наша гастрольная поездка фактически кончилась. Вследствие волнений рабочих и наступившей забастовки трамваи остановились, и в городе ходил слух о прекращении движения на железных дорогах. Некоторые артисты — товарищи по труппе — стали разъезжаться по домам, но я остался, чтобы быть очевидцем разворачивающихся событий.

14 июня 1905 года утром на Пересыпи шел расстрел рабочих, собравшихся на сходку поговорить о своих нуждах и текущих делах. В результате было много раненых и убитых. Я отправился на гражданские похороны одного из расстрелянных рабочих. Волна общего негодования захватила всех, и я вместе со своими одесскими друзьями пел волновавшие меня еще с юных гимназических лет наши революционные гимны. Весь день прошел в тревоге, а к вечеру движение трамваев и железнодорожное сообщение в порту остановилось. В течение ночи я с друзьями разъезжал, по различным рабочим организациям и забастовочным {184} комитетам, чтобы быть в курсе политических событий. Утром уже строились баррикады. Происходили стычки с полицией, жандармами и казаками, были убитые с той и с другой стороны. К вечеру весь город был охвачен восстанием. Электричество во многих местах было погашено, конечно, в первую голову в рабочих кварталах и в порту. Неизвестность, во что все это выльется, кто победит, — томила и жгла, о сне и думать не пришлось. И вот тогда-то, словно на выручку, ночью пришла помощь: в Одесский порт вошел могучий стальной богатырь броненосец «Потемкин», в сопровождении бойкого миноносца. Ликованию нашему не было конца, когда мы узнали, что и он поднял знамя восстания. На его вооруженную силу мы возлагали все наши надежды и мечты. Светлое будущее уже не казалось нам несбыточной мечтой. Мы решили, что здесь начало спасения нашей родины и первой республикой в стране будет «Южнорусская».

Бедные мы, наивные интеллигенты! Никчемные мечтатели и безумцы! Сколько шишек сейчас валится на нашу очухавшуюся от хорошей встрепки голову. Но все же я скажу, что наша интеллигенция в большинстве своем была честна, глубоко искренна и верна своим идеалам. Я даже убежденно говорю, что наша самобичующаяся и копающаяся в себе интеллигенция была чище, проникновеннее различных культуртрегеров Европы. Ее можно и должно обвинять в бессилии, сентиментальности, донкихотстве, но она, в отличие от умственной аристократии Запада, выявила культуру души, заключающуюся в терпимости, отсутствии человеконенавистничества и мелкого шовинизма! Во всем этом были ее сила и бессилие, красота и утопия.

Культура русской души или, вернее, душевность русской культуры выявляется в своеобразном инстинктивном даре переживания, в интуитивном перевоплощении. Еще Достоевский в своем «Дневнике писателя» отметил русскую способность проникать в тайну европейской души, ассимилировать в себе ее индивидуальные черты. Пушкин написал «Моцарта и Сальери» так, что и немец, и итальянец узнают в изображенных лицах родное, знакомое. А возьмите в противовес гений Шиллера, давшего курьезный тип Дмитрия Самозванца в своей трагедии. Да один ли великий Пушкин сумел уловить и верно передать зарубежные мотивы? Русский актер не вносил нелепых клякс {185} в воспроизведение жизни иностранцев. Драмы Ибсена, Гауптмана, Бьёрнсона, Гамсуна, Метерлинка, Шницлера, Верхарна, Ромена Роллана и многих, многих других европейских авторов на русской сцене не оказались изуродованными и аляповато скроенными. В них не было смешения нижегородского с европейским. А между тем, сумел ли заграничный актер и режиссер почувствовать русский душевный грунт? Одолели ли они «Власть тьмы» или «На дне»? Даже «Живой труп» с Моисси в роли Феди Протасова не одолели. Что-то им мешало постичь особенность нашего быта, идейность нашей тревоги, а мы их переживания восприняли. Этим объясняется то, что Гауптман нашел совершенным исполнение гастролировавшим в Берлине Московским Художественным театром своих «Одиноких». «Таких “Одиноких” я на родной сцене не видал», — говорил он[[236]](#endnote-237). Известный немецкий актер Кайнц тоже нашел «новое откровение» в драматическом искусстве, увидев русских актеров с Савиной во главе[[237]](#endnote-238) и тех же московских «художников». Такое свойство русского духа представляется силою, дающей возможность проникать в область так называемого подсознания.

Наступило 15 июня. С раннего утра этого дня толпы народа потекли в порт, где в конце Нового мола в палатке из парусов лежал труп матроса Вакуленчука; он был убит старшим офицером за смелый протест, высказанный им своему командиру. Вакуленчук заявил от имени товарищей, что они больше не желают есть тухлого червивого мяса и не потерпят рабской кулачной расправы над собой офицерского состава и всяческого глумления и издевательства. За это он был убит офицером из револьвера, но этот выстрел послужил сигналом к восстанию матросов, убивших и побросавших почти весь командный состав в море; лишь только двое-трое из них взяты были в плен и переведены на миноносец № 267. Одним словом, в утро на 15 июня близ Одессы на морском рейде стоял могучий трехтрубный броненосец «Потемкин», а подле него крейсировал миноносец и вдали колыхалось какое-то военное судно, кажется, «Прут». Мы, жители берега, считали всех их нашими товарищами и заступниками. Под их защитой мы смело направились вниз в порт к Новому молу: «Пусть только попробуют тронуть нас. Потемкинцы дадут орудийный выстрел из двенадцатидюймовки в тех, кто мешает нам», — думал каждый про себя, направляясь в порт к молу.

{186} Итак, в маленькой палатке лежал на возвышении труп Вакуленчука, окруженный четырьмя матросами с броненосца, по очереди докладывавшими собравшимся о геройском поступке их убитого товарища. Перед палаткой надо было протискиваться через огромную толпу, но и там тоже стояли матросы, руководившие порядком очередей. Старики и старухи, взрослые и ребята, люди разных положений побывали за этот день в палатке убитого и жертвовали свою лепту: кто бумажкой, серебром, кто грошем-медяком, — кто на похороны, кто на вооруженное восстание. Настроение в палатке вблизи трупа было грозно молчаливым. В сгустившейся тишине особенно резко звучали призывы к мести матроса Федорчука и его товарищей. Откуда-то доносились всхлипывания старух и плач ребятишек. Выбравшись на улицу, толпа преобразилась в шумную, негодующую, мстящую, готовую на самопожертвование. Летучие митинги шли повсюду. Со всех сторон неслись речи, полные страсти, отваги и ненависти к тиранам, к поработителям свободы. Трибунами для ораторов служили портовые бочки, ящики, грузовые тюки, доски. Особенно запечатлелось мне одно лицо молодой еврейки, вдохновенно призывавшей к вооруженному восстанию. Каждое слово ее вызывало крик энтузиазма в окружавшей ее толпе. Ни свирепости, ни звериной злобы не было ни в чертах ее лица, ни в звуке ее голоса, а, напротив, все было в ней прекрасно, вся она излучала восторг. Рядом с ней стоял молодой студент и сияющими широко открытыми глазами смотрел то на нее, то на нас: очевидно, это был ее брат, они так похожи были друг на друга. Вдруг дико-исступленно резнул животно-яростный, грубый возглас: «Бей жидов! Товарищи, не слушайте ее: ведь она жидовка!» Но за слово «жидовка» погромщик получил пулю в упор, свалившую его насмерть, а за слово «товарищ», спаявшее нас всех в одно и ставшее для всех святым и неприкосновенным, раздались крики: «Тащи его в воду!» Вмиг громадное безжизненное тело бородатого портового стражника было сброшено толпою с мола в море. «Так со всеми будет вами — провокаторами!..» — неслись угрожающие возгласы озлобленной толпы. Кто стрелял, никто не заметил: говорили, что сама «жидовка», но я почему-то думал, что выстрел был дан молодым студентом с сияющими глазами и гордым лицом.

Толпа на молу и в порту все росла и росла. Публика {187} приплывала. Среди толпы стали появляться подозрительные лица, очевидно провокаторы, сыщики и переодетые полицейские. Но ни полиции, ни военной силы нигде не было: власти не решились ее ввести; видимо, в городе растерялись. Зато масса хулиганов, пропойц, нищих и громил сновали то там, то сям, надеясь поживиться. Компанией мы решили на лодке подплыть к «Потемкину». Около броненосца все время сновали яхты, катера и лодки, но мы думали попасть на палубу свободного корабля. Больше всех был экзальтирован Чуковский, ни одну секунду не сидевший спокойно в лодке. Словно большая птица, он размахивал своими длинными руками: «Господа!.. — захлебываясь и подпрыгивая в лодке, говорил он нам. — Ведь это грандиозно! Мы накануне великих событий! С нами они, наши товарищи матросы. И мы плывем к ним… И они нас, конечно, примут!..» Подплывая к броненосцу, он не в силах был овладеть своим порывом, чуть не перевернул нас всех, сидящих в лодке, вскочив и закричав: «Братцы, братцы, вы за нас? Мы к вам, братцы, здравствуйте, братцы!» Кто-то из нас ему заметил: «Они не любят обращения “братцы”, оно осточертело им в военном быту; не братцы, а товарищи».

«Да, да, товарищи. Спасибо вам! Вы делаете великое дело. Мы с вами, товарищи!..» — Но, несмотря на зажигательные слова энтузиаста, нас не пустили всех на борт, а только одного из нашей компании по разрешению Потемкинского комитета[[238]](#endnote-239).

Возвращаясь с мола в порт, на пути мы встречали пьяных оборванцев, хулиганов, сновавших кучками в толпе и начавших кое-где распоряжаться чужой собственностью. Цель их была одна: приступить скорее к грабежу. Они ждали только подходящего момента. Устав от хождения и траты нервов, напряженных до крайности с самого раннего утра, нам невольно хотелось отдохнуть, присесть и поделиться спокойно своими впечатлениями. Привезенные и приготовленные к отправке ящики, бочки, мешки, рогожные тюки служили в данном случае всем находящимся на портовых пристанях мебелью, а для хулиганов прекрасной добычей.

— Ну‑ка, слезайте-ка, господа-граждане, пересядьте-ка рядом на свободный ящичек, — нахально обращались к нам хулиганы. Мы исполняли их наглое требование и смотрели, как они вскрывали один за другим ящики, тюки, из которых {188} расхищались приготовленные к отправке за границу товары: табак, сахар, яйца, коробки с консервами, фрукты, а главное, вина.

— Фу‑ты, дьявол! — ругались они, если им приходилось вскрывать ящик не с тем, что им было нужно, — опять кислая лимония, ну ее к прабабушке! — сопровождали они руганью брошенный тяжелый ящик, из которого падали и катились по грязной мостовой чистенькие лимоны. Расхищавшиеся вина распивались тут же на месте с издевательским смехом, омрачавшим великое событие. Там и сям валялись пробки, разбитые бутылки в лужах грязи, пропитанной и смешанной с вином… Часто в этих лужах лежали распростертые тела спившихся людей, словно захлебнувшихся этой чудовищной смесью. Среди этих подонков попадались и уличные проститутки, которые своим видом были омерзительнее озверевших мужчин.

— Это только начало, а ночью они расхитят все ценное, что есть на пристанях, а для финала устроят погромчик, без этого не обойдется, чует мое сердце… — заметил нервно и беспокойно С. Юшкевич.

— Скоты, животные!.. — с ненавистью бормотал К. Чуковский.

— Руси веселие пити — не может без того и быть, — с горькой иронией заключил тогда еще начинающий писатель Яблочков. — Но, успокойтесь, — добавил он, — это не русский народ, а профессиональный союз русских «архангелов», братцев Крушевана и Пуришкевича…

Вызванные управлением цейхгаузами русского торгового пароходства пожарные были встречены пьяной толпой с гиканьем и улюлюканьем. В пожарных бросали коробки консервов, свертки табаку, сигары, летели яблоки, груши, апельсины, лимоны, яйца. Пожарные с веселыми прибаутками ловили все, что ни попадало им в руки, и размещали разграбленное по карманам, прятали под свои блестящие медные каски. Затем, довольные, они умчались с грохотом и шумом обратно в город, сопровождаемые разбойничьим свистом и пьяными выкриками. Действительно, была картина «ада кромешного»: на фоне синего неба и бирюзового моря мы шли, облитые солнечным светом, в наших душах зажегся новый луч надежды, а тут вакханалия тьмы и мракобесия.

Вот они черные сотни, вот они погромщики, вот оплот царизма.

{189} Вдруг послышался оглушительный удар! В чем дело? Выстрел с «Потемкина». Решили пойти к месту, где можно было бы ближе и удобнее наблюдать за действиями «Потемкина». На корабле казалось все спокойно. Навстречу нам попадались возвращающиеся из города. В волнении сообщили они нам, что спуск Николаевского бульвара, где находится приморский ресторан и памятник Ришелье, занят солдатами и что по лестнице в порт уже никого из города не пускают, а также не пускают и наверх в город. Рискуя попасть в мышеловку, мы решили вернуться в город обходным путем. В это время последовал второй выстрел по городу. Нервы наши наэлектризовались. В городе мы узнали, что хоронили Вакуленчука, и о том, что «Потемкин» решил бомбардировать город, если будет арестована участвующая в похоронной процессии группа матросов. Матросы почему-то на несколько минут опоздали, товарищи же их сдержали слово и до их возвращения дали два выстрела из орудия. Второй из них сбил карниз с губернаторского дома на Одесской набережной. Так говорили одни, другие же уверяли, что брошенные два снаряда не причинили никакого вреда городу и были салютом в честь убитого героя.

К вечеру весь город бастовал: заводы, банки, магазины, булочные, кондитерские; к ночи даже рестораны позакрывались, электрическая станция не работала. Мы все собирались или в садах, или в частных квартирах, или в избранном нами одном ресторане, недалеко от одесского театра, внутри двора. На улице в жуткой гробовой тишине и темноте расхаживали патрули, а мы, переходя из одного района в другой, из одной квартиры в другую за сведениями, встречались в ресторанчике.

За эту ночь в порту вспыхнул пожар. В Одессе в эту ночь никто не спал. Здания в порту, оставшиеся товары, барки, лодки, корабли… все, даже само море пылало и освещало огненным столбом город. Прожектора с «Потемкина» не было видно за этим пламенем и дымом, а раньше только он один освещал город, порт, мол и море, затаившее загадочное молчание. По всему берегу Николаевского бульвара и в его парке были расположены артиллерия и пехота с пулеметами. В начале пожара в порту еще много находилось публики, преобладали хулиганы, оборванцы, громилы. Они до того увлеклись грабежом, что не замечали, что кругом них делалось. Я в компании с Яблочковым, {190} Богомольцем, Карменом сидели на крыше Лондонской гостиницы, помещавшейся на Николаевском бульваре, и в подзорную трубу и бинокли наблюдали за всем, что творится в порту. Выстрелы из пушек, стрельба из пулеметов и ружей не прекращались. Стреляли в беззащитных граждан, возвращавшихся в город по лестнице вверх. Многие из них нашли свою смерть, не успев и не сумев выбраться из этого ада. Пламя разгоралось все больше и больше, а грабители в диком пьянстве и жадности, словно не замечая ничего, продолжали расхищать последние остатки. Даже тогда, когда пули и снаряды стали их истреблять, как мух, многие из них продолжали грабить и вливать в себя винное пойло, другие же бросались от пуль в пылающее нефтью и керосином море и, захлебываясь, боролись в корчах и судорогах со смертью. Было страшно смотреть на этих извивающихся людей!

На следующий день пожар стих. Пламя кое-где лизало догорающие остатки. Темно-сероватый дым постепенно растворялся и сливался с синевато-белыми облаками. Яснее становились очертания обуглившихся зданий… В порту мелькали солдатские патрули, маленькие фигурки санитаров, фельдшеров, докторов, убиравших трупы. Я с товарищами сидел на Приморском бульваре и следил за невысоким, подвижным генералом Карангозовым, дающим приказания своим подчиненным. Тут были казаки, пехота и артиллерия. Утром ему сообщили, что адмиралом Черноморской эскадры Крюгером получен по телеграфу личный приказ Николая «истребить “Потемкин”». А как и чем истребить — инструкции по этой части не получено. А вдруг сам «Потемкин» всех их истребит? Все это возможно. До него не доберешься: подводных лодок нет, аэропланы и гидропланы еще зреют в проекте, минные заграждения и заградительные сетки проверены только на бумаге. Между тем трехтрубный красавец грозил двенадцатидюймовками. Да, невеселые думы волновали генерала. Морской гигант, руководимый революционерами, вооруженный до зубов, величаво стоял на морском рейде как верный страж и зорко следил, что делалось на берегу и в городе. Ему, разумеется, не были страшны расставленные в городе пушки и пулеметы. Генерал, уверенный в себе, в ожидании обещанной эскадры, храбро разгуливал по бульвару, постукивая высокими каблучками и звеня блестящими шпорами.

{191} Отвожу глаза в сторону — и передо мной расстилается синее-синее море. На небе ни облачка, золотые лучи южного солнца играют по палубе, трубам и мачтам броненосца. На нем все по-прежнему загадочно покойно… Никакой сутолоки, как здесь, на берегу. По каменным ступенькам лестницы направляется солдатский патруль с тремя матросами к нам наверх. Генералу дали знать о приближении «неприятеля», и он с любопытством рассматривает в бинокль приближающихся. Три матроса оказались депутатами с «Потемкина». Подойдя к генералу, один из них с папиросой во рту, не отдавая воинской чести, отчетливо заявил: «Нам троим поручили товарищи привезти из аптеки необходимые для нас лекарства, можете проверить!» — с улыбкой кончил он, показывая озадаченному генералу список.

— Подождите здесь, — буркнул генерал и повернулся к своим приближенным за советом. Матросы, отойдя на несколько шагов от них, оглядывали смелым взглядом всех присутствующих и тихо начали беседовать между собой. Мы хотели подойти к ним и перекинуться двумя-тремя фразами, но резкий голос генерала остановил нас: «Стрелять будут всех, кто посмеет заговорить с изменниками». Затем, обратясь к своему адъютанту и через плечо посматривая на матросов, генерал заметил: «Можете, поручик, проводить эту…» Он не договорил. Матрос с папиросой в зубах угрожающе направился к нему. Они посмотрели друг другу в глаза, генерал не выдержал и, бледнея от злости, проговорил: «Можете идти, поручик», — быстро повернулся и зашагал к другой кучке офицеров.

Весь день продолжалась забастовка. Ночь опять была полна жути и таинственной неизвестности. Утро 17‑го меня с Яблочковым и двумя студентами застало на Ланжероне. Мы ожидали с нетерпением прихода Черноморской эскадры и надеялись, что она будет на стороне революции. Об этом было сообщено нам рабочими и самими матросами с «Потемкина». Вооруженные неизменной яблочковской подзорной трубой, мы следили за жизнью моря, принимая каждую точечку, каждую парусную лодочку за приближающуюся эскадру. Но вот вдали, сначала неясно, а потом все ближе и ближе приближались точки, одна больше другой, и, по мере их приближения к Одесскому порту, мы могли ясно разглядеть флотилию, состоящую из {192} трех броненосцев и одного крейсера. На одном из них развевался адмиральский флаг. Их сопровождали пять-шесть миноносцев и контрминоносцев. Названия их мы узнали потом; это были флагманский крейсер «Ростислав», вице-адмиралом которого был Крюгер; броненосцы «Георгий Победоносец», «Три святителя» и «Двенадцать апостолов». С флагманского судна «Ростислав» дан был первый сигнал: «Сдавайтесь, изменники». «Потемкин» ответил: «Не сдаемся». Тогда между сторонами произошел следующий диалог:

Адмирал: Тогда вступайте в бой.

«Потемкин»: Вступаем.

Адмирал: Здесь я не могу принять бой: город может пострадать от снарядов.

«Потемкин»: Так мы идем к вам.

И подняв красный флаг, он смело пошел один против целой эскадры.

Рядом с ним, как маленький жеребеночек, терся верный миноносец № 267. Адмиральская флотилия расположилась в боевом порядке: в середине стал адмиральский крейсер, окруженный миноносцами; впереди, по правую и левую его сторону «Георгий Победоносец», «Три святителя» и «Двенадцать апостолов». «Потемкин» шел быстрым ходом в прорез им, в самую середину боевой эскадры. С замиранием сердца ждем… Вдруг слышим, как команда с «Георгия Победоносца» приветствует восторженными криками «ура» «Потемкина», а далее гул приветствий раскатисто несется и с других судов. Растерянный адмирал сигнализирует: «За мной, в Севастополь». «Потемкин» заявляет: «Мы остаемся здесь». Адмирал дает последний приказ: «Вперед», — и поворачивает к морю.

«Георгий Победоносец» сигнализирует ему вслед: «Мы тоже остаемся здесь».

Адмиралу приходится улепетывать с поля сражения, что он и делает с успехом.

«Георгий» становится рядом с «Потемкиным», и при радостных криках с того и другого спускаются шлюпки. Ликованию нет конца! «Потемкин» принял к себе на борт весь командный состав с броненосца «Георгия Победоносца» и на своих катерах доставил его на берег, кроме одного офицера Григорьева, не пожелавшего воспользоваться милостью победителей и покончившего с собой выстрелом из револьвера.

{193} Что было дальше — не хочется писать. Грустно и обидно вспоминать наступившие серые дни после ярких пережитых минут и часов, а особенно длительный и мучительный день 18 июня. Я видел сдачу правительственным войскам матросов «Георгия Победоносца», предавших своих товарищей[[239]](#endnote-240). Только отважный «Потемкин», отпустив от себя слабодушных и бессознательных, ушел от нас одиноко в синее-синее море, не дожидаясь Черноморской эскадры, в конце концов взорвавшей бы его за то, что он один из первых возлюбил свободу и пошел на смертную борьбу за нее.

Нудно и скучно потекли мои дни в Одессе. К тому же мне пришлось пользоваться чужими деньгами, так как, снуя в первый день одесских волнений в разношерстной толпе, я лишился своего бумажника.

Вернувшись в Петербург, я сделал несколько докладов о моих одесских впечатлениях в частных и студенческих кружках, а один, случайно, у профессора Н. А. Котляревского, мужа нашей актрисы В. Пушкаревой, в обществе литераторов, профессоров и общественных деятелей.

## **{****194}** Глава шестая

Не все ж мне жаль прошедшего до боли,

О, сладость первых робких просветлений!

Вернуться к ним… Как был я чист и свеж.

*Ст. Цвейг*

1906 год прошел под флагом революции. Все театры пытались приблизиться к революционному настроению; исключение составляли Народный дом[[240]](#endnote-241), Суворинский театр, ставивший патриотические пьесы, и Александринский театр, старавшийся быть аполитичным и осторожно лавировавший между Сциллой и Харибдой. Казалось бы, революция должна была обновить репертуар, должна была по-новому истолковать старые пьесы, между тем старое расшатывалось, пошла неразбериха, надвинулся театральный кризис. Одним из его признаков было сомнение, под которое был взят натуралистический театр[[241]](#endnote-242).

Александринцы, воспитанные на основах художественного реализма, на русских классиках, на бытовом репертуаре, более других проявляли устойчивость. Они знали, чего хотели, но зато в общественных вопросах были рутинерами. Из стариков в труппе находились два‑три исключения, молодежь же тогда разделилась на два лагеря, причем таких, которые чувствовали бы жизнь по-новому, понимали ее запросы, было меньшинство. Когда был поднят артистами вопрос о форме самоуправления театром, я, как один из инициаторов актерского самоуправления, вначале горячо принялся за это дело, но после двух-трех собраний отошел, видя, что ничего не выйдет… Далматова труппа проводила председателем собраний, но он не верил в самоопределение актерства, а потому оказался первым срывателем актерской самодеятельности.

— Господа, мы не научились до сих пор управлять собой, да где же нам управиться с нашими театрами. Политика — {195} не дело актера. Его дело — хорошо играть. Я тоже терпеть не могу начальства над собой… Но сам жандармом никогда не был и вам не советую… — говорил он: в своем заключительном слове.

Так провалилась театральная «конституция» в императорских театрах[[242]](#endnote-243).

Директор предвидел результат нашей затеи и посмеивался в свой тараканий ус:

— Пожалуйста, разрешу им сколько хотят собраний. Знаю, что из всего этого ничего не выйдет. За годы моего директорства я убедился, как они любят друг друга: сегодня Савина ругает Комиссаржевскую, завтра Комиссаржевская Савину, Васильева Мичурину, Давыдов Варламова, Варламов Давыдова, Ленский Далматова, Санин Петровского, Дарский Озаровского… Воображаю их самоуправление!

И действительно: «первачи» и режиссеры больше думали о своих собственных интересах и, конечно, перессорились бы между собой и дезорганизовали бы еще более труппу, которая после всех заседаний не нашла ничего умнее, как направить директору благодарственное письмо за его «гуманное» отношение к труппе, лишний раз доказав свою общественную несостоятельность.

Вообще товарищеской спайки в труппе александринцев никогда не было: каждый был сам по себе, отчего и легко было, кому только не лень, управлять театром.

Помню, как артист Медведев неистово рвал на себе свои седые волосы, негодуя на мою речь в первом собрании о наступившем моменте самоуправления, о необходимости сплотиться в профессиональный союз.

— Тогда уходите из этого театра! С такими взглядами нечестно служить у того, кто кормит и дает вам деньги!.. — кричал он.

Когда я заметил, что деньги я получаю за свой труд не от царя, а от народа, бедный старик окончательно запутался, но ему помог откуда-то донесшийся голос:

— Цинизм!..

— Да‑да! — обрадовался он. — Наглый, ничем не прикрытый цинизм!.. — И при одобрительных аплодисментах с удовольствием звонко сморкался в платок.

Еще за год до смерти Медведева, при встречах с Теляковским и в разговорах с Гнедичем я беседовал с ними на тему о подготовке смены для Александринского театра. {196} Ведь «ничто не вечно под луной». Вдруг уйдут Давыдов, Варламов, на которых держится Александринский театр, что тогда будет? Кто будет заменять их? На вопрос, кого же я могу назвать из современного поколения артистов, достойных в будущем занять их место, я указал на Кондрата Яковлева и Илью Уралова, а из женщин на Миронову, Холмскую и Ведринскую. Что касается Холмской, то директор замахал руками и категорически заявил, что он мало знаком с ее дарованием и что если бы даже она была действительно необходима для казенной сцены, то из-за одного того, что она жена Кугеля, он ни за что не пригласит ее в состав труппы, дабы не подумали, что он подкупает таким путем нерасположенного к дирекции рецензента. Вступление в Александринский театр Ведринской зависело отчасти от нее самой: дирекция предложила ей вначале небольшой оклад и обещала в будущем, в зависимости от ее занятости в репертуаре, увеличить его. Следует попутно отметить, что Теляковский значительно повысил оклады актеров.

Ценным приобретением для труппы явился Кондрат Яковлев. Он вошел в труппу в начале сезона 1906 года, дебютируя в роли городничего Градобоева («Горячее сердце»)[[243]](#endnote-244), созданной Медведевым. Он с честью вышел из этого экзамена, не ударив лицом в грязь перед старыми александринцами, создав оригинальный, четкий тип Островского. Никакого диссонанса в манере и в школе игры не было, и он легко вошел в ансамбль труппы. Через два года после моих усиленных стараний был приглашен к нам и другой самобытный актер, талантливый Илья Уралов[[244]](#endnote-245), к которому и перешло в наследство большинство ролей от Варламова, когда его не стало. Кондрат Яковлев часто выступал в очередь с Давыдовым.

Осенью 1906 года умер дорогой мой друг «Гамлет Щигровского уезда»[[245]](#endnote-246) Арбенин, за последнее время отошедший от сцены и всецело посвятивший себя Театральному обществу и Союзу музыкальных и драматических писателей[[246]](#endnote-247).

Арбенин быстро сгорел от любви к театру, который в отместку за весь жар души обдавал его холодом и жестоким равнодушием. Образованный и редкий труженик, он на актерских подмостках нашел свой сентиментальный мелодраматизм. Чувство меры, сдержанность нервов — не были ему знакомы. Все у него, казалось, было, чтобы стать {197} трагическим актером, но дара воплощения, артистического уха, то есть проверки над собой, не было, а без них оставалось одно только мучительное кривлянье. Между тем он великолепно знал сцену, мог давать интересные толкования, указания актерам, критически разбираться в игре их. На жену свою Г. В. Панову он имел положительное влияние: благодаря ему она быстро завоевала себе положение в московском Малом театре, и только с переходом в наш театр, благодаря умышленному затиранию ее в труппе, она не пошла вперед. Арбенин сочинял и переводил пьесы, владел хорошо стихом, писал статьи о театре, был интересным собеседником. Характерно для него выступление его в Уриеле Акосте. Он захлебывался каскадом фраз без каких-либо знаков логического акцента и ударности, ничего не видел, не слышал, не давал говорить всем остальным и, наконец, путался в своем белом длиннополом халате в сцене отречения, метался по полу, пытаясь подняться на ноги. Это было не отречение Уриеля в синагоге, а сцена в больнице для умалишенных. В переделанной им пьесе с итальянского «За чужое преступление» он играл главную роль (по типу Коррадо — «Семья преступника»[[247]](#endnote-248)), изображая бежавшего из ссылки неповинного отца, обвиняемого в убийстве[[248]](#endnote-249). Он заливался потоком неподдельных слез, собственных слез, но никому не было его жалко, а, напротив, его монологи вызывали смех. В черной широкополой бандитской шляпе, он во время произнесения своих монологов по ходу пьесы жадно глотал разрезанные на мелкие кусочки сосиски и, все более и более входя в азарт, стучал неистово кулаками по столу, отчего сосиски подпрыгивали на тарелке и часть из них попала на поля его шляпы! Он же продолжал горячиться, и вся публика со смехом следила за «эквилибристикой» артиста с сосисками.

Не могу не вспомнить еще одной утраты — всеобщего любимца, артиста (хотя не александринской сцены) Николая Мальского. Смерть его была внезапна и огорошила всех: Коля Мальский, молодой, цветущий, жизнерадостный, вечно смеющийся, наш петербургский «пострел», всюду поспевающий, вечно юный, — скончался?! Нет! Глупости, чепуха, утка. За последнее время он сильно увлекался карточной игрой, проводя ночи без сна. Всегда можно было видеть его в клубах, в разные часы за карточным столом с мундштуком в зубах, то срывающим {198} большой банк, то ставящим на карту последние вещи: часы, портсигар, кольца, булавки. Сегодня видишь его шикарно подъезжающим к театру на собственных лошадях, завтра трясущимся на извозчике. Азарт хмелил крепкого и редко хмелевшего Колю Мальского и окончательно свалил его с ног: внезапный удар!.. И замечательного юмориста-имитатора не стало. Умер он в купе вагона на пути к своим родным, к которым ехал отдохнуть от сутолоки жизни. Обидно, горько за молодую смеющуюся жизнь, так преждевременно выхваченную смертью. Начал он артистическую деятельность во времена своего студенчества, играя сначала в любительских и студенческих спектаклях под режиссерством Давыдова, Ленского, а потом на клубных сценах. При необыкновенной живости и наблюдательности он скоро приобрел свой артистический стиль и специализировался на роли рассказчика-имитатора, в ущерб своему драматическому комедийному дарованию. Равного ему по имитации я не встречал ни до, ни после него. Сходство копируемых им лиц до психологических мелочей было поразительно; передача Варламова, Далматова, Давыдова, Дальского, Орленева, Бравича, вплоть до Яворской была изумительной. Рассказы его о «поручике Боброве», юбилейный тост купца Синегубова, не уступающий горбуновскому «Генералу Дитятину»[[249]](#endnote-250), сценки и анекдоты про попа и попадью на четырех ножках, про птичку, читающую газету, про ночных гуляк, желающих сниматься при магнии во весь рост и угощающих один другого касторовым маслом «только с булочкой», и многие другие до упаду смешили самую разнообразную публику. Популярность его в роли имитатора-рассказчика росла с каждым днем, и, конечно, в ущерб актерскому мастерству. Впоследствии, будучи уже профессиональным актером, он сам это сознавал и стал реже выступать в качестве чтеца-имитатора на эстрадах, но зато в интимной, дружеской компании разворачивался вовсю, бросая яркие, поразительные блестки веселья, остроумия, виртуозно-импровизационной находчивости. Актером он считался удовлетворительным, рассказчиком — прекрасным, имитатором — вне конкуренции. Всегда веселый, незлобивый, бодрый, приветливый, жизнерадостный, он всюду вносил с собою «нечаянную радость». Помню первый банкет в честь артистов Московского Художественного театра, устроенный мною у себя в крохотной {199} квартирке. Кого-кого там не было. Почти вея труппа Художественного театра, много наших александринцев, профессоров, писателей, актеров частных театров… Все, как селедки в бочке. Средств для устройства подобных банкетов у меня, конечно, не было; выручали товарищи, и помощь некоторых из них была весьма оригинальна: так, например, салат из помидоров «а ля Давыдов» был приготовлен самим Давыдовым накануне; Медведев готовил «медведевские расстегаи», Горев — снетки «по-горевски» и т. п. Люди специально приходили, наряжались в костюмы поваров и готовили «яства и пития». Меню подобных ужинов отличались разнообразием. Мальский, который не выходил из кухни, оказался в роли повара на высоте. Откуда у него был этот талант? Для этого же банкета накануне вечером я отправился с нашим артистом Корвин-Круковским на охоту настрелять к ужину дичи. Сам я не охотник, но старательно и терпеливо сидел и дрожал от холода ранним утром в шалашике на току, в то время как Юрий Васильевич безжалостно и почти без промаха бил несчастных обалдевших от страсти, влюбленных глухарей. Сидя на корточках у ног вольготно усевшегося на пеньке Юрия Васильевича, я вдруг немилосердно раскашлялся, чем страшно возмутил рьяного охотника, который, сжав кулаки, свирепо шептал мне в ухо: «В шапку, в шапку!» И я, дрожа от холода и сырости, непрестанно снимал с головы шапку и послушно кашлял, чихал и плевался в свой несчастный головной убор.

И вот на вечере в кругу собравшихся московских и петербургских собратьев среди речей и тостов подымается Далматов с кавказским рогом в руках и в пенсне на носу, так характерно идущим к его крупному, красивому лицу: «Га‑аа‑а‑спа‑да!» — тянет он. В то же время с другой стороны подымается другой Далматов, тоже с рогом, тоже в пенсне и повторяет точь‑в‑точь далматовское «Га‑аа‑спа‑да». То был Николай Мальский, беспощадно пародировавший далматовский рассказ о сербском дворцовом перевороте. И что бы ни начинал Далматов говорить за столом, в ответ ему вторил, как эхо, Мальский под заразительный смех всех окружающих.

— Господа, да велите же ему замолчать!.. — чуть ли не умоляя, обращается Василий Пантелеймонович с присущим ему одному тягучим тремоло в голосе, но Мальский {200} не щадит его и комически-жалобно вторит мольбе. Удрученный и уже обиженный Далматов садится и замолкает… Дуэт этот покрывается громом рукоплесканий.

В последующие дни подобных собраний Далматов еще в передней спрашивал меня: «Обезьяны моей сегодня нет?» И, узнав, что Мальский уже здесь, входил с корректной холодностью и важностью. Но он напрасно нервничал. Мальский скоро понял, что имитация его оригиналу не по вкусу, и потом никогда, несмотря на просьбы других, не позволял себе копировать Далматова в его присутствии.

Варламов и Давыдов любили слушать себя в исполнении Мальского, в особенности Варламов: «А ну‑ка, дай‑ка мне Осипа!..» Мальский имитировал Варламова, читая монолог Осипа из «Ревизора», а артист заливался душевно-раскатистым смехом, слушая безобидную копию. «У тебя лучше во сто раз, чем на граммофонной пластинке!..» — хвалил Варламов. А когда Мальский в гриме, в костюме Осипа под Варламова исполнял один раз эту роль на сцене, имитируя артиста, то было и не талантливо, даже не смешно, а обидно за двух актеров вместе: и за оригинал, и за копию. Впрочем, Мальский слабо играл на сцене. Он не создавал сценических образов, а лишь копировал хороших актеров: сегодня играл под Далматова, завтра под Сазонова…

Возвращаюсь к Далматову — этому редкому индивидууму как в жизни, так и на сцене. Нельзя было себе представить Василия Пантелеймоновича не в позе. Его корректность, благородство манер, тонкий скептицизм были несколько нарочиты. Но он сжился с такой искусственностью. Она не была кричащей, в ней не было дурного тона. Артист сохранял театрально-красивый вид при рискованных положениях, когда какие-нибудь случайные обстоятельства нарушали его театральную внешность. Приехал Далматов на гастроли в какой-то провинциальный городок и, решив «прорекламировать» себя, вздумал погулять по городу в своем модном шикарном пальто, цилиндре, в перчатках. Он зашел в сад, и — о ужас! — с деревьев на его цилиндр произведено было птичье покушение. Далматов, сняв цилиндр и с фатоватой гадливостью очищая его своей тростью, любезно заметил рядом сидящим с ним провинциальным дамам: «Чудесный у вас сад… деревья… птички… хорошо, что не коровы…»

{201} Среди нас Далматов носил кличку «рыцаря круглого стола» за его застольные речи, которые всегда начинались «за здравие» и к концу сводились «за упокой». Он напоминал Бакина из «Талантов и поклонников», которому князь Дулебов говорит: «Нет, уж… оставьте, сделайте одолжение! Вы когда начнете хвалить кого-нибудь, так у вас выходит, что почтенный во всех отношениях человек оказывается совсем непочтенным…»

На юбилее Проппера, издателя «Биржевых ведомостей», Далматов произвел своим тостом форменный скандал. За роскошно сервированным столом Василий Пантелеймонович произносит тост в честь юбиляра, расхваливая его издательские таланты, общественные заслуги, семейные добродетели. Эффектно поданная лесть приятно щекочет самолюбие Проппера, он пробует даже прослезиться от преисполненных благодарностью чувств.

— Но, господа, — взыграл далматовский трагизм, — мы, к нашему счастью, не видим среди нас, среди здешнего великолепия и роскоши, среди цветов, фраков, мундиров и шпор, среди бальных туалетов несравненных наших дам с их сверкающими ослепительно очаровательными глазами и бриллиантами — главных виновников, давших почувствовать нам все великолепие этого поистине лукулловского пира. Я говорю о рабочих! Наши аристократические руки да поднимут хрустальные бокалы искристого вина за те мозолистые плебейские честные руки, которым обязан своим благополучием и богатством наш юбиляр! За счастливого, талантливого эксплуататора, собравшего нас сегодня в одну ликующую семью. Ура!..

Сам же Василий Пантелеймонович терпеть не мог слушать тосты и речи в свою честь, вероятно, зная их настоящую цену. Впрочем, он никогда не справлял юбилеев. Его ходячая фраза вошла в театральную историю: «Чтобы я за какой-нибудь серебряный портсигар открыл свои годы?! Нет, шалишь: себе дороже стоит!» И он тщательно скрывал свой возраст, особенно от дам.

Как-то на вокзале, окруженный своими поклонницами, провожавшими его на гастрольное турне по провинции, тут же суетившийся среди всех взрослый студент назвал его «папой»; Далматов с недоумением посмотрел на своего родного сына, а потом, обводя всех дам обвораживающим взглядом, снисходительно протянул: «Какой шутник Иван Иванович!»

{202} Скрывая свои годы, он не двинул пальцем, чтобы ускорить получение звания заслуженного артиста, на которое он имел больше прав, чем его некоторые сотоварищи и товарки по сцене. Потому он и оставался вечно молодым бенефициантом и никогда не был юбиляром. Перед смертью он вызвал к себе Савину, чтобы передать ей последнее завещание:

— Когда буду лежать на столе холодным истуканом, накройте мое лицо, пусть все вспоминают меня живым, а не мертвым…

Из репертуара 1907 года особенно меня зажег образ Раскольникова, над которым я очень много работал[[250]](#endnote-251). Одним из импульсов достижения этой замечательной роли было из ряда вон талантливое исполнение роли Порфирия Кондратом Яковлевым. Совместная игра помогла мне проникнуть в подлинную психику достоевщины.

По-прежнему я много играл на стороне, по клубам и окрестным городам в старом репертуаре, много концертировал один и с Вильбушевичем в пользу рабочих, студентов, безработных. В Тенишевском училище на Моховой участвовал на литературных вечерах, посвященных памяти русских литераторов. Ставил в Новом театре «Ревизора» с участием писателей[[251]](#endnote-252).

Роль Хлестакова предназначалась Куприну, и на считках пьесы он очень оригинально давал интонации хлестаковской легкости мысли. Однако на репетициях он не смог выявить даже подобия задуманного образа и, поняв это, решительно отказался от участия в спектакле. Пришлось заменить Куприна профессиональным Хлестаковым Ю. Э. Озаровским. Роли были распределены между следующими писателями: городничий — Фалеев, Осип — Тихонов, Земляника — Баранцевич, Ляпкин-Тяпкин — Найденов, Хлопов — Ермилов, почтмейстер — Арабажин, Гибнер — Фидлер, Бобчинский — Ладыженский, Добчинский — Чехов, Растаковский — Хирьяков, частный пристав — Серафимович, купец Абдулин — Чириков; купцы: Юшкевич, Гусев-Оренбургский, Тин, Скиталец, Щеголев, Свистунов — Каменский, жандарм — Рославлев, Мишка — Цензор, трактирный слуга — Дымов, городничиха — Демерт, дочка — Щепкина-Куперник, Пошлепкина — Галина, унтер-офицерша — Зоя Яковлева, Хлопова — Крандиевская, Коробкин — Лукьянов, Коробкина — Писарева, Люлюков — Фальковский; гости: Л. Андреев, Куприн, {203} Блок, Волынский, Ремизов, Сологуб, Бунин, Арцыбашев, Батюшков, Е. Аничков, Вас. Немирович-Данченко и другие. Спектакль прошел довольно дружно, а некоторые из действующих лиц играли как заправские актеры. Сам я не играл, считая невозможным разорваться на два фронта.

Постом в антрепризе Антона Кручинина я гастролировал с Варламовым в Баку и Тифлисе[[252]](#endnote-253). Успех я делил с дядей Костей, подогревая себя еще выступлениями в концертах, устраиваемых общественными и рабочими организациями[[253]](#endnote-254). В Баку и Тифлисе революционная борьба осложнилась натравливанием правительством одной части населения на другую: татар на армян, армян на грузин, русских на евреев… для отвлечения от захвативших весь Кавказский край, как и всю Россию, волнений, вооруженных восстаний, крестьянских бунтов, всеобщих забастовок…

Труппа в этой поездке была сборная, весь успех ее базировался на нас, двух гастролерах. Много было начинающей молодежи, из которой выделился талантливый Рыбников. Мой бакинский и тифлисский успех заставил Кручинина пригласить меня на гастроли в летнюю двухмесячную поездку по волжским городам сначала одного с двумя пьесами: «Жан Руль»[[254]](#endnote-255) и «Доходное место», а затем уже с Давыдовым, Далматовым и Стрельской во Владикавказ, Тифлис и Баку. Мой репертуар обогатился новыми пьесами: «Фимка» Трахтенберга (роль наборщика Слюткина), «Жанина»[[255]](#endnote-256) (маркиз де Шерансе), «Евреи» Чирикова (Нахман), «Новая жизнь» Потапенко (студент Вязмитинов), «Клумба Бобрика» Павла Вейнберга, в которой я играл Кирилла — роль, написанную им для самого себя и для меня. Маленькую эпизодическую роль отца моего, паралитика, в этой же пьесе великолепно изображал Давыдов, напомнивший моего умершего несчастного папу, как будто бы артист видел его воочию и проник в его душу. Потом еще играл в «Бешеных деньгах» Василькова, в «На дне» Актера, в «Ревизоре» Хлестакова в очередь с Далматовым и т. д.

Из Баку по окончании кручининской поездки я перекочевал на Минеральные группы, где тоже «гастрольнул» у Брагина и Волконского (псевдоним балетного воспитателя Г. Г. Исаенко, очень милого и сведущего театрального человека).

{204} В «минеральной» труппе ярко выдвинулись в тот сезон Самарин-Эльский, Кирова и красивая Чарова, принятая после этого в коршевскую труппу. Неизменным успехом у публики пользовались Янушева, Чижевская и Брагин. Приезжал полечиться в Ессентуки Варламов, с которым я выступал в пьесе Островского «Не все коту масленица». Прошедший зимний сезон дал мне мало интересной театральной работы, но зато постом и летом я купался в творческой работе. Революция окрыляла меня, и такие роли, как Жадов в «Доходном месте», Жан-Руль, Нахман в «Евреях», рабочий Слюткин в «Фимке», даже Кирилл в «Клумбе Бобрика», исполнялись мною с особенным подъемом. Кроме того, эти две гастрольные поездки еще крепче укрепили мою дружбу с Варламовым, Давыдовым и Далматовым.

Революционные события последних трех-четырех лет до 1907 года волновали тогда лучшую часть современного общества[[256]](#endnote-257). Отмена студенческих временных правил, декрет о свободе печати, собраний и союзов, первые бои Государственной думы с царским правительством, бесчисленные демонстрации, сходки, стачки, протесты против еврейских погромов, смертной казни, карательные экспедиции, полевые суды. Броненосец «Потемкин Таврический», лейтенант Шмидт, восстание в Свеаборгской крепости, крейсер «Память Азова» в Очакове[[257]](#endnote-258), забастовки рудокопов в Юзовке, волнения рабочих на Ленских приисках, повсеместные аграрные беспорядки и быстро крепнущая организованная сила пролетариата. Съезды «Союза союзов», убийство черносотенцами Баумана, Герценштейна, Иоллоса, террористические акты, совершенные Каляевым, Карповичем, Балмашевым, Сазоновым, Спиридоновой, Коноплянниковой, не давали стране почивать в бездействии.

А дальше наступала реакция. Всюду, по всем углам мерещилось лицо азефовской измены, и реакционные щупальцы все наглее и смелее протягивались к душе революции. Наступил роспуск второй Государственной думы. Прошло изменение выборного закона 3 июля 1907 года. Конечно, все, что было сознательного, живого в обществе и народе, не перекрасилось и не перестало быть оппозиционным к правительству, но самодержавный строй, перед страхом новой революции, сжал всю оппозицию в тиски, и она судорожно пыталась бороться, но уже далеко не так активно, как прежде.

{205} Реакция коснулась не только политики. Не миновал ее и театр. Еще в предреволюционное время был брошен лозунг: «Смерть быту». Бросили его Брюсов, Сологуб, Бальмонт, Волынский, А. Белый. Кто первый произнес это «э‑э‑э» — не важно, но по статьям их о театре был ясен вывод, что быт не нужен, что он несовременен[[258]](#endnote-259). Разочарование натуралистическим театром все глубже и глубже захватывало драматургов и актеров. Старый театр не удовлетворял современное общество, и нужен был какой-то театральный сдвиг, революция в искусстве, — это всем было ясно. Пошли искания новых форм.

На тему исканий новых форм, новаторства, я написал первую свою пьесу, увидавшую свет в Александринском театре в бенефис вторых артистов в 1908 году, под названием «На перепутье»[[259]](#endnote-260). Я хотел охватить все главные течения искусства, театра, литературы и даже общественности и эскизно набросать общее настроение «перепутья», тогдашней растерянности и общую неразбериху. Конечно, мне это не удалось. Мой друг С. Найденов заметил мне после чтения пьесы с иронией: «Ну, брат, ты взял такую темищу, в которой сам Лев Толстой заблудился бы».

Упадочность и разложение в театре сквозили из всех пор, и ясно было одно, что с театром неблагополучно. Пошли споры вкривь и вкось, устраивались диспуты, прения, читались лекции, писались статьи, множество статей… Но во всех статьях и спорах упускалось существенное, самое важное, терялся из виду сам объект, туманилась цель, последняя точки, к которой направлены стремления актера и зрителя. Рассуждали о методах, а забывали, зачем методы нужны.

Не обладая талантом организатора серьезного культурно-общественного дела, я все же в это время пробовал быть застрельщиком и сорганизовал при помощи моих друзей во главе с А. Волынским кружок литературы и искусства при театральном артистическом клубе на Литейном[[260]](#endnote-261). Обратившись к председателю этого клуба, состоявшего в ведении Союза драматических писателей, И. Н. Потапенко и заинтересовав его, я получил принципиальное согласие на право пользования помещением. На первом же совещании учредителей был принят выработанный мною текст обращения ко всем деятелям искусства[[261]](#endnote-262). На посланное мною приглашение на учредительное собрание откликнулись все лучшие представители литературы и искусства, {206} даже Лев Толстой прислал свое пожелание на «хорошее дело» с просьбой знакомить его с ходом занятий.

На первом же собрании мне нужно было первому объяснить идею организуемого кружка, призвать к борьбе с реакцией в искусстве. За мной пошли говорить, говорить, конечно, более складно и убедительно, о необходимости создания такого общества литературы и искусств, и, казалось, оно должно было бы быть создано. Было несколько совещаний, где тянули «кто в лес, кто по дрова», поспорили, пошумели и разошлись.

Моя квартира с 1906 года стала приютом для всех, кто протестовал против холопства и царского режима. Собирались представители профессиональных, политических, студенческих организаций. В пестрые, шумные группы людей, кроме писателей и артистов, входили музыканты и художники. Знаменитости собирались у переехавшего ко мне Акима Волынского. К нему частенько приходили Сологуб, Блок, Ремизов, молодой экзальтированный К. Чуковский, Шестов, Трубецкой, толстовствующий Сергеенко, эстет Врангель, Бакст, Ида Рубинштейн, Судейкин, Сорин, скульптор И. Гинцбург и двуликий Василий Розанов и многие другие.

Соседство Волынского со мной помогло ему улучшить свои отношения с писателями-либералами (после его выпадов в книге «Русские критики» против Добролюбова, Чернышевского и Н. Михайловского). На юбилее Скабичевского[[262]](#endnote-263) с ним никто не хотел сидеть за одним столом. Теперь же сотрудники «Русского богатства», «Былого», «Мира божьего», «Знания» с интересом слушали его савонароловские аффектационные речи с петушиными выкриками. Трудно было обвинить Волынского в выспренности; трудно было назвать его речь напыщенной, несмотря на то что язык его был чрезмерно цветист и казался нарочитым. Но дело в том, что речь его всегда была насыщена значительным содержанием, которое он отстаивал с пеной у рта. Про него нельзя было сказать, что он ни холоден, ни горяч. Нет, в тонких изгибах его дум, в капризном их рисунке, в их светотенях сквозило чувство. Это был какой-то напор убежденности в том, что лабиринт его концепций — единственный верный путь. Волынский сочетал эстетизм мысли, любовь к красивым построениям с горячностью сектанта. Он был очень далек от спокойного объективизма, этот человек не от мира сего, похожий {207} на Данте, имевший холодный эстетский ум и вулканическое сердце.

В связи с Волынским вспоминается ежегодное празднование 4 ноября дня рождения Федора Федоровича Фидлера. У этого известного коллекционера автографов и портретов писателей в этот день можно было встретить всех современных литераторов того времени. Скромный хозяин, типичный, славный русский немец, переводчик лучших наших поэтов на свой родной язык, с особенною любовью относился к русской литературе и к России. Все письма писателей ко мне, а также немало актерских писем, имевших связь с литературой, я жертвовал в его музей, чем и приобрел более чем дружеское расположение Фидлера. Он был преподавателем немецкого языка в какой-то гимназии, но педагогика ничуть не засушила его. Его не смущали шутки и остроты друзей, называвших его «Плюшкиным», «сборщиком литературных податей», «мусорщиком», «старьевщиком» или «татарским халатником». Он только, бывало, оскорблялся до глубины своего нежного сердца, когда смеялись над находившимися у него писательскими реликвиями, вроде пуговицы от сюртука Гаршина, горсточек земли с могил Гете, Шиллера, Щедрина и Островского, волос Генриха Гейне, ручки с пером Достоевского, высохшей чернильной склянки Лермонтова, чубука, из которого курил сам Пушкин… Все это хранилось у него в ящичках столов, в шкапчиках и шкатулочках, тоже когда-то принадлежавших кому-нибудь из корифеев литературы. Смеялись порой над бедным немецким идеалистом жестоко: приносили ему в дар пустые коробки папирос и спичек, корочки хлеба, пуговицы от нижнего белья, а Мамин-Сибиряк однажды поднес в конверте волоски из своих ушей и ноздрей с надписью: «Собственноручно вырванные в дар музею Федора Фидлера».

Маленькая фигурка его в аккуратном старом сюртучке постоянно присутствовала на всех литературных юбилейных чествованиях, обедах и ужинах с неизменным альбомом в кармане для автографов, зарисовок… И кто только не писал ему в них из лиц, причастных к литературе, науке и искусству. Там были стихи, изречения, сатиры, карикатуры, ноты, рисунки, ему все было ценно, все на руку. После смерти Фидлера (он умер в первый год Октябрьской революции) весь музей был продан его дочерью какому-то коллекционеру, жившему на Стремянной, квартира {208} которого вскоре была разгромлена, и весь труд кропотливого честного труженика, с любовью отдавшего всю жизнь свою на создание оригинальной и ценной коллекции, пошел прахом. Милый Федор Федорович всегда говорил с дрожащим от волнения голосом, когда ему советовали продать свой музей: «Продать мой музей! Да это равносильно моей смерти!..» Так и случилось. С его смертью умерло его самое любимое детище.

Бывал я часто и в среде художников: у куинджистов, мюссаровцев, на «дамских средах»…[[263]](#endnote-264) Тяга к художникам объяснялась моими симпатиями к людям необычным. Их поза, широкие жесты, которыми, как мне чудилось, они к дьяволу посылали всю пошлятину житейскую, меня пленяли. Испытывая род недуга к удали сердца, к душам набекрень, я подружился с создателями журнала «Сатирикон», вечными аборигенами ресторана «Вена» Аверченко, Радаковым и Ремизовым[[264]](#endnote-265), имевшими там свои именные пивные кружки, поднесенные им гостеприимным хозяином Соколовым. Популярность ресторана быстро росла.

Все газетные сплетни, политические думские скандалы и литературные, театральные постановки, художественные выставки и т. д. — разбирались вкривь и вкось в этом «Венском справочном бюро».

В конце 1907 года при моем участии во главе с А. А. Саниным, Н. Михайловским, сыном известного критика и мужем актрисы Роксановой, первой «Чайки» МХТ, и артистом Я. С. Тинским организовано было товарищество драматических артистов Новый театр. 10 октября состоялся первый спектакль, посвященный Гофмансталю. Шли «Электра» и «Смерть Тициана»[[265]](#endnote-266).

Первое произведение имело громадный успех, и нашему предприятию сулилось всеми прекрасное будущее. Театр был задуман как «трудовая артель», как актерское товарищество. Это было живое воплощение маленького кооперативного хозяйства, о котором у нас так много вздыхали, но которое осуществить в области театра до сих пор не удавалось. Мы собирались делить между собой не только заработок, но и всю «прибавочную ценность».

Театр, к сожалению, просуществовал совсем не долго и после второй постановки пьесы Ибсена «Союз молодежи» прекратил существование за неимением средств[[266]](#endnote-267). Нужно было каких-нибудь пять тысяч рублей, но их не оказалось. В 1908 году в том же помещении был открыт {209} неким Левантом, мужем молодой актрисы Садовской, Новый драматический театр[[267]](#endnote-268), режиссером которого был вначале Карпов, а затем Санин. Здесь впервые были поставлены пьесы: «Дни нашей жизни» Л. Андреева с И. Судьбининым, Самойловым, Александровским (мужем Е. П. Корчагиной), а затем «Анфиса» и «Анатэма». Постом 1907 года организован был при помощи этого же самого Леванта Современный театр, приютившийся в помещении нынешней Музыкальной комедии[[268]](#endnote-269). Это был первый год, как кончились наши обычные «великопостные» гастрольные поездки по провинции[[269]](#endnote-270). Труппа Александринского театра должна была обслуживать в этот период два театра: Александринский и Михайловский, а многие артисты ухитрялись, несмотря на запрещение дирекции, участвовать и в спектаклях моего Современного театра. Театр этот был всецело моим детищем. Литературно-художественной частью заведовал А. Л. Волынский, режиссером был Н. Н. Арбатов. Наши актеры, как К. Яковлев, Шаповаленко, Шаровьева и другие, играли под псевдонимами. Я играл под фамилией Николаев. Часть труппы была из театра Комиссаржевской и из других столичных и провинциальных театров. Пресса отметила наш художественный успех[[270]](#endnote-271), а главное, указывала дирекции казенных театров, что при желании и должном устремлении можно подобрать интересный репертуар даже в короткое время, как это доказал Современный театр.

Весною мы перекочевали в здание Панаевского театра[[271]](#endnote-272). Здесь репертуар состоял из новинок, в которых привлекали нас социально значительная идея или тонкая психология героев. Репертуар нашего театра опять-таки нарушал спокойствие казенных театров. Мы ставили: «Бог мести» Шолом Аша, «Варвары»[[272]](#endnote-273) Горького, «Слушай, Израиль» Осипа Дымова, «Три женщины» Фалеева, «Клоун» Куприна[[273]](#endnote-274). Особенным успехом пользовался «Бог мести», пьеса, вскрывающая ханжество и лицемерие мелкобуржуазных душонок, берущих бога на помощь в своих грязных делишках. Героя драмы Янкеля, вступающего с богом в борьбу, мечтающего о чистоте семейной жизни и не сумевшего в быту разврата, купли и продажи уберечь свою дочь, — прекрасно играл Уралов, много содействовавший громадному успеху пьесы. Добрые отношения ко мне Шолом Аша побудили молодого автора предоставить мне одному исключительное право на постановку {210} пьесы в ряде провинциальных городов[[274]](#endnote-275). Наши продолжительные гастроли закончились Москвой, где я играл вместо больного Уралова старика Янкеля. Любопытно, что, как я ни старался внести в роль новые штрихи, мне это не удавалось, и я повторял ее прежнего исполнителя.

В период работы над пьесой «Бог мести» я близко сошелся с ее автором, раньше я знал его только по пьесе «На пути в Сион», шедшей в театре Комиссаржевской[[275]](#endnote-276). Одна Из его пьес — «Белая кость» — читалась у меня. Я не помню сейчас ее содержания, но помню, что она вызвала бурные споры, даже литературный скандал, вынесенный на столбцы газет. Помню, как горячился тогда Шолом Аш, как он бледнел, краснел и конвульсивно менялся в лице; вскакивал, садился, бегал — одним словом, «как шорт» (его любимое выражение). Экспансивнее Шолома Аша я никого не встречал. Он жил во время приезда в Петербург то у меня, то у О. Дымова, прекрасно переводившего его «Бога мести», то у Бурдеса, тоже переводчика его знаменитого «Городка»[[276]](#endnote-277). Шолом очень плохо знал русский язык и говорил на жаргоне с примесью немецкой речи, но все это не мешало нам понимать друг друга с полуслова. Особенно ярко сохранились в моей памяти два случая из нашей совместной жизни. Оба в стенах театра. Как-то раз, после шумно проведенной ночи у меня на квартире, я должен был участвовать на воскресном утреннем спектакле в пьесе Островского «Бедность не порок»[[277]](#endnote-278). Шолом во что бы то ни стало захотел видеть этот спектакль и всячески убеждал присутствовавших писателей, что всем необходимо видеть его: «Островский!.. я никогда не видал Островский! Это же нужно! Я не могу не видеть Островский и русский актер».

И вот мы маленькой компанией отправились в Александринский театр. Билетов не было, и я устроил их всех в оркестре. В одном из антрактов первый прибегает ко мне в уборную Шолом Аш, бешено ликующий, словно сорвавшись с цепи.

— Вундербар! Аусгецейхнет! — Это прекрасно!.. — бросился он обнимать меня, и по лицу его текли счастливые слезы восторга. — Я хочу видеть Давыдов и старушка! — Давыдов играл Любима Торцова, старушку — Шаровьева[[278]](#endnote-279). — О, Островский! гроссес хердц. Настоящий человек!.. Гроссер менш!.. и детошки! Таузент киндер! — И он захлопал сам, как ребенок, в ладоши. — Я не {211} видал такой красота! Вундер шен! Ха‑ха! Браво, браво!.. — Он вертелся, как волчок, и бросался ко всем в объятия.

А вот другой случай, где еще ярче выявляется ашевская непосредственность. Спектакль «Преступление и наказание» окончен. Входит в уборную Шолом подавленный, мрачный и долго молчит. Потом вдруг бросается на меня, начинает трясти и бить меня кулаками… «Николяй! Ни-коляй! Достоевский гениалиш!.. Он фурьхтбар гроссер!.. титан!.. Ду бист аух шорт! ты шорт, Николяй! Тейфель! Порфири — дьяволь, подлий шарфер инкивизитор! Шорт знает все!!!» — Вдруг он бросился ничком на диван и зарыдал, как ребенок. Мне пришлось приводить его в чувство.

В поездке с «Богом мести» нам часто приходилось встречаться с труппой Комиссаржевской, и меня удивило отношение к ней прессы. В «Русских ведомостях» я читал, что Вера Федоровна в погоне за новыми путями стала однообразна и что ее театр имеет «будущность театра марионеток, артистов бездушных и бесталанных». И это мне читать про Веру Федоровну, талант которой жил в каждом фибре ее души и тела. Она вся была соткана из нерва и духа. Между тем успех у публики повсюду был немалый, повсюду, но он объяснялся большинством прессы «успехом невиданной новинки». Сама же Комиссаржевская играла в эту поездку как-то действительно странно. Чувствовалась в ней какая-то растерзанность, а главное, страшная усталость[[279]](#endnote-280). Как я скорбел за нее в это время.

В нашем театре все шло по-старому, ни тепло, ни холодно. С уходом Санина[[280]](#endnote-281) что-то оборвалось у меня внутри, и я хотел уехать в провинцию, но обещание дирекции дать в следующем сезоне интересную работу заставило меня изменить мое решение. За 1907 год я сыграл очень мало новых ролей. Вспоминаю Освальда в «Привидениях» Ибсена, в последней постановке Санина в головинских декорациях[[281]](#endnote-282). Роль фру Альвинг играла неудачно Савина, а я, давно и много работавший над ролью Освальда и видевший в ней гастролирующего Цаккони[[282]](#endnote-283), а также П. Орленева, был неудовлетворен их клиническим исполнением, против которого восставал и сам автор, и мечтал, что создам настоящего Освальда, но, захваченный своим Современным театром, играя там часто главные роли, я, конечно, не смог дать и десятой части того вдохновения и сосредоточенного вхождения в образ, которого требовала эта роль, {212} и она прошла у меня не так удачно, хотя в прессе я получил одобрение Юрия Беляева и А. Кугеля[[283]](#endnote-284). Впоследствии роль Освальда стала одной из любимых моих гастрольных ролей. Более удачно прошла у меня роль Кудряша из «Грозы» с песнями под гитару и с плясками[[284]](#endnote-285). Варвару играла Потоцкая, Катерину — Савина. Концертов и благотворительных вечеров было пропасть к концу сезона, потому что с меня и Вильбушевича снято было наконец запрещение выступать в них[[285]](#endnote-286). В том же году при университете образовался научно-драматический кружок студентов, в котором я преподавал декламацию[[286]](#endnote-287). Летом, как всегда, ездили в провинцию[[287]](#endnote-288). Играл Раскольникова и Освальда.

Врезалась в мою память встреча с Леонидом Андреевым. На частной квартире адвоката С. Эрастова я читал новую андреевскую пьесу в пользу политических заключенных «Черные маски»[[288]](#endnote-289). После чтения мы поехали с компанией друзей литераторов в клуб на Невском; среди нас был и сам автор, потерявший недавно свою первую жену. Он был в страшном нервном подъеме и пил все время коньяк. Бледный, с блуждающими глазами, с растрепанными волосами, ниспадающими на высокий лоб, он напоминал раскаленного страстями и мукой человека. Сжимая свои мягкие белые кулаки, он ударял ими по столу, восклицая: «Кто мне ее вернет?!»

На просьбу объяснить главную идею «Черных масок», он предложил каждому по-своему излагать ее и со всеми соглашался: «Отчего же — можно и так!» — «Возможно и это!..» — «А, вот это интересно! Чем больше разноречия — тем больше правды!» И все в этом роде. А на мой вопрос, как он смотрит на прославившую его первую книжку рассказов «Ангелочек», «Молчание», «Жили-были»[[289]](#endnote-290), он криво улыбнулся и брезгливо произнес: «“Жили-были”! Да я таких рассказов сотни могу состряпать в любое время для рождественских и пасхальных приложений “Петербургского листка” и “Петербургской газеты”!»

На дружеский упрек Е. Чирикова: «Ты, Леонид, скользкий, какому лагерю ты принадлежишь и куда зовешь, то ты с.‑д., то с.‑р., а то анархист, фантазирующий и, по-моему, зловредный!..» — Андреев вспыхнул и резко ответил: «Ну, ты, крестьянский отец, лучше помолчи, неизвестно, кто из нас больше анархист! (Е. Чириков принимал близкое участие в организации Крестьянского союза). {213} Одними “Мужиками” (пьеса Чирикова) не сделаешь революции. Вы думаете с Горьким, что, записавшись в партию, нашли новый импульс для своего творчества, а, по-моему, всякая партийная программность есть первое зло для нашего творчества… Я, может быть, странный писатель, но не лицемер и не сошел с ума, чтобы писать программно!»

— Ну, значит, ты зловредный анархист, что я и говорю.

— Да не то ты все! — вяло и с усталой тоскою произнес Леонид Николаевич. — Не вы лицемеры, а я был бы на вашем месте лгуном и обманщиком! — И опять, сжав свою голову обеими руками, чуть ли не простонал: — Ужасно! ужасно, что ее нет!.. теперь, когда я… — Он не докончил и опять припал к коньяку. Выпив, он оглядел нас мутным взором, а потом уже с загадочным смешком добавил: «Мой доктор твердо убежден, что я накануне сумасшествия».

Приехав в клуб, мы решили сыграть один раз в лото и в случае выигрыша одного из нас всю сумму выигрыша внести на товарищеский ужин. Случайно выиграл я, сняв довольно крупную сумму. За ужином много говорили об авторском творчестве и о том, что каждый считал самым удачным и любимым из своих творений. Куприн говорил, что самое удачное произведение еще им не написано. Чириков назвал первый свой рассказ, Найденов отделался замечанием, говорящим об его авторской неудовлетворенности, Косоротов назвал «Коринфское чудо». Вспоминали, что Горький на такой же вопрос ответил: «“Старуха Изергиль”, потому что она написана с одного маху без поправки». Один только Андреев странно ответил: «Мое любимое произведение то, что так испугало старика» (намек на Льва Толстого). На наши вопросы — «что же это?» — он усмехнулся и многозначительно прибавил: «А вы разве не знаете?..» Потом неожиданно поднялся из-за стола:

— А все-таки он лжет, великий старик! — и он погрозил своими пухлыми кулачками в пространство. — Учитель, ты неправ! — пьяно-вдохновенно продолжал он, и вмиг мутные глаза его засветились блеском безумия. Бледное лицо, бывшее до этих пор жалким и анемичным, преобразилось и стало выразительно прекрасным. — Мои кошмары не эдгаровские![[290]](#endnote-291) В них не только краски Гойи… Да, я люблю их! Но его несравненно больше!.. Они братья, но {214} отец мой Федор Михайлович!.. Тебе и Достоевского не страшно?!. Слышите, ему и Достоевский не страшен!!

Он блуждал кругом своим страдальческим нервным взглядом, словно искал ответа от нас на мучащий его вопрос… Потом грузно опустился за стол и тихо пробормотал: «Нет, это шалит старик!..»

Разрядил настроение по обыкновению находчивый Вл. Тихонов, предложив тосты за незаконных детей гениальных писателей Льва Толстого и Федора Достоевского: Сашу Куприна — «приблюдка» Толстого и Леню Андреева — «подкидыша» Достоевского.

Последней постановкой в 1906 году на александринской сцене была «Смерть Иоанна Грозного» Толстого[[291]](#endnote-292), которую не удалось закончить «зарвавшемуся режиссеру», как назвал Теляковский Санина, мечтавшего стать главным режиссером александринской труппы. Санин был большим мастером уговаривать актера играть в режиссируемой им пьесе, хотя роль была и неказиста. Меня он считал своей «маскоттой»[[292]](#endnote-293) и поэтому старался занимать почти в каждой своей постановке. В «Смерти Грозного» он уговорил меня играть роль Сицкого в картине царской думы, убеждая, что горячие монологи Сицкого против Грозного отвечают настроению тогдашней думы. Я начал репетировать, но как раз в это время пошли слухи, что Теляковский с Гнедичем и Крупенским «уходят» Санина из театра. Этот полувынужденный уход из-за интриг Гнедича, позавидовавшего успеху Санина, и из-за того, что театральным чиновникам-заправилам не понравился режиссер-новатор, возмутил меня и некоторых моих товарищей. Придя на репетицию и узнав, что нет Санина, я спросил, кто ведет пьесу? Кто-то из актеров, кажется Усачев, указал на стоявшего за режиссерским столом управляющего конторой Крупенского. Тогда я, бросив на стол роль со словами: «Когда контора режиссирует, то актеру в театре делать нечего», повернулся к Крупенскому спиной и быстро ушел со сцены. Вместо меня роль Сицкого играл Юрьев[[293]](#endnote-294). Я ее исполнял в 1907 году по «капризу» того же Крупенского, самолюбивого, взбалмошного, но по-своему честного человека. Ему было обидно мое вызывающее поведение, и на юбилее Стрельской[[294]](#endnote-295), где директор Теляковский аккомпанировал мне цыганские романсы, произошло наше перемирие. За ужином Крупенский меня уверил, что в уходе Санина[[295]](#endnote-296) он неповинен, и потому я должен {215} играть Сицкого. Это для меня звучало убедительно, и я согласился играть. С тех пор мы жили с ним в мире, и он не раз спасал меня от доносов охранки и полиции.

Сезон 1908 года знаменателен для меня постановкой моей первой пьесы «На перепутье»[[296]](#endnote-297). Мое драматургическое начинание первым приветствовал мой дорогой учитель Давыдов, приславший такое письмо: «Душой я с тобой, дорогой мой Юрий! (Юрий — роль, исполнявшаяся мною в пьесе) — то бишь, Николай Ходотов. Поздравляю с благим начинанием и от души желаю успеха и всего лучшего как на сцене, так и в драматургии. Учись и работай! Иди честно, прямо, здраво, опираясь на славные традиции славного прошлого! Любящий тебя друг, отец Николай Рудницкий (Давыдов играл роль отца в пьесе “На перепутье”). *Бывший твой учитель и актер Владимир Давыдов. Вторник 4 ноября 1908 года*».

Приветствовало меня и студенчество, прислав адрес, покрытый сотнями подписей.

Не могу не вспомнить послания В. Ф., присутствовавшей на премьере моей первой пьесы: «Дорогой друг, я счастлива, что не обманулась в Вашей душе, которая полна ароматом той же юности. Пьеса затрагивает, волнует, а в конце бодрит своей молодостью и непосредственностью. Вы уже на настоящей дороге, идите и дальше и выше: дорогою свободной, иди, куда зовет тебя свободный ум!

*Ваша В. Комиссаржевская*».

При личном свидании она указала мне на множество недостатков, но в общем я был доволен своим «первым блином» и испытывал авторскую лихорадку. Иначе отнеслась к моему драматическому опыту литературная богема и в ряде статей и заметок бесцеремонно расправлялась со мной, лишь очень немногие отнеслись к ней доброжелательно. Вся эта шумиха была вызвана не литературного стороною «На перепутье», а тем, что пьеса коснулась больных мест русской общественности, культурного быта периода реакции. Русскую жизнь окутали сумерки. Революционная энергия ушла вглубь, в подпочвенные слои быта. Интеллигенция ерзала, придумывала мудреные, но хилые теории. Самодовольное, сытое мещанство подняло голову. В этой атмосфере у меня родилось острейшее желание растормошить бессильно топтавшуюся на одном месте интеллигенцию, завопить от боли, которую вызывала заплесневевшая {216} действительность. Я крикнул как мог, от души, быть может, наивно. Поэтому критика заслонила художественные образы, а, с другой стороны, задела за живое тех, кто по трусости, лени, по инерции сжился с мирным, тепленьким мещанским существованием и беспомощно сочинял игрушечные доктрины о смысле жизни и ценности искусства.

Исполнение пьесы было прекрасное благодаря участию в ней главных сил театра: Давыдова, Далматова, Савиной, Аполлонского, Ведринской, Домашевой, Чижевской, Петровского и Корвин-Круковского. Сам я играл роль Юрия Рудницкого. Ставил пьесу Озаровский. Декорации писал художник Ламбин. Его «Крымскую ночь» (четвертая картина) публика постоянно приветствовала аплодисментами. Сенсацию произвела роль гимназистки Верочки, отмеченной Горьким, как интересный тип. Появление на сцене четырнадцатилетней девочки, познавшей уже все «красоты жизни», вызвало в газетах ряд интервью с общественными деятелями и литераторами относительно правдоподобности выведенного мною образа. Эротика, овладевшая в годы реакции обществом, проникла и к детям, отравила молодое поколение. Создалось явление, которое носило название «огарничества». Огарками назывались юноши, часто и дети, которые кичились смрадом разврата, видя в нем какой-то смысл, красивую удаль.

Обидно мне, что я не имею при себе отзыва М. Горького, написавшего мне подробное письмо, глубоко вскрыв все достоинства и недостатки моей пьесы. Письмо это в числе многих других я пожертвовал в дар музею Фидлера. Урок истинного учителя и художника слова, всегда стоявшего на страже литераторской совести, сильно повлиял на мои дальнейшие пробы пера, и во второй моей пьесе — «Госпожа Пошлость»[[297]](#endnote-298) — я почти дословно привел несколько строк из его письма, вложив их в уста одного из действующих лиц, тоже литератора. Он наставляет молодого писателя на путь истины:

«Видите ли, мне думается, что ваша ошибка в том, в чем сейчас не вы одни только ошибаетесь: современные писатели в большинстве своем, не умея писать так просто хорошо, как это умели прежние, стараются писать сложно хорошо, но пока желание это безуспешно. Много так называемых “исканий”, а едва ли найдено что-либо воистину положительное».

{217} И дальше:

«Литература — это страшно серьезное дело, а особенно в наши дни и особенно у нас на Руси, где пока, кроме литературы, искусства, немного есть ценного, красивого и великого…»

Первый опыт не ослабил мой пыл, напротив, после него я написал еще несколько пьес и среди них упомянутую «Госпожу Пошлость», вызвавшую бурю толков.

В 1908 году в труппу Александринского театра вступил Вс. Мейерхольд. Теляковский, обычно советовавшийся с окружающими его артистами и художниками относительно приглашения новых сценических сил, спросил, между прочим, и меня, как я смотрю на приглашение Мейерхольда. Я ответил, что кроме пользы для казенного театра ничего не вижу. Я полагал, что одна-две пьесы, поставленные новатором-режиссером, не изменят основ нашего театра, но повысят интерес к театру, который всегда считался отсталым, бюрократическим, а его актеры чиновниками и консерваторами в искусстве. Теляковский, выслушав меня, заявил, что он того же мнения. «К тому же, — добавил он, — Мейерхольд обещает не нажимать на “левизну” своих постановок…»

Свое вступление в «театр традиции» Мейерхольд ознаменовал постановкой пьесы Гамсуна «У царских врат»[[298]](#endnote-299), в которой сам играл (очень плохо) заглавную роль Карено. Эта роль предназначалась мне, но по просьбе Мейерхольда я уступил ее для первого его дебюта, а сам согласился играть Иервена. Реалистическая пьеса была им поставлена условно, в сказочных декорациях Головина. Ни исполнение, ни постановка не были поняты ни прессой, ни публикой, и едва ли когда-нибудь на голову Вс. Мейерхольда сыпалось столько неистовой ругани. Провал дебютанта был полнейший. Провалу содействовали и некоторые наши артисты, пожелавшие подставить ему ножку, особенно постарался в этом направлении Аполлонский, игравший Бондезена в фарсовом стиле. Возмущенный мейерхольдовской трактовкой пьесы, несуразными костюмами Головина, противоречившими, как ему казалось, логике пьесы, он, вместо того чтобы отказаться от роли Бондезена, решил ее играть клоунадно, в типе недалекого пшюта.

— Я привык выполнять режиссерские указания, и если Мейерхольду почему-то захотелось нарядить меня дураком клоуном, то я и играю по-дурацки, — оправдывался он {218} перед Потоцкой и мной, когда мы его осуждали за такое «озорное» отношение к делу.

После такой неудачи, казалось, нужно было бы оставить Александринский театр, но новый Карено, верный своим убеждениям, шаг за шагом отвоевывал себе признание там, где все были против него. Последующие постановки: «Шут Тантрис» Хардта, мольеровский «Дон-Жуан», «Заложники жизни» Сологуба и, наконец, лермонтовский «Маскарад»[[299]](#endnote-300) рассеяли впечатление от «Врат царства». Я искренне хотел помочь Всеволоду Эмильевичу в первой его постановке, чем только мог, начиная с уступки ему роли Карено, которая увлекала меня в то время. Однако чистосердечно сознаюсь, что нападки на него, как на режиссера и исполнителя, были справедливы. Совершенно был прав один из рецензентов, «… что никогда еще не чувствовало себя искусство александринцев так беспомощно, как с Мейерхольдом-актером и Мейерхольдом-режиссером». Кроме «У царских врат», я выступал в этом сезоне в «Стенах» Найденова, в «Марье Ивановне» Чирикова[[300]](#endnote-301). Чириков свою пьесу читал первый раз у меня, а потом, по просьбе Савиной, у нее на Фонтанке, где произошел инцидент с хозяйкой и автором. Савиной, согласившейся играть заглавную роль в пьесе, пришлось выслушать тирады разошедшегося автора, упрекавшего императорскую труппу и «первую скрипку», то есть Савину, в индифферентизме к новым силам драматургии.

У Савиной же в интимном кругу актеров и писателей был прочитан и «Король» Юшкевича. В этой пьесе Давыдов изумительно создал тип фабриканта-короля, а Савина — забитую несчастную еврейку Малку без всякого нажима на еврейскую акцентировку[[301]](#endnote-302).

В том же сезоне в юбилейный за 25‑летнюю службу бенефис Давыдова шла «Бедность не порок» Островского[[302]](#endnote-303). На этом юбилее Владимир Николаевич был провозглашен первым русским актером и увенчан щепкинскими лаврами. Мое сердце преисполнено было счастьем и гордостью при достойном, небывалом торжестве великого артиста, моего учителя.

В Мариинском театре в юбилейные пушкинские дни был поставлен Гнедичем «Борис Годунов», в котором я играл Самозванца[[303]](#endnote-304). Это была последняя постановка Гнедича. В тот год он не поладил с дирекцией и оставил театр.

{219} В репертуаре свежестью веяло только от «Короля», в котором я изображал студента Александра, призывающего рабочих к забастовке и к возмущению против капитала. Появление на императорской сцене пьесы Юшкевича вызвало протест консервативных групп и газет, но приветствовалось либеральными. В обновлении репертуара некоторая роль приписывалась мне. Действительно, я старался ввести в круг театра ряд пьес современных авторов: Чирикова, Косоротова, Федорова, Найденова, Айзмана, Юшкевича и других. Пьеса «На дне» Горького тоже была включена в репертуар наших театров и должна была идти в бенефис Далматова в постановке Санина, но по «правительственным соображениям» была снята с репертуара после нескольких репетиций, что не мешало нам читать ее ансамблем во многих кружках и общественных организациях[[304]](#endnote-305). В чтении принимала участие и Стрепетова, вскоре умершая. Это была поистине народная актриса. Предсмертные слова ее были: «Я не нужна теперь театру, пусть Савина царит в нем, а я играла для народа!..»

Мы тоже, по примеру Московского Художественного театра, группами посещали ночлежные дома и извозчичьи трактиры в поисках типов. Особенно мне памятна встреча с опустившимся правоведом Красилиным, которого я описал в своем «На перепутье», изменив его фамилию в Красильникова.

Зимой я ездил на гастроли в Юрьев, Псков, Новгород, Кронштадт с «Привидениями», «Идиотом», «Без вины виноватыми», «Кручиной» и другими пьесами[[305]](#endnote-306). Иногда поигрывал на клубных сценах. В том же году вступил преподавателем в драматическую школу Риглер-Воронковой[[306]](#endnote-307). В школе Риглер-Воронковой окончил у меня Воронов, подвизающийся с успехом сейчас в нашем государственном театре[[307]](#endnote-308). Страстная любовь к сцене помогла славному Володе Воронову работать на Пороховых, усталому приезжать каждый день с работы на уроки и репетиции и, несмотря на все тяжелые условия жизни, быть всегда живым, любознательным и энергичным.

Выступая в концертах в пользу различных кружков и общественных организаций, я ополчил против себя черную прессу. Меньшиков и «рыцари» черносотенных листков видели во мне бунтаря, которому не место в казенном театре. На банкете в честь Шаляпина[[308]](#endnote-309) предлагались тосты за все народности и пелись народные песни. Присутствовало {220} немало еврейской публики. Я запел популярную тогда еврейскую песню «Хаве». Этот «криминал» вызвал на страницах «Русского знамени» статью «Жид пришел», а Меньшиков с пеной у рта уверял читателей, что я не Ходотов, а «Ходотзон»…

Сезон 1908/09 года был последним для театра Комиссаржевской. Театр подготовил «Саломею» Уайльда, которая, однако, так и не увидела света рампы, а расходов и труда было затрачено немало[[309]](#endnote-310). Союз русского народа во главе с Пуришкевичем постарались, и Синод наложил на нее свое veto. За год перед этим в квартире Иды Рубинштейн мы репетировали ту же «Саломею» под режиссерством сначала Мейерхольда, потом Санина. Декорации были написаны Бакстом. Саломею должна была играть Ида Рубинштейн, Ирода — Павел Самойлов, я — Иоканаана. Был чуть ли не назначен день премьеры, но пьеса была запрещена. Последней премьерой театра Комиссаржевской была мелодрама Грильпарцера «Праматерь». Было это в январе 1909 года. Пьеса шла в постановке Федора Комиссаржевского, декорации написал Бенуа, а музыкальные иллюстрации поэт Кузмин. Это был прекрасный аккорд смерти интереснейшего театра исканий[[310]](#endnote-311).

В 1908 году в Петербурге возникли новые театральные предприятия. Стал функционировать Народный дом Паниной, нашедший культурных руководителей в лице режиссера П. П. Гайдебурова и актрисы Н. Ф. Скарской[[311]](#endnote-312). Там же начал свою карьеру известный ныне режиссер и создатель Камерного театра А. Я. Таиров. В театральном клубе на Литейном группою литераторов и художников был создан театр миниатюр. Вначале их дело называлось «Лукоморье» и возглавлялось Мейерхольдом, но вскоре перешло в ведение Кугеля и Холмской и переименовалось в «Кривое зеркало»[[312]](#endnote-313). Театральная сатира быстро привилась. Пародировались все явления литературной, театральной жизни, все уклоны и направления в искусстве. Артисты «Кривого зеркала» и его режиссеры, особенно Евреинов, нашли стиль для пародийного искусства. Кто не помнит знаменитой пародии «Вампука»[[313]](#endnote-314) в уморительном исполнении Лукина, Гибшмана, Шахалова, Хенкина, Фенина, Лося; пародии на постановки «Ревизора» и многие другие.

Нашлись такие умники, вроде бывшего кадета Д. Философова, которые «Кривое зеркало» оценивали как порождение реакции. Все длительное существование детища {221} Кугеля доказало совершенно противное. «Кривое зеркало» всегда будило мысль. В годы реакции оно особенно остро давало чувствовать всю нескладицу, нелепость нашего быта. Оно хлестало по тупости, чванству, самодовольству. Оно издевалось над ханжеством и лицемерием чинуш всяких рангов и всегда толкало и звало вперед. Мне вспоминаются слова моего учителя Давыдова: «Нет маленького искусства, как нет маленьких ролей; есть плохие сочинители и актеры! Велика фигура — да дура, мал золотник — да дорог!»

Мир искусства понес незаменимые потери. Летом в Ялте артисты и писатели с кружком композиторов устроили общественную панихиду по скончавшемуся Римскому-Корсакову. Глазунов, Спендиаров, Черепнин, дирижер Блуменфельд, артисты и артистки оперы, а также вся ялтинская публика присутствовали на ней.

Умер в этом же году славный дедушка Петр Исаевич Вейнберг, причастивший меня к литературе и введший меня в число членов Литературного фонда, одним из основателей и председателем которого он был[[314]](#endnote-315). Тяжелую незаменимую утрату понес московский Малый театр и весь театральный мир с кончиной артиста А. П. Ленского. Помню его приезд в Петербург. Как ярко, восторженно рассказывал он о первой генеральной репетиции «На дне» в Московском Художественном театре![[315]](#endnote-316)

— Снова наконец с русской сцены полилась настоящая образная речь!.. — горячо говорил он. — Горький — современный Островский! Его меткие слова, фразы, обороты речи перейдут в потомство! Прекрасная русская речь, по которой стосковалась русская сцена! Как прекрасно играют молодые Москвин, Качалов![[316]](#endnote-317) Нужно самим слышать и видеть, чтобы поверить мне. Советую всем посмотреть это воистину замечательное явление на нашей сцене. Вот то новое, которое всем сердцем мы должны приветствовать!

В течение всего года литературные друзья не покидали меня, особенно часто посещал меня мой сосед по дому Свирский. Бывая у меня чуть ли не ежедневно, он читал мне свои новые пьесы, из которых «Тюрьма» была поставлена в Малом театре[[317]](#endnote-318), а совместно с Куприным переделанная из рассказа последнего «На покое» шла в Александринском театре[[318]](#endnote-319). Имя Куприна было настолько популярно, что мне удалось чуть ли не в десять минут решить вопрос о приеме ее на нашу сцену. Куприну и Свирскому {222} пришлось только забежать в контору за авансом, насчет суммы которого мне пришлось изрядно поторговаться с Теляковским. Куприн хотел больше обычной тысячи на двести рублей. Это создало затруднение, но, пугая Теляковского тем, что будто бы Малый Суворинский театр готов дать вдвое больше, только бы перехватить пьесу в свой театр, я добился увеличения обычной авансовой нормы. Пьеса имела средний успех, несмотря на литературные достоинства и первоклассный состав исполнителей. Для меня, а главное, для авторов, особенно для Свирского, это была «беспокойная» пьеса, и почти весь первый аванс, полученный за нее, пошел на богемные пиршества.

Свирский был неисчерпаемым источником тюремных песен, которые широко распространялись среди молодежи и в кругах писательско-актерской вольницы. Отличительной чертой Свирского была способность отдавать всего себя общему веселью. Всегда мятежный, вольный, он чувствовал себя, как рыба в воде, когда вокруг него бурлила, шумела, пенилась жизнь. Прибой общего веселья заставлял его забывать о своих будничных интересах. Он мог разорить себя и семью до последней полушки, но только бы не уйти от компании.

Никогда не забуду нашего всеобщего «дежурного блюда» — хоровой песни «Генерал-майор Бакланов».

Глупее, бессмысленнее, бездарнее этой песни трудно себе что-нибудь представить, но она сразу объединяла всех голосистых и безголосых, музыкальных и тех, кому «медведь на ухо наступил», несложностью своей мелодии и минимальной скупостью слов:

Генерал-майор Бакланов,  
Генерал-майор Бакланов,  
Бакланов-генерал,  
Бакланов-генерал.

Вот и вся песня! Но зато с какими нюансами подавалась она, с каким азартом, жаром и разгоном, начиная с медленного тягучего темпа до бешеного плясового казачка. Все вертелось кругом: люди, мебель, лампы и картины на стенах, посуда на столе. Стекла дребезжали… Весь дом ходуном ходил… И все это под свист, гиканье, притоптыванье, битье ножами и вилками об стаканы и тарелки и с непременной ездой на стульях. Вообразите, что должны были испытывать несчастные жильцы всех соседних квартир в доме!..

{223} В моей пьесе «Госпожа Пошлость» я Иллюстрировал на сцене песню «Генерал-майор Бакланов» в том виде, как она исполнялась у меня на Коломенской. Одно из моих действующих лиц, попавшее по пьесе на это «веселие», с диким ражем восклицает: «Это бесподобно! Вот она наша русская писательская богема!»

Да! «Свежо предание, а верится с трудом!»

Куприн называл в шутку мой дом «приютом заблудших», а меня «притонодержателем». На фотографической карточке красуется его автограф:

«Милому, старому, доброму другу — притонодержателю Николаю Ходотову любящий А. Куприн 1914. Осень. Война».

В художественном руководстве нашим театром произошла перемена. Ушел управляющий Гнедич. Причина ухода заключалась в том, что Гнедич был противником взглядов Теляковского, проводившего принцип «стилизаторской постановки» — даже в толстовском «Федоре Иоанновиче». К этому добавлялись нелепые сплетни и интриги, обвиняющие Гнедича чуть ли не в получении взяток от драматургов. Все это вместе взятое и заставило его покинуть театр. На место его вступил академик Н. А. Котляревский[[319]](#endnote-320), педантичный, честный, ознаменовавший свой приход включением в репертуар Михайловского театра классических спектаклей для учащейся молодежи. На этих спектаклях начали выдвигаться молодые силы театра, но главным образом «гастролировали» в них жена нового управляющего актриса Пушкарева и Юрьев, дорвавшийся до своего излюбленного трагического репертуара.

Временное «междуцарствие» с уходом Гнедича, до назначения на его место Котляревского, вызвало некоторый общественный подъем среди труппы — опять пошли разговоры о самоуправлении и театральной конституции.

Были избраны труппою: Ге, Озаровский и я. Нам поручено было выработать формы театрального правления. Но мы не только не сумели сорганизоваться в профессиональный союз, но не смогли даже создать отдельную групповую ячейку. Пришел филолог[[320]](#endnote-321), пошли дурацкие шутки по поводу наших дерзаний, и все наши попытки рассеялись. С актерами дореволюционного театра всегда так бывало. Все так называемые «товарищества» терпели всегда неудачу; директора, антрепренеры, администраторы отлично {224} это понимали и, пользуясь нашими разногласиями, крепили свою бюрократическую власть.

Летом 1909 года я был снова в Ялте и писал свою вторую пьесу — «Госпожа Пошлость». Первые два акта я читал отдыхавшему в Крыму Вл. Ив. Немировичу-Данченко и получил от него весьма ценные указания. Часто проводил часы отдыха с жившими там писателями: Найденовым, Юшкевичем, Башкиным, Муйжелем, Скитальцем, Арцыбашевым и молодым беллетристом Крачковским. Особенно меня умилял автор нашумевшего «Санина»[[321]](#endnote-322). Море и чистый воздух благотворно действовали на слабое его здоровье, и он все время был приветлив, ласков и счастлив. Он прыгал, как козленочек, и совсем не походил на своего Санина, которому он старался подражать в жизни. Со слабенькой грудью, с голосом фистулой, тугоухий, он напоминал маленького гнома, которому приснился дракон или Кентавр.

В дружеской компании мы объездили и обходили все крымские достопримечательности, бывали на даче у Елпатьевского, в чеховском домике, в Гурзуфе у платана Пушкина, в Ореанде, на Ласточкином гнезде, взбирались на Ай-Петри, аукались в казенном лесничестве, заплывали на яхтах в Балаклаву, Гурзуф, Алупку; снимались группами, а главное, без конца философствовали о смысле жизни, о литературе, искусстве, читали друг другу свои новые произведения в стихах и прозе, поощряли и хаяли друг друга. В Ялте я познакомился с талантливым писателем Сергеевым-Ценским, смастерившим собственными руками себе дачу на море в Алуште и ставшим «на мгновение» собственником-плантатором, обладателем виноградника на своей десятине. Свободный духом, цыган по натуре, он не долго засиделся в ней, вновь продолжая кочевать и бродяжить по градам и весям.

Свою вторую пьесу я написал довольно быстро, в месяца два. Пьеса вызвала большую шумиху, и постановка ее усложнялась пересудами и сплетнями. Меня обвиняли в том, что я сочинил памфлет, скопировав некоторых действующих лиц из писательского круга. Куприн под впечатлением слухов дошел до того, что послал из Одессы телеграмму в дирекцию: «Запрещаю ставить пьесу Ходотова “Госпожу Пошлость”, пока я ее не прочту. Куприн», Баранцевич в качестве члена правления Союза драматических и музыкальных писателей открыл новую опасность {225} для русского театра. «Русский театр, — писал он, — переживает в настоящее время много опасностей. Одной из них я считаю тот факт, что господа актеры стали писать пьесы. Я не имею в виду одного Ходотова, пьесы которого не лишены литературности, а десятки, сотни пьес, которые пишутся ныне актерами, разбросанными по всем углам России. Они, конечно, знают сцену и их стряпня может быть сценичной, но уж смысла, литературности и живого слова — не ищите их в созданиях господ актеров».

Газетные репортеры еще задолго до появления на сцене моей пьесы прозвонили о ней по всей России, обвиняя меня чуть ли не в провокации и пасквилянстве. Театральный комитет[[322]](#endnote-323) во главе с Батюшковым испугался этих слухов, а главным образом моего интервью с сотрудником «Петербургской газеты», который, по обыкновению, перехватил через край. На вопрос его: «Правда ли, что у вас в пьесе фигурирует Куприн?» — я ответил ему: «Сходство с ним было в нескольких фразах, которые, к сожалению, он сам подтвердил в своем интервью. Но раз они уже попали в печать, нет надобности их повторять со сцены». По словам же интервьюера, я будто бы сказал: «Сам Куприн подтвердил сходство с изображаемым мной в пьесе лицом во многих фразах, бросаемых им часто по отношению к актерам, вроде следующей: “Ненавижу актеров! Снял бы с ноги грязную галошу и с наслаждением отхлестал бы их по бритой роже!” — или вроде такой: “Все актеры — жертва общественного темперамента, вся их профессия — торговая лавочка, а театр — публичный дом!” А раз он сам их пускает в печать, так пусть все знают, что герой моей пьесы Гаврилов — Куприн».

Между прочим, Куприн не первый писатель, относившийся недружелюбно к актерам. Чехов тоже где-то назвал актеров «наглецами с овальными лицами», Куприн не верил нашей искренности. Помню, на пасхе сидел у меня Куприн. Приезжает Качалов. Мы обнялись и поцеловались. Куприн усмехнулся и назвал нас «повивальными бабками», а поцелуи наши «иудиными». Вся шумиха, поднятая газетчиками и отчасти самим Куприным вокруг пьесы, сделала то, что, поставленная на сцене[[323]](#endnote-324), она носила характер литературного скандала и обошла все театры.

Впечатления от нее были пестры. Кто был против и обливал меня грязью, кто защищал ее с не меньшей горячностью. Но подлинная критика не нашла в пьесе ни {226} фотографичности, ни пасквиля, она только не щадила меня за легковесную разработку взятой мною глубокой темы. Сам Куприн, увидев ее на сцене, успокоился.

Актеры отнеслись к моей новой пьесе в высшей степени доброжелательно; так, например, Стрельская отозвалась о ней так: «Пьеса — любо играть! Мы все с такой охотой ее готовим, что не иметь успеха она не может. Великое дело, когда актер любит свою роль, а в этой пьесе все влюблены в свои роли. На что уж моя роль няни[[324]](#endnote-325) — небольшая, но дублировать никому не дам, сама буду играть, сколько бы раз она ни прошла!..» В таком духе отозвался и Варламов. «Такой пьесы давно у нас не было, а о ролях в ней и говорить не приходится, что ни роль — то пуля. Впрочем, может быть, я и ошибаюсь, но тогда мы все ошибаемся, ибо высказанное мною мнение — мнение всех нас»[[325]](#endnote-326). Разумеется, что не столько достоинства произведения, сколько чувство дружбы служило причиной всех этих комплиментов. Я знаю, что в этом произведении миллион грехов, но я знаю, что оно появилось на свет не как сова из головы Минервы, а естественно. Действительность от меня потребовала слова, и я его сказал на сценическом языке. Худо ли, хорошо сказал — не мне судить!

1909 год дал мне сравнительно мало работы; на александринской сцене мною были сыграны только две интересные роли, да и то я их играл раньше в частных театрах. Это чеховские «Иванов»[[326]](#endnote-327) и Астров в «Дяде Ване»[[327]](#endnote-328). Обе пьесы были поставлены Озаровским. В «Иванове» Савина по-прежнему прекрасно играла Сарру.

Зимой я ездил на гастроли в Нарву, Выборг, Гельсингфорс, Ригу, Кронштадт. Играл в клубах. Мой гастрольный репертуар состоял из обычных для меня пьес. Играл в «Привидениях» Освальда, в «Евреях» Нахмана, в «Новом деле» Калгуева, в «Преступлении и наказании» Раскольникова, и еще прибавились две новые роли — Глуховцева в «Днях нашей жизни» Андреева и Юрия Рудницкого в пьесе «На перепутье». В Риге я гастролировал в двух своих пьесах Там же я в первый раз выступил в «Детях солнца» Горького, сыграв Протасова.

Работая на различных сценических площадках, я все же чувствовал потребность ближе подойти к зрителю, для которого я творил. Этим зрителем был рабочий, студент. Бесчисленное количество раз выступал я в концертах в пользу рабочих, студентов, помогал своими выступлениями {227} организованным обществам: Народному университету, Лиге образования, в которой, состоял членом-учредителем вместе с Лутугиным и Фальборком, Коваленским и другими. Принимал участие в концертах, устраивавшихся в гоголевские дни, на вечерах, устраиваемых Литературным фондом, в память А. П. Чехова, А. Плещеева, Ап. Майкова, Гаршина, П. Вейнберга, участвовал в кружке Полонского на чеховском и кольцовском вечерах; ставил в зале фон Дервиза[[328]](#endnote-329) с учащейся молодежью «Забаву» Шницлера. В частных домах, в нелегальных кружках читал по нескольку раз «Анатэму», «Анфису» Андреева, «Белую кость» Шолома Аша.

Памятным остался для меня вечер, устроенный у меня на квартире и посвященный скончавшемуся молодому талантливому поэту Башкину. Гостей явилось столько, что громадный кабинет моей квартиры едва их вмещал. Были тут и литераторы, и художники различных направлений, и общественные, и политические деятели. Пение, декламация и даже танцы продолжались далеко за полночь. Помимо башкинских стихов с новой музыкой, я с Вильбушевичем без устали повторял «Каменщика», «Трубадура», «Улицы» и даже пел своего «Мальчишечку». Мне очень нравилась эта песня. Я пел ее почти оголтело, выпячивая все горе, всю исстрадавшуюся душу буйного и несчастного юноши. В словах:

Погиб я, мальчишечка.  
Погиб я навсегда!.. —

звучало отчаяние, смешанное с бравадой, некоторым кокетством удали, в последней же фразе:

А год за годами  
Проходят года, —

щемящая тоска переходила в крик протеста против надвинувшегося несчастья.

Мне чудился в песне бунт сердца против тяжкой неволи, и я выворачивал это бедное сердце наизнанку, и окружающие чувствовали, что песня крепка, как вино, и горька, как полынь. И невольно подхватывали хором последние ее строфы:

Год за годами  
Пройдут навсегда!

{228} В разгаре вечера по моей инициативе был устроен сбор в пользу семьи покойного поэта. Собрано было свыше восьмисот рублей. Хороший был вечер. «Госпожи Пошлости» на вечере не было. А летом в мае 1909 года в Одессе в драматической труппе Багрова шли наши гастроли. В труппе были Давыдов, Рощина-Инсарова, К. Яковлев. Хвалили меня за Хлестакова, Раскольникова, Кудряша в «Грозе» и за роль декадента Ростислава в «Искуплении» Потапенко[[329]](#endnote-330). Рощина-Инсарова имела большой успех в роли Катерины в «Грозе», которую она вскоре показала в Петербурге в постановке Мейерхольда[[330]](#endnote-331). Вернувшись в Петербург, я несколько раз выступал в Павловске, Ораниенбауме, Сестрорецке. В зимнем театре Аквариума с Вяльцевой, Стрельской, Ведринской, Давыдовым и Варламовым пел в оперетте «Все мы жаждем любви»[[331]](#endnote-332) роль Риголяра. Отдыхая в Ялте, я начал штудировать Гамлета, которого мне предложили играть на александринской сцене. Я просил дать мне, по крайней мере, год для изучения трагедии.

Открылись два новых театра: Литейный[[332]](#endnote-333), где смешил талантливый молодой Федя Курихин, и Новый драматический театр[[333]](#endnote-334) с репертуаром Леонида Андреева. Санин был в театре режиссером-руководителем. В «Кривом зеркале» заразительно весело распевалась «Вампука» и «Грае-Грае-Воропае»[[334]](#endnote-335). Выпорхнула из «светлого далека» русского театра прелестная изящная водевильная «Путаница» Ю. Беляева[[335]](#endnote-336), а бедная «Чайка» русской сцены Комиссаржевская блуждала по провинции, залетая в Москву, Ригу и Сибирь, чтобы вернуться опять к старому своему репертуару и полететь в следующем году в роковой для нее Ташкент[[336]](#endnote-337).

## **{****229}** Глава седьмая

Эту главу я невольно должен посвятить только самому себе. Я не использовал того великого счастья, которое дала мне в руки сама судьба, не направив свою волю, мысль, устремления к одной цели — к актерскому мастерству, к самоусовершенствованию в себе «лицедея». Я бросался ко всем соблазнам искусства, а главное, к творцам его, в жизнь, кипящую вокруг них, но «нельзя объять необъятного». Я и играл пьесы, и писал их, пел и читал под музыку, сам учился и учил театральную молодежь, имел свои школы, состоял работником и членом многих обществ и кружков, литературно-художественных предприятий, был даже антрепренером и режиссером, жил среди вольной богемы и кружков студенческой молодежи, отрицавших мещанскую пошлость, мелкобуржуазное воркование и уравновешенную сытость, являющуюся результатом буржуазной культуры. Я всегда считал, что гражданский долг превыше всего, и не мог, конечно, пассивно сидеть сложа руки в моменты подъема общественности и протестов ее лучших выразителей. Все это, конечно, отвлекало от специальной актерской работы над собой, но расширяло мой мир внутренних и внешних восприятий, и, неизбежно вовлеченный в огненный круг горения, я сжигал себя с другими в хаосе побед и провалов.

Прошло более пятнадцати лет со вступления моего в театральную драматическую школу. Мне уже исполнилось тридцать два года, и, казалось бы, уже наступило время пожинать плоды. Лет своих я не чувствовал. Я готов был прыгать в чехарду и играть в лапту, рюхи и бабки, {230} как в мальчишеские годы, скакать на неоседланных жеребцах, нырять под плоты, плыть на дальние расстояния.

В 1910 году меня особенно потрясли два события: уход из Ясной Поляны Л. Толстого и смерть «света моего» — Веры Федоровны Комиссаржевской в далеком Ташкенте. Масса вечеров, собраний, концертов и заседаний посвящена была двум этим грустным событиям. Я был инициатором двух вечеров памяти Толстого; один состоялся в думе, другой в Тенишевском училище.

Уход Толстого заставил всех крепко призадуматься над духовной нищетой буржуазной культуры. Смерть Комиссаржевской еще резче подчеркивала убожество буржуазного быта старой России, в условиях которого актриса с тончайшей нервной организацией, вся излучавшая правду, не находила себе места под солнцем. С этими думами шел я в бесконечной цепи за гробом Комиссаржевской, провожая ее прах на любимое ею кладбище Александро-Невской лавры, куда мы часто ездили отдыхать от треволнений житейских… Вера Федоровна любила и другое «веселое», как она называла, Смоленское кладбище, куда мы тоже часто ездили на могилу моих родителей в солнечные морозные осенние и весенние дни.

Литературный фонд, помимо толстовских вечеров, устраивал другие: памяти А. П. Чехова, где я с Савиной — Саррой играл Иванова; Щедрина (читал «Христову ночь»); Достоевского (выступал в «Преступлении и наказании» с К. Яковлевым); в юбилейном вечере П. Боборыкина я с Марией Гавриловной играл сцену из его пьесы «Клеймо»; в издательстве «Шиповник» читал перед кружком литераторов андреевский «Океан»[[337]](#endnote-338). В книге, куда присутствующим было предоставлено право заносить свои впечатления, Андреев записал: «Сегодня в первый раз слушаю “Океан”. Звучит странно, как “печаль моя”».

Ночью, сидя у меня в квартире, он на одной из своих книг, подаренных мне, черкнул: «Кончай, брат, самоубийством, как я кончу!» Поводом к подобной надписи была предварительная беседа. Да я и не знаю: можно ли назвать беседой бредовую фантазию болезненно настроенного воображения:

— Мне мерещатся опять «милые призраки…» милые, но страшные! Да, милые, но страшные…[[338]](#endnote-339) — нервно зашептал он. — Федор Михайлович на эшафоте… у столба… Он живой застрял в петле… Пошевелиться боится… и {231} глядит… глядит на меня, а кругом никого… Я один с ним… и не могу спасти… вынуть его из петли… Какая-то сила не пускает и держит меня… ужасно! А он все смотрит и смотрит на меня… и в глазах то непередаваемая мука, то невыразимое ожесточение и злоба… И я чувствую, что это против меня, потому что я медлю, а кругом никого… только я с ним… И вдруг красное пламя — столб в огне, все завертелось в глазах, потом страшный шум… и опять мгла и ночь… И почему именно он?! — Достоевский? Почему он?

— А то еще… — тихо продолжал он. — Поднимаюсь я на днях к себе по лестнице (жил он тогда на Каменноостровском проспекте) тоже ночью… На верхней площадке, освещенной красноватым светом, у перил наклонилась какая-то фигура в солдатской шинели… Вглядываюсь и вижу молодое, бледное, страдальческое лицо… с черной бородкой. В глазах его ужас и страх… и такая кроткая мольба… мука… Кричу: «Гаршин, не надо!..» а он в ответ: «держи!» — и падает в пустоту. Пламя… и опять мгла и ночь!..[[339]](#endnote-340)

Он замолк… но через минуту продолжал:

— И почему тоже он? Гаршин? Почему? Что, если у него психическое расстройство не на наследственной почве? Мне ведь доктора тоже предсказывали сумасшествие… И вот еще, заметь, Николай! Когда меня посещают… милые и не милые призраки, — с кривой усмешкой добавил он[[340]](#endnote-341), — то всегда при световом эффекте обязательно красного цвета: «Красный цветок»… «Красный смех»[[341]](#endnote-342)… — задумчиво и странно произнес он.

В эту памятную ночь Леонид Андреев говорил мне, что он презирает все то, что им было написано. Будущее он рисовал в еще более мрачных красках, называя себя «кинематографской лентой, бесследно канувшей в историю вечности», говорил, что он не любит людей.

Последняя встреча с Леонидом была вскоре после Февральской революции. Мы зашли с ним в один из ресторанчиков выпить за стойкой буфета по кружке пива. Он куда-то спешил. Был он в каком-то смущении и словно растерян.

— Вот, — говорил он, — и пришла революция… Ждали все ее… а воспринять новой жизни никто не умеет, как будто у всех мысли и чувства отупели. Маска! уродливая маска, а не подлинное лицо революции!.. — И он залпом выпил кружку пива.

{232} — Оборонец! — продолжал он, и при этом слове его всего передернуло, и губы его скривились в беспомощную страдальческую улыбку. — Оборонцев ругаем, пораженцев ругаем… все ругаем… а страна и революция страдает. Народ уже не безмолвствует, — а что от нашего и его говоренья? — Кошмар какой-то! Вот новый «летописец» (намек на Горького, издававшего в то время журнал «Летопись»[[342]](#endnote-343)) высылает таких, как я, «социал-патриотов» за границу, чтобы не мешали в России «дело делать»… — И вдруг почему-то сразу переменил тему и продолжал уже негодовать на плохо оплачиваемый писательский труд у нас в России, а потом со словами: «Прости, у меня дело, приезжай ко мне», — поспешно вышел из ресторана, даже не попрощавшись за руку. Это была последняя встреча с дорогим Леонидом.

К концу 1907 года тяжело заболел нервной болезнью дорогой наш П. Д. Ленский и вскоре умер. Последний раз я видел его приплевшимся на юбилей Давыдова. От высокого, стройного артиста осталась жалкая тень. Бессвязно бормотал он что-то и шамкал по-старчески.

Ленский любил меня и часто приглашал в устраиваемые им гастрольные поездки, попасть в которые для молодого артиста было большим счастьем.

Павел Дмитриевич был артистом-дилетантом с прекрасными данными. Во многом он был оригинален и красочен. У него не было школы, но я знал многих артистов и артисток, прошедших ее и все же оставшихся любителями, вроде талантливой Абариновой.

В 1910 году был сыгран «Лес»[[343]](#endnote-344) в постановке Петровского с красочным Несчастливцевым — Далматовым. Аркашку играл Петровский, и конечно, слабее Шаповаленко, не знавшего соперника себе в этой роли. Гурмыжскую — Жулеву заменила Н. С. Васильева. Я исполнял хуже чем когда-нибудь игранного уже мною раньше Петра, так как весь ушел в образ Тристана в пьесе «Шут Тантрис»[[344]](#endnote-345). «Тантриса» ставил Мейерхольд в декорациях художника Шервашидзе. Кузмин написал для спектакля музыкальное сопровождение. Очевидно, Мейерхольду моя игра понравилась, так как спустя несколько лет он вел со мной разговор об Арбенине в лермонтовском «Маскараде». Однако, не чувствуя в себе «демонического начала», я не решался взять эту роль, вопреки доводам Всеволода Эмильевича, что он ставит «Маскарад» в таком понимании, {233} при котором отсутствие традиционного демонизма помешать не может. Большую художественную радость дала мне совместная работа с Мейерхольдом над ролью шута Тантриса. Он не стирал моей индивидуальности, а, наоборот, раскрывал ее. Я, несомненно, достиг бы лучших результатов в другой моей работе, над Гамлетом, если бы пьеса шла в его постановке.

Сквозь житейскую сутолоку, сквозь всю пестроту интересов театральных и общественных я пронес мысль о Гамлете. Всегда неотвязчиво он был предо мной, и потому есть правда в искреннем названии статьи: «О Гамлете, каким я его “души моей глазами” вижу»[[345]](#endnote-346). Это вглядывание и вдумывание в конце концов приводило к тому, что все, что близко касалось волновавшей меня сценической фигуры, становилось близким и родным мне, казалось, что все происходящее в пьесе как бы происходило со мной. Такое вживание в роль я испытал в «Живом трупе»[[346]](#endnote-347). Мой инстинкт говорил мне, что, когда между изображаемым лицом и актером получилось созвучие, когда роль напрягала актерское внимание, тогда роль эта врастала в душу, тело, становилась неотъемлемым достоянием. Работа над такой ролью была ясна, проста, интонации приходили сами собой. Оставалось только радостно запечатлевать их на репетициях, дома, в гостях, на извозчике… во время прогулки… всюду вынашивать их, как свои личные. Но бывало и так: в то время как одни лица и роли быстро усваивались, другие оставались тайной — невидимкой. Например, в школьные годы я никак не мог поладить с Подколесиным. Он был мне чужой, и я никак не мог переварить его. Сколько я ни перебил стаканов и тарелок дома, сколько ни передавил ног знакомым и незнакомым, слоняясь по-подколесински, я не мог вылиться в флегматичного и ленивого гоголевского жениха.

Часто рождается желание во что бы то ни стало перенести черты современности на изображаемое лицо. Это бывает тогда, когда в словах, чувствах роли отсвечивает сегодняшний день. Такое желание я испытывал, когда играл Жадова в «Доходном месте» и Карандышева в «Бесприданнице». «Привидения» Ибсена давали простор философским размышлениям; подход был более кабинетный, но тем не менее и роль Освальда требовала слияния с рисуемым образом. Это слияние — главный импульс сценического творчества — дается нелегко. Иногда приходится преодолеть {234} большие трудности, чтобы ассимилировать передаваемый образ. Полюбив героя «Идиота» — князя Мышкина, я должен был употребить громадные усилия, чтобы целиком воспринять его. Я тщательно изучил роман, постарался перенестись в сферу идей Достоевского, чуть ли не в третий раз перечитал все его произведения и некоторое время был готов смотреть его глазами на мир. Только тогда я почувствовал, что уловил все тончайшие психологические изгибы фигуры, которую должен был воспроизвести на сцене.

Еще более сложен был путь изучения Гамлета. В дух пьесы можно было войти лишь после изучения эпохи Шекспира. Достигнув этого, я переложил стихи на прозу и старался произносить каждую фразу непосредственно жизненным тоном. Лишь после этого я приступил к изучению стиха без боязни, что его ритм может натолкнуть меня на нехудожественную условность тона.

В деле сценической работы большую помощь оказывает и сам драматург. От него, конечно, не ждешь строго законченной читки, которую можно было бы потом копировать с чисто рабской верностью. Наоборот, авторы в громадном большинстве очень плохо читают свои произведения. Но есть иные признаки: авторское волнение или особые ноты в голосе при появлении того или иного лица, которые помогают актеру угадывать замысел писателя и что он в нем считает наиболее ценным.

Так я работал, когда образы поэта неотразимо влекли к себе и будили творческий порыв. Но ведь это бывало не всегда. Иногда, и, к несчастью, в большинстве случаев, приходилось спускаться в область дешевой литературы, в сферу грубой шаблонщины (пример — «Поруганный» Невежина[[347]](#endnote-348)). Вам дают роль, которая ниже вашего духа, но пьесу решено ставить, и вы должны играть. Тут приходится заставлять себя забыть фальшь пьесы, и часто бывало так, что лишь на сцене я отрешался от пошлости пьесы и изображал искреннее чувство.

Я всегда считал и считаю, что при предварительной проработке роли нельзя предугадать все детали игры. Самое упоительное в сценической игре — возможность новых и новых переживаний! Конечно, тип должен быть строго намечен и определен, но в этих пределах возможны частные отклонения. Не признавая актерской автоматичности, марионеточности, я далек от отрицания значения актерской {235} техники, виртуозности, мастерства. Талантливость, которая, по существу говоря, и есть способность сливания с действующим в пьесе лицом, — обязательное условие спектакля. Но актеру необходима виртуозность, как орудие для самого существенного, для обрисовки живого человека.

У меня работа над голосом, движениями, мимикой отнимала десятую часть моей сценической работы. Главная работа была устремлена на раскрытие внутреннего мира человека на сцене. Но этого мало было для Гамлета. Мне недоставало внешнего мастерства, как и у большинства русских актеров по сравнению с западными, а на Гамлета нужно было потратить по крайней мере четверть театральной жизни.

Сценический опыт служил и служит мне опорой для педагогической деятельности[[348]](#endnote-349). Я стараюсь воспитать искренность переживаний, обнажить наивное чувство и принимаюсь первым делом, по примеру моего учителя Давыдова, за басни дедушки Крылова, потом разворачиваю театральную активность учеников на пустых водевилях; в них психологии мало, а творческой изобретательности и непосредственной живости хоть отбавляй. Занимаясь художественным чтением и развивая в учениках вкус к литературе, приучаю их любить, чувствовать и понимать красоту слова, красоту русского языка. Дальше на образцах русских и иностранных классиков стараюсь раскрыть их творческую индивидуальность. Словом, методы моего преподавания заключаются в том, чтобы научить внутренне связывать себя с изображаемым на сцене лицом. Строго разграничиваю занятие учеников над выявлением жанрового и бытового. Между бытовым и жанровым в искусстве громадная разница. Быт — глубина, правда жизни, сложность ее; жанр — фотография отдельных явлений, требующих обобщений, которые и дает искусство бытовое. Чем сильнее будет развито в ученике сознательное отношение к самому себе, тем легче достигнет он успехов в ансамбле, к которому следует приучать его путем пантомимных импровизаций, хоровых чтений, физкультуры.

Долго обсуждавшаяся постановка «Гамлета» наконец состоялась. После немногих репетиций «Гамлет» был поставлен в жалких, крашеных, просвечивающих полотнищах. К неудачам оформления еще присоединились неприятности с Юрьевым и другими старыми александринцами, не пожелавшими подыгрывать гастролеру Ходотову. Вследствие {236} этого большинство ролей было передано в руки неопытной молодежи и второразрядных артистов. Все это помешало художественной цельности спектакля и замыслу его создателей. Критика назвала нашу постановку «Гамлета» суконной, в отличие от крэговского «ширмочного» «Гамлета» в Московском Художественном театре[[349]](#endnote-350).

Гамлет мне не удался. Постановочные недочеты и плохой ансамбль не так чувствовались бы, если бы я оказался в состоянии зажить гамлетовским миром, но я переживал лишь творческие муки, которые могли бы дать результаты лишь на пятидесятом представлении. Головной анализ шекспировского образа оказался недостаточным для того, чтобы изобразить Гамлета. Шекспировская трагедия меня еще раз убедила, что я принадлежу к актерам, которые повинуются голосу чувства, а не теоретическим, даже, быть может, и хорошо продуманным, схемам.

Не столь сложна была внутренняя борьба за одоление Феди Протасова. Он мне был очень понятен, был близок мне. Стоило мне только сосредоточиться на нем, чтобы у меня возник основной тон его переживаний. Однако, несмотря на то что я понимал и чувствовал простого Федю, для изображения его простоты потребовались новые краски, которые можно было найти только после упорных исканий.

«Живой труп» ставили первый раз три режиссера: приглашенный из Московского Художественного театра Загаров, Мейерхольд и Лаврентьев[[350]](#endnote-351), заменивший ушедшего режиссера-администратора Корнева. Декорации написаны были художником Коровиным. С ролью Феди Протасова у меня повторилась неприятная история с дублерством.

Летом 1911 года я был в гастрольной поездке с Савиной[[351]](#endnote-352). Это были последние гастроли ее по провинции. Мы были в Одессе, Киеве, Кишиневе, Николаеве, Херсоне, Севастополе, Симферополе, Ялте и Евпатории. Репертуар состоял из Островского, Достоевского и ряда современных пьес.

Вторую половину летнего сезона я отдыхал на Минеральных водах, выступая в спектаклях «Летучей мыши»[[352]](#endnote-353) с Москвиным и Лаврентьевым, а также в Валентиновской оперной группе в «Корневильских колоколах»[[353]](#endnote-354) в роли Гаспара.

Кисловодская жизнь была пасторалью. Только вместо того, чтобы пастушки и пастушки порхали на зеленых {237} лужайках, они на балкончике домика, где жила Мария Гавриловна, попивали чай с вареньем и слушали романсы Вяльцевой и анекдоты Вани Москвина. С ним у меня шли бесконечные беседы о «Живом трупе», о том, как мы будем изображать Федю Протасова[[354]](#endnote-355).

Мирно отдыхая и в то же время работая над своей новой пьесой «Красная нить, или Актер Павел Горелов»[[355]](#endnote-356), я узнаю из газет, что роль Феди Протасова первым играет Аполлонский, ввиду старшинства по службе. Что греха таить, уж очень хотелось мне первому выступить в пьесе Толстого. Я готовился к этому выступлению как к величайшему событию и вдруг помешал возраст. Много крови я себе испортил, пока не удалось привести себя в равновесие и согласиться играть во вторую очередь. В ожидании я входил в роль Протасова, кутя, как и он, среди цыган. Кутежи оплачивались нередко дирекцией, которая направляла меня, режиссера Лаврентьева и гитариста де Лазари в «командировку» специально знакомиться с мотивами и характером цыганских песен. Цыганку Машу играла Тиме, которая в этой роли вполне оправдала мои надежды[[356]](#endnote-357). Ее отца, цыгана Илью играл приглашенный из Московского Художественного театра Илья Уралов. Почти три года я убеждал дирекцию принять в труппу этого талантливого актера. Вспоминается письмо Уралова ко мне из Москвы, где он жаловался, что не подходит к Московскому Художественному театру, хотя все кругом его любят и ценят.

«Я там чувствую себя как “корова в седле”, — писал он, — когда я чувствую, что городничий[[357]](#endnote-358) у меня идет легко без натяжки — Станиславский спрашивает: не болен ли я?.. не случилось ли со мной чего?.. Когда я действительно играю без настроения и голова трещит, мне говорят: “Вот сегодня вы нашли то, что надо!” — Сам черт ногу сломит!..»

В сезоне 1911 года я играл Платона в юбилейном спектакле Варламова, справлявшего свое 35‑летие в «Правда — хорошо, а счастье лучше»[[358]](#endnote-359). Варламов изумлял в роли унтера Грознова. Повторный варламовский юбилей праздновался Обществом имени Островского в зале Консерватории. Была поставлена пьеса «Не в свои сани не садись»[[359]](#endnote-360). На 50‑летие освобождения крестьян наш театр откликнулся пьесой Потехина «Отрезанный ломоть»[[360]](#endnote-361). Нашумел в этом сезоне «Красный кабачок» Беляева[[361]](#endnote-362), поставленный {238} Мейерхольдом. Неизвестного, очень похожего по типу на барона Мюнхгаузена, должен был играть Всеволод Эмильевич, но, ввиду того что одновременное руководство спектаклем и игра отразились бы отрицательно на ходе пьесы (пример «У царских врат»), роль была отдана Ге. Режиссерской фантазии Мейерхольда на этот раз не помогли и декорации Головина, написанные в мрачных, угрюмых тонах не для веселого кабачка, а для тюремного застенка, не помогла и музыка Кузмина, которая должна была изображать завывание вьюги и создать настроение. К пьесе Беляева пришлось «пригнать» чеховскую «Свадьбу» и тургеневскую «Провинциалку», в которой Мичурина и Варламов бесподобно играли супругов Ступендьевых, а Далматов восхитительно изображал графа[[362]](#endnote-363). Не чувствовал я, что вижу в последний раз изумительное далматовское мастерство в этой роли и что через год после неожиданной простуды, осложнившейся крупозным воспалением легких, сгорит в три-четыре дня этот даровитый артист. Перед смертью он вызвал к себе своего неизменного друга Савину:

— Я не хочу, — сказал он ей, — чтобы видели на моем лице печать смерти. Пусть все унесут обо мне память, как о человеке, полном радости жизни, как об артисте в полном расцвете своих сил, а потому прошу закрыть уже не мое лицо ото всех.

Савина исполнила его просьбу, и никто не видел Далматова мертвым.

Мейерхольд любопытно охарактеризовал артистический талант Далматова. Он назвал его «неизвестным». Поводом к этому наименованию послужило то, что Далматов репетировал Неизвестного в «Маскараде». По словам Мейерхольда, в лице Далматова умер не старый артист, а актер старой традиции, который мог найти связь старого с новым; умер «неизвестный» для публики актер новых путей. Мейерхольд был поражен тем, что старый актер лучше и быстрее понимал его новаторство, чем молодые участники спектакля. Почти то же было сказано им о Варламове. Действительно, Варламов быстро овладел в «Дон-Жуане» гротеском Мольера, показав, что новые формы игры ему вполне доступны[[363]](#endnote-364). Это тем более удивительно, что играл он Сганареля в период болезни и большую часть своей подвижной роли проводил при минимуме движений. Но какая красота речи! Варламовская речь все искупала.

{239} В репертуаре был ералаш. Любопытно, что репертуарная неразбериха к началу второго десятилетия нашего века делается все более и более ощутимой. В репертуарную бестолочь вклинивается «Маскарад» Лермонтова в постановке Мейерхольда. Это воистину один из самых светлых лучей в творчестве Мейерхольда, достигшего вместе с Головиным художественной гармонии. В описываемом сезоне приступили к работе над ним, а увидел он свет рампы только в дни Февральской революции.

В то время как назревал театральный кризис для буржуазного зрителя, в рабочих кругах заметно пробуждался интерес к реалистической драме. Его нельзя было не ощущать, когда в том же году в театре пивоваренного завода «Вена» за Невской заставой я выступал перед рабочей аудиторией в «Живом трупе», в пьесах Островского, в «Преступлении и наказании».

Жизнь, что река, продолжала течь, а берега были почти те же. Опять гастрольные поездки, вновь бесконечные концерты, веселые пирушки, театральные будни и театральные праздники. В мозаике труда и отдыха я подчеркиваю красной чертой свое чтение в первый раз перед большой аудиторией в Петербурге в марте 1912 года шумановского «Манфреда»[[364]](#endnote-365). Концерт был несколько раз повторен, ввиду особенного успеха.

В 1912 году я чаще стал выступать на концертных эстрадах с отрывками из игранных мною пьес и просто с чтением беллетристических произведений. В годовщину смерти Толстого, в 1912 году, я читал отрывки из «Крейцеровой сонаты». Много раз участвовал на эстрадах с Петровским, исполняя сцену «у следователя» из «Живого трупа». В 1912 году устраивались вечера Бальмонта, Надсона и других поэтов, и я был их непременным участником, разумеется, чаще всего с Вильбушевичем. В двух спектаклях комедии «Псиша» Беляева в роли Ванички Плетня я оказался партнером Липковской, игравшей Псишу, и по ходу пьесы исполнял балетный номер[[365]](#endnote-366). С тех пор дружба с Лидией Яковлевной у нас не прекращалась и жива посейчас. Множество концертов мы устраивали с ней вместе. Из больших оперных актрис только она и, пожалуй, М. Н. Кузнецова-Бенуа могли бы стать драматическими актрисами. Когда возникает вопрос о переходе крупного оперного певца в драму, мне припоминается следующий случай. Известный бас Стравинский, почувствовав, {240} что теряет голос, обратился к своему другу В. Н. Давыдову с просьбой поучить его драматическому искусству, но с тем, чтобы он и на драматической сцене был тем же Стравинским. После нескольких уроков у В. Н., ему пришлось услышать от Давыдова: «У тебя все есть, чтобы быть приличным среди нас актером, но, чтобы стать тем же Стравинским в драме, тебе надо забыть себя окончательно в опере, а вот это для тебя невозможно!..»

В 1912 году на моей квартире по-прежнему читались многие произведения и среди них «Грех» Шолом Аша и последняя пьеса Косоротова «Мечта любви». Главное действующее лицо, Луганский, было написано Косоротовым под меня, но в чтении пьеса провалилась и только спустя год увидела свет рампы во вновь открытом театре на Моховой «Комедия и драма»[[366]](#endnote-367), где прошла с успехом, а затем у Грановской она произвела сенсацию, благодаря участию даровитой артистки в главной роли[[367]](#endnote-368). С тех пор «Мечта любви» обошла провинцию и стала излюбленной гастрольной вещью. Выступал в ней и я в роли Луганского в Киеве, Харькове с Полевицкой, Барановской. Терпевший материальную нужду, разочарованный в своем даровании и в жизни, Косоротов покончил с собой, написав предсмертное письмо своему брату: «Теперь же вправляю петлю на шею, толкаю стул ногой и ныряю в бесконечность!»

Я закончил свою новую пьесу «Красная нить», которую читал, между прочим, у М. Г. Савиной. Ввиду того что пьеса моя опоздала к репертуарному сезону в Александринском театре, я отдал ее в театр «Комедия и драма»[[368]](#endnote-369), где в то время нашли приют пьесы О. Дымова, Е. Чирикова и других.

Пьеса шла в бенефис моего школьного сотоварища А. Наровского, игравшего центральную роль актера Горелова, и имела внешний успех.

В «Красной нити» мне хотелось, помимо актерской закулисной жизни, изобразить личную драму, переживаемую артистом-художником в мелкобуржуазном быту, его искания творческой любви, его попытку соединить свободное искусство с любовью к женщине — «Искусство и любовь — одно!» — как говорил Гюйо в своих «Стихах философа». Благодаря несложности постановки пьеса часто игралась на клубных сценах и вывозилась мною в гастрольные поездки.

{241} Написал я в 1912 году еще одну пьесу на социально-политические мотивы — «Наследье родовое», в которой намеревался отразить борьбу помещиков и крестьян. Цензор и наш театральный комитет потребовали от меня некоторых существенных изменений для постановки на сценах казенных театров, но я не пошел на это, и она была в первый раз представлена в Панаевском театре труппою Незлобина и Рейнеке под режиссерством Карпова в январе 1913 года[[369]](#endnote-370). Пьеса имела средний успех и была не понята ни прессой, ни публикой. Видимо, у меня не хватило таланта облечь идею пьесы в живую убедительную художественную форму. Мне хотелось в пьесе показать настоящее «классовое лицо» дворянина-помещика, вскрыть всю социальную ложь, все лицемерие его либеральных разглагольствований. Главные роли исполняли: известная провинциальная актриса Чарусская, бывший премьер оперетты, перешедший в драму, Северский и Александровский (муж Корчагиной), великолепно изобразивший генерала Капелюшкина. Пьеса прошла всего восемь раз за сезон. Вообще и весь этот театр просуществовал один сезон. Назывался он Русским драматическим театром. Непрочность его существования лежала в неудачном подборе репертуара. Только рышковская «Змейка» в красочном и непосредственном исполнении главной роли А. К. Янушевой продержалась весь сезон, давая хорошие сборы. К концу сезона обратили на себя внимание серьезной критики две постановки молодого режиссера А. Таирова: жизнерадостная комедия испанского драматурга Бенавенте «Изнанка жизни» в чудесных декорациях Судейкина и гауптмановская драма «Бегство Габриэля Шиллинга» в декорациях Анисфельда.

В сезоне 1913/14 года репертуар Александринского театра обогатился «Царем Федором Иоанновичем», и то только постановкой двух картин трагедии Толстого, хотя декорации Стеллецкого были уже готовы для всей пьесы, но под давлением реакционных сил театра (декорации были написаны в иконописных тонах) были забракованы дирекцией, а потому целиком роль Федора пришлось мне сыграть много позднее[[370]](#endnote-371). Большой успех имели «Кулисы» Щепкиной-Куперник. Благодаря исключительному ансамблю пьеса делала битковые сборы[[371]](#endnote-372). Большим событием также было возобновление со мною в роли Жадова «Доходного места»[[372]](#endnote-373).

{242} В этом же сезоне Леонид Андреев написал пьесу «Не убий», в которой главную роль писал специально для меня, но цензурой пьеса не была разрешена к постановке на александринской сцене[[373]](#endnote-374). Первый раз мне пришлось слушать пьесу в Куоккала, где я прогостил у писателя два дня. Им тогда же были внесены в текст некоторые изменения по моему совету. Кабинет Леонида Андреева напоминал времена средневекового рыцарства: окна, украшенные живописью, по стенам в дубовых рамах картины творца «Черных масок». Мраком и таинственностью веяло кругом. В дубовых шкафах, кроме современных журналов и книг по литературе и искусству, красовались в изящных переплетах Жюль Верн, Майн Рид, Джек Лондон, Гюго, Дюма.

— Это мои любимые… — заметил Андреев. — Я частенько их перечитываю, а ты небось только Толстого, Достоевского читаешь? — с ласковой улыбкой спросил он меня и, чтобы показать свою близость к нашим классикам, подвел меня к отдельному угловому шкафику в стене, где размещены были Толстой, Гоголь, Достоевский, Пушкин, Лермонтов, Некрасов. В другом углу находился такой же шкафик, наполненный иностранными классиками. Там были: Шекспир, Байрон, Шелли, Гете, Шиллер, Данте, Ибсен, Мицкевич.

— Вековечные! Без них голодно и холодно… — произнес он.

Утром мы ходили к морю и катались на яхте, которой Леонид Николаевич управлял мастерски. Второй раз слышал я «Не убий» в чтении Леонида Николаевича тоже в Куоккала у Репина в кружке его друзей и почитателей, съехавшихся к нему и Нордман-Северовой на вегетарианский обед[[374]](#endnote-375). Между ними были Бехтерев, Венгеров, Матэ, скульптор Гинцбург и другие.

До чтения Репин рассказывал нам о своем подходе к любимым образам:

— Уже лет пятнадцать я борюсь с Пушкиным. Явится у меня настроение, и я иду на волнующий меня образ. Между нами схватка страшная, где я всегда остаюсь побежденным и постыдно бегу от него до прихода нового настроения.

После обеда мы вышли на террасу дома. Чудный солнечный осенний закат, грустная улыбка нашего севера увлекла всех нас в парк «Пенатов». Здесь Венгеров {243} рассказал нам свои впечатления о недавней поездке в Ясную Поляну.

В 1914 году состоялось торжественное заседание памяти Комиссаржевской в Панаевском театре. Задолго до этого заседания я выхлопотал у дирекции разрешение на постановку памятника Комиссаржевской в нашем Александринском театре. Мы со скульптором Аронсоном, лепившим бюст В. Ф., выбрали место в нише под зеркалом при входе в театр. Лучшего места нельзя было желать, но впоследствии дирекция не дала на это своего согласия, мотивируя тем, что это будет явным предпочтением перед остальными, и указала на фойе бельэтажа. После торжественного заседания в Панаевском театре[[375]](#endnote-376) бюст был водворен в фойе бельэтажа Александринского театра, где он стоял вплоть до открытия Музея госактеатров, куда он был перенесен после Октябрьской революции[[376]](#endnote-377). Бронзовой дощечки на дубовом постаменте со скромной, но высоко знаменательной надписью: «В. Ф. Комиссаржевской — учащаяся молодежь», — уже не было, она была кем-то похищена.

Заседание в четвертую годовщину смерти Комиссаржевской было днем торжества искусства и общественности. Четыре года активной моей работы со студенческим комитетом не пропали даром, и мы на средства от концертов и вечеров могли заказать мраморный ее бюст скульптору Н. Л. Аронсону. Вера Федоровна была один раз у него в мастерской в Париже, и он, по его словам, хорошо запомнил это интересное одухотворенное лицо.

Вокруг памятника был такой «бум», что даже удалось выхлопотать Аронсону на несколько дней право жительства в Петербурге. Годом раньше ему этого права не дали. Скульптор был очень огорчен, узнав, что бюст будет стоять не на избранном ранее нами месте при входе в театр, а в фойе бельэтажа, где кругом стоят значительно меньшие размером и притом бронзовые бюсты драматургов.

Организационный комитет выработал следующую программу открытия памятника-бюста Комиссаржевской и торжественного по этому случаю заседания: утром 10 февраля после краткой панихиды в фойе Александринского театра состоится в присутствии комитета, родственников и труппы Александринского театра открытие бюста, причем краткое слово произносит Н. Н. Ходотов после чего будут возложены венки. Днем в Панаевском театре начнется {244} торжественное заседание под председательством В. Н. Давыдова. Хор Архангельского исполнит «Реквием» Керубини. Затем с речами выступят: студент Виноградов (от студенческого комитета) и Н. Н. Ходотов (Комиссаржевская и молодежь). Далее воспоминаниями о В. Ф. поделятся Ф. Ф. Комиссаржевский, Г. Ге (Комиссаржевская и пресса), А. Зонов (последние минуты В. Ф.)[[377]](#endnote-378), Дьяконов (последние дни), П. Гайдебуров и С. Волконским. Первое отделение закончится адажио из квартета Чайковского.

Во втором отделении произнесут речи: А. Л. Волынский (В. Ф. Комиссаржевская и ее значение в искусстве), Е. П. Карпов (В. Ф. как актриса реальной школы), А. Р. Кугель, В. Э. Мейерхольд, А. М. Бродский (Комиссаржевская и толпа), Ю. Э. Озаровский (В. Ф. и Дюмениль). Заключительное слово произнесет В. Н. Давыдов. Второе отделение закончится музыкальным номером из оперы Танеева «Орестея» (храм Аполлона в Дельфах). Всей музыкальной частью заведует профессор Черепнин, художественной — Головин и Шервашидзе, постановкой — Озаровский и Карпов. Программа заседания была отпечатана и разослана во все столичные газеты. Желающих почтить память В. Ф. было так много, что пришлось большинству отказать.

День 10 февраля 1914 года не сотрется из памяти современников, как не исчезнет и память о той, которой был посвящен этот символический день. Памятник Комиссаржевской был воздвигнут русским студенчеством, русской молодежью, и торжество это собрало всех, кому близки интересы русского театра. Хор Архангельского исполнил «Реквием» Керубини, и спала завеса с бюста В. Ф. Депутации без конца, возложение венков. Первую речь говорил я, как председатель студенческого комитета. Я говорил о молодежи, которой Вера Федоровна служила опорой во всех ее начинаниях, во всех ее исканиях, надеждах и упованиях, часто несбыточных. Сама вечно юная, вечно ищущая, всегда правдивая, даже в своих заблуждениях, она находила поддержку прежде всего в молодежи, высокие стремления которой увлекали ее вечно мятущуюся, художественно-творческую натуру. Я подчеркнул то общее, что роднило горевшую чистым огнем артистку с порывами и свободолюбивыми стремлениями лучшей части нашего молодого поколения, которое и увековечило ее память {245} бюстом, на котором все прочтут простую, краткую, но знаменательную надпись: «В. Ф. Комиссаржевской — учащаяся молодежь». Для молодежи В. Ф. была призывом к свету, к правде и красоте. Молодежь верила в ее одухотворенность, верила, что нашу, полную мелочей, обыденщину можно возвысить до прекрасного. Кажется, первый раз в жизни я говорил увлекательно, плавно, логично. Запомнилось заключительное слово В. Н. Давыдова, бывшего одно время учителем В. Ф. Главным руководителем при первых шагах артистки на сцене был, как известно, Киселевский.

«Я горд и счастлив, — сказал В. Н., — что в России признают актера и чествуют его память. Сегодняшнее торжественное собрание служит тому примером, и мне, старому актеру, неизмеримо радостно присутствовать на нем!» Характеризуя Комиссаржевскую как актрису, он особенно подчеркнул то, что, несмотря на искание новых путей, В. Ф. все же осталась верна щепкинским заветам, тонко, нежно и глубоко воплощая правду.

10 февраля у меня отлегло от сердца, я наконец успокоился, считая взятый на себя долг перед той, которая была «светом моей души», выполненным.

Памятен мне еще концерт в театре Зона после делового заседания Всероссийского съезда по народному образованию[[378]](#endnote-379). Громадный зал был полон. Стояли, сидели и даже лежали… В передних рядах стояли на коленях, чтобы не мешать задним рядам. Рукоплескания оглашали воздух даже в перерывах… Я декламировал:

Привет мой вам, богатыри сохи!

(Кричат: «Спасибо! Благодарим!»)

И вам привет, кто бодрствовал  
В труде, в безвестности.

(Опять гром рукоплесканий.)

Из сердца моего несется в небо крик:  
Вам — сильным духом — святой привет![[379]](#endnote-380)

Тут произошло что-то небывалое: тысячи людей вскочили с мест, кричали, махали платками, книгами. На эстраду полетели вместе с цветами шапки.

— Николай Николаевич! Милый! еще! еще… — И опять восторженные крики: — Спасибо! Благодарим!

{246} В небывалом подъеме я обращаюсь к ним с кратким словом и прошу рассказать в народных школах, в селах и деревнях о нашей любви к народу и к ним, нашим идейным товарищам на ниве народного образования. Что тут было — нельзя описать! Толпа ринулась на сцену, начала меня качать при криках, песнях и при гуле аплодисментов всего многотысячного зала, напоминавшего шум бурного моря. Я хотел тогда прочесть горьковского «Буревестника», но Л. И. Лутугин и Новорусский вовремя остановили меня от рискованного шага, грозившего закрытием учительского съезда. В заключение играл оркестр Андреева. В. В. Андреев обратился перед исполнением к публике со словом, что в оркестре его все инструменты — русские и что играть будут русские народные песни, что дирижер является только их толкователем. «Конечно, вы любите народ, ибо вы служите ему тяжелую службу, — сказал он. — Но, может быть, в русской музыке вы еще больше полюбите великий русский народ!..» Зал отвечал громом рукоплесканий, а затем, словно очарованный, слушал прекрасное исполнение: «Не одна в поле дороженька», «Во лузях» и другие. На глазах у всех блестели слезы благодарности и взволнованной радости…

Памятен мне еще устроенный мною в 1913 году концерт в пользу рабочих и общества «Образование» за Московской заставой. Так писалось на афише, а на самом деле этот вечер организован был мною по просьбе партии социал-демократов большевиков. Помню, как я выходил на вызов после прочитанного «Буревестника» с автором и вместе с ним делил шумный триумф на эстраде. За устройство этого вечера я был вызван к директору и управляющему конторой, где ожидал меня директор департамента полиции Белецкий с кипою доносов на меня. Он, имея в руках подтверждения всех этих доносов, доказывал, что я не мог не ведать, что творю, что нужно быть наивным ребенком, чтобы отрицать свое активное участие в антиправительственной борьбе. Я выгораживал себя, отговариваясь тем, что полиция отлично знала про этот вечер, что все разрешения на устройства концертов в пользу просветительных обществ и учреждений для рабочих даются с ведома градоначальства и полиции. Я, как беспартийный артист, могу не знать, куда идут средства с организуемых вечеров, раз они разрешаются органами правительства. Белецкий, в свою очередь, обвинял меня, что на моей квартире часто бывают конспиративные {247} собрания, что ему известно также, что среди газет и журналов у меня находили газеты «Правда», «Искра»… На это я ответил, что это все было в 1905 году, а теперь 1914 год — десятилетняя давность. Дело кончилось тем, что генерал Джунковский, расположенный к Теляковскому, удовлетворился сообщением о том, что я человек «умеренный и аккуратный»…

— Если бы не Джунковский, то нам пришлось бы расстаться с вами! В другой раз он посмотрит глазами Белецкого, который имеет зуб против вас! — заявил мне Теляковский[[380]](#endnote-381).

В зале Калашниковской биржи[[381]](#endnote-382) состоялся в марте 1914 года концерт моего большого приятеля, жившего у меня периодами на квартире, писателя поэта Скитальца-Петрова[[382]](#endnote-383). В первый раз я его слышал со сцены в роли Гусляра. Под заигрывание гуслей лились народные волжские песни. На концерте Скитальца я исполнял с ним дуэтом разбойничью песню «Среди лесов дремучих» на два напева: олонецкий и волжский, кончающийся припевом «Тучки, тучки, тучки поднависли». В том же 1914 году состоялся мой собственный концерт, половина сбора с которого была мною пожертвована комитетам трудовой группы и народных социалистов. На концерте я в первый раз выступал под аккомпанемент фонолы Бернгарда[[383]](#endnote-384). Это мое выступление вызвало большую сенсацию и в публике, и в прессе.

В концертной моей деятельности за сезон 1913/14 года было бесконечное число выступлений в пользу студенчества, землячеств, рабочих, а также обилие вечеров-раутов, балов и концертов, адвокатских, грузинских, польских, армянских, еврейских, целый ряд юбилеев: кружка Полонского, Короленко, Чирикова, Арцыбашева, Сологуба, Худекова, Будищева, Корецкого, юбилей императорских Драматических курсов[[384]](#endnote-385) и даже десятилетний юбилей литературно-театрального ресторана «Вена», где удачный экспромт поэта Потемкина:

В Вене  
Три де-  
Вицы  
Vani  
Vidi  
Vici —

повторялся на все лады.

{248} В мае 1914 года был опять на гастролях в Варшаве с нашими александринцами, выступая в пьесах Островского, «Торговом доме» Сургучева, «Комедии смерти» Барятинского, в «Дураке» Фульда, играя чудную роль Юстуса, и в водевилях[[385]](#endnote-386). Из Варшавы на несколько гастролей я поехал в Крым.

Вернувшись из гастрольной поездки специально по вызову дирекции на один спектакль, устроенный по случаю 50‑летия Красносельского театра, я присутствовал при объявлении всеобщей мобилизации. Этот вечер 14 июля незабываем. От него идет иная полоса к другой жизни. За ним потянулись бесконечные дни, месяцы и годы мировой войны.

## **{****249}** Глава восьмая

Репертуар военного периода состоял из старых пьес и ряда никчемных новинок. Излюбленными ролями моими стали Жадов и Тихон в «Грозе»[[386]](#endnote-387), которую ставил Мейерхольд в стилизованных декорациях Головина, с новой Катериной нестеровского письма — Рощиной-Инсаровой.

Кроме этих двух ролей, мною были играны в «Норе» Ибсена роль мужа Норы[[387]](#endnote-388), в «Сестрах Кедровых» роль Анатолия[[388]](#endnote-389), в пьесе Щедрина «Тени» роль Бобырева[[389]](#endnote-390), в «Обрыве» Гончарова — роль Волохова[[390]](#endnote-391). Два последних спектакля устраивались Литературным фондом и шли в юбилейные дни писателей. Играл еще в пьесах «Комедия смерти» Барятинского[[391]](#endnote-392), «Первые шаги» Рышкова[[392]](#endnote-393), «Цена жизни» Немировича-Данченко[[393]](#endnote-394), «Слепая любовь» Грушко[[394]](#endnote-395) (последняя роль Савиной[[395]](#endnote-396), я играл студента, ее сына), «На бойком месте» Островского (играл Миловидова)[[396]](#endnote-397), «Вишневый сад» Чехова[[397]](#endnote-398) (старую мою роль «облезлого барина» студента Трофимова) и невежинского «Поруганного», имевшего грандиозный успех. Спектакли постоянно сопровождались бесконечным количеством истерик в зрительном зале, так что в театр на представление пьесы, кроме обычного дежурного врача, командировалось несколько врачей на подмогу. Эта пьеса автора «Второй молодости» шла повсюду.

Кроме «Поруганного», без конца повторялись в те сезоны на александринской сцене «Кулисы», «Званый вечер С итальянцами» и во всех императорских театрах и на стороне с благотворительной целью шли оперетки. В «Гейше»[[398]](#endnote-399) {250} я исполнил Вун-Чхи, в «Орфее в аду»[[399]](#endnote-400) Ваньку Стикса, в «Красном солнышке»[[400]](#endnote-401) — Пиппо… Конечно, не обходилось и без патриотических, квасных пьес, вроде «Измаила»[[401]](#endnote-402), «Ветерана и новобранца»[[402]](#endnote-403), «Белого генерала»[[403]](#endnote-404) и других. Каким-то чудом я не попал в андреевскую пьесу «Король, закон и свобода»[[404]](#endnote-405).

Много пришлось работать на концертах для раненых и в пользу раненых. Выступал я под гитару Ванечки де Лазари. «Песенки сборов» — так называли наши выступления с ним. Выступал я и под гитару Саши Макарова и с гармонистом Федей Рамшем. Под мотив известных цыганских и народных песенок я, не жалея глотки, выводил:

Мы пришли за сбором к вам  
С песней залихватской,  
Положите в шапку нам  
На паек солдатский!..

Или на мотив «Гуляла я девица»:

В нашей-то шапочке много рублей,  
Мы их собрали от добрых здесь людей…

Или еще:

Сама садик я садила,  
Сама буду поливать —  
С этой шапочкой пришли мы  
Сбор солдатам собирать…*и т. д. и т. д*.

Песня о махорке, о беженцах… Немудреный текст на эти мотивы сочинялся мигом, почти импровизационно. Сложнее была песня слепцов — «Калик перехожих», где загримированные, в надлежащих костюмах я, Уралов, К. Яковлев, А. Пантелеев и И. де Лазари гнусаво выводили:

Страннички божие, люди мы прохожие…  
Порадейте, милые, нашим братьям воинам… и т. д.

С Вильбушевичем по-прежнему вместе выступали на эстраде, но в наш обычный репертуар вклинилось новое настроение, которое тогда отравило все наши мысли и чувства:

Барабаны, не бейте слишком громко:  
Громки и отважны будут дела…  
О них отдаленные вспомнят потомки  
В те дни, когда жизнь засияет светла!..*и т. д*.

Автор этих стихов — Ф. Сологуб. Какой жалкой иронией звучит сейчас этот оптимизм, которым была тогда охвачена почти вся передовая интеллигенция!

{251} Вернувшись в конце августа 1915 года в Петербург, меня прежде всего потянуло к Варламову. Уборная дяди Кости находилась по соседству с моей, и мы часто, во время гримировки, смеялись, судачили… И вдруг его, нашего обожаемого толстяка, нет. Он умер летом в отсутствие большинства товарищей и публики, которая его окружала. Тяжелая потеря отразилась на всем дальнейшем репертуаре. Заменить его было некем. Помню мольеровского «Дон-Жуана» в постановке Мейерхольда: вместо подвижного, ловкого Сганареля по сцене еле‑еле передвигался, больше стараясь сидеть, игравший эту роль Варламов. Мейерхольд знал о его недомогании (ожирение сердца), но учуял в нем единственного из александринских актеров, могущего дать подлинно мольеровский текст и стиль языка, слова и интонации. Он пошел даже против самого себя и, чтобы не лишиться варламовского участия в пьесе, дал специальную, удобную для него планировку и более неподвижные мизансцены для сцен, где участвовал Варламов — Сганарель.

Никогда не забуду аттракционный комедийный проход Дон-Жуана — Юрьева с Сганарелем — Варламовым. Варламов страстно любил поболтать со сцены с публикой, а тут режиссер дал ему полную свободу импровизации. На просцениуме с фонарем в руках за Дон-Жуаном — Юрьевым выступает толстый-толстый Сганарель — Варламов и, приближая фонарь к глазам, ищет своих знакомых среди зрительного зала. Вот его взгляд остановился: «А, Николай Платонович! (Известный адвокат Карабчевский.) Как вам понравилась наша пьеса? Не знаю, как Вы, а я в ней чувствую себя как дома! Да, не забудьте, милый, ко мне на пирог во вторник. Будете?..» Увидев в ложе директора: «Владимир Аркадьевич, дорогой, я завтра в двенадцать буду у вас… поговорить о своем деле… Очередь не отдавайте никому!..» Заметив в рядах знакомого, сидящего рядом с молодой женщиной: «А! так это и есть ваша молодая благоверная? Что же вы ее по театрам-то водите, а мне не показываете… Ай‑яй‑яй! Стыдно, Иван Иванович, — обижаете старика!» — И все в таком роде…

В 1915 году умерла «бабушка русской сцены» — Стрельская, а далее в сентябре «сама» Савина. В тот же год открывали памятник Комиссаржевской на кладбище Александро-Невской лавры. Это было в пятую годовщину ее смерти[[405]](#endnote-406).

{252} 20 апреля я прощался на весь зимний сезон с петербургской публикой в Театре музыкальной драмы[[406]](#endnote-407) в роли Раскольникова в сценах с Порфирием, а также выступал в концертном отделении. Спектакль был помпезен, и сорок четыре общественные организации чествовали меня[[407]](#endnote-408). Я был на седьмом небе. На спектакле присутствовали и члены царской семьи из молодежи, среди которой будущий царский изгнанник, принимавший участие в убийстве Распутина, — Дмитрий Павлович. Он был самым ярым моим поклонником. На них на всех произвело особенное впечатление невиданное ими до сих пор «зрелище» — речи рабочих, студенчества и прогрессивных общественных организаций…

Спустя неделю я был вызван к Теляковскому, который мне прочел официальную бумагу от министра двора Фредерикса с запросом о том, «нет ли каких-нибудь особых причин, мешающих артисту Ходотову дать ему звание заслуженного артиста императорских театров?» Я получил это звание ранее, чем это полагалось по стажу, и считал, что оно мне было дано вынужденно, что чиновники двора уступили общественному мнению[[408]](#endnote-409). Но это звание не устранило моего дурного самочувствия. Тогда же получил то же звание и Ю. М. Юрьев.

Дирекция подписала со мной контракт на 1916/17 год на двенадцать тысяч рублей плюс пенсия в тысячу двести рублей. Я был самым молодым в труппе пенсионером. Взяв отпуск у дирекции до поста, я подписал контракт к Синельникову в Киев[[409]](#endnote-410) на неслыханных в те времена условиях — три тысячи рублей в месяц и полный бенефис.

Киевский сезон немного окрылил меня. Успех, отношение ко мне такого знатока и громадного художника своего дела, как Н. Н. Синельников, а также товарищей по сцене Полевицкой, Ст. Кузнецова, Ф. Шмита и вообще всей труппы и всей киевской публики заставили меня всецело уйти в актерское творчество. Новыми ролями явились Кин в пьесе Дюма «Кин, или Гений и беспутство» (шедший в мой бенефис), Левборг в ибсеновской пьесе «Гедда Габлер», Нечаев в «Младости» Л. Андреева, в «Осенних скрипках» Сургучева — Лавров, в «Дворянском гнезде» Тургенева — Лаврецкий, в шекспировской комедии «Укрощение строптивой» — Петруччио, в «Женитьбе Белугина» — Андрей Белугин и, наконец, в «Мечте любви» — Луганский. Ансамбль таких прекрасных артистов, как Полевицкая {253} и Ст. Кузнецов, о котором я не раз говорил и писал директору и Е. П. Карпову, мастерское режиссерство славы провинции Н. Н. Синельникова и изобретательность интересного постановщика Ф. Шмита — дали новый творческий импульс…

Возвратившись в Петербург, я попал в гущу событий Февральской революции, в кашу всей тогдашней неразберихи, которая меня и доконала. В марте мною были организованы три концерта в пользу жертв революции в зале Лохвицкой-Скалон[[410]](#endnote-411), в Тенишевском и в Калашниковской бирже. Среди других мелодекламаций я читал в композиции Вильбушевича стихи Башкина «Вечная память погибшим за дело святое». На вечере в Мариинском театре, в пользу семейств офицеров-республиканцев активистов, погибших во время революции, был главным распорядителем, читал «Земля и воля» Бальмонта, которое повторял много раз на других концертах. Стихи Уитмена и «Мятеж» Верхарна стали обычными моими номерами. В Городской думе и на курсах Побединского устраивал митинги-концерты. В Малом театре организовал вместе с П. В. Самойловым первое общее собрание работников искусств[[411]](#endnote-412). Все это время я жил лихорадочно, не давал себе отчета, как бы во сне, бывая на бесчисленных митингах, собраниях, встречаясь с представителями всех партий.

Помню, как один раз в автомобиле мы спешили на митинг по Каменноостровскому проспекту мимо дворца Кшесинской. Громадная толпа рабочих, солдат и матросов остановила наш автомобиль, в котором находились В. Фигнер, Авксентьев, министр труда Временного правительства Скобелев, и требовала повернуть назад. На все наши доводы, что мы во имя общего дела должны быть на своем посту, толпа шумела и не пропускала нас. «Товарищи! — кричал Авксентьев, — во имя Веры Фигнер вы должны нас пропустить!» — и он попросил приподняться Веру Фигнер. — «Поворачивай назад!» — кричал матрос при смехе толпы, окружившей наш открытый автомобиль. Мы поехали обратно. Смотрю по направлению дома Кшесинской, среди моря голов, окружившего балкон, кто-то в черном горячо жестикулирует… и учит, учит и учит. Думал ли я еще недавно, бывая у балетной дивы в кругу ее друзей, что дом ее сыграет историческую роль в стране и увидит, и услышит в своих пропитанных парижскими духами и пустыми светскими разговорами стенах того, кто простыми словами {254} победил разруху и всех нас, не чаявших, как выбраться из нее.

15 апреля в Михайловском театре была поставлена новая пьеса Карпова «Зарево», где я играл рабочего Андрея Воронкова. В бывшей царской ложе сидели солдатские депутаты, и один из них обменялся со мной приветствием. Из этой ложи я в первый раз в своей жизни был награжден цветами.

С этого времени начинается концертно-митинговый потоп, в котором я со своей мелодекламацией чуть ли не каждый день тонул, как тонула вся донкихотствующая интеллигенция.

После революции в театре воцарилась полная неурядица, актеры грызлись из-за ролей. Дрязги и личные счеты были на первом плане. Мне становилось нестерпимо в такой обстановке. Труппа раскололась, не имея руководителя, шла к полному развалу. Произошло скандальное собрание в фойе, где Аполлонский выступал с критикой «мейерхольдовщины» и, в своем возмущении против Мейерхольда и в защиту якобы растлеваемых мейерхольдовскими постановками молодых сил театра, назвал деятельность режиссера «распутинщиной». Сравнение так оскорбило В. Э., что он решил вызвать Аполлонского на дуэль и выбрал меня в секунданты. Я согласился, но, передавая вызов на поединок, предупредил того и другого, что считаю более разумным разрешить этот вопрос при помощи третейского суда, на что они оба и согласились. И все пошло по-старому, в спорах, разговорах. Мы плыли по течению, не замечая разлада между правящими классами и усиливающейся вражды широких народных масс к ним.

Издерганный всею театральною бестолочью, в мае я уехал на гастроли Синельниковской труппы в Ростов-на-Дону[[412]](#endnote-413), где играл с Полевицкой и Ст. Кузнецовым. Кроме игранных мною ролей в киевском Соловцовском театре, я сыграл мужа Мирцевой в «Вере Мирцевой» Л. Н. Урванцова и пастора в «Романе» Шельдона. Играли мы в цирке при переполненных сборах. Это было в то время, когда Шингарев гастролировал в роли «Минина» по всем городам России, не миновав, конечно, и Ростова[[413]](#endnote-414).

Из Ростова я выехал в Харьков на пять гастролей с Барановской, а оттуда в Изюм, где у меня была своя маленькая дача. По предписанию докторов, пославших меня в Сочи, я конец июня и весь июль месяц пробыл на черноморском {255} побережье в Сочи, но, несмотря на длительный отпуск, вернулся в августе в Петроград с нервными болями и предчувствием чего-то недоброго с собой.

Болезнь медленно, но верно подкрадывалась ко мне. Сентябрь и начало октября были для меня самыми незадачными месяцами. Силы духовные и физические быстро таяли, появлялись невралгические боли в ухе и, как последствие их, даже глухота на левое ухо. Я вертелся, как белка в колесе, и чувствовал, что остановиться не могу. В театре, кроме «Женитьбы Белугина» и «Бесприданницы», я ничего не играл, но зато чуть ли не каждый день бывал на собраниях и митингах труппы, вместе с другими товарищами изнемогая в спорах, как спасти театр от краха. Мы выбирали десятки комитетов, комиссий, сочиняли сотни резолюций и совершенно запутались[[414]](#endnote-415). Достаточно просмотреть отчеты этих собраний к беседы артистов с интервьюерами, чтобы иметь представление о том, как далеко пошло разложение.

А болезнь моя давала себя чувствовать. Я был в тупике. Надо мной нависла черная ночь. Я бродил во тьме. Мое народничество стало расползаться. Действительность оказалась отличным учителем. Она показала мне весь вздор сентиментальничания. Душил кошмар. В таком состоянии я выступал на своем вечере мелодекламации в Малом зале Консерватории и читал с исключительно нервным подъемом[[415]](#endnote-416). Этот вечер мне дорого стоил. После него я слег в постель. Тогда я и написал мое обращение к труппе и письмо к Ф. Д. Батюшкову. Я писал: «Невыносимо грустно, до слез отчаяния тяжко видеть на собственных глазах, как разрушается все то великое, ценное и важное, чему так верила всегда и с юных лет поклонялась наша мысль и душа. Разрушены все идеалы, все мечты и идеи о прекрасном духовном значении литературы и искусства, общественного идейного социализма, которому отдавалось все светлое, все лучшее в жизни. Во имя идеи свободного братства, народной культуры и прогресса приносились в жертву все личные интересы. И что же в результате? Хаос, разруха, произвол, анархия. Где же люди? Где вожди их?..»

Батюшкова я просил передать мое обращение к труппе, в котором умолял ее не распыляться, не саботажничать, а дружно приняться за работу сохранения театральных и литературных ценностей. Я не мог помириться с тем, {256} чтобы искусство, которое я считал самым важным фактором роста человечества и человека в отдельности, было растерзано митинговой стихией керенщины.

В ноябре я вместе с сестрой Аней, племянницей Кирой и Валентиной Саниной выехал в Изюм. Устроив сестру в Изюме в доме семьи Тиме, сам с Саниной заехал на несколько гастролей в Харьков. В Харькове болезнь моя приняла угрожающий характер. Я лишен был возможности обратно поехать в Петроград, хотя очень этого хотел. Моя болезнь вынудила меня обратиться к Батюшкову с просьбой предоставить мне отпуск на три месяца с сохранением содержания. В Харькове продолжал усиленно лечиться и играл у Синельникова. Чтобы откупорить сосуды, меня стали кормить лошадиными дозами пилокарпина и в результате — удар. До сих пор не понимаю, как мой известный, опытный и талантливый доктор по ушным и горловым болезням не учел всех грехов моей непутевой жизни, о которых я ему искренне рассказывал… Приехал ко мне в этот роковой день мой приятель Ванечка де Лазари. После интимного ужина с бутылкой шампанского в честь его приезда я лег и заснул. Просыпаюсь, хочу перевернуться — не могу. Думаю, что одеревенела нога, как часто бывает; выжидаю минуты две, опять пытаюсь повернуться. Усилия ни к чему. Начинаю догадываться. Тихо хочу позвать «Валя», но вместо «Валя» выходит «Ва‑а‑а». Тогда громко кричу: «Ва‑а! Ва‑а!»

— Что, что такое?

— Со мной ка‑е‑тся уд‑а‑г!

Вокруг кровати друзья Валя и Ваня… доктор Бреслав и его семья, у которых мы снимали две комнаты, а наутро профессор Давиденков, харьковские товарищи, затем приезд из Изюма сестры Ани с племянницей — и я постельный инвалид, лежу в «матрасной могиле» около двух месяцев, постепенно, но верно оживая, как заключил мой маг и волшебник профессор Давиденков.

А вокруг меня события текут и сменяются одно за другим. После центральной рады — большевики, затем немцы и Скоропадский. Когда я в первый раз с палочкой вышел на улицу и увидел конный строй самодовольных, усатых, жирных немецких вояк, шумно приветствуемых хором обывателей, я затрясся, палка у меня выпала из рук, и, прислонившись к каменной стене одного из домов на Сумской {257} улице, я готов был биться головой об стену и кричать: «За что?»

В начале мая[[416]](#endnote-417) я настолько уже оправился, что меня доктора отправили в Изюм на летний отдых, где я вместе с изюмскими любителями и Саниной сыграл и поставил в Изюмском театре крыловский водевиль «Чудовище». Играл сам гимназиста Ведеркина, но как раз в период репетиций этой пьески и после нее у меня начали повторяться невралгические боли, все более и более усиливающиеся, но уж не в ухе, а в спине, а потому в начале августа меня опять отправили в Харьков и поместили в лечебнице.

Во время моей болезни я получил письмо от Батюшкова, в котором он нашел возможным продлить мне положенный отпуск, но без сохранения содержания. Вскоре Батюшков был смещен с должности управляющего театрами, его место занял И. В. Экскузович.

Но болезнь не выпускала меня из своих цепких рук; сначала незаметно, а затем все сильней и сильней стали увеличиваться мои спинные боли, и ужас охватил меня я моих близких: не сухотка ли спинного мозга? Впрыскивания атропина, ванны, порошки, гальванизация не помогали, боли не уменьшались; морфий не давал сна. И только после впрыскивания «914» боли постепенно уменьшились, но зато силы накапливались очень туго. Газеты заживо меня хоронили. В различных городах в мою пользу устраивались концерты. Для восстановления здоровья я выехал в Крым. Так как я физически был слаб, то меня согласился доставить туда мой друг Н. Н. Качалов, муж актрисы Е. И. Тиме. Кажется, в конце октября, в день ухода немцев из Украины, мы с Качаловым тряслись на извозчике к харьковскому вокзалу на поезд, отправлявшийся в Крым. В Харькове остались мои близкие, которые с тревогой проводили нас, боясь за возможную встречу на пути с бандитами батьки Махно. Передвижение было не из легких, а особенно для меня, физически слабого, но Рубикон был сравнительно благополучно перейден.

Первые два месяца я с Н. Н. Качаловым и приехавшим из Ялты Вильбушевичем, застрявшим в Крыму, жил в гостинице Киста в двух номерах, и я спокойно мог основательно лечиться под наблюдением профессора Щербака. За все же это время я был занят вопросом, как менять денежные знаки: керенки на советские, советские на украинские, украинские на краевые, опять на советские потом {258} на донские, добровольческие, грузинские боны и, наконец, опять на советские. Без этой презренной денежной ориентации я бы не мог «докатиться» в конце концов до желанного Петрограда. А сколько приходилось гоняться за документами на право жительства или выезда из того или другого города, переходящего из рук в руки.

Севастопольская жизнь[[417]](#endnote-418), оберегаемая Антантой, глубоко была ненавистна мне. С каждым днем я убеждался в авантюрной игре «союзников». Их агенты крали остатки ценностей, и я был счастлив, когда они постыдно бежали при первом появлении большевиков. Английские, французские, итальянские матросы братались с севастопольскими рабочими на улицах, в цирке, в ресторанах. «А‑а‑а! — радостно шумели они: — Камрад! Товарич! Русский большевик! Карош!..» и лобызались с ними, вызывая недовольство своего командного состава, которому ничего не оставалось делать, как молчать.

В мае, когда власть была в руках большевиков, Я выступил уже в Севастопольском летнем театре в труппе Мурского. Еще раньше, в марте, я попробовал себя два раза на эстраде в студенческом концерте с Вильбушевичем в Морском собрании. Сил у меня было очень мало, уверенности еще меньше. Несмотря на теплое отношение ко мне публики, а главное, на трогательную поддержку товарищей, я все же чувствовал себя подавленным, сознавая, что творческой энергии у меня еще и в помине нет. Доктора с тревогой следили за моей первой пробой и просили «только не волноваться!» Ах, как это ужасно чувствовать себя слабым в каждом своем шаге, в каждом слове, движении и слышать: «Вам еще этого нельзя… поменьше волнения! Держите себя в руках!..»

Карта оказалась на первый раз битой, но «игра стоила свеч». Я понял, что если в удрученном, болезненном и нервнейшем состоянии я могу держать себя в руках, то при наличии здоровья я все же смогу жить на сцене. И вот в мае, на первом концерте в честь Красной Армии, я с неизменным Вильбушевичем уже с достаточным подъемом читал «Привет», «Каменщика», «Весенний день», а на устроенном концерте комитетом народного просвещения — «Трубадура», «Вечную память погибшим за дело святое». Но, конечно, это было еще слабо. Мой выход после болезни в роли Андрея Калгуева в «Новом деле» был более удачен; психология героя отвечала моим нервам, да и роль Андрея {259} всегда была моей любимой, с нее я начал свою гастрольную карьеру.

Казалось, что я уже приобрел свою прежнюю работоспособность, но на деле обстояло далеко не так: близкие видели, чего мне стоило каждое мое выступление и насколько эти выступления отражались на моем здоровье, и потому, хотя у меня были все бумаги и документы для отъезда в Петроград, врачи убедили меня не отправляться в тяжелый, далекий путь на север, так как он мог отразиться на моем физическом состоянии. И я остался, продолжая лечение, а в конце июня, как снег на голову, Крым заняли «добровольцы». Полгода, проведенные мною среди «добровольцев», были периодом нравственных мук. Достаточно было двух недель, чтобы понять настоящее лицо этих «спасителей родины».

Из Севастополя я уехал в Харьков, где сразу же окунулся в работу. В Синельниковском театре мой первый выход был в Жадове в «Доходном месте». Спектакль прошел с шумным успехом. Выступал я еще здесь в «Новом деле». Пьеса прошла раз десять и имела художественный успех. Особый талант и умение Синельникова руководить артистическими силами всем известны. В этот сезон, помимо Барова, Месхиевой и Н. Коваленской, у Синельникова служили Зинаида Павлова, Тарханов, Виктор Петипа. Кроме самого Синельникова, ставил пьесы молодой режиссер Вильнер. С ним я начал работать над пьесой по повести Льва Толстого «Отец Сергий», но постановка переделки Собольщикова-Самарина не осуществилась. За два месяца с лишним моего пребывания в Харькове я встретился там со многими старыми друзьями, а также сдружился с труппой «Кривого Джимми»[[418]](#endnote-419) и ее вдохновителем Колей Агнивцевым. Живя в Харькове, я раза четыре выезжал к себе в Изюм на свою дачку «Изюминку», где приютилась моя сестра с племянницей и с мужем инженером Багриковым, которого «добровольцы» мобилизовали в последние минуты своего существования на Украине. Бедный Вася, попавший, как говорят, «как кур во щи», безвозвратно исчез или погиб от сыпняка. Опять сестра осталась на моих руках, как когда-то после смерти матери, и еще с пятилетней девочкой Кирусей, но тогда я был бодр и молод, а теперь без сил и без веры в себя.

Я был инициатором маленького театра «Колесо» наподобие «Кривого Джимми», но с демократическим уклоном. {260} Ближайшее участие в нем должны были принимать Илья Эренбург и Ю. Слезкин. Ими было написано несколько вещей, но этому театру не суждено было открыться по случаю того, что страж моего здоровья известный невропатолог Давиденков настоятельно потребовал от меня немедленного отъезда в Сухум или же в Тифлис, где я, по его словам, мог бы окрепнуть. И я, слабый, рискнул пуститься в путь с жизнерадостными, неунывающими «джиммистами», державшими свой путь туда же, сначала в Ростов-на-Дону, потом Новороссийск, а затем в тот же Тифлис. Только с такими «братишками», любившими меня, как и я их, можно было рискнуть на поездку.

В Ростове я работал отдельно от них. Дал три концерта в Малом театре у Бурджалова, один в «Гротеске» и один в пользу ростовских рабочих кооперативов в театре Асмолова. В концерте принимал участие известный тенор Д. Смирнов.

Из Ростова наш путь лежал в Новороссийск. Пребывание в нем останется надолго в моей памяти. Моя жизнь там не поддается описанию, до того она была ужасна. В каждой комнате было по одному тифозному больному, не исключая и комнаты, в которой находился я. Холод, голод, стрельба, беспрерывные обыски, облавы, расстрелы. Белые бандиты в городе, зеленые банды в горах и среди них суетящиеся без толку беженцы, потерявшие всякий человеческий облик. Нельзя было даже пойти в баню, нельзя вымыться как следует. Все, что я в смысле здоровья набрал за недавнее время в Крыму, я потерял в Новороссийске.

Единственно отрадным и светлым лучом в моей новороссийской жизни была встреча с Мейерхольдом, не успевшим выехать в Советскую Россию из Крыма, где он проводил свой лечебный сезон. В. Э. кое-как добрался из Ялты до Новороссийска, где жила в то время его семья — О. М. Мунт, его первая жена, и две дочери — Татьяна и Ирина. Они еще до 1917 года были отрезаны от севера тогдашними событиями, сняли две комнаты в доме какого-то отставного полковника, вскоре бежавшего за границу. Таким образом, мейерхольдовская семья оказалась случайными хозяевами дома, сараев, огорода, сада на маленьком участке земли. В добавление ко всему этому они получили лошадь с полной упряжью и в придаток дворника. С приездом В. Э. многое изменилось в укладе их жизни: {261} дворника часто заменяли в роли извозчика женская молодежь — Ирина и Татьяна, а то и сам Мейерхольд. Представляете себе Всеволода Мейерхольда в роли владельца участка земли, занимающегося огородничеством и извозным промыслом? Но в окружении чуткого, испытанного друга своего О. М. и не унывающих от избытка сил молодости и бодрости дочерей В. Э. оказался и в этой роли неплохим режиссером.

Домик их находился вдали от центра города, недалеко от водокачки, и я, тогда еще больной, пешедралом ковылял версты три, чтобы делиться с Всеволодом волнующими меня вопросами, а главное, узнать правду о жизни в Советском севере, о которой рассказывались и писались ужасы здесь на юге. И он находил убедительные слова, чтобы рассеять тою тревогу.

Все знают этого феномена из режиссеров, увлекшего за собой десяток талантливых и сотню бездарных последователей, наносивших великое зло театру и искусству, потому что, чтобы угнаться за его полетом творчества, нужно быть каждому Мейерхольдом. Единственный режиссер экспериментатор, которому по праву «все дозволено». Такова сила влияния Мейерхольда, вдохновляющая, порабощающая других, но вечно стремящаяся к новым и новым достижениям: сегодня он отрицает то, чему поклонялся и верил вчера. Он страшный человек! Он — что пожирающий огонь! Смело идущие и верящие ему художники как мошкара сгорают в его пламени, а сам он в нем чувствует себя как в родной стихии. Портрет Мейерхольда ждет равного ему художника. Мейерхольд и Вахтангов! Один — «демон, дух изгнанья», другой — «ангел на крыльях золотых», но что-то есть в этих контрастах — единое, братское[[419]](#endnote-420).

В интимной обыденной жизни В. Э. знают очень немногие… Здесь он совсем не похож на самого себя; здесь он до скромности прост, добродушен, трогательно нежен, фантастически наивен и смешлив до дурачливости. Картина, как мы копались с ним в грядках на огороде, и он среди мусора и земли нашел комок затвердевшей глины, похожей по форме на человеческую голову… Фантазия и тут подхлестнула его…

— Смотри, — с детским увлечением затараторил он. — Раскопка! Голова гоголевской невесты. Да, да, да! Вот и нос, и уши. Здравствуйте, Агафья Тихоновна! Ха‑ха‑ха! Неужели не узнаете? Мы ваши женихи… Ха‑ха‑ха! Я — {262} Анучкин, а он Иван Павлович Подколесин![[420]](#endnote-421) — И он покатывался со смеху и поворачивал во все стороны свою находку, любуясь ею как подлинным произведением искусства.

Или еще картина. Он помогает дочери распрячь лошадь, давая беспрестанно свои режиссерские указания: «Сколько раз тебе говорят: сначала хомут, хомут отпусти… вот так… теперь ей дышать легче. Эх ты, извозчик!»

Но особенно ярко встает передо мной картина семейной печки блинов. В ней принимал самое горячее участие Всеволод и страшно волновался по поводу каждого блина. В то время, положим, блины были большим событием в жизни, и какими дивными они показались мне тогда: таких блинов за все широкие масленицы я никогда не ел, да и не поем никогда. Вместо икры, семги — фантазия и режиссерская условность: «А вот еще горяченькие с зернистой! а вот с паюсной!.. а вот еще с семгушкой… а вот еще и с кетовой!» — А на деле, кроме сметаны и масла, ничего не было… И все это делалось им весело, непринужденно, просто, приветливо.

Тогда уже чувствовался провал и крах добровольческой авантюры, и Всеволод меня подбадривал: «Вот придут большевики, ты у меня поживи несколько дней до их прихода, здесь у меня менее опасно отступление добровольческих банд, чем в городе. Я туда и не показываюсь за последние дни, ведь меня за коммуниста считают. А потом вместе поедем в Петроград. Верь мне, что все это чушь… у нас лучше… ты же настоящий демократ, “каменщик, каменщик!”» — весело продекламировал он. И вся подвижная фигура его с длинными, тонкими пальцами на говорящих руках то покачивалась вверх, то нагибалась к полу, а в глазах уже бродило долгожданное избавление и возвращение домой.

— Верь мне, Николай, — уже серьезно продолжал он, — твой страх о разрушении культуры, искусства и всего такого быстро улетучится, когда ты увидишь, что там творится… Гигантская вещь! Поразительно! Грандиозно! Переоценка всех мировых ценностей! Но какая переоценка? Эвоэ!! (Он, вероятно, вспомнил мой последний клич Тристана, уходящего от своей златокудрой Изольды[[421]](#endnote-422)). Тут он взглянул на меня и, увидя на глазах моих слезы, быстро подошел ко мне и глубоко нежно и просто сказал: «Ты не думай, Николай… я понимаю твою боль; тебе будет {263} трудно, но наберись сил там в Грузии… Тогда сам, сильный духом, возвращайся к нам и прочти свой привет: “Вам — сильным духом — святой привет!”»

Не знаю, как он, но я его всегда ценил и любил и люблю искренне, хотя он «не герой моего романа»; мне кажется, что и он любил меня по-своему, «по-условному». Любовь к условностям у этого человека давала себя чувствовать в самых реальных вещах и положениях.

Но вот я и в Тифлисе[[422]](#endnote-423). Быстро вошел в местную жизнь Грузии. Тифлис при меньшевиках напоминал Харьков во времена немцев, но только на парижский фасон. Издавались всякие демократические либеральные газеты, шумела буржуазная интеллигенция. Первые выступления мои были в концертах и литературных вечерах. У рояля чередовались композиторы-аккомпаниаторы: отец и сын Черепнины, Юр. Юргенсон, Борис Прозоровский и другие. В концертах принимали участие известная оперная певица Кошиц, артистка московского Малого театра Леонтович, балетный Мордкин, виолончелист Левьен. Нередко выступали гастролировавшие московские «художники»[[423]](#endnote-424), с которыми судьба меня столкнула и тут. В литературных вечерах принимали участие мои друзья — грузинские поэты Гр. Робакидзе, Т. Табидзе, Паоло Яшвили и другие.

В жихаревском Камерном театре я играл с Е. Т. Жихаревой «первую скрипку» в репертуарном дуэте с первоклассной Настасьей Филипповной («Идиот»), в «Джиоконде» Д’Аннунцио — роль Лючио Сеталла, в «Торжестве разума» Ромена Роллана — Люкса, в «Трагедии любви» Гейберга — роль Гаотвига. В бенефис свой ставил свою «Красную нить». Из старых пьес шли: «Нищие духом», «Живой труп», «Дети солнца», «Огни Ивановой ночи», «Кручина» и, наконец, ставил «Саломею» с Жихаревой — Саломеей, а сам играл Иоканаана В драматическом театре «Тарто» в труппе Туганова в Артистическом обществе и в Грузинском клубе прошли мои гастроли в «Доходном месте», в «Привидениях», в «Дураке» Фульда, в «Живом трупе», в «Наследье родовом». Часто выезжал на гастроли в Батум с той же Е. Т. Жихаревой. Подлечивался и концертировал в Боржоме, живя коммуной на одной из дач вместе с московскими «художниками» В. Качаловым, Литовцевой, Книппер, Германовой, Колей Александровым, Массалитиновым, Тархановым, Бакшеевым, Берсеневым, {264} Бертенсоном и их импресарио Леонидовым, постоянно толкавшим меня на писание воспоминаний.

Хорошо помню первую встречу мою с Леонидовым двадцать пять лет назад у меня на Коломенской. Скромно усевшись за письменным столом, юный студентик трогательно убеждал меня в любви своей к театральному делу: «Актером я не мечтаю быть… — говорил он, — на это я не чувствую в себе таланта, но быть возле театра, около искусства у меня страстное желание, и я чувствую в себе организаторские способности быть полезным этому делу. И потому я очень просил бы вас испробовать мои маленькие актерские способности, которые я проявлял на любительских спектаклях, и познакомиться с ними, прослушав меня, и, если вы найдете возможным, устроить меня на выходные роли в какой-нибудь театр. Мне больше ничего не надо».

Я исполнил желание юного Леонидова и устроил его в Новый драматический театр Леванта и Фальковского, где режиссером был тогда Е. П. Карпов, но предварительно посоветовал ему, вступая в театр, не бросать университета, а связать, как это тогда часто практиковалось среди учащейся молодежи, одно с другим.

Начав с маленькой роли купчика в «Днях нашей жизни»[[424]](#endnote-425), студент Леонидов постепенно стал выходить на свою дорогу и выработал из себя будущего культурного, талантливого и известного импресарио Леонида Давидовича Леонидова. Начав с устройства концертных турне и моих гастрольных спектаклей, а затем уже поездок целого ансамбля гастролеров: Давыдова, Далматова, Стрельской и других, дошел до Шаляпина и артистов Московского Художественного театра. Совершая таким образом гастрольные поездки с представителями и корифеями оперы, драмы и балета, он вскоре начал возить целые труппы не только по центральным городам России, но и Европы. И во всех организованных им театральных предприятиях преследовалась одна культурно-художественная цель, то «красивое» дело, о котором бредил он еще в студенческие годы.

Однако я отвлекся от тифлисского периода моей жизни. Здоровье мое стало быстро восстанавливаться. Воздух, солнце, серные ванны, хорошее питание и, наконец, полное избавление тифлисскими докторами меня от всяких микстур, порошков, электризации физически благотворно подействовали на меня. Своеобразный диагноз услышал я из {265} уст моего друга профессора Мезеркицкого, которому я рассказал историю своей болезни за стаканом кавказского вина в тифлисском духане.

— Одно могу сказать, — говорил он, — ты всю жизнь жег себя и не дожег; нервы твои встрепаны, конечно, но не дотрепаны: есть еще порох в пороховницах; доктора наши тебя травили, травили, но не дотравили. Шутка ли! сначала пилокарпин, потом атропин, морфий, сальварсан. Все яды и сильнейшие противоядия те же яды. Скажи спасибо своим родителям: тебя нужно в клетке возить напоказ всем!

С физическим здоровьем восстанавливались и мои духовные силы. Я уже бодрее смотрел на мир, а особенно захотелось скорее вернуться в Россию. Только тоска по родине, по родному мне Петербургу все время преследовала меня. В Тифлисе я жил в маленькой квартирке у друга своего детства журналиста Ф. Шишмарева, вместе с профессором Харазовым. В том же доме жили и члены советской миссии: Старк, Сытин и другие. Я часто заходил к ним, и они информировали меня о событиях в СССР и снабжали меня получаемой ими литературой. Через мое знакомство с ними я мог уже «оказией» сноситься письменно с александринскими товарищами. Грузинская охранка косо смотрела на меня, и раза два я был приглашен в их особый отдел. А раз я был чуть не выселен из «свободной» Грузии за инцидент в грузинском клубе. Там русско-грузинское и армянское студенчество справляло московский традиционный татьянин день. Произносились речи, провозглашались тосты, пели студенческие песни. Кто-то из присутствующих провозгласил тост за местное русское студенчество, восхваляя его за культуру и верность своей родине. Я не выдержал и ответил, что надо восхищаться студенчеством, оставшимся в стране Советов, где, несмотря на холод и голод, оно борется за строительство новой культуры, сохраняя и былые ценности, и стремится стать интеллигенцией рабочего класса. На следующий день я был вызван к начальнику особого отдела, которым мне было объявлено, что если повторится еще раз подобная история, то меня в двадцать четыре часа отправят куда надо, а потом добавил, что мои выступления с репертуаром русской поэзии «Россия в грозе и буре» нужно тщательно пересмотреть.

Живя у Ф. Шишмарева, я с ним и с профессором Харазовым вел бесконечные споры и разговоры на волновавшую {266} меня тему о путях России. Мы перебирали русских философов, поэтов и писателей прошлого, и я старался найти в них общую нить, которая шла извилисто и должна была логически дотянуться до великой мысли Ленина. Мне казалось, что, несмотря на глубочайшие противоречия, различные оттенки, на крупнейшие ошибки буржуазных идеологов, у всех у них подчеркнута возбуждавшая меня идея о значительности русского народа в общей истории человечества. Передо мной из хаоса вырисовывался образ народа-титана, который должен принести миру новое слово. И на вопрос, заданный когда-то Вл. Соловьевым:

Какого хочешь ты востока:  
Востока Ксеркса иль Христа? —

у меня уже определился ответ: востока страны Советов.

Одним из интереснейших моих собеседников на эти же темы был талантливый грузинский поэт-драматург Робакидзе, посвятивший России — «стране, где в беспредельных степях слышен далекий гул апокалипсических коней», — книжку под названием «Портреты». У Григория Робакидзе, у которого слова мчатся, как бурные волны Терека, русский быт и русские люди приобрели особые очертания. В этих «Портретах» прежде всего глядели на меня стальной блеск глаз и умное, энергичное лицо этого благороднейшего энтузиаста. Временами он напоминал мне моего старого друга энтузиаста Акима Волынского.

У меня хранится эта книжка с авторской подписью: «Н. Н. Ходотову. Вдохновенному сыну пророческой страны, большому артисту, в чьем темпераменте огневеют томления русских степей, и еще… и еще… в знак братской любви Григорий Робакидзе. Тифлис. 1921, май». Помню, как мы однажды возвращались из «Клуба поэтов голубого рога»[[425]](#endnote-426) с шумным, остроумным, жизнерадостным Паоло Яшвили, с тихим и задумчивым Тицианом Табидзе и, как денди одетым, стройным Робакидзе. Нас настигла гроза… Дождь как из ведра… Море воды… Паоло Яшвили взгрустнул. Робакидзе же снял с себя пиджак, жилет, галстух и воротник, повесил их на свою палку… Потом снял сапоги, носки, поднял до колен брюки… и так шествовал дальше, держа в одной руке сапоги, а в другой палку, на которой болтался его гардероб… Все это делалось быстро на ходу… А дождь так и шпарил… Сапоги разбухли от воды… Но он бодро шагал и только изредка подтрунивал: {267} «Скиснувшие поэты, воспевающие “грозу и бурю”, у камина бы вам сидеть, в теплых халатиках и ночных туфлях!»

Моя работа в Тифлисе не ограничивалась театром и эстрадой. Мною организована была студия, в которой принимали участие в качестве педагогов актриса академического московского Малого театра Леонтович, Мордкин, Мандельштам, а также Робакидзе. Я играл также на местных рабочих площадках. Оживилась моя деятельность при приходе большевиков, которыми я был очень радушно встречен.

— Алла верды! Алла верды! — гудел зрительный зал во время последнего спектакля перед отъездом моим в Петроград[[426]](#endnote-427). То там, то сям раздавались крики: «До свиданья! Приезжайте к нам опять!» Концерт был организован Рабисом Грузии. Адреса, приветствия, речи, стихи и вообще все чествование носило общественный характер, и мне пришлось ответить благодарной речью и пообещать скорое возвращение в горячо любимую мною Грузию, но я указал и на то, что граждане солнечной страны должны понять мое стремление на север, мою мечту о возвращении на родину, от которой я был оторван долгих четыре года.

На концерте я играл две картины из «Живого трупа» вместе с учениками моей студии. В концертном отделении под музыку А. Черепнина (сына известного Черепнина) мелодекламировал стихи Поморского «Пролетариат» и «Петербург» из романа А. Белого. Отдельно читал «Стенькин суд», стихотворение М. Волошина, «Третью осень» В. Брюсова, «Скифы» и, конечно, «Море» Пушкина.

Нагруженный бумагами, документами и докторскими свидетельствами и с туго набитым бумажником денег от последнего моего спектакля, я — «миллионер» — направил свой путь сначала на Минеральные воды, чтобы, окончательно подкрепив свои силы, ехать к сентябрю в Петроград и вступить в ряды александринцев.

Под вагонный шум колес, в какой-то нервно-сладкой истоме я повторял про себя посвященное мне и прочитанное Николаем Агнивцевым стихотворение на одном из бенефисов в Тифлисе:

Когда тебя увижу, вдруг,  
Вмиг, — под дрожащей пеленою  
Весь старый, пышный Петербург  
{268} Встает, как призрак, предо мною:  
Декабрьских улиц белизна,  
Нева и Каменноостровский,  
И афоризмы Куприна,  
И трели Лидии Липковской;  
И пробка шумного «Аи»,  
И Вильбушевич с де Лазари —  
Пажи бессменные твои  
На пианино и гитаре;  
И всех встречающих дом твой,  
Где не слыхали слова: «тише!»  
И — неразрывные с тобой —  
Александринские афиши!..  
Ты — знамя юности моей!  
Тебя несу в душе доныне!..  
Ты — отблеск петербургских дней  
На приютившей нас чужбине![[427]](#endnote-428)

Я, «отблеск петербургских дней»? И неужели… Неужели это я еду в Петербург, ныне Красный Петроград? Не сон ли это?

Но нет… нет… Хотя до него еще далеко… но серо-дождливое утро 25 сентября 1921 года встречает меня полным радостных светлых чувств подъезжающим к Москве. И вот уже я в сердце России![[428]](#endnote-429)

## **{****269}** Глава девятая

Я пропел свою лебединую песню, как умел и как мог.

Было бы, пожалуй, скучно подробно рассказывать о своей сценической деятельности в последние годы, хотя бы потому, что она почти свелась на нет. Я стал лишним в том самом театре, где росла и крепла моя актерская индивидуальность. Мне трудно было мириться с положением актера, от которого ушло дорогое ему дело.

Совершенно верно, болезнь меня ущемила, но силы мои постепенно восстановились, и если бы мне была дана ободряющая работа в нашем театре, то все было бы иначе. Но этой работы как раз и не было.

Наконец, пусть я, Ходотов, как переживший болезнь, ушел временно под занавес. Но ведь меня вывели из рядов александринского актерства не потому, что снизился мой актерский тонус, а потому что вообще сценический работник, способный, — как говорил когда-то Щепкин, — «в душу влезть», показался никчемным.

Мне было больно не только за себя, но и за тот тип актерства, который благодаря своему дарованию, лиризму, душевной приподнятости и простоте сеял с подмостков «разумное» и мог убедительно служить рабочей аудитории. Трагедия Мармеладова заключалась в том, что ему некуда было идти. У меня было куда идти. Вся линия моего сценического поведения вела к площадке, где бы разворачивались образы нужные, близкие рабочим массам. Я цеплялся за этот идеал, осуществляя его поскольку мог в годы, когда театр был за семью замками от строителей жизни. И вот {270} сюрприз! Я очень хорошо знаю, что художественные ценности не могут претендовать на бессмертие, и не из-за академического упорства, не из-за инерции я полагал, что при необходимости новых сценических форм актеру не обязательно стать фигуркой кукольного театра. Мне думалось, что революционный пафос, которым должен быть проникнут спектакль, потребует героического актера, что стройка нового быта вызовет сценические отражения, где психологическая игра будет важна и значительна. Конечно, нужно было искать новый метод игры, и поэтому искания Мейерхольда и других режиссеров закономерны, но искания, казалось мне, не должны превратить живого человека на сцене в теоретическую формулу.

Не удовлетворенный положением театральных дел в академическом театре, я, взяв отпуск, уехал на сезон 1922/23 года в свой неизменный Киев в бывший Соловцовский театр, ныне Театр имени В. И. Ленина, где сыграл, помимо своих гастрольных ролей, шекспировского Юлия Цезаря и в «Пигмалионе» Шоу — профессора Хиггинса. Отпраздновал там свой 25‑летний юбилей в пьесе Хардта «Шут Тантрис»[[429]](#endnote-430). Последним спектаклем шло «Доходное место», в котором я прощался с киевской публикой в роли Жадова. Полину играла Е. Вольф-Израэль, приглашенная после киевских успехов в труппу бывшего Александринского театра. Роль Юсова в Киеве играл вернувшийся в тот сезон из Берлина Ст. Кузнецов[[430]](#endnote-431).

Постом вернувшись на академическую сцену, я, уставший от киевского сезона, сыграл «Шута Тантриса» с Ведринской — Изольдой. Затем в зимний сезон возобновили «Грозу» с Юреневой в постановке Карпова, со мной в роли Тихона[[431]](#endnote-432), а потом я стал все реже и реже появляться на «образцовой» сцене. Последними ролями в бытность управляющего труппой Юрьева[[432]](#endnote-433) у меня были Федор Иоаннович[[433]](#endnote-434), в гастрольных спектаклях Моисси в гофмансталевском «Царе Эдипе» роль Тирезия[[434]](#endnote-435). В «Виринее» Сейфуллиной играл больного мужа Виринеи — Василия[[435]](#endnote-436), а в «Плодах просвещения» роль 3‑го мужика[[436]](#endnote-437), и, наконец, в управление Н. В. Петрова[[437]](#endnote-438) исполнил в пьесе Ю. Либединского «Высоты» маленькую роль бухгалтера Иловайского[[438]](#endnote-439).

В свободное время от Академического театра, а его у меня было очень много, я гастролировал в разных театрах и на рабочих площадках, а летом разъезжал {271} по провинции. Сезон 1925/26 года я работал в коллективе артистов Театр актера[[439]](#endnote-440) с Самариным-Эльским, играя бесконечное число раз Распутина в «Заговоре императрицы» Щеголева и Толстого и «Колдуна его величества» Боцяновского[[440]](#endnote-441), а также в пьесах из цикла истории революционного движения России: в роли Желябова в пьесе «1881‑й год» Н. Шаповаленко, Дегаева в пьесе Шкваркина «Глухое царствование» и другие. В Василеостровском театре труппой Театра актера часто ставились и классические пьесы, например: «Гроза», где я тряхнул стариной, сыграв Кудряша (Тихона играл Самарин-Эльский), Раскольникова в «Преступлении и наказании», Федю Протасова в «Живом трупе»…

Ездил на гастроли в Москву с нашими александринцами с пьесами: «Бесприданница», «Идиот», «Преступление и наказание», играя свои основные роли, побывал в Крыму, выступая в концептах с Вильбушевичем, гастролировал в Курске, Туле и Орле… Не был забыт мной и родной Петрозаводск, где я провел полтора месяца, играя с Ведринской разнообразнейший репертуар: «Красную нить», ибсеновские «Привидения», Гришу Незнамова в «Без вины виноватых», лернеровского Петра III[[441]](#endnote-442), архимандрита Фотия в пьесе Мережковского «Александр Первый»[[442]](#endnote-443), а также старые водевили: «Волшебный вальс», «Простушку и воспитанную» (дядю Карнаухова) и «Школьного учителя» в бенефис покойного Шаповаленко (я играл балбеса Корбо, а учителя — бенефициант)[[443]](#endnote-444). Жил все время воспоминаниями детства, омолодившими меня лучше всяких прививок. Побывал даже в деревне Деревянное, переродившейся в советскую, новую… Мне удалось побеседовать с крестьянином Зотовым, у которого я жил в детстве. Теперь он дряхлый и слепой… Ему лет за девяносто. Ничего не видит, не слышит и не понимает… Новая жизнь его не коснулась. Сдвиг его — одна могила.

В 1923 году мною была открыта Драматическая студия[[444]](#endnote-445). В связи со студией мне хочется сказать два слова о двух моих старых друзьях, принимавших близкое участие в первых шагах ее существования.

Первая — Е. И. Тиме, занимавшаяся практикой сцены и имевшая свою отдельную группу учеников, второй — мой старинный приятель поэт Дмитрий Цензор.

Тимочка (так называла в нашем театре Е. И. Тиме почти вся труппа старых александринцев) — разносторонняя {272} актриса большого диапазона, но еще более разносторонний человек. Пытливый ум, нервно напряженная воля с мужской логикой делает ее сценическое лицо оригинальным. При ее характере она могла бы быть прекрасным адвокатом, профессором, психиатром, хирургом. Сухость, черствость, педантизм — это не те слова, которые подходят под эту рубрику, — нет, это совсем не то! Если бы это было так, она бы не называлась в нашем кругу Тимочкой. Вот то-то и замечательно, что в русской актрисе могли сочетаться серьезная логика с чуткой интуицией. И эта строгая логика не вредила ее сценическому дарованию.

Дмитрий Цензор! При этом мне мерещится вечно юный поэт в легком платьишке, фланирующий по набережной красавицы Невы, по Летнему саду и Невскому проспекту, ища новых тем для своей лиры. С Цензором я познакомился двадцать пять лет тому назад в Одессе, а потом он был постоянным гостем всех моих понедельников на Глазовой и Коломенской. С ним связаны самые кипучие миги моей жизни. До сих пор он сохранил в себе прежнюю молодость и верность своей музе — поэзии и живую любовь к искусству. Для того чтобы быть ближе к нему, он — уже зрелый поэт — пошел учиться в мою Драмстудию.

В окружении молодых талантливых и старых педагогов, в среде учащегося молодняка я получал и до сих пор получаю творческий импульс, который зовет меня вперед и вперед. Я никогда так глубоко не сознаю того, что я писал в своей пьесе «На перепутье», что искусство не может стоять на одном месте, а также и актер, и если он не идет вперед, то непременно идет назад, и все в нем умирает…

В 1926 году я удивил самого себя и женился на молодой актрисе Леонарде Яновне Дубицкой, которая вместе со мной играла в летних гастролях группы артистов бывшего Александринского театра. Мы были за эти годы в Минске, Смоленске, Гомеле, в волжских городах, по всему северному Кавказу и, наконец, в Донбассе. Из нового репертуара, по общему мнению, мне удались роли в «Штиле» — Красильникова[[445]](#endnote-446), в «Ненависти» — Верхотурова[[446]](#endnote-447). Из старого принимали всюду князя Мышкина в «Идиоте», Недыхляева в «Кручине», роль, с которой я начал свое артистическое плавание тридцать лет назад.

Ну, вот, кажется, и все в главных чертах. Останавливаться подробно — это значит топтаться на одном {273} месте, что при современном ритме жизни Смешно, глупо и преступно.

С благодарностью вспоминаю отношение товарищей по сцене Александринского и других театров в мои юбилейные дни[[447]](#endnote-448). С радостью вспоминаю, как студенты Драм-студий моего имени горели и ликовали, переживая со мной мой праздник, как молодой рабкор горячо приветствовал меня от своих товарищей и в порыве чувства выхватил из петлицы своего пиджака значок Ленина со словами: «Рабкоровцы дарят самое дорогое, что у них есть!»

Не могу умолчать в своих воспоминаниях о ложе «Вольных каменщиков», собиравшейся не так еще давно в моей квартире[[448]](#endnote-449).

Магистром ложи был я. Ночные бдения вольных строителей начинались обычно после спектаклей и кончались ранним утром. Читались сначала доклады о правом и левом фронте и искусстве: Столпянский о «Старом Петербурге», Миклашевский «О гипертрофии искусства», Н. В. Петров «О театре за границей», Н. Н. Евреинов «О тайне черной полумаски», С. Марголин о «Театре иронии» и «Иронии над театром» (театр Вахтангова и театр Мейерхольда) и многие другие, вызывавшие бесконечные споры. Делились своими впечатлениями о загранице Люком, Спесивцева. Читались пьесы Анского «День и ночь», Жижмора «Фигуры». Поэты читали свои новые стихи. При ложе сорганизовалась талантливая группа артистов из молодежи для Театра пародий, в котором показывались современные достижения авторов-режиссеров, артистов и сольные выступления всех родов искусства. При Театре пародий были и свои художники: Акимов, Радаков, Симонов; свои режиссеры: Тверской, начинающий артист Б. Жуковский; свои конферансье: Гибшман, Курихин, Дестрем, он же и автор многих пародий, как и молодая актриса Давидович. Постоянными участниками ночных бдений были писатель Зощенко, незаменимый всеобщий друг Яша Бронштейн, поэты Пяст, Цензор, Андрусон и артисты Павел Самойлов и Мгебров. Обычно ночные бдения кончались внепрограммными выступлениями артистов, писателей и вообще лиц из публики и хоровым пением под гитару, запевалой которого был, кроме меня и Утесова, сам В. Н. Давыдов. Весь литературный и артистический мир побывал тогда в моей квартире, куда строгий контроль не пропускал ни одного из «непосвященных», что, {274} однако, не спасло ее от закрытия. Одним из последних поводов к нему был скандальный инцидент с покойным Есениным.

Моя художественная совесть заставляет меня еще раз подтвердить, что главнейшим творческим стимулом моей сценической жизни была идея — быть общественно полезным.

На пути своем я встречал не одни только восторги и радости… Было много горя, сомнений, страданий, но в этом сплетении и заключалась сущность, богатство жизни, в них-то и заключался духовный смысл и интерес ее.

Я благодарю судьбу за то, что она словно подсказала мне с детских лет тянуться всей душой, со всем пылом и искренностью к искусству, к этому вдохновителю дум и чувств, и избрать творчество актера своим призванием. И теперь, пройдя уже долгий путь актерской деятельности, я громко заявляю, что никому за всю мою жизнь я не завидовал, потому что со мною и во мне жило вечно животворное, могучее искусство, к которому я тянулся, тянусь и буду тянуться до последнего угасания.

Одно искусство здесь, одно лишь вдохновенье,  
Как смерть могучее, нам может дать забвенье  
И улыбнуться нам бессмертия мечтой…

Тянулся к театру, мечтал в юности о лучшем преподавателе того времени Давыдове и стал его любимым учеником.

С трепетом мечтал об Александринском театре и стал в его ряды.

Играл на одних подмостках со всеми лучшими актерами и актрисами в золотой век расцвета театра, начиная от Савиной, кончая Томазо Сальвини, величайшим мировым трагиком.

Идейные стремления, дерзания и свободолюбивые замыслы находили отклик… в сердцах учащейся молодежи и рабочих. И как я стремился к ним, так и они считали меня своим.

В детстве любил литературу, поэзию, музыку. Взрослым сам писал пьесы, читал стихи своих друзей под музыку композиторов… Словом, был другом тех, о которых когда-то мечтал в тиши одиночества…

{275} Обожал Веру Федоровну Комиссаржевскую и духовно был связан с ней.

Давыдов — мой учитель заветов благородной традиции театра, Комиссаржевская ввела меня в тайники глубокого проникновения творчества, в духовную сущность его. Она обогатила мир моих восприятий внутренним содержанием. 1 октября 1929 года я бесшумно покинул стены бывшего Александринского театра, в котором прошла вся моя жизнь.

Но был ли это безболезненный уход? Нет! Актер может тогда примириться с оставлением сценической площадки, когда в нем погасли творческие порывы, умерла способность к лепке образов. Тогда он ставит точку подытоживания прошлого совершенно легко, тогда точка, поставленная после длительного пути, естественна. Но мой уход не вызывался моей бескрылостью, моей сценической смертью, и он для меня не мог быть логическим завершением работы, тянувшейся много лет.

Я ушел незаметно, бесшумно. Иначе и не могло быть. Последние годы в нашем театре я бродил какой-то тенью. Ну что ж? Она исчезла. Кого это может заинтересовать? Но я не мог не связать себя с многими такими же тенями живых, творчески напряженных актеров, которые так же, как и я, оказались ненужными.

Вот трагедия всех уходящих.

За порогом сцены, требующей умелых, художественно восприимчивых, чутких работников, вдруг очутилось томящееся по живой сценической деятельности целое сонмище лишних людей, которые могут быть еще полезными новому зрителю. Мне было больно не только потому, что оборвалась моя нить, но главным образом из-за того, что из круга работы постепенно уходят, как мне казалось, нужные кадры. Конечно, можно служить в театре, но не творить в нем. Ведь мало того, чтобы играть в театре, — надо жить театром!

Я убежден, что происшедший у нас социальный и культурный сдвиг требует грандиозных перемен и в театре. На всем долгом, историческом пути не было такой перестройки внутреннего мира человека, как у нас. Ничтожными кажутся всякие рубежи на исторической дороге в сравнении С рубежом, за которым мы вступаем в социализм. Очевидно, что на этом рубеже нам нужны произведения искусства исключительной силы и яркости. Нам нужны спектакли, {276} которые удивили бы мир. Нам нужны пьесы, в которых мы почувствовали бы наши гигантские шаги, наши гигантские темпы. И я думаю, что для таких спектаклей нужен актер!

И обидно становится за теперешнего актера, который, вместо того чтобы быть творцом своего искусства, является в лучшем случае добросовестным исполнителем режиссерской шпаргалки.

Надо, конечно, не забывать, что актерская даровитость — это вовсе не актерский индивидуализм и что в современном театре эта даровитость — могучее орудие культурного воспитания масс.

На актерскую даровитость следует перенести акцент спектакля, и тогда новые театральные формы будут художественно убедительными и верно отражающими темпераментную и бурную по темпам великую стройку наших дней.

И я верю, когда искусство театра не будет направляться вкусовыми ухищрениями работников театра, режиссерами и художниками в особенности, искажающими смысл слов: «глаголом жги сердца людей», когда театральное представление не будет превращаться в кинематографический эпизод в лучшем случае, в худшем — в дешевую агитку, когда могущественное искусство театра не будет страдать скверного тона приспособленчеством и режиссер перейдет на реалистические рельсы, — тогда властитель дум и чувств наших — Пролетариат — найдет свой подлинный театр и понесет его в мир.

Да здравствует грядущее!

# **{****313}** Указатель имен[[449]](#footnote-2)

[А](#_a01)   [Б](#_a02)   [В](#_a03)   [Г](#_a04)   [Д](#_a05)   [Е](#_a06)   [Ж](#_a07)   [З](#_a08)   [И](#_a09)   [Й](#_a10)   [К](#_a11)   [Л](#_a12)   [М](#_a13)   [Н](#_a14)   [О](#_a15)   [П](#_a16)   [Р](#_a17)   [С](#_a18)   [Т](#_a19)   [У](#_a20)   [Ф](#_a21)   [Х](#_a22)   [Ц](#_a23)   [Ч](#_a24)   [Ш](#_a25)   [Щ](#_a26)   [Э](#_a30)   [Ю](#_a31)   [Я](#_a32)

Абаринова А. И. [134](#_page134), [232](#_page232)

Аверкиев Д. В. [65](#_page065)

Аверченко А. Т. [208](#_page208), [*299*](#_page299)

Авксентьев Н. Д. [253](#_page253)

Агафонов И. И. [97](#_page097), [98](#_page098), [105](#_page105)

Агнивцев Н. Я. [259](#_page259), [267](#_page267), [*309*](#_page309), [*310*](#_page310)

Адонц Г. [*277*](#_page277)

Аистов Н. С. [44](#_page044)

Айзман Д. Я. [219](#_page219)

Айхенвальд Ю. И. [*282*](#_page282)

Акимов Н. П. [273](#_page273)

Александр III [112](#_page112)

Александров Н. Г. [150](#_page150), [263](#_page263)

Александровский В. В. [209](#_page209), [241](#_page241), [*299*](#_page299)

Алексеева-Месхиева В. В. [259](#_page259)

Андреев В. В. [246](#_page246)

Андреев В. Я. [44](#_page044)

Андреев Л. Н. [108](#_page108), [150](#_page150), [174](#_page174), [176](#_page176), [203](#_page203), [209](#_page209), [212](#_page212) – [214](#_page214), [226](#_page226) – [228](#_page228), [230](#_page230) – [232](#_page232), [242](#_page242), [250](#_page250), [252](#_page252), [*287*](#_page287), [*299*](#_page299), [*300*](#_page300), [*303*](#_page303), [*304*](#_page304), [*306*](#_page306), [*309*](#_page309)

Андреев-Бурлак В. Н. [60](#_page060), [97](#_page097), [172](#_page172), [*286*](#_page286)

Андрусон Л. И. [273](#_page273)

Анисфельд Б. И. [241](#_page241)

Аничков Е. В. [203](#_page203)

Анненкова-Бернар Н. П. [114](#_page114)

Анский (Раппопорт С. И.) [273](#_page273)

Антропов Л. Н. [49](#_page049), [109](#_page109)

Аня — см. [Багрикова А. Н.](#_Tosh0004923)

Аполлонский Р. Б. [38](#_page038), [71](#_page071), [85](#_page085), [151](#_page151), [170](#_page170), [216](#_page216), [217](#_page217), [237](#_page237), [254](#_page254), [*296*](#_page296)

Апухтин А. Н. [40](#_page040), [*279*](#_page279)

Арабажин К. И. [202](#_page202)

Арбатов (Архипов) Н. Н. [209](#_page209), [*300*](#_page300)

Арбенин (Гильдебрандт) Н. Ф. [71](#_page071), [72](#_page072), [88](#_page088), [196](#_page196), [197](#_page197), [*283*](#_page283), [*297*](#_page297)

Аренский А. С. [127](#_page127), [162](#_page162), [164](#_page164), [165](#_page165), [*290*](#_page290)

Аржанников [55](#_page055)

Аристотель [136](#_page136), [*290*](#_page290)

Аронсон Н. Л. [243](#_page243), [*306*](#_page306)

Архангельский А. А. [244](#_page244)

Арцыбашев М. П. [203](#_page203), [224](#_page224), [247](#_page247), [*303*](#_page303)

Аш Ш. [209](#_page209) – [211](#_page211), [227](#_page227), [240](#_page240), [*299*](#_page299), [*300*](#_page300)

Багриков В. [259](#_page259)

Багрикова (Ходотова) А. Н. [27](#_page027), [28](#_page028), [111](#_page111), [256](#_page256), [259](#_page259)

Багрикова К. В. [256](#_page256), [259](#_page259)

Багров (Топор) М. Ф. [228](#_page228)

Баженов А. Н. [158](#_page158)

Байрон Дж. Г. [105](#_page105), [115](#_page115), [116](#_page116), [164](#_page164), [242](#_page242), [*289*](#_page289)

Бакст Л. С. [206](#_page206), [220](#_page220)

Бакунин М. А. [125](#_page125)

Бакшеев П. А. [263](#_page263)

Балабан [55](#_page055), [175](#_page175)

Балмашев С. В. [204](#_page204)

Бальмонт К. Д. [158](#_page158), [165](#_page165), [205](#_page205), [239](#_page239), [253](#_page253), [*292*](#_page292)

Барановская В. В. [240](#_page240), [254](#_page254)

Баранцевич К. С. [202](#_page202), [224](#_page224)

Баратов П. Н. [179](#_page179)

Баратынский Е. А. [26](#_page026)

{314} Барнай Л. [54](#_page054)

Баров А. А. [259](#_page259)

Баррьер Т. [*279*](#_page279)

Барятинский В. В. [113](#_page113), [248](#_page248), [249](#_page249), [*308*](#_page308)

Баттистини М. [54](#_page054)

Баттю Л. [*286*](#_page286)

Батюшков Ф. Д. [203](#_page203), [225](#_page225), [255](#_page255) – [257](#_page257)

Бауман Н. Э. [204](#_page204)

Бауэр З. Ф. [179](#_page179)

Башкин В. В. [166](#_page166), [224](#_page224), [227](#_page227), [253](#_page253), [*293*](#_page293)

Бегичев В. П. [*280*](#_page280)

Белецкий С. П. [246](#_page246), [247](#_page247), [*306*](#_page306), [*307*](#_page307)

Белый А. (Бугаев Б. Н.) [158](#_page158), [205](#_page205), [267](#_page267)

Беляев Ю. Д. [105](#_page105), [153](#_page153), [154](#_page154), [170](#_page170), [212](#_page212), [228](#_page228), [237](#_page237) – [239](#_page239), [*300*](#_page300), [*303*](#_page303), [*305*](#_page305)

Бенавенте‑и‑Мартинес Х. [241](#_page241)

Бенуа А. Н. [220](#_page220)

Беранже П. [175](#_page175), [*310*](#_page310)

Бернар С. [54](#_page054)

Берне К. Л. [154](#_page154)

Берсенев И. Н. [263](#_page263)

Бертенсон С. Л. [264](#_page264)

Бестужев (Марлинский) А. А. [27](#_page027)

Бетховен Л. [105](#_page105), [162](#_page162)

Бехтерев В. М. [242](#_page242)

Билль-Белоцерковский В. Н. [*312*](#_page312)

Блок А. А. [166](#_page166), [203](#_page203), [206](#_page206)

Блуменфельд Ф. М. [221](#_page221)

Блюменталь-Тамарин А. А. [179](#_page179)

Блюменталь-Тамарина М. М. [*310*](#_page310)

Боборыкин П. Д. [97](#_page097), [109](#_page109), [164](#_page164), [230](#_page230)

Богомолец [190](#_page190)

Бок Ф. [54](#_page054)

Борисов И. И. [47](#_page047)

Боцяновский В. Ф. [271](#_page271), [*312*](#_page312)

Бравич (Баранович) К. В. [96](#_page096) – [98](#_page098), [105](#_page105), [113](#_page113), [176](#_page176), [179](#_page179), [182](#_page182), [198](#_page198)

Брагин С. В. [79](#_page079), [126](#_page126), [159](#_page159), [203](#_page203), [204](#_page204), [*289*](#_page289), [*292*](#_page292)

Бродский А. М. [244](#_page244)

Бронштейн Я. А. [175](#_page175), [273](#_page273), [*277*](#_page277)

Брюсов В. Я. [158](#_page158), [161](#_page161), [166](#_page166), [179](#_page179), [205](#_page205), [267](#_page267), [*298*](#_page298)

Брянский А. М. [*277*](#_page277)

Будищев А. Н. [247](#_page247) [*314*](#_page314)

Буланель И. М. [55](#_page055)

Булвер-Литтон Э. [*280*](#_page280)

Бунин И. А. [110](#_page110), [203](#_page203)

Бур Ю. Л. де [*312*](#_page312)

Бурдес Б. П. [210](#_page210)

Бурджалов (Бурджалян) А. С. [260](#_page260)

Бурдин Ф. А. [*284*](#_page284)

Буренин В. П. [164](#_page164)

Бухарин М. Н. [*308*](#_page308)

Бьёрнсон Бьёрнстьерне [185](#_page185)

Вагнер Р. [24](#_page024), [105](#_page105)

Вадимов В. Ю. [179](#_page179)

Вакуленчук Г. Н. [185](#_page185), [186](#_page186), [189](#_page189)

Варламов К. А. [38](#_page038) – [40](#_page040), [46](#_page046) [54](#_page054) [62](#_page062), [67](#_page067), [76](#_page076) – [84](#_page084), [90](#_page090), [96](#_page096) – [99](#_page099), [101](#_page101), [112](#_page112), [113](#_page113), [148](#_page148), [149](#_page149), [156](#_page156), [157](#_page157), [170](#_page170), [181](#_page181), [195](#_page195), [196](#_page196), [198](#_page198) [200](#_page200), [203](#_page203), [204](#_page204), [226](#_page226), [228](#_page228), [237](#_page237), [238](#_page238), [251](#_page251), [*278*](#_page278), [*284*](#_page284) – [*286*](#_page286), [*290*](#_page290) [*295*](#_page295), [*301*](#_page301), [*303*](#_page303), [*305*](#_page305), [*307*](#_page307)

Васильев П. В. [51](#_page051), [*280*](#_page280)

Васильева Н. С. [38](#_page038), [61](#_page061), [88](#_page088) [90](#_page090) [195](#_page195), [232](#_page232), [*285*](#_page285), [*307*](#_page307)

Вахтангов Е. Б. [261](#_page261), [273](#_page273)

Ведринская М. А. [196](#_page196), [216](#_page216), [228](#_page228) [270](#_page270), [271](#_page271), [*306*](#_page306)

Вейнберг П. И. [59](#_page059), [160](#_page160), [171](#_page171) [221](#_page221), [227](#_page227), [*281*](#_page281), [*298*](#_page298), [*302*](#_page302)

Вейнберг П. П. [159](#_page159), [203](#_page203)

Величко В. Л. [*278*](#_page278), [*284*](#_page284)

Венгеров С. А. [242](#_page242)

Берн Ж. [242](#_page242)

Верхарн Э. [185](#_page185), [253](#_page253), [*293*](#_page293)

Виардо П. [118](#_page118), [*282*](#_page282), [*289*](#_page289)

Вивьен Л. С. [*307*](#_page307), [*311*](#_page311)

Вильбушевич Е. Б. [160](#_page160) – [162](#_page162), [164](#_page164), [166](#_page166), [167](#_page167), [171](#_page171), [173](#_page173), [174](#_page174), [179](#_page179), [202](#_page202), [212](#_page212), [227](#_page227), [239](#_page239), [250](#_page250), [253](#_page253), [257](#_page257), [258](#_page258), [268](#_page268), [271](#_page271), [*293*](#_page293), [*309*](#_page309), [*312*](#_page312)

Вильнер В. Б. [259](#_page259)

Виноградов П. Т. [32](#_page032)

Виноградов [244](#_page244)

Винчи Л. да — см. [Леонардо да Винчи](#_Tosh0004924)

Витте С. Ю. [91](#_page091), [*285*](#_page285)

Владимир Александрович — см. [Романов В. А.](#_Tosh0004925)

Волконский — см. [Исаенко Г. Г.](#_Tosh0004926)

Волконский М. Н. [*302*](#_page302)

Волконский С. М. [74](#_page074), [75](#_page075), [86](#_page086), {315} [88](#_page088) – [90](#_page090), [114](#_page114), [141](#_page141), [152](#_page152), [244](#_page244), [*285*](#_page285), [*290*](#_page290)

Волошин М. А. [158](#_page158), [267](#_page267)

Вольф-Израэль Е. М. [270](#_page270)

Волынский (Флексер) А. Л. [67](#_page067), [68](#_page068), [171](#_page171), [203](#_page203), [205](#_page205) – [207](#_page207), [209](#_page209), [244](#_page244), [266](#_page266), [*282*](#_page282), [*299*](#_page299)

Воронов В. И. [219](#_page219), [*302*](#_page302)

Врангель Н. Н. [206](#_page206)

Врубель М. А. [105](#_page105)

Всеволожский И. А. [62](#_page062), [63](#_page063), [74](#_page074), [86](#_page086) – [88](#_page088), [141](#_page141), [*285*](#_page285)

Всеволожский Н. Н. [86](#_page086), [93](#_page093)

Вульф П. Л. [106](#_page106), [107](#_page107)

Вяльцева А. Д. [228](#_page228), [237](#_page237)

Гайдебуров П. П. [55](#_page055), [179](#_page179), [220](#_page220), [244](#_page244), [*281*](#_page281)

Галилей Г. [122](#_page122), [*289*](#_page289)

Галина (Эйнерлинг) Г. А. [202](#_page202)

Гамсун (Педерсен) К. [173](#_page173), [185](#_page185), [217](#_page217), [*301*](#_page301)

Гаршин В. М. [207](#_page207), [227](#_page227), [231](#_page231), [*304*](#_page304)

Гауптман Г. [185](#_page185), [241](#_page241), [*295*](#_page295)

Ге Г. Г. [171](#_page171), [223](#_page223), [238](#_page238), [244](#_page244)

Гебен Л. И. [*303*](#_page303)

Гедеонов С. А. [*280*](#_page280), [*296*](#_page296)

Гейберг И. Л. [263](#_page263)

Гейне Г. [207](#_page207), [*287*](#_page287), [*289*](#_page289)

Гердт П. А. [44](#_page044), [54](#_page054), [74](#_page074)

Германова М. Н. [263](#_page263)

Герцен А. И. [66](#_page066), [105](#_page105), [125](#_page125), [128](#_page128)

Герценштейн Д. М. [204](#_page204)

Гессер Г. Н. [*278*](#_page278)

Гете И.‑В. [65](#_page065), [95](#_page095), [97](#_page097), [207](#_page207), [242](#_page242)

Гибшман К. Э. [220](#_page220), [273](#_page273)

Гинон А. [*288*](#_page288)

Гинцбург И. Я. [206](#_page206), [242](#_page242)

Глазунов А. К. [150](#_page150), [221](#_page221)

Гловацкий Г. В. [175](#_page175), [179](#_page179)

Глебова О. А. [171](#_page171)

Гнедич П. П. [88](#_page088), [109](#_page109), [149](#_page149), [151](#_page151) [172](#_page172), [181](#_page181), [182](#_page182), [195](#_page195), [214](#_page214), [218](#_page218), [223](#_page223), [*285*](#_page285), [*288*](#_page288), [*303*](#_page303)

Гоголь Н. В. [46](#_page046), [49](#_page049), [158](#_page158), [227](#_page227) [233](#_page233), [242](#_page242), [261](#_page261), [*278*](#_page278) – [*280*](#_page280), [*285*](#_page285) [*297*](#_page297), [*298*](#_page298), [*310*](#_page310)

Годин Я. В. [165](#_page165), [*292*](#_page292)

Гойя Ф. [213](#_page213)

Головин А. Я. [211](#_page211), [217](#_page217), [238](#_page238), [239](#_page239), [244](#_page244), [249](#_page249), [*293*](#_page293)

Головин С. А. [*310*](#_page310)

Гомер [40](#_page040)

Гончаров И. А. [84](#_page084), [249](#_page249), [*308*](#_page308)

Горбунов И. Ф. [38](#_page038), [198](#_page198), [*297*](#_page297)

Горев (Васильев) Ф. П. [67](#_page067), [179](#_page179), [199](#_page199), [*296*](#_page296)

Горин-Горяинов Б. А. [55](#_page055), [159](#_page159), [*292*](#_page292), [*306*](#_page306)

Горцева О. И. — см. [Дестомб-Горцева О. И.](#_Tosh0004927)

Горький А. М. [150](#_page150), [159](#_page159), [167](#_page167), [209](#_page209), [213](#_page213), [216](#_page216), [219](#_page219), [221](#_page221), [226](#_page226), [232](#_page232), [246](#_page246), [*299*](#_page299), [*301*](#_page301), [*302*](#_page302), [*304*](#_page304)

Гофмансталь Г. [208](#_page208), [270](#_page270), [*311*](#_page311)

Грановская Е. М. [240](#_page240), [*305*](#_page305)

Греков И. Н. [158](#_page158)

Грибоедов А. С. [46](#_page046), [*294*](#_page294)

Грибунин В. Ф. [150](#_page150)

Григорович Д. В. [*298*](#_page298)

Григорьев [37](#_page037)

Григорьев [192](#_page192)

Григорьев-Истомин Н. А. [*308*](#_page308)

Грильпарцер Ф. [220](#_page220)

Грин (Гриневский) А. С. [176](#_page176)

Грузинский Д. Я. [78](#_page078), [97](#_page097), [98](#_page098), [178](#_page178)

Грушко Н. В. [249](#_page249), [*308*](#_page308)

Гуриелли О. М. [65](#_page065), [*282*](#_page282)

Гусев-Оренбургский С. И. [202](#_page202)

Гюго В. [49](#_page049), [164](#_page164), [242](#_page242), [*279*](#_page279), [*286*](#_page286)

Гюйо Ж. М. [41](#_page041), [64](#_page064), [240](#_page240)

Давиденков [256](#_page256), [260](#_page260)

Давидович Л. [273](#_page273)

Давыдов А. М. [54](#_page054), [74](#_page074)

Давыдов В. Н. [24](#_page024), [25](#_page025), [38](#_page038) – [47](#_page047), [49](#_page049) – [64](#_page064), [66](#_page066), [67](#_page067), [71](#_page071), [72](#_page072), [74](#_page074), [83](#_page083), [88](#_page088), [90](#_page090) – [94](#_page094), [96](#_page096), [101](#_page101), [106](#_page106), [112](#_page112), [113](#_page113), [139](#_page139), [146](#_page146) – [148](#_page148), [151](#_page151), [153](#_page153), [154](#_page154), [157](#_page157), [159](#_page159), [170](#_page170), [175](#_page175), [176](#_page176), [178](#_page178), [181](#_page181), [195](#_page195), [196](#_page196), [198](#_page198) – [200](#_page200), [203](#_page203), [204](#_page204), [210](#_page210), [215](#_page215), [216](#_page216), [218](#_page218), [221](#_page221), [228](#_page228), [232](#_page232), [235](#_page235), [240](#_page240), [244](#_page244), [245](#_page245), [264](#_page264), [273](#_page273) – [275](#_page275), [*278*](#_page278) – [*286*](#_page286), [*290*](#_page290), [*295*](#_page295), [*301*](#_page301), [*306*](#_page306), [*307*](#_page307)

Далматов (Лучич) В. П. — [38](#_page038), [61](#_page061) – [63](#_page063), [67](#_page067), [97](#_page097), [111](#_page111) – [113](#_page113), [148](#_page148), [149](#_page149), [153](#_page153), [155](#_page155), [157](#_page157), [158](#_page158), [170](#_page170), [176](#_page176), [179](#_page179), [194](#_page194), [195](#_page195), [198](#_page198) – [201](#_page201), [203](#_page203), [204](#_page204), [216](#_page216), [219](#_page219), [232](#_page232), [238](#_page238), [264](#_page264), [*281*](#_page281), [*286*](#_page286), [*288*](#_page288), [*301*](#_page301), [*305*](#_page305)

Далькевич М. В. [44](#_page044)

Дальский (Неелов) М. В. [38](#_page038), [49](#_page049), [62](#_page062), [65](#_page065) – [75](#_page075), [155](#_page155), [178](#_page178), [179](#_page179), [193](#_page193), [*282*](#_page282), [*283*](#_page283)

Д’Аннунцио Г. [263](#_page263), [*289*](#_page289)

{316} Данте А. [105](#_page105), [119](#_page119), [207](#_page207), [242](#_page242), [*289*](#_page289)

Дарвин Ч. [28](#_page028)

Даргомыжский А. С. [*284*](#_page284)

Дарский (Псарьян) М. Е. [152](#_page152), [155](#_page155), [156](#_page156), [195](#_page195), [*291*](#_page291), [*304*](#_page304), [*308*](#_page308)

Де Лазари И. К. [177](#_page177), [237](#_page237), [250](#_page250), [256](#_page256), [268](#_page268)

Дедьер Я. А. [*297*](#_page297)

Демерт (Брок) О. В. [202](#_page202)

Дестомб-Горцева О. И. [49](#_page049), [*281*](#_page281)

Дестрем И. [273](#_page273)

Джакометти П. [*297*](#_page297)

Джером К. Джером [*288*](#_page288)

Джонс Г. [*308*](#_page308)

Джунковский [247](#_page247)

Диллон М. Л. [*309*](#_page309)

Дмитриев (Шенберг) Д. А. [150](#_page150)

Дмитрий Павлович — см. [Романов Д. П.](#_Tosh0004928)

Добролюбов Н. А. [206](#_page206)

Долинов А. И. [84](#_page084) – [86](#_page086), [*284*](#_page284), [*308*](#_page308)

Домашева М. П. [159](#_page159), [216](#_page216)

Дорошевич В. М. [61](#_page061), [*281*](#_page281)

Достоевский Ф. М. [60](#_page060), [84](#_page084), [105](#_page105), [113](#_page113), [128](#_page128), [129](#_page129), [184](#_page184), [207](#_page207), [211](#_page211), [214](#_page214), [230](#_page230), [231](#_page231), [234](#_page234), [236](#_page236), [242](#_page242), [*285*](#_page285), [*290*](#_page290), [*297*](#_page297), [*298*](#_page298), [*303*](#_page303)

Драчевский [167](#_page167), [168](#_page168)

Дружинин А. В. [*298*](#_page298), [*302*](#_page302)

Дубицкая Л. Я. [272](#_page272), [*277*](#_page277)

Дузе Э. [54](#_page054)

Дулькевич Н. В. [179](#_page179)

Дымов О. И. [202](#_page202), [209](#_page209), [210](#_page210), [240](#_page240), [*292*](#_page292)

Дьяконов-Ставрогин А. А. [244](#_page244)

Дюжикова А. И. [151](#_page151)

Дюма-отец А. [242](#_page242), [252](#_page252), [*283*](#_page283), [*294*](#_page294)

Дюма-сын А. [*288*](#_page288), [*296*](#_page296)

Дюмениль (Маршан) М. [244](#_page244)

Дядя Костя — см. [Варламов К. А.](#_Tosh0004929)

Евдокимов В. [*308*](#_page308)

Евлахов А. М. [*300*](#_page300)

Евреинов Н. Н. [220](#_page220), [273](#_page273), [*301*](#_page301)

Елецкий [32](#_page032)

Елпатьевский С. Я. [224](#_page224)

Ермилов В. Е. [175](#_page175), [202](#_page202)

Ермолова М. Н. [42](#_page042), [54](#_page054), [68](#_page068), [69](#_page069), [*293*](#_page293)

Ершов И. В. [54](#_page054), [150](#_page150)

Есенин С. А. [274](#_page274)

Есипович А. П. [171](#_page171) [*316*](#_page316)

Жаботинский В. Е. [*292*](#_page292)

Жижмор М. [273](#_page273)

Жихарева Е. Т. [263](#_page263)

Жуковский Б. Е. [273](#_page273), [*312*](#_page312)

Жулева Е. Н. [38](#_page038), [54](#_page054), [90](#_page090), [171](#_page171), [232](#_page232)

Загаров (фон Фессинг) А. Л. [236](#_page236), [*308*](#_page308)

Зандин М. П. [*311*](#_page311)

Засулич В. И. [173](#_page173)

Зигфрид (Старк Э.) [*292*](#_page292), [*300*](#_page300), [*308*](#_page308)

Зилоти А. И. [120](#_page120), [124](#_page124), [*289*](#_page289)

Зилоти М. И. [120](#_page120), [124](#_page124), [135](#_page135)

Зиновьев З. П. [*281*](#_page281)

Зонненталь А. [54](#_page054)

Зонов А. П. [244](#_page244), [*306*](#_page306)

Зощенко М. М. [273](#_page273)

Зудерман Г. [97](#_page097), [109](#_page109), [*285*](#_page285), [*287*](#_page287), [*288*](#_page288), [*296*](#_page296)

Ибсен Г. [94](#_page094), [185](#_page185), [208](#_page208), [211](#_page211), [233](#_page233), [242](#_page242), [249](#_page249), [252](#_page252), [271](#_page271), [*286*](#_page286), [*300*](#_page300)

Иванов Л. И. [44](#_page044)

Иванов (Альвасов) [35](#_page035), [39](#_page039)

Иванов-Козельский М. Т. [68](#_page068), [172](#_page172), [175](#_page175)

Инбер В. М. [162](#_page162)

Иоллос Г. Б. [204](#_page204)

Ирина — см. [Мейерхольд И. В.](#_Tosh0004930)

Исаенко Г. Г. [203](#_page203)

Истомина В. В. [*281*](#_page281)

Йорик Р. [171](#_page171), [*294*](#_page294)

Казанский В. А. [*303*](#_page303)

Кайнц И. [185](#_page185)

Кальдерон П. [*280*](#_page280)

Каляев И. П. [204](#_page204)

Каменский А. П. [175](#_page175), [176](#_page176), [202](#_page202)

Карабчевский Н. П. [55](#_page055), [150](#_page150), [251](#_page251)

Карангозов [190](#_page190)

Каратыгин П. А. [*312*](#_page312)

Каратыгина К. П. [170](#_page170)

Кармен [190](#_page190)

Карнеев (Кириллов) М. В. [55](#_page055), [*287*](#_page287)

Каронин С. (Петропавловский Н. Е.) [37](#_page037)

Карпинский А. П. [*312*](#_page312)

Карпов Е. П. [63](#_page063), [71](#_page071) – [73](#_page073), [75](#_page075), [87](#_page087) – [90](#_page090), [129](#_page129), [142](#_page142), [145](#_page145), [147](#_page147), {317} [182](#_page182), [183](#_page183), [209](#_page209), [241](#_page241), [244](#_page244), [253](#_page253), [254](#_page254) [264](#_page264), [270](#_page270), [*282*](#_page282), [*283*](#_page283), [*285*](#_page285), [*289*](#_page289), [*291*](#_page291), [*299*](#_page299), [*302*](#_page302), [*304*](#_page304)

Карпович П. В. [204](#_page204)

Карре М. [*286*](#_page286)

Кац [167](#_page167)

Качалов В. И. [55](#_page055), [70](#_page070), [150](#_page150), [221](#_page221), [225](#_page225), [263](#_page263), [*283*](#_page283), [*302*](#_page302), [*310*](#_page310)

Качалов Н. Н. [257](#_page257)

Каширин (Благушин) А. И. [149](#_page149), [172](#_page172), [*291*](#_page291)

Керубини Л. [244](#_page244)

Кирова В. Н. [204](#_page204)

Киселевский И. П. [172](#_page172), [245](#_page245)

Кист [257](#_page257)

Клеманский С. И. [106](#_page106), [107](#_page107)

Книппер-Чехова О. Л. [263](#_page263), [*310*](#_page310)

Коваленская Н. Г. [259](#_page259)

Коваленский [227](#_page227)

Колышко И. И. [*304*](#_page304)

Кольцов А. В. [227](#_page227)

Комиссаржевская В. Ф. [54](#_page054), [59](#_page059), [62](#_page062), [67](#_page067), [74](#_page074), [77](#_page077), [90](#_page090), [96](#_page096) – [98](#_page098), [100](#_page100) – [102](#_page102), [105](#_page105) – [111](#_page111), [113](#_page113) – [115](#_page115), [123](#_page123), [126](#_page126) – [129](#_page129), [131](#_page131), [132](#_page132), [135](#_page135), [138](#_page138) – [141](#_page141), [148](#_page148), [151](#_page151) – [153](#_page153), [155](#_page155), [159](#_page159), [160](#_page160), [162](#_page162) – [165](#_page165), [170](#_page170), [172](#_page172), [178](#_page178), [179](#_page179), [195](#_page195), [209](#_page209) – [211](#_page211), [215](#_page215), [220](#_page220), [228](#_page228), [230](#_page230), [243](#_page243) – [245](#_page245), [251](#_page251), [275](#_page275), [*277*](#_page277), [*278*](#_page278), [*284*](#_page284) – [*293*](#_page293), [*299*](#_page299), [*300*](#_page300), [*302*](#_page302) – [*304*](#_page304), [*306*](#_page306), [*309*](#_page309)

Комиссаржевский Ф. П. [54](#_page054), [136](#_page136), [137](#_page137), [*289*](#_page289)

Комиссаржевский Ф. Ф. [220](#_page220), [244](#_page244)

Кони А. Ф. [84](#_page084), [150](#_page150), [*284*](#_page284)

Кони Ф. А. [48](#_page048), [*279*](#_page279), [*298*](#_page298)

Коноплянникова [204](#_page204)

Контский А. [27](#_page027)

Коперник Н. [122](#_page122), [*289*](#_page289)

Корвин-Круковский Ю. В. [199](#_page199), [216](#_page216), [*312*](#_page312)

Корецкий Н. В. [247](#_page247)

Коринфский А. А. [113](#_page113)

Корнев Н. А. [72](#_page072), [236](#_page236), [*294*](#_page294)

Коровин К. А. [236](#_page236)

Короленко В. Г. [247](#_page247)

Корчагина-Александровская Е. П. [209](#_page209), [241](#_page241), [*293*](#_page293)

Косоротов А. И. [69](#_page069), [213](#_page213), [219](#_page219), [240](#_page240), [*305*](#_page305)

Котляревский Н. А. [193](#_page193), [223](#_page223), [*303*](#_page303)

Кошиц Н. П. [263](#_page263)

Краевский А. А. [*298*](#_page298)

Крандиевская Н. В. [202](#_page202)

Красилин [219](#_page219)

Красов (Некрасов) Н. Д. [179](#_page179)

Крачковский И. Ю. [224](#_page224)

Кремлев [55](#_page055)

Крестовский Н. (Куликов Н. И.) [*279*](#_page279)

Крупенский А. Д. [214](#_page214), [*307*](#_page307)

Кручинин А. Н. [126](#_page126), [130](#_page130), [203](#_page203), [*289*](#_page289)

Крушеван П. А. [170](#_page170), [188](#_page188)

Крыжов [178](#_page178)

Крылов В. А. [37](#_page037) – [39](#_page039), [49](#_page049), [63](#_page063), [109](#_page109), [112](#_page112), [151](#_page151), [257](#_page257), [*278*](#_page278), [*279*](#_page279), [*282*](#_page282), [*285*](#_page285)

Крылов И. А. [46](#_page046), [235](#_page235), [*280*](#_page280), [*281*](#_page281)

Крэг Г. [236](#_page236), [*304*](#_page304)

Крюгер [190](#_page190), [192](#_page192)

Крюковский А. Ф. [*278*](#_page278)

Кугель А. Р. [78](#_page078), [152](#_page152) – [154](#_page154), [182](#_page182), [196](#_page196), [212](#_page212), [220](#_page220), [221](#_page221), [244](#_page244), [*291*](#_page291), [*292*](#_page292), [*294*](#_page294), [*295*](#_page295), [*300*](#_page300), [*302*](#_page302), [*306*](#_page306)

Кузмин М. А. [220](#_page220), [232](#_page232), [238](#_page238)

Кузнецов С. Л. [252](#_page252) – [254](#_page254), [270](#_page270), [*311*](#_page311)

Кузнецов [55](#_page055)

Кузнецова-Бенуа М. Н. [239](#_page239)

Куликов (Николаев) Н. Н. [*285*](#_page285)

Куприн А. И. [110](#_page110), [173](#_page173), [174](#_page174), [176](#_page176), [177](#_page177), [202](#_page202), [203](#_page203), [209](#_page209), [213](#_page213), [214](#_page214), [221](#_page221) – [226](#_page226), [268](#_page268), [*302*](#_page302)

Курихин Ф. Н. [228](#_page228), [273](#_page273), [*309*](#_page309)

Курочкин В. С. [*298*](#_page298)

Кустодиев Б. М. [*311*](#_page311)

Кшесинский И. Ф. [54](#_page054)

Кшесинская М. Ф. [54](#_page054)

Лабиш Э. [*279*](#_page279)

Лаврентьев А. Н. [236](#_page236), [237](#_page237), [*304*](#_page304), [*308*](#_page308)

Ладыженский М. В. [202](#_page202)

Ламбин П. Б. [216](#_page216)

Ланской (Солянников) В. А. [49](#_page049)

Лапицкий И. М. [*309*](#_page309)

Лауниц [167](#_page167)

Лебедев Н. Д. [58](#_page058)

Левант А. Я. [209](#_page209), [264](#_page264)

Левитин И. И. [105](#_page105)

Левитов А. И. [35](#_page035)

Левкеева Е. И. [38](#_page038), [90](#_page090), [112](#_page112), [151](#_page151)

Левьен Н. Г. [263](#_page263)

Легат С. Г. [54](#_page054)

{318} Легат Н. Г. [54](#_page054)

Лейферт А. П. [37](#_page037)

Лейферт Л. А. [37](#_page037)

Ленин В. И. [266](#_page266)

Ленский (Вервициотти) А. П. [60](#_page060), [158](#_page158), [176](#_page176), [221](#_page221)

Ленский (Воробьев) Д. Т. [*278*](#_page278), [*284*](#_page284)

Ленский (Овчина-Телепнев-Оболенский) П. Д. [38](#_page038), [55](#_page055), [90](#_page090), [170](#_page170), [181](#_page181) – [183](#_page183), [195](#_page195), [198](#_page198), [232](#_page232), [*295*](#_page295)

Леонардо да Винчи [68](#_page068), [105](#_page105)

Леонидов Л. Д. [264](#_page264), [*310*](#_page310)

Леонтович Е. К. [263](#_page263), [267](#_page267)

Лермонтов М. Ю. [27](#_page027), [91](#_page091), [166](#_page166), [207](#_page207), [218](#_page218), [232](#_page232), [239](#_page239), [242](#_page242), [*285*](#_page285), [*301*](#_page301)

Лернер Н. Н. [271](#_page271), [*312*](#_page312)

Лерский И. В. [178](#_page178), [*304*](#_page304)

Лефран А. [*279*](#_page279)

Либединский Ю. Н. [270](#_page270), [*311*](#_page311)

Лилина (Перевощикова) М. П. [*287*](#_page287)

Липковская Л. Я. [178](#_page178), [239](#_page239), [268](#_page268), [*305*](#_page305)

Лист Ф. [162](#_page162)

Листов Н. А. [55](#_page055)

Литовцева Н. Н. [263](#_page263)

Лихарев В. С. [*288*](#_page288)

Локтев Н. Д. [130](#_page130), [*278*](#_page278)

Лонгинов М. Н. [*286*](#_page286)

Лондон Д. [176](#_page176), [242](#_page242)

Лопатин Г. А. [173](#_page173)

Лоррэн Ж. [*279*](#_page279)

Лоренцо ди — см. [Тина ди Лоренцо](#_Tosh0004931)

Лось А. П. [220](#_page220)

Лохвицкая-Скалон М. А. [*309*](#_page309)

Лужский В. В. [150](#_page150)

Лукин [220](#_page220)

Лукьянов А. А. [202](#_page202)

Луначарский А. В. [23](#_page023)

Лутугин В. И. [168](#_page168), [169](#_page169)

Лутугин Л. И. [168](#_page168), [169](#_page169), [182](#_page182), [227](#_page227), [246](#_page246)

Люком Е. М. [273](#_page273)

Мазини А. [54](#_page054)

Майков А. Н. [227](#_page227), [*298*](#_page298)

Майков-Крашенинников Н. [49](#_page049)

Майская Т. А. [172](#_page172), [*294*](#_page294)

Макаров А. [177](#_page177), [250](#_page250)

Малиновская З. А. [*292*](#_page292)

Мальский (Нечаев) Н. П. [55](#_page055), [113](#_page113), [197](#_page197) – [200](#_page200)

Мамин-Сибиряк Д. Н. [207](#_page207)

Мамонтов С. И. [68](#_page068), [*283*](#_page283)

Мандельштам О. Э. [267](#_page267)

Мансфельд Д. А. [*278*](#_page278)

Марголин С. А. [273](#_page273)

Марина-Морская М. И. [48](#_page048), [49](#_page049), [*279*](#_page279)

Маркевич Б. М. [*285*](#_page285)

Маркони Ф. [54](#_page054)

Марлинский А. — см. [Бестужев А. А.](#_Tosh0004932)

Мартынов А. Е. [44](#_page044)

Массалитинов Н. О. [263](#_page263)

Матэ В. В. [242](#_page242)

Махно Н. И. [257](#_page257)

Маша — см. [Зилоти М. И.](#_Tosh0004933)

Маширов А. И. [162](#_page162)

Мгебров А. В. [273](#_page273)

Медведев П. М. [38](#_page038), [51](#_page051), [52](#_page052), [90](#_page090), [92](#_page092), [112](#_page112), [147](#_page147), [170](#_page170), [195](#_page195), [196](#_page196), [199](#_page199), [*280*](#_page280)

Медведева (Гайдукова) Н. М. [54](#_page054)

Мезерницкий [265](#_page265)

Мей Л. А. [*279*](#_page279)

Мейерхольд В. Э. [217](#_page217), [218](#_page218), [220](#_page220), [228](#_page228), [232](#_page232), [233](#_page233), [236](#_page236), [238](#_page238), [239](#_page239), [244](#_page244), [249](#_page249), [251](#_page251), [254](#_page254), [260](#_page260) – [262](#_page262), [270](#_page270), [273](#_page273), [*278*](#_page278), [*300*](#_page300), [*302*](#_page302), [*305*](#_page305), [*308*](#_page308)

Мейерхольд И. В. [260](#_page260), [261](#_page261)

Мейерхольд Т. В. [260](#_page260), [261](#_page261)

Менгден И. В. фон [*280*](#_page280)

Меньшиков М. О. [219](#_page219), [220](#_page220)

Мережковский Д. С. [157](#_page157), [271](#_page271),

Месхиева — см. [Алексеева-Месхиева В. В.](#_Tosh0004934)

Метерлинк М. [105](#_page105), [185](#_page185), [*289*](#_page289)

Миклашевский К. М. [273](#_page273)

Милославский (Фридебург) Н. К. [51](#_page051), [52](#_page052), [*280*](#_page280)

Мирбо О. [*298*](#_page298)

Миронов [55](#_page055)

Миронова В. А. [196](#_page196)

Михайлов М. А. [*281*](#_page281)

Михайловский Н. К. [55](#_page055), [206](#_page206)

Михайловский Н. Н. [55](#_page055), [208](#_page208)

Мичурина-Самойлова В. А. [67](#_page067), [195](#_page195), [238](#_page238), [*282*](#_page282), [*306*](#_page306)

Мицкевич А. [105](#_page105), [125](#_page125), [242](#_page242)

Моисси А. [185](#_page185), [270](#_page270), [*311*](#_page311)

{319} Молчанов А. Е. [62](#_page062), [86](#_page086), [88](#_page088), [89](#_page089), [94](#_page094)

Мольер Ж.‑Б. [46](#_page046), [157](#_page157), [218](#_page218), [238](#_page238), [251](#_page251), [*279*](#_page279), [*285*](#_page285), [*301*](#_page301), [*305*](#_page305)

Мордкин М. М. [263](#_page263), [267](#_page267)

Морето‑и‑Каванья А. [*279*](#_page279)

Морозов А. Я. [44](#_page044)

Морозов Н. А. [173](#_page173)

Москвин И. М. [150](#_page150), [221](#_page221), [236](#_page236), [237](#_page237), [*302*](#_page302), [*304*](#_page304), [*310*](#_page310)

Моцарт В.‑А. [105](#_page105)

Мравина Е. К. [54](#_page054)

Муйжель В. В. [224](#_page224)

Мунт О. М. [260](#_page260), [261](#_page261)

Мунэ-Сюлли Ж. [54](#_page054)

Муравьев В. Л. [102](#_page102)

Муров А. [*303*](#_page303)

Мурский [258](#_page258)

Навроцкий-Вроцкий А. А. [45](#_page045)

Надсон С. Я. [239](#_page239)

Найденов (Алексеев) С. А. [202](#_page202), [205](#_page205), [213](#_page213), [218](#_page218), [219](#_page219), [224](#_page224), [*301*](#_page301)

Наровский (Навроцкий) А. А. [45](#_page045), [240](#_page240)

Невежин П. М. [49](#_page049), [234](#_page234), [249](#_page249), [*283*](#_page283), [*285*](#_page285), [*304*](#_page304)

Неверов Н. [48](#_page048), [49](#_page049), [*279*](#_page279)

Неволин Б. С. [179](#_page179), [183](#_page183)

Негри А. [166](#_page166), [173](#_page173), [*293*](#_page293), [*306*](#_page306)

Нежданов [175](#_page175)

Незлобии (Алябьев) К. Н. [78](#_page078), [97](#_page097), [241](#_page241), [*284*](#_page284), [*305*](#_page305)

Некрасов Н. А. [35](#_page035), [171](#_page171), [242](#_page242), [*278*](#_page278), [*290*](#_page290), [*294*](#_page294), [*298*](#_page298)

Некрасова-Колчинская О. В. [*292*](#_page292)

Немирова-Ральф А. А. [170](#_page170), [181](#_page181)

Немирович-Данченко В. И. [49](#_page049) [97](#_page097), [100](#_page100), [150](#_page150), [152](#_page152), [158](#_page158), [224](#_page224), [249](#_page249), [*286*](#_page286), [*287*](#_page287), [*292*](#_page292), [*294*](#_page294), [*295*](#_page295), [*305*](#_page305), [*308*](#_page308)

Немирович-Данченко Вас. И. [203](#_page203), [*292*](#_page292)

Никитин И. С. [35](#_page035)

Никифоров Н. М. [58](#_page058)

Николай II [190](#_page190), [*301*](#_page301)

Нильский А. А. [61](#_page061)

Ницше Ф. [105](#_page105), [124](#_page124), [128](#_page128)

Новорусский М. В. [173](#_page173), [246](#_page246)

Нордман-Северова Н. Б. [242](#_page242)

Одран Э. [*308*](#_page308)

Озаровский Ю. Э. [47](#_page047), [151](#_page151), [157](#_page157), [172](#_page172), [195](#_page195), [202](#_page202), [216](#_page216), [223](#_page223), [226](#_page226), [244](#_page244), [*283*](#_page283), [*291*](#_page291), [*294*](#_page294), [*296*](#_page296)

Онэ Ж. [*292*](#_page292)

Орленев П. Н. [54](#_page054), [63](#_page063), [113](#_page113), [198](#_page198), [211](#_page211), [*288*](#_page288)

Орлов А. П. [*281*](#_page281)

Осипович-Новодворский А. О.

Островский А. Н. [48](#_page048), [56](#_page056), [61](#_page061), [65](#_page065), [79](#_page079), [80](#_page080), [84](#_page084), [97](#_page097), [101](#_page101), [109](#_page109), [113](#_page113), [141](#_page141), [143](#_page143) – [145](#_page145), [148](#_page148), [157](#_page157), [162](#_page162), [170](#_page170), [172](#_page172), [196](#_page196), [204](#_page204), [207](#_page207), [210](#_page210), [218](#_page218), [221](#_page221), [236](#_page236), [237](#_page237), [239](#_page239), [248](#_page248), [249](#_page249), [*278*](#_page278) – [*282*](#_page282), [*284*](#_page284), [*285*](#_page285), [*287*](#_page287) – [*290*](#_page290), [*292*](#_page292), [*294*](#_page294) – [*297*](#_page297) [*300*](#_page300), [*301*](#_page301), [*304*](#_page304), [*306*](#_page306), [*308*](#_page308)

Острогорский В. П. [44](#_page044)

Остужев А. А. [*310*](#_page310)

Оффенбах Ж. [*308*](#_page308)

Павел Васильевич — см. [Васильев П. В.](#_Tosh0004935)

Павленков Ф. Ф. [34](#_page034)

Павлова З. [259](#_page259)

Панаев И. И. [*298*](#_page298)

Панова Г. В. [197](#_page197)

Пантелеев А. П. [250](#_page250)

Панчин А. С. [72](#_page072), [80](#_page080), [81](#_page081)

Пасхалова (Чегодаева) А. А. [54](#_page054), [*286*](#_page286)

Пашенная В. Н. [*310*](#_page310)

Пашковский Д. Х. [*300*](#_page300), [*304*](#_page304)

Пекарский [*293*](#_page293)

Петипа М. И. [60](#_page060), [74](#_page074)

Петипа В. М. [259](#_page259)

Петров Н. В. [270](#_page270), [273](#_page273), [*304*](#_page304), [*311*](#_page311)

Петровский А. П. [171](#_page171), [195](#_page195), [216](#_page216), [232](#_page232), [239](#_page239)

Пильский П. [173](#_page173), [175](#_page175), [177](#_page177)

Пирогов Н. И. [28](#_page028)

Писарев Д. М. [28](#_page028)

Писарев М. И. [38](#_page038), [55](#_page055), [62](#_page062), [65](#_page065), [66](#_page066), [72](#_page072), [97](#_page097), [101](#_page101), [151](#_page151)

Писарева А. С. [202](#_page202)

Писарева-Звездич М. Н. [*281*](#_page281)

Писемский А. Ф. [*298*](#_page298), [*308*](#_page308)

Писнячевский В. П. [61](#_page061), [62](#_page062)

Планкет Р. [*304*](#_page304)

Плещеев А. Н. [227](#_page227)

Подгорный Н. А. [*306*](#_page306)

Полевицкая Е. А. [240](#_page240), [252](#_page252), [254](#_page254)

{320} Поллак Б. В. [173](#_page173), [*295*](#_page295)

Поллак В. Б. [173](#_page173), [*295*](#_page295)

Полонский Я. П. [113](#_page113), [171](#_page171), [227](#_page227), [247](#_page247)

Поляков А. С. [*311*](#_page311)

Поморский А. Н. [267](#_page267)

По Э. [*300*](#_page300)

Поплавский [45](#_page045)

Поссарт Э. [54](#_page054), [163](#_page163)

Потапенко И. Н. [63](#_page063), [97](#_page097), [131](#_page131), [155](#_page155), [203](#_page203), [205](#_page205), [228](#_page228), [*285*](#_page285), [*287*](#_page287), [*288*](#_page288), [*290*](#_page290)

Потемкин П. П. [247](#_page247)

Потехин А. А. [58](#_page058), [169](#_page169), [237](#_page237), [*279*](#_page279), [*281*](#_page281), [*294*](#_page294), [*305*](#_page305)

Потехин Н. А. [109](#_page109), [*288*](#_page288)

Потоцкая М. А. [112](#_page112), [162](#_page162), [170](#_page170), [212](#_page212), [218](#_page218)

Правдин (Трейлебен) О. А. [99](#_page099), [100](#_page100), [158](#_page158), [*310*](#_page310)

Преображенская О. О. [54](#_page054), [74](#_page074)

Прозоровский Б. А. [263](#_page263)

Проппер С. М. [201](#_page201)

Птоломей [*289*](#_page289)

Пуришкевич В. М. [188](#_page188), [220](#_page220)

Пушкарева (Котляревская) В. В. [45](#_page045), [61](#_page061), [193](#_page193), [223](#_page223)

Пушкин А. С. [35](#_page035), [105](#_page105), [128](#_page128), [153](#_page153), [160](#_page160), [161](#_page161), [163](#_page163) – [166](#_page166), [171](#_page171), [179](#_page179), [184](#_page184), [207](#_page207), [218](#_page218), [224](#_page224), [242](#_page242), [267](#_page267), [*292*](#_page292), [*293*](#_page293), [*301*](#_page301)

Пшибышевский С. [171](#_page171)

Пяст (Пестовский) В. А. [273](#_page273)

Радаков А. А. [208](#_page208), [273](#_page273), [*299*](#_page299)

Радзивилович И. В. [85](#_page085), [*285*](#_page285), [*288*](#_page288)

Радин Н. М. [55](#_page055), [130](#_page130), [*278*](#_page278)

Радищев А. Н. [35](#_page035)

Раевская А. М. [171](#_page171)

Раисова Р. М. [179](#_page179)

Ракитин Ю. Л. [*308*](#_page308)

Рамш Ф. [250](#_page250)

Распутин Г. Е. [252](#_page252)

Рассудов [179](#_page179)

Редько А. С. [45](#_page045)

Режан (Режю) Г. [54](#_page054)

Рейнеке А. К. [241](#_page241), [*305*](#_page305)

Ремизов А. М. [203](#_page203), [206](#_page206)

Ремизов-Васильев (Ре‑ми) Н. В. [208](#_page208), [*299*](#_page299)

Ремизов В. С. [112](#_page112)

Репин И. Е. [45](#_page045), [59](#_page059), [105](#_page105), [150](#_page150), [242](#_page242), [*305*](#_page305)

Репин Ю. И. [59](#_page059)

Репина В. И. [45](#_page045), [59](#_page059)

Рёскин Д. [96](#_page096), [105](#_page105), [127](#_page127), [128](#_page128)

Решетников Ф. М. [35](#_page035)

Риглер-Воронкова М. А. [219](#_page219), [*302*](#_page302), [*304*](#_page304)

Рид М. [242](#_page242)

Римский-Корсаков Н. Ал [150](#_page150), [221](#_page221)

Робакидзе Г. Г. [263](#_page263), [266](#_page266), [267](#_page267)

Розанов В. В. [206](#_page206)

Роксанова (Петровская) М. Л. [208](#_page208)

Роллан Р. [185](#_page185), [263](#_page263)

Романов В. А. [74](#_page074), [75](#_page075)

Романов Д. П. [252](#_page252)

Рославлев Б. А. [202](#_page202)

Росси Э. [33](#_page033), [54](#_page054)

Россовский Н. А. [152](#_page152), [153](#_page153)

Ростан Э. [*281*](#_page281)

Рощин-Инсаров (Пашенный) Н. П. [102](#_page102), [249](#_page249)

Рощина-Инсарова Е. Н. [228](#_page228), [249](#_page249)

Рубинштейн А. Г. [171](#_page171), [*287*](#_page287)

Рубинштейн И. [206](#_page206), [220](#_page220)

Рукавишников И. С. [166](#_page166), [167](#_page167), [172](#_page172), [*283*](#_page283)

Рыбаков К. Н. [158](#_page158)

Рыбников Н. Н. [203](#_page203)

Рыжков В. А. [241](#_page241), [249](#_page249), [*308*](#_page308)

Рыков А. В. [*311*](#_page311)

Рябинин И. Т. [32](#_page032)

Сабуров С. Ф. [126](#_page126), [*289*](#_page289), [*305*](#_page305)

Савельев [35](#_page035), [36](#_page036)

Савин (Славич) Н. Н. [86](#_page086), [92](#_page092), [93](#_page093), [*285*](#_page285)

Савина М. Г. [38](#_page038), [51](#_page051), [53](#_page053), [54](#_page054), [61](#_page061), [62](#_page062), [67](#_page067), [84](#_page084) – [88](#_page088), [90](#_page090) – [97](#_page097), [101](#_page101), [105](#_page105), [109](#_page109), [110](#_page110), [112](#_page112), [114](#_page114), [131](#_page131), [138](#_page138), [148](#_page148), [149](#_page149), [153](#_page153), [155](#_page155) – [158](#_page158), [172](#_page172), [185](#_page185), [195](#_page195), [202](#_page202), [211](#_page211), [212](#_page212), [216](#_page216), [218](#_page218), [219](#_page219), [226](#_page226), [230](#_page230), [236](#_page236) – [238](#_page238), [240](#_page240), [249](#_page249), [251](#_page251), [274](#_page274), [*278*](#_page278), [*284*](#_page284) – [*286*](#_page286), [*288*](#_page288), [*290*](#_page290), [*292*](#_page292), [*296*](#_page296), [*301*](#_page301), [*308*](#_page308)

Садовская Е. М. [209](#_page209)

Садовская О. О. [54](#_page054)

Садовский М. П. [99](#_page099), [100](#_page100), [*287*](#_page287), [*293*](#_page293)

Садовский П. М. [158](#_page158)

{321} Садофьев И. И. [162](#_page162)

Сазонов Н. Ф. [37](#_page037) – [39](#_page039), [53](#_page053), [54](#_page054), [66](#_page066), [67](#_page067), [82](#_page082), [88](#_page088) – [90](#_page090), [101](#_page101), [112](#_page112), [151](#_page151), [171](#_page171), [200](#_page200), [*278*](#_page278), [*284*](#_page284)

Сазонов С. Д. [204](#_page204)

Салтыков-Щедрин М. Е. [207](#_page207), [230](#_page230), [249](#_page249), [*308*](#_page308)

Сальвини Г. [54](#_page054)

Сальвини Т. [33](#_page033), [53](#_page053), [54](#_page054), [74](#_page074), [75](#_page075), [274](#_page274), [*283*](#_page283)

Самарин И. В. [51](#_page051)

Самарин-Эльский И. К. [55](#_page055), [204](#_page204), [271](#_page271), [*311*](#_page311)

Самойлов В. В. [52](#_page052), [53](#_page053), [*280*](#_page280)

Самойлов П. В. [145](#_page145), [148](#_page148), [151](#_page151), [168](#_page168), [172](#_page172), [178](#_page178), [209](#_page209), [220](#_page220), [253](#_page253), [273](#_page273), [*290*](#_page290), [*299*](#_page299), [*309*](#_page309)

Санин (Шенберг) А. А. [79](#_page079), [83](#_page083), [139](#_page139), [141](#_page141) – [145](#_page145), [147](#_page147) – [152](#_page152), [157](#_page157) – [159](#_page159), [172](#_page172), [195](#_page195), [208](#_page208), [209](#_page209), [211](#_page211), [214](#_page214), [219](#_page219), [220](#_page220), [228](#_page228), [*284*](#_page284), [*290*](#_page290), [*291*](#_page291), [*293*](#_page293), [*294*](#_page294), [*299*](#_page299) – [*301*](#_page301)

Санина В. [256](#_page256), [257](#_page257)

Санина (Мизинова) Л. С. — [150](#_page150), [155](#_page155)

Свирский А. И. [174](#_page174), [177](#_page177), [221](#_page221), [222](#_page222), [*302*](#_page302)

Свободин (Вольф) П. М. [38](#_page038), [54](#_page054), [62](#_page062)

Северский Н. Г. [241](#_page241)

Сейфуллина Л. Н. [270](#_page270), [*311*](#_page311)

Селиванова Л. В. [152](#_page152), [155](#_page155), [159](#_page159), [*291*](#_page291)

Семенов-Волков Н. Н. [55](#_page055)

Сен-Сане К. [166](#_page166)

Серафимович (Попов) А. С. [202](#_page202)

Сергеев-Ценский С. Н. [224](#_page224)

Сергеенко П. А. [206](#_page206)

Сибиряков А. И. [171](#_page171)

Симонов В. Л. [273](#_page273)

Синельников Н. Н. [252](#_page252) – [254](#_page254), [256](#_page256), [259](#_page259), [*287*](#_page287), [*309*](#_page309)

Скабичевский А. М. [206](#_page206), [*298*](#_page298)

Скарская (Комиссаржевская) Н. Ф. [220](#_page220), [*287*](#_page287)

Скиталец (Петров) С. Г. [167](#_page167), [178](#_page178), [202](#_page202), [224](#_page224), [247](#_page247), [*293*](#_page293)

Скобелев М. И. [253](#_page253)

Скоропадский П. П. [256](#_page256)

Славина М. А. [54](#_page054)

Сладкопевцев В. В. [94](#_page094)

Слезкин Ю. Л. [260](#_page260)

Слепцов В. А. [35](#_page035)

Случевский К. К. [113](#_page113)

Смирнов Д. А. [79](#_page079), [260](#_page260)

Смирнова Н. И. [138](#_page138)

Сметанников М. [44](#_page044)

Смолич Н. В. [*306*](#_page306), [*311*](#_page311)

Собинов Л. В. [*310*](#_page310)

Собольщиков-Самарин Н. И. [32](#_page032), [259](#_page259)

Соловцов (Федоров) Н. Н. [61](#_page061), [62](#_page062), [254](#_page254), [270](#_page270), [*281*](#_page281)

Соловьев В. С. [266](#_page266)

Соловьев С. П. [*279*](#_page279), [*292*](#_page292)

Соловьев Н. Я. [*278*](#_page278), [*284*](#_page284), [*285*](#_page285), [*288*](#_page288)

Сологуб В. А. [*278*](#_page278)

Сологуб (Тетерников) Ф. К. [203](#_page203), [205](#_page205), [206](#_page206), [218](#_page218), [247](#_page247), [250](#_page250), [*298*](#_page298), [*301*](#_page301)

Сорин А. И. [206](#_page206)

Сосницкий И. И. [*278*](#_page278)

Софокл [*293*](#_page293)

Спендиаров (Спендиарян) А. А. [221](#_page221)

Спесивцева О. А. [273](#_page273)

Спиридонов Н. П. [*308*](#_page308)

Спиридонова [204](#_page204)

Станиславский (Алексеев) К. С. [100](#_page100), [150](#_page150), [152](#_page152), [237](#_page237), [*287*](#_page287), [*290*](#_page290), [*291*](#_page291), [*294*](#_page294) – [*296*](#_page296), [*305*](#_page305), [*312*](#_page312)

Старк [265](#_page265)

Старцев [55](#_page055)

Стасов В. В. [59](#_page059), [164](#_page164)

Стахович М. А. [*278*](#_page278)

Стеллецкий Д. С. [241](#_page241), [*311*](#_page311)

Столпянский П. Н. [273](#_page273)

Стравинская И. А. [49](#_page049), [170](#_page170), [*281*](#_page281)

Стравинский Ф. И. [54](#_page054), [239](#_page239), [240](#_page240)

Стрельская В. В. [38](#_page038), [46](#_page046), [54](#_page054), [67](#_page067), [76](#_page076), [79](#_page079), [90](#_page090), [112](#_page112), [153](#_page153), [203](#_page203), [214](#_page214), [226](#_page226), [228](#_page228), [251](#_page251), [264](#_page264), [*283*](#_page283), [*286*](#_page286), [*301*](#_page301), [*303*](#_page303)

Стремлянов (Подраменцев) Г. Н. [92](#_page092), [*286*](#_page286)

Стремлянова Е. Г. [*286*](#_page286)

Стрепетова П. А. [38](#_page038), [62](#_page062), [71](#_page071), [219](#_page219), [*283*](#_page283)

Суворин А. С. [34](#_page034), [49](#_page049), [160](#_page160), [179](#_page179), [194](#_page194), [221](#_page221), [*279*](#_page279), [*280*](#_page280), [*285*](#_page285), [*292*](#_page292), [*296*](#_page296)

Судейкин С. Ю. [206](#_page206), [241](#_page241)

Судьбинин И. И. [175](#_page175), [176](#_page176), [179](#_page179), [209](#_page209), [*299*](#_page299)

Сулержицкий Л. А. [150](#_page150)

{322} Сумбатов-Южин — см. [Южин (Сумбатов) А. И.](#_Tosh0004936)

Сургучев И. Д. [248](#_page248), [252](#_page252)

Сухово-Кобылин А. В. [49](#_page049), [*278*](#_page278), [*290*](#_page290)

Сытин И. Д. [265](#_page265)

Табидзе Т. [263](#_page263), [266](#_page266)

Таиров А. Я. [220](#_page220), [241](#_page241), [*310*](#_page310), [*312*](#_page312)

Тамарин Н. (Окулов Н. Н.) [*305*](#_page305)

Танеев С. И. [244](#_page244)

Тарновский К. А. [*286*](#_page286)

Тартаков И. В. [54](#_page054), [74](#_page074)

Тарханов (Москвин) М. М. [259](#_page259), [263](#_page263)

Татьяна — см. [Мейерхольд Т. В.](#_Tosh0004937)

Тверской К. К. [273](#_page273)

Теляковский В. А. [86](#_page086), [141](#_page141), [145](#_page145), [170](#_page170), [180](#_page180), [195](#_page195), [196](#_page196), [214](#_page214), [217](#_page217), [222](#_page222), [223](#_page223), [247](#_page247), [251](#_page251), [252](#_page252), [*290*](#_page290), [*291*](#_page291), [*295*](#_page295), [*306*](#_page306), [*307*](#_page307)

Тиме Е. И. [246](#_page246), [256](#_page256), [257](#_page257), [271](#_page271), [272](#_page272), [*305*](#_page305), [*312*](#_page312)

Тин [202](#_page202)

Тина ди Лоренцо [54](#_page054)

Тинский Я. С. [113](#_page113), [208](#_page208)

Тираспольская Н. Л. [170](#_page170)

Тихомиров Н. С. [162](#_page162)

Тихонов В. А. [78](#_page078), [97](#_page097), [98](#_page098), [170](#_page170), [202](#_page202), [214](#_page214), [*284*](#_page284), [*294*](#_page294)

Толстой А. К. [75](#_page075), [166](#_page166), [214](#_page214), [223](#_page223), [241](#_page241), [*284*](#_page284), [*288*](#_page288), [*300*](#_page300), [*305*](#_page305), [*311*](#_page311)

Толстой А. Н. [271](#_page271)

Толстой Л. Н. [59](#_page059), [84](#_page084), [105](#_page105), [205](#_page205), [206](#_page206), [213](#_page213), [214](#_page214), [230](#_page230), [237](#_page237), [239](#_page239), [242](#_page242), [259](#_page259), [*285*](#_page285), [*304*](#_page304), [*311*](#_page311)

Топорков В. О. [*310*](#_page310)

Трахтенберг В. О. [148](#_page148), [160](#_page160), [203](#_page203), [*288*](#_page288), [*290*](#_page290), [*292*](#_page292)

Трозинер [177](#_page177)

Трояновский А. [179](#_page179)

Трубачев С. С. [113](#_page113)

Трубецкой П. П. [206](#_page206)

Туганов А. А. [263](#_page263)

Туношенский В. В. [*292*](#_page292)

Тургенев И. С. [65](#_page065), [84](#_page084), [105](#_page105), [117](#_page117), [118](#_page118), [127](#_page127), [157](#_page157), [162](#_page162), [165](#_page165), [166](#_page166), [238](#_page238), [252](#_page252), [*281*](#_page281), [*282*](#_page282), [*285*](#_page285), [*288*](#_page288) – [*290*](#_page290), [*292*](#_page292), [*295*](#_page295), [*297*](#_page297), [*298*](#_page298)

Тютчев Ф. И. [105](#_page105), [*287*](#_page287), [*289*](#_page289), [*290*](#_page290)

Уайльд О. [220](#_page220), [*302*](#_page302)

Уитмен У. [253](#_page253)

Украинка (Косач-Квитка) Л. П. [*281*](#_page281)

Урайский С. [*278*](#_page278)

Уралов (Коньков) И. М. [178](#_page178), [196](#_page196), [209](#_page209), [210](#_page210), [237](#_page237), [250](#_page250), [*297*](#_page297), [*299*](#_page299), [*305*](#_page305)

Урванцов Л. Н. [254](#_page254)

Усачев А. А. [82](#_page082), [170](#_page170), [214](#_page214), [*284*](#_page284)

Успенский Г. И. [35](#_page035), [55](#_page055)

Успенский Н. В. [35](#_page035)

Утесов Л. О. [273](#_page273)

Ушинский К. Д. [28](#_page028)

Фабер Г. [159](#_page159), [*288*](#_page288), [*292*](#_page292)

Фабианская Е. А. [92](#_page092)

Фалеев Н. И. [202](#_page202), [209](#_page209)

Фальборк Г. А. [227](#_page227)

Фальковский Ф. Н. [183](#_page183), [202](#_page202), [264](#_page264), [*299*](#_page299)

Федоров А. М. [110](#_page110), [173](#_page173), [219](#_page219), [*285*](#_page285), [*288*](#_page288), [*290*](#_page290), [*293*](#_page293), [*304*](#_page304), [*306*](#_page306)

Федоров М. П. [*303*](#_page303)

Федоров П. С. [*278*](#_page278), [*279*](#_page279)

Федоров [37](#_page037)

Федоров-Юрковский Ф. А. [63](#_page063),

Федорчук [186](#_page186)

Федосова И. Ф. [32](#_page032)

Федотова Г. Н. [54](#_page054)

Фенин Л. А. [220](#_page220)

Фет (Шеншин) А. А. [166](#_page166)

Фигнер В. Н. [173](#_page173), [253](#_page253)

Фигнер Н. Н. [54](#_page054), [74](#_page074)

Фигнер М. И. [54](#_page054), [74](#_page074)

Фигнер Ф. Ф. [202](#_page202), [207](#_page207), [208](#_page208), [216](#_page216)

Философов Д. В. [220](#_page220)

Фоломеев К. И. [63](#_page063)

Фредерикс В. Б. [252](#_page252)

Фредман-Клюзель Б. К. [79](#_page079)

Фульд Л. — [248](#_page248), [263](#_page263), [*285*](#_page285)

Халютина Н. В. [49](#_page049)

Харазов [265](#_page265)

Хардт Э. [218](#_page218), [270](#_page270), [*301*](#_page301), [*304*](#_page304), [*311*](#_page311)

Хенкин В. Я. [220](#_page220)

Хирьяков А. М. [202](#_page202)

Хитрово Е. П. [138](#_page138)

Хмельницкий Н. И. [60](#_page060), [*282*](#_page282)

{323} Ходотов Н. И. [27](#_page027)

Ходотова З. Н. [28](#_page028), [33](#_page033)

Ходотова (Шенкен) Ю. П. [28](#_page028)

Холмская (Тимофеева) З. В. [196](#_page196), [220](#_page220), [*299*](#_page299)

Хохлов К. П. [*311*](#_page311)

Худеков С. Н. [177](#_page177), [247](#_page247)

Цаккони Э. [54](#_page054), [211](#_page211), [*300*](#_page300)

Цвейг С. [194](#_page194)

Цензор Д. М. [202](#_page202), [271](#_page271) – [273](#_page273)

Чайковский М. И. [97](#_page097), [*283*](#_page283)

Чайковский П. И. [162](#_page162), [244](#_page244)

Чарова [204](#_page204)

Чарусская [241](#_page241)

Черепнин Н. Н. [221](#_page221), [244](#_page244), [263](#_page263),

Черепнин А. Н. [263](#_page263), [267](#_page267)

Чернов (Шварцшильдт) А. С. [72](#_page072), [*283*](#_page283)

Чернышев И. Е. [*279*](#_page279)

Чернышевский Н. Г. [206](#_page206)

Чехов Ал. П. [*291*](#_page291)

Чехов А. П. [55](#_page055), [61](#_page061), [82](#_page082), [105](#_page105), [138](#_page138), [150](#_page150) – [152](#_page152), [155](#_page155), [159](#_page159), [172](#_page172), [173](#_page173), [177](#_page177), [224](#_page224), [225](#_page225) – [227](#_page227), [230](#_page230), [238](#_page238), [249](#_page249), [*288*](#_page288), [*291*](#_page291), [*294*](#_page294), [*303*](#_page303)

Чехов В. В. [55](#_page055), [175](#_page175), [202](#_page202)

Чехов М. А. [*310*](#_page310)

Чехов М. П. [*291*](#_page291)

Чехова М. П. [150](#_page150)

Чижевская А. А. [170](#_page170), [204](#_page204), [216](#_page216)

Чикони Т. [*279*](#_page279)

Чириков Е. Н. [202](#_page202), [203](#_page203), [212](#_page212), [213](#_page213), [218](#_page218), [219](#_page219), [240](#_page240), [247](#_page247), [*299*](#_page299), [*301*](#_page301)

Чириков С. В. [*278*](#_page278)

Чуковский К. И. [187](#_page187), [188](#_page188), [206](#_page206) [*296*](#_page296), [*297*](#_page297)

Шаляпин Ф. И. [67](#_page067) – [70](#_page070) [116](#_page116) [150](#_page150), [155](#_page155), [175](#_page175), [219](#_page219), [264](#_page264), [*283*](#_page283) [*289*](#_page289), [*302*](#_page302)

Шаповаленко Н. Н. [271](#_page271)

Шаповаленко Н. П. [209](#_page209) [232](#_page232) [271](#_page271), [*283*](#_page283), [*286*](#_page286), [*312*](#_page312)

Шаровьева М. К. [209](#_page209), [210](#_page210), [*300*](#_page300)

Шарпантье М. [179](#_page179)

Шахалов А. Э. [220](#_page220)

Шебеко [167](#_page167)

Шекспир В. [109](#_page109), [152](#_page152), [157](#_page157), [179](#_page179), [234](#_page234), [236](#_page236), [242](#_page242), [252](#_page252), [270](#_page270), [*280*](#_page280), [*282*](#_page282), [*285*](#_page285), [*288*](#_page288), [*291*](#_page291), [*292*](#_page292), [*294*](#_page294), [*304*](#_page304)

Шелли П. [105](#_page105), [119](#_page119), [128](#_page128), [166](#_page166), [242](#_page242), [*289*](#_page289)

Шельдон Э. [254](#_page254)

Шемаев В. Р. [44](#_page044), [51](#_page051), [63](#_page063)

Шенберг Е. А. [150](#_page150)

Шервашидзе А. К. [232](#_page232), [244](#_page244), [*294*](#_page294)

Шестов [206](#_page206)

Шиллер Ф. [41](#_page041), [49](#_page049), [66](#_page066), [114](#_page114), [115](#_page115), [138](#_page138), [141](#_page141), [179](#_page179), [184](#_page184), [207](#_page207), [242](#_page242), [*282*](#_page282), [*288*](#_page288), [*289*](#_page289)

Шингарев А. И. [254](#_page254), [*309*](#_page309)

Шишкин А. [177](#_page177)

Шишкин Н. [177](#_page177)

Шишмарев Ф. [32](#_page032), [265](#_page265)

Шкваркин В. В. [271](#_page271)

Шмидт П. П. [204](#_page204), [*298*](#_page298)

Шмит Ф. [252](#_page252), [253](#_page253)

Шмитгоф А. М. [46](#_page046), [58](#_page058), [59](#_page059), [159](#_page159)

Шницлер А. [97](#_page097), [185](#_page185), [227](#_page227)

Шоу Б. [270](#_page270)

Шпажинский (Вязовский) И. В. [49](#_page049), [56](#_page056), [60](#_page060), [153](#_page153), [*278*](#_page278), [*280*](#_page280), [*281*](#_page281), [*291*](#_page291), [*301*](#_page301)

Шувалов (Егоров) И. М. [149](#_page149), [171](#_page171), [172](#_page172), [179](#_page179), [*291*](#_page291)

Шувалова Л. Н. [106](#_page106), [107](#_page107)

Шульгина М. Н. [*289*](#_page289)

Шуман Р. [105](#_page105), [116](#_page116), [162](#_page162), [239](#_page239), [*289*](#_page289), [*305*](#_page305)

Шумов Н. Г. [179](#_page179), [182](#_page182)

Щеголев П. Е. [202](#_page202), [271](#_page271)

Щепкин М. С. [41](#_page041), [84](#_page084), [218](#_page218), [245](#_page245), [269](#_page269)

Щепкина-Куперник Т. Л. [202](#_page202), [241](#_page241), [*293*](#_page293), [*306*](#_page306)

Щербак [257](#_page257)

Щиглев (Щигров) В. Р. [*295*](#_page295)

Эврипид [157](#_page157), [*297*](#_page297)

Экскузович И. В. [257](#_page257)

Эрастов С. [212](#_page212)

Эрастов Г. П. [159](#_page159)

Эренберг В. В. [*302*](#_page302)

Эренбург И. Г. [260](#_page260)

Эрнст О. [*297*](#_page297)

Эфрос Н. Е. [158](#_page158)

{324} Южин (Сумбатов) А. И. [82](#_page082), [152](#_page152), [156](#_page156), [158](#_page158), [172](#_page172), [*284*](#_page284), [*291*](#_page291), [*294*](#_page294), [*310*](#_page310), [*311*](#_page311)

Юргенсон Ю. А. [263](#_page263)

Юренева В. П. [270](#_page270)

Юрковский — см. [Федоров-Юрковский Ф. А.](#_Tosh0004938)

Юрьев Ю. М. [145](#_page145), [171](#_page171), [214](#_page214), [223](#_page223), [235](#_page235), [251](#_page251), [252](#_page252), [270](#_page270), [*279*](#_page279), [*283*](#_page283), [*301*](#_page301), [*311*](#_page311)

Юшкевич С. С. [188](#_page188), [202](#_page202), [218](#_page218), [219](#_page219), [224](#_page224), [*301*](#_page301), [*308*](#_page308)

Яблочкина А. А. [*293*](#_page293)

Яблочков Г. А. [188](#_page188), [189](#_page189), [191](#_page191), [*296*](#_page296)

Яворская (Гюббенет) Л. Б. [54](#_page054), [113](#_page113), [155](#_page155), [179](#_page179), [198](#_page198), [*295*](#_page295)

Яковлев К. Н. [113](#_page113), [114](#_page114), [196](#_page196), [202](#_page202), [209](#_page209), [228](#_page228), [230](#_page230), [250](#_page250), [*297*](#_page297), [*307*](#_page307)

Яковлев Л. Г. [54](#_page054)

Яковлев С. П. [170](#_page170), [171](#_page171)

Яковлев-Востоков Г. А. [97](#_page097), [98](#_page098), [105](#_page105), [171](#_page171), [172](#_page172)

Яковлева З. Ю. [202](#_page202)

Яльцев П. Д. [*312*](#_page312)

Янушева А. К. [241](#_page241), [*299*](#_page299)

Ясницкий И. М. [*292*](#_page292)

Яшвили П. [263](#_page263), [266](#_page266)

# **{****277}** Примечания

В 1927 г. артист Ленинградского государственного академического театра драмы (б. Александринского) Н. Н. Ходотов начал писать «Записки и воспоминания. “30 лет, или Жизнь игрока”». В 1932 г. мемуары были опубликованы издательством «Academia» (предисловие Г. Адонца, редакция А. М. Брянского) под названием «Близкое — далекое», которое ведет свое происхождение от статьи Ходотова «Далекая, но близкая» (наброски воспоминаний), посвященной памяти В. Ф. Комиссаржевской (альбом журнала «Солнце России», Пг., 1915). Статья эта, с незначительными изменениями, была включена в четвертую главу мемуаров. После 1932 г. книга, вышедшая небольшим тиражом, не переиздавалась.

При подготовке настоящей публикации за основу взято издание 1932 г. Кроме того, использована рукопись мемуаров, любезно предоставленная вдовой Ходотова артисткой Л. Я. Дубицкой-Ходотовой. Рукопись включает в себя весь текст мемуаров, за исключением небольших отрывков в разных главах, большей части четвертой главы и девятой главы (в Государственной библиотеке СССР имени В. И. Ленина хранится отрывок «Из автобиографии» — М. 9584/40, написанный Ходотовым 17 декабря 1926 г. и впоследствии вошедшим в девятую главу мемуаров). В рукописи также отсутствует вступление «От автора», приведенное в книге, и имеется другой его вариант.

При работе над рукописью было обращено внимание на то, что в ней содержался большая редакционная правка и ряд вставок, дописанных рукой товарища Ходотова — Я. А. Бронштейна. По свидетельству Л. Я. Дубицкой, Ходотов возражал против этих добавлений. При подготовке к изданию было признано целесообразным убрать правку Я. А. Бронштейна, часто искажающую смысл мемуаров. Были также раскрыты некоторые купюры, не вошедшие в издание 1932 г., приведены в соответствие с авторским текстом эпиграфы, во введение «От автора» включено вступление, имеющееся в рукописи.

Композиция книги не подверглась никаким изменениям, кроме переноса одного куска из шестой главы в пятую главу (стр. 162 – 166). Необходимость такой перестановки была продиктована тем обстоятельством, что этот кусок, в рукописи отсутствующий, по смыслу относится к пятой главе.

По копии писем В. Ф. Комиссаржевской, сделанной рукой автора мемуаров и хранящейся в ЦГАЛИ (ф. 901, оп. 1, ед. хр. 19), были выверены ее письма к Ходотову, приведенные в тексте книги. Как {278} установлено, многие из них являются подборкой отрывков из писем различных лет.

По письму В. Ф. Комиссаржевской раскрыты на стр. 130 фамилии артистов Локтева и Радина. Исправлены также написания некоторых фамилий, инициалы отдельных лиц, названия ролей, пьес и т. п.

1. Мемуары создавались в период, когда на театральном фронте шло напряженное творческое соревнование между представителями традиций русского сценического реализма и деятелями так называемого «левого фронта», утверждавшими главенствующее место на театре режиссера, а актеру отводившие лишь роль послушной в его руках марионетки. В. Э. Мейерхольд, развивая свою теорию «условного театра», выступил против переживания на сцене и выдвинул метод биомеханики в игре актера. Этот метод зачастую приводил к тому, что актер, уделяя основное внимание внешней технике, виртуозному владению своим телом, оказывался не в состоянии передать богатый духовный мир своих героев. Ходотов, очень болезненно воспринимавший подобные «новации» в искусстве театра, не раз отстаивает на страницах своей книги примат актера, театр актера, традиции реалистического актерского мастерства, воспринятые им от своего учителя В. Н. Давыдова. [↑](#endnote-ref-2)
2. «Первым дедом» русского театра современники называли актера александринской сцены И. И. Сосницкого (1794 – 1871). [↑](#endnote-ref-3)
3. «Ночное» — «летняя сцена из русского быта в 1 д.» М. А. Стаховича. [↑](#endnote-ref-4)
4. Из стихотворения Н. А. Некрасова «Зеленый Шум». [↑](#endnote-ref-5)
5. В шутке в 1 д. «Красный хутор» Ходотов играл роль Толи. [↑](#endnote-ref-6)
6. «Вытурил» — шутка в 1 д. Г. Н. Гессера и С. В. Чирикова. [↑](#endnote-ref-7)
7. «На пороге к делу» — «деревенские сцены в 3 д.» Н. Я. Соловьева. [↑](#endnote-ref-8)
8. «Фофан» — комедия в 3 д. И. В. Шпажинского. [↑](#endnote-ref-9)
9. «Меблированные комнаты Королева» — комедия-шутка в 3 д. А. Крюковского и С. Урайского. [↑](#endnote-ref-10)
10. «Простушка и воспитанная» — водевиль в 2 д. Д. Т. Ленского. [↑](#endnote-ref-11)
11. «Мастерская русского живописца» — «оригинальный водевиль с живыми картинами в 1 д.» В. А. Сологуба. [↑](#endnote-ref-12)
12. Спектакль состоялся 16 июля 1894 г. Ходотов играл Левко в отрывке из повести Н. В. Гоголя «Майская ночь», Иванова в комедии А. Н. Островского «В чужом пиру похмелье» и антрепренера Вавилина в шутке Д. А. Мансфельда «С места в карьер». [↑](#endnote-ref-13)
13. Драматические курсы при Петербургском театральном училище. [↑](#endnote-ref-14)
14. Понятием «крыловщина» обозначались обывательские, мнимо-проблемные пьесы драматурга В. А. Крылова, заполнявшие в 70 – 90‑е гг. 19 в. репертуар Александринского театра. [↑](#endnote-ref-15)
15. В комедии А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Женитьба Белугина» Н. Ф. Сазонов играл роль Андрея Белугина, М. Г. Савина — роль Елены Карминой. [↑](#endnote-ref-16)
16. «Первая муха» — комедия в 3 д. В. А. Крылова и В. Л. Величко. Н. Ф. Сазонов играл в ней роль князя Чембарского. [↑](#endnote-ref-17)
17. В водевиле в 1 д. П. С. Федорова «Аз и Ферт» К. А. Варламов играл Мордашова — одну из основных ролей своего водевильного репертуара. [↑](#endnote-ref-18)
18. В комедии А. В. Сухово-Кобылина «Свадьба Кречинского» В. Н. Давыдов играл роль Расплюева, в комедии Н. В. Гоголя {279} «Женитьба» — Подколесина, в пьесе И. Е. Чернышева «Жених из долгового отделения» — Ладыжкина. [↑](#endnote-ref-19)
19. Ю. М. Юрьев, присутствовавший на экзамене, пишет: «Помню, какое приятное впечатление он [Ходотов. — *Г. М*.] произвел при своем вступительном экзамене на Драматические курсы. На школьную сцену в гимназическом мундирчике со светлыми пуговицами вышел беленький-беленький, гладко причесанный гимназистик. Бледный от волнения, с дрожащими руками и дрожащим голосом (и тогда уже “со слезой”) он прочел донельзя избитее (и почему-то облюбованное всеми мечтающими о сцене) стихотворение Апухтина “Сумасшедший”… Прочел тепло, искренне, хотя со всеми навыками, присущими “любителю”… но вместе с тем обнаруживал несомненную непосредственность, а главное — обаяние» (Ю. Юрьев. Записки. Л.‑М., «Искусство», 1948, стр. 454). [↑](#endnote-ref-20)
20. «Мертвые души» (2‑я часть) — сцены в 8 картинах из поэмы Н. В. Гоголя, переделка А. А. Потехина и В. А. Крылова, были показаны в Александринском театре в сезоне 1893/94 г. 25 раз, в сезоне 1894/95 г. — 1 раз. [↑](#endnote-ref-21)
21. В 1896 г., будучи на втором, а не на первом курсе, Ходотов играл в спектаклях третьего выпускного курса, которым также руководил В. Н. Давыдов: «Царская невеста» Л. А. Мея (опричник Иван Гвоздев-Ростовский), отрывок из «Женитьбы» Н. В. Гоголя (Подколесин), «Гроза» А. Н. Островского (Шапкин), «Виноватая» А. А. Потехина (Сидор). 10 марта и 4 апреля 1897 г. он принял участие в выпускных спектаклях старшего курса в Михайловском театре: сценах из комедии «Виноватая» и комедии Ж.‑Б. Мольера «Мизантроп» (роль Дюбуа, слуги Альцеста). [↑](#endnote-ref-22)
22. Зал Павловой — театрально-концертный зал на ул. Рубинштейна (б. Троицкой), д. 13. Ныне в этом здании находится Ленинградский Дом художественной самодеятельности. [↑](#endnote-ref-23)
23. Будучи на втором курсе, Ходотов играл слугу Антона в водевиле «Утка и стакан воды» Э. Лабиша и А. Лефрана, перевод П. С. Федорова; Рожкова в комедии-водевиле «Средство выгонять волокит» Т. Баррьера и Ж. Лоррэна, подражание Ник. Крестовского (Н. И. Куликова); священника и сторожа в «Анджело» В. Гюго; Дюбуа в «Мизантропе» Ж.‑Б. Мольера; Ивана в комедии «Заблудшие овцы» А. Н. Островского, заимствованной у Теобальдо Чикони. На экзаменационном спектакле второго курса 6 сентября 1897 г. Ходотов играл в отрывке из комедии Морето «Спесь за спесь» роль Перрена. [↑](#endnote-ref-24)
24. «Беда от сердца» — водевиль в 1 д. Ф. А. Кони «Беда от сердца и горе от ума». [↑](#endnote-ref-25)
25. «Что имеем — не храним, потерявши — плачем» — водевиль в 1 д., переделка С. П. Соловьева. [↑](#endnote-ref-26)
26. Гастроли Товарищества русских драматических артистов под управлением М. И. Мариной-Морской начались 25 мая и закончились 12 августа 1897 г. [↑](#endnote-ref-27)
27. Ошибка: Н. Неверов, окончивший в 1897 г. Драматические курсы, не был зачислен в труппу театра. [↑](#endnote-ref-28)
28. Суворинский театр — откровенно обывательское театральное предприятие, созданное в 1895 г. А. С. Сувориным в помещении Малого театра на Фонтанке (ныне здание Ленинградского Большого драматического театра имени М. Горького). Поначалу носил название театра Литературно-артистического кружка, с 1896 г. — {280} театра Литературно-художественного общества, после смерти А. С. Суворина в 1912 г. — театра имени А. С. Суворина. Распался в 1918 г. [↑](#endnote-ref-29)
29. В Ревеле Ходотов играл Подколесина в «Женитьбе» Н. В. Гоголя, Шмагу в «Без вины виноватых», Раззоренного в «На бойком месте» А. Н. Островского, Зоненштейна в «Татьяне Репиной» А. С. Суворина, Недыхляева в «Кручине» И. В. Шпажинского и другие роли. [↑](#endnote-ref-30)
30. Впервые на ревельской сцене Ходотов появился 25 мая, в день открытия гастролей, в роли Зоненштейна в драме А. С. Суворина «Татьяна Репина». 27 мая газета «Ревельские известия» писала: «Из мужского персонала весьма хорошее впечатление производит игра г‑на Ахматова… Вообще все в нем показывает хорошую школу». Это — первая рецензия об игре Ходотова. Положительно отзывалась газета и о других ролях молодого артиста. 3 августа газета отметила появление Ходотова в комедии Н. В. Гоголя «Женитьба»: «Г‑н Ахматов умно провел роль Подколесина и выдержал ее с начала до конца». 6 августа газета писала: «В этой пьесе [3 августа состоялся бенефис Ходотова в “Кручине”. — *Г. М*.] он прямо отличился и выказал такое умение справляться с труднейшей ролью Недыхляева, что этому еще юному артисту можно уже теперь предсказать прекрасную будущность на драматическом поприще… У г‑на Ахматова все данные, чтобы быть серьезным драматическим артистом». [↑](#endnote-ref-31)
31. «66» — комическая оперетта-водевиль в 1 д. В. П. Бегичева и И. В. фон Менгдена. Спектакль состоялся 8 ноября 1897 г. В этот же вечер Ходотов исполнил роль Роберто в комедии П. Кальдерона «Сам у себя под стражей». [↑](#endnote-ref-32)
32. Речь идет об артисте Александринского театра П. В. Васильеве. [↑](#endnote-ref-33)
33. Из басни И. А. Крылова «Обезьяны». [↑](#endnote-ref-34)
34. «Василиса Мелентьева» — драма в 5 д. А. Н. Островского и С. А. Гедеонова. [↑](#endnote-ref-35)
35. Этот эпизод, по-видимому, относится к сезону 1872/73 г., когда В. Н. Давыдов служил в Орле в антрепризе П. М. Медведева и где проходили гастроли Н. К. Милославского (см. В. Н. Давыдов, рассказ о прошлом. М.‑Л., «Academia», 1931, стр. 228 – 229). [↑](#endnote-ref-36)
36. «Король Лир» — трагедия В. Шекспира, «Ришелье» — драма Булвер-Литтона — пьесы, в которых выступал В. В. Самойлов. [↑](#endnote-ref-37)
37. «Эврика» (греч. — «Я нашел») — реплика Кречинского из второго акта комедии. [↑](#endnote-ref-38)
38. Об этом спектакле, состоявшемся не на александринской сцене, как пишет Ходотов, а в зале Кононова 28 декабря 1880 г., В. Н. Давыдов вспоминает: «Клубная сцена стояла высоко и ею не брезговали даже большие артисты… На клубной сцене выступал и знаменитый Василий Васильевич Самойлов, тогда уже находившийся в отставке… Я удостоился особенного внимания Самойлова, пригласившего меня играть с ним Расплюева. Старик показал чудеса и мог служить наглядным примером, что для искусства старости не существует, пока еще не иссякли творческие силы… Самойлов хвалил мое исполнение и желал мне нравственных сил для борьбы.

    — Я желаю вам успеха! — сказал он мне. — Он уже у вас есть, но от души желаю вам побольше крепости для борьбы с чиновниками. Ведь вам придется жить среди волков. А ведь “с волками жить, {281} по-волчьи выть!”» (В. Н. Давыдов. Рассказ о прошлом, стр. 376 – 379). [↑](#endnote-ref-39)
39. В 1903 г. при Лиговском Народном доме графини С. В. Паниной открылся Общедоступный театр П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, деятельность которого носила культурно-просветительский характер. В 1905 г. параллельно с труппой этого театра создается Передвижной театр для обслуживания провинциальных городов. Обе группы объединяются в Общедоступный и передвижной театр под руководством П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской. [↑](#endnote-ref-40)
40. Из басни И. А. Крылова «Цветы». [↑](#endnote-ref-41)
41. «Провинциалка» — комедия в 1 д. И. С. Тургенева. [↑](#endnote-ref-42)
42. «Шутники» — «картины московской жизни в 4 д.» А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-43)
43. «Выгодное предприятие» — комедия в 4 д. А. А. Потехина. [↑](#endnote-ref-44)
44. Бенефисный спектакль В. Н. Давыдова состоялся 8 февраля 1901 г. [↑](#endnote-ref-45)
45. В 60‑е годы П. И. Вейнберг печатался в сатирическом журнале «Искра» под псевдонимом «Гейне из Тамбова». [↑](#endnote-ref-46)
46. Память изменила автору мемуаров: первое и второе действия драмы «Кручина» И. В. Шпажинского были показаны в первом выпускном спектакле, состоявшемся 2 марта 1898 г. [↑](#endnote-ref-47)
47. Спектакль состоялся 16 марта. Кроме ролей, упомянутых в тексте мемуаров, Ходотов играл в этот вечер также Бергамена в отрывке из комедии Э. Ростана «Романтики». [↑](#endnote-ref-48)
48. Комедия «Богатые невесты», а также «Волшебный вальс» и комедия М. В. Кириллова-Карнеева «Сердечная канитель» были сыграны учениками курсов 14 декабря 1897 г. Спектакль был предназначен для образования фонда на выдачу пособий учащимся Драматических курсов. [↑](#endnote-ref-49)
49. В газетах отзыв В. М. Дорошевича найти не удалось. Рецензент «Петербургского листка» 15 декабря 1897 г. писал: «Г‑н Ходотов — комик, простак, а как оказалось по “Волшебному вальсу”, и прекрасный водевильный любовник с очень хорошим голосом и большим умением петь. В “Богатых невестах”, в роли мелкого пролаза-чиновника, он был очень, очень хорош, хотя и не без преувеличений». [↑](#endnote-ref-50)
50. Гастроли Товарищества драматических артистов в составе артистов Александринского театра И. А. Стравинской, В. В. Истоминой, Н. Н. Ходотова и театра Литературно-артистического кружка М. Н. Писаревой-Звездич, З. П. Зиновьева, О. И. Дестомб-Горцевой, А. П. Орлова, М. А. Михайлова и других, во главе с В. П. Далматовым, проходили в мае-июне 1898 г. в Двинске, Витебске, Смоленске, Могилеве, Гомеле и других городах. [↑](#endnote-ref-51)
51. В 1892 г. в Киеве известный антрепренер Н. Н. Соловцов создал постоянный русский театр. В 1926 г. б. Соловцовский театр, называвшийся Театром имени В. И. Ленина, был преобразован в Киевский государственный русский драматический театр. В 1941 г. театру было присвоено имя выдающейся украинской писательницы Леся Украинки. [↑](#endnote-ref-52)
52. Решением конференции императорского Петербургского театрального училища от 7 апреля 1898 г. Ходотову, имевшему по «практике драматического искусства» отметку «весьма удовлетворительно», был выдан аттестат и присвоено звание «неклассного художника». [↑](#endnote-ref-53)
53. Драматические курсы окончило десять человек, свидетельство об окончании было выдано двум, а не трем выпускникам. [↑](#endnote-ref-54)
54. {282} В 1893 г. министр двора, в ведении которого находились императорские театры, утвердил постановление конференции Драматических курсов, на основании которого никто из оканчивающих курсы не имел права отказываться от трехлетней службы на испытании в казенном театре с окладом шестьсот рублей в год. Постановлением предусматривалось также, что размер содержания за этот срок ни в коем случае не может быть повышен. Однако нежизненность этого постановления вскоре стала ясна самой конференции, и она добилась его отмены. Правда, такая отмена произошла гораздо позднее, лишь в 1905 г. Конференцию более всего беспокоила возможность «перебежки» молодых актеров в провинцию, а затем, после получения выгодных контрактов и приобретения стажа, возвращение на казенную сцену, но уже на совсем иных условиях. Не случайно поэтому дирекция казенных театров, заинтересованная в поступлении Ходотова на александринскую сцену, предложила молодому актеру более выгодные условия, на которые он и согласился. [↑](#endnote-ref-55)
55. 1 мая 1896 г., т. е. за два года до того времени, о котором идет речь в мемуарах, покинул свою должность управляющего труппой Александринского театра В. А. Крылов, а 1 июня — главный режиссер Ф. А. Федоров-Юрковский. Главным режиссером театра был назначен Е. П. Карпов. [↑](#endnote-ref-56)
56. В роли Альнаскарова в комедии «Воздушные замки» Н. И. Хмельницкого Ходотов выступил впервые 27 сентября 1898 г., в роли Бородкина в комедии «Не в свои сани не садись» А. Н. Островского 18 октября. [↑](#endnote-ref-57)
57. Письмо В. Н. Давыдова Ходотову хранится в Ленинградском государственном театральном музее (кп. 5792/1, ОРУ 8125). [↑](#endnote-ref-58)
58. После поражения первой русской революции 1905 – 1907 гг. в жизни русского общества наступила полоса политической реакции, захлестнувшая и театр. Декаденты повели ожесточенное наступление на традиции русского реализма, выбросив лозунг «смерть быту» и заявив, что театр должен «перестать подделывать действительность». Всячески пропагандируя идею «условного театра», театральные декаденты договариваются до заявлений (статья Ю. И. Айхенвальда «Отрицание театра», 1914 г.), что «театр переживает в наше время не кризис, а конец». Ходотов на страницах своих мемуаров не раз выступает против этой декадентской ревизии реалистического театра. [↑](#endnote-ref-59)
59. Цитируется неточно. В письме к Полине Виардо 9 сентября 1850 г. И. С. Тургенев пишет: «Красота разлита всюду: она простирает свое влияние даже над смертью. Но нигде она не сияет с такою силой, как в человеческой индивидуальности». [↑](#endnote-ref-60)
60. Память изменяет Ходотову: дебют О. М. Гуриелли состоялся 27 апреля 1901 года в роли Марии Стюарт в трагедии Ф. Шиллера «Мария Стюарт». Спектакль «Каширская старина» был показан 29 апреля 1901 г., однако роль Марьицы исполняла В. А. Мичурина-Самойлова. Гуриелли сыграла эту роль лишь 28 января и 10 февраля 1902 г., тогда же роль Василия Коркина впервые играл и Ходотов. [↑](#endnote-ref-61)
61. Ошибка: М. В. Дальский работал в Александринском театре до 7 июня 1900 г. и, следовательно, не мог играть в 1902 г. роль Василия. [↑](#endnote-ref-62)
62. Эльсинор — место действия трагедии В. Шекспира «Гамлет». Роль Гамлета — одна из лучших ролей М. В. Дальского. [↑](#endnote-ref-63)
63. В 1900 г. А. Л. Волынским, проповедующим теорию «искусства для искусства», была написана книга «Борьба за идеализм». [↑](#endnote-ref-64)
64. {283} «Кин, или Гений и беспутство» — драма в 5 д. А. Дюма-отца, в которой Дальский с большим успехом играл роль Кина. [↑](#endnote-ref-65)
65. Ф. И. Шаляпин приехал в Петербург из Тифлиса летом 1894 г. и начал работать сначала в оперной труппе сада «Аркадия», а затем в Петербургском оперном товариществе (Панаевский театр). В сезоне 1895/96 г. он работал в Мариинском театре, а в следующем сезоне переехал в Москву и вступил в труппу Русской частной оперы С. И. Мамонтова. В период работы Шаляпина на сцене Панаевского театра и произошло его знакомство с Дальским. [↑](#endnote-ref-66)
66. В. И. Качалов осенью 1893 г. приехал из Вильно в Петербург и поступил на юридический факультет университета. В следующем году он начал заниматься в любительском кружке, руководимом В. Н. Давыдовым. Знакомство Качалова с Ходотовым произошло в 1895 или 1896 г. [↑](#endnote-ref-67)
67. 27 сентября 1900 г. Е. П. Карпов в рапорте в контору театров писал: «В воскресенье 17‑го сентября, вечером, во время спектакля, г. Юрьев заявил, что по случаю нервного расстройства он на следующий день, в понедельник, в драме “Идиот” — играть не в состоянии.

    … не желая менять спектакля, я передал за г. Юрьева, довольно трудную и ответственную роль Гани в пьесе “Идиот” г. Ходотову, который, несмотря на объем роли и короткий срок на выучку, — исполнил принятую на себя ответственность настолько хорошо и успешно, что вполне заслуживает внимания и поощрения начальства» (ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 13, ед. хр. 1138, стр. 24). [↑](#endnote-ref-68)
68. Драма в 4 д. П. М. Невежина «Вторая молодость» была возобновлена 27 декабря 1899 г. и шла в сезоне 1899/900 г. 4 раза. В двух спектаклях роль Виталия играл Ходотов. [↑](#endnote-ref-69)
69. Премьера комедии в 4 д. М. И. Чайковского «Борцы» состоялась 23 ноября 1898 г. Спектакль прошел в сезоне 1898/99 г. 14 раз и лишь однажды роль Павленко играл Ходотов. Зато в следующие сезоны он становится основным исполнителем этой роли. [↑](#endnote-ref-70)
70. Роль князя Рославского Ходотов играл в сезоне 1899/900 г. в 15 спектаклях из 21. В этом же спектакле Ходотов исполнял иногда роль Манштейна. [↑](#endnote-ref-71)
71. Роль Скворцова Ходотов начинает играть в сезоне 1899/900 г. [↑](#endnote-ref-72)
72. П. А. Стрепетова, оставившая 29 ноября 1889 г. Александринский театр, вернулась в него 28 сентября 1899 г. Первый ее выход состоялся 17 ноября 1899 г. в роли Кручининой. [↑](#endnote-ref-73)
73. С 14 мая по 8 августа 1899 г. Общество артистов с.‑петербургских театров под управлением Н. Ф. Арбенина и А. С. Чернова играло в Уфе. Среди гастролеров были В. В. Стрельская, Н. П. Шаповаленко, Ю. Э. Озаровский и другие. Ходотов сыграл около 50 ролей, в том числе Незнамова, Астрова, Мелузова и другие роли. «Уфимские губернские ведомости» 29 июня 1899 г. отмечали, что Ходотов «сумел вполне не только создать правильный тип Незнамова, но и дать натуральную окраску его поступкам в борьбе с неприглядной жизнью». [↑](#endnote-ref-74)
74. Бенефисный спектакль «Отелло» по случаю 10‑летней службы М. В. Дальского на александринской сцене состоялся 4 февраля 1900 г. [↑](#endnote-ref-75)
75. Два гастрольных выступления Т. Сальвини в роли Отелло состоялись на сцене Александринского театра 8 и 11 февраля 1900 г. [↑](#endnote-ref-76)
76. {284} Спектакль, посвященный памяти А. К. Толстого, в пользу Общества для пособия нуждающимся литераторам и ученым состоялся 27 января 1901 г. [↑](#endnote-ref-77)
77. Поездка состоялась в марте — апреле 1899 г. Гастроли проходили в Ченстохове, Лодзи, Люблине, Белостоке, Гродно, Минске и других городах. [↑](#endnote-ref-78)
78. Лиза Синичкина — героиня водевиля Д. Т. Ленского «Лев Гурыч Синичкин». [↑](#endnote-ref-79)
79. Эта поездка была второй гастрольной поездкой В. Ф. Комиссаржевской. Она началась 13 мая 1901 г. в Харькове и закончилась 29 июня в Вильно. О ней же см. [стр. 111](#_page111). [↑](#endnote-ref-80)
80. В комедии В. А. Тихонова «Через край», посвященной автором К. А. Варламову, Ходотов играл роль Бориса, К. А. Варламов — Максима Петровича Пыляева. [↑](#endnote-ref-81)
81. Имеется в виду антреприза К. Н. Незлобина в Вильно. [↑](#endnote-ref-82)
82. «Ванька-Танька» — вокальный дуэт А. С. Даргомыжского. [↑](#endnote-ref-83)
83. «Трясогузка» — юмористическое стихотворение В. Л. Величко. [↑](#endnote-ref-84)
84. Впервые в роли Ипполита Ходотов выступил 30 августа 1905 г. в возобновленной А. А. Саниным комедии А. Н. Островского «Не в свои сани не садись». Совместные гастроли Ходотова с К. А. Варламовым в Ессентуках состоялись летом 1906 г. [↑](#endnote-ref-85)
85. Премьера комедии А. Н. Островского «Правда — хорошо, а счастье лучше» состоялась в Александринском театре 22 ноября 1876 г. в бенефис Ф. А. Бурдина. К. А. Варламов играл роль Грознова. [↑](#endnote-ref-86)
86. Об этом эпизоде Ходотов подробно рассказывает на стр. 181 своих мемуаров. [↑](#endnote-ref-87)
87. 4 декабря 1897 г. состоялась премьера комедии А. И. Сумбатова-Южина «Джентльмен», в которой Н. Ф. Сазонов играл роль Рыдлова. А. А. Усачев играл эту роль в гастрольных поездках артистов Александринского театра. [↑](#endnote-ref-88)
88. Вечер в честь К. А. Варламова состоялся 5 февраля 1901 г. в ресторане «Медведь». Хозяйкой-распорядительницей вечера была В. Ф. Комиссаржевская. [↑](#endnote-ref-89)
89. Во время своего 25‑летнего сценического юбилея К. А. Варламов сыграл 27 декабря 1900 г. роль Берендея в поставленной В. Н. Давыдовым «весенней сказке» А. Н. Островского «Снегурочка». Ходотов играл в этом спектакле роль Леля. [↑](#endnote-ref-90)
90. См. предисловие А. Ф. Кони в книге «Тургенев и Савина» (Пг., 1918). [↑](#endnote-ref-91)
91. А. И. Долинов не мог быть «вновь приглашенным» на александринскую сцену в 1900 г., так как работал на ней без перерыва с 1897 по 1904 г. [↑](#endnote-ref-92)
92. Эта юбилейная гастрольная поездка, по случаю 25‑летия пребывания М. Г. Савиной на казенной сцене, состоялась весной 1900 г. С 28 февраля по 17 марта гастроли проходили в Одессе, с 19 по 27 марта — в Харькове. [↑](#endnote-ref-93)
93. Кроме ролей, упомянутых в тексте мемуаров, Ходотовым в первые три сезона службы в Александринском театре были сыграны роли: в пьесах А. Н. Островского — Капитон Титыч Брусков («В чужом пиру похмелье»), Хорьков («Бедная невеста»), Яков («Комик XVII столетия»), Лель («Снегурочка»), Мальков («Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева); Хлопов («Ревизор» {285} Н. В. Гоголя), Вельвицкий («Завтрак у предводителя» И. С. Тургенева), Гаврила Ардальонович («Идиот» Ф. М. Достоевского), Лаэрт («Гамлет» В. Шекспира), Дамис («Тартюф» Ж.‑Б. Мольера), Карасьев и Ипполит Петрович («Волшебная сказка» И. Н. Потапенко), Тюменев («Бурелом» А. М. Федорова), Гартвиг («Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана), Тушинский («Неумолимый суд» П. М. Невежина), Норков («Тетенька» Н. Н. Куликова) и другие. В сезоне 1898/99 г. Ходотов сыграл 14 ролей в 12 пьесах, в сезоне 1899/900 г. — 15 ролей в 14 пьесах и в сезоне 1900/901 г. — 27 ролей в 24 пьесах. [↑](#endnote-ref-94)
94. В комедии А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева «Дикарка» М. Г. Савина играла роль Вари. [↑](#endnote-ref-95)
95. В комедии В. Александрова (В. А. Крылова) «Сорванец» М. Г. Савина играла роль Любы. [↑](#endnote-ref-96)
96. «Ольга Ранцева» («Чад жизни») — драма в 5 д. Б. М. Маркевича. [↑](#endnote-ref-97)
97. «Татьяна Репина» — драма в 4 д. А. С. Суворина. [↑](#endnote-ref-98)
98. Княжна Екатерина Павловна Плавутина-Плавунцова — персонаж «картин из семейной хроники князей Плавутиных-Плавунцовых» «Холопы» П. П. Гнедича. [↑](#endnote-ref-99)
99. В пьесе в 4 д. И. В. Радзивиловича «История одного увлечения» М. Г. Савина играла роль Елены Александровны. [↑](#endnote-ref-100)
100. Ходотов ошибается: речь идет о 1900 г., когда директором императорских театров был не И. А. Всеволожский, а С. М. Волконский. [↑](#endnote-ref-101)
101. Савин — сценическая фамилия мужа М. Г. Савиной Н. Н. Славича. [↑](#endnote-ref-102)
102. М. Г. Савина. Горести и скитания. Записки 1854 – 1877 гг. Л., «Искусство», 1961. [↑](#endnote-ref-103)
103. Е. П. Карпов ушел из Александринского театра 10 октября 1900 г. и вступил в труппу театра Литературно-художественного общества. Поводом к уходу с казенной сцены явился факт передачи постановки комедии Л. Фульда «Школьные товарищи», которую должен был ставить Е. П. Карпов, В. Н. Давыдову. [↑](#endnote-ref-104)
104. Написанная в 1886 г., драма Л. Н. Толстого «Власть тьмы» до 1895 г. была запрещена для постановки на русской сцене. Премьера пьесы в Александринском театре состоялась 18 октября 1895 г. Н. С. Васильева играла роль Анисьи. [↑](#endnote-ref-105)
105. Е. П. Карпов за участие в «хождении в народ» в 70‑х годах 19 в. был сослан в Красноярск. [↑](#endnote-ref-106)
106. Когда в 1896 г. на сцену Александринского театра пришла В. Ф. Комиссаржевская, ее успех у зрителей показался Савиной опасным. К тому же у Комиссаржевской были дружеские отношения с главным режиссером театра Е. П. Карповым. В результате между Карповым и Савиной начался разлад. [↑](#endnote-ref-107)
107. Ходотов ошибается: Варламов не мог в 1900 г. назвать его «графом Витте», так как С. Ю. Витте получил титул графа лишь в 1905 г. [↑](#endnote-ref-108)
108. Из стихотворения М. Ю. Лермонтова «1831‑го июня 11 дня». [↑](#endnote-ref-109)
109. М. Г. Савина была Первой русской актрисой-общественницей. В 1883 г. она явилась одним из инициаторов создания Общества для пособия нуждающимся сценическим деятелям, на основе которого При участии Савиной в 1894 г. было создано Русское театральное общество {286} (ныне Всероссийское театральное общество — ВТО). Долгие годы М. Г. Савина занимала пост председателя Совета РТО. В 1897 г. она была одним из организаторов Первого всероссийского съезда сценических деятелей. [↑](#endnote-ref-110)
110. В прологе мелодрамы «Эсмеральда, или Четыре рода любви» на сюжет, заимствованный у В. Гюго, Савина произносила несколько фраз Эсмеральды-ребенка. [↑](#endnote-ref-111)
111. Стремлянов — сценическая фамилия отца М. Г. Савиной Г. Н. Подраменцева. Сестра М. Г. Савиной — Е. Г. Стремлянова с 1876 г. была актрисой Александринского театра. [↑](#endnote-ref-112)
112. Правильное название: «Не бывать бы счастью, да несчастье помогло» — оперетта в 1 д. М. Карре и Л. Баттю, перевод К. А. Тарновского и М. Н. Лонгинова. [↑](#endnote-ref-113)
113. Трудами М. Г. Савиной в 1895 г. в Петербурге было открыто убежище РТО для престарелых сценических деятелей. Вслед за убежищем Савина создала детский приют для актерских сирот. [↑](#endnote-ref-114)
114. Драма Г. Ибсена «Привидения» была сыграна впервые 13 марта 1907 г. [↑](#endnote-ref-115)
115. Современный театр — Товарищество драматических артистов под управлением Н. Н. Ходотова — открылся 12 марта 1907 г. в помещении театра «Невский фарс» (Невский пр., д. 56). После летней гастрольной поездки театра по западным и южным городам деятельность Товарищества не возобновлялась. Подробно об этом см. на [стр. 209](#_page209). [↑](#endnote-ref-116)
116. Пьеса в 4 д. «Госпожа Пошлость» была написана Н. Н. Ходотовым в 1909 г. [↑](#endnote-ref-117)
117. Одесская пресса весьма положительно оценивала выступления молодого артиста. Так, например, газета «Театр» 4 марта 1900 г. писала: «Ходотов прекрасно провел роль Верина [“История одного увлечения”. — *Г. М*.] и был по изображенному им типу неузнаваем после мастерского исполнения им в “Идиоте” роли князя Мышкина. Такое разнообразие передачи, совершенно устраняющее в актере все субъективное, ему присущее, есть не только большое достоинство, но признак серьезного дарования». [↑](#endnote-ref-118)
118. Первая большая гастрольная поездка В. Ф. Комиссаржевской по провинции с участием К. А. Варламова началась 10 мая 1900 г. в Харькове спектаклем «Бесприданница» и закончилась 25 июня в Вильно спектаклем «Дикарка». В пьесе Вл. И. Немировича-Данченко «Новое дело» В. Ф. Комиссаржевская не участвовала, это был гастрольный спектакль К. А. Варламова, исполнявшего роль Столбцова. [↑](#endnote-ref-119)
119. Крупнейший провинциальный актер и чтец В. Н. Андреев-Бурлак — актер большого драматического и комедийного дарования, был блестящим импровизатором и имитатором. [↑](#endnote-ref-120)
120. В Одессе гастроли продолжались с 1 по 10 июня 1900 г. [↑](#endnote-ref-121)
121. Товарищество драматических артистов императорских театров в составе В. Ф. Комиссаржевской, В. В. Стрельской, А. А. Пасхаловой, В. Н. Давыдова, В. П. Далматова, Н. П. Шаповаленко, Н. Н. Ходотова и других гастролировало в Москве с 1 июня по 1 июля 1902 г. До посещения Москвы гастролеры побывали в Риге, Минске и других городах. Это была последняя гастрольная поездка В. Ф. Комиссаржевской с актерами Александринского театра. Во время гастролей, кроме упоминаемых в тексте мемуаров, Ходотов играл также роли: Ипполита («Волшебная сказка»), Макса («Бой бабочек»), {287} Платона («Правда — хорошо, а счастье лучше»), Малькова («Дикарка»), Александра Глова («Игроки») и другие. [↑](#endnote-ref-122)
122. В шестом явлении третьего действия «Бесприданницы» Паратов, взяв у Карандышева пистолет, бросает его, по ремарке Островского, на стол, где он и остается лежать. В финале акта Карандышев, как указано в ремарке, «схватывает со стола пистолет и убегает». Таким образом, и М. П. Садовский, Н. Н. Ходотов выполняли авторское указание А. Н. Островского. [↑](#endnote-ref-123)
123. К. С. Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко не раз предлагали В. Ф. Комиссаржевской вступить в труппу Московского Художественного театра. 4 июня 1902 г. К. С. Станиславский видел В. Ф. Комиссаржевскую в роли Рози в пьесе Г. Зудермана «Бой бабочек». В письме М. П. Лилиной от 4 июня 1902 г. он писал: «Сейчас я был на спектакле Комиссаржевской и пришел в телячий восторг… Вера Федоровна со мной очень нежна и мила. И просила заехать завтра… Думаю, что она заведет разговор о переходе в наш театр» (К. С. Станиславский. Собр. соч., т. 7. М., «Искусство», 1960, стр. 237 – 238). Очевидно, разговор этот состоялся, так как летом 1902 г. Комиссаржевская писала Станиславскому о своем решении уйти с казенной сцены и просила ответить на интересующие ее вопросы, связанные с возможностью перехода в Художественный театр (см. письмо В. Ф. Комиссаржевской К. С. Станиславскому, 1902 г. Музей МХАТ, архив К. С. Станиславского). [↑](#endnote-ref-124)
124. Стремление К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко порвать с рутиной и актерским дилетантизмом, выработать новые принципы воплощения драматургического произведения на сцене воспринималось многими в первые годы деятельности Московского Художественного театра как диктаторство режиссера, как отказ от индивидуального творчества. На самом деле именно в Художественном театре актеры, освобожденные от всех традиционных штампов, создавали правдивые, жизненно достоверные и глубоко оригинальные человеческие характеры. [↑](#endnote-ref-125)
125. В драме А. Н. Островского «Бесприданница» В. Ф. Комиссаржевская играла Ларису, в пьесе И. Н. Потапенко «Волшебная сказка» Наташу и в комедии Г. Зудермана «Бой бабочек» Рози. Лариса и Рози входят в число наиболее известных ролей актрисы. [↑](#endnote-ref-126)
126. Осенью 1894 г. в Новочеркасске в антрепризе Н. Н. Синельникова В. Ф. Комиссаржевская начала свою профессиональную артистическую деятельность. [↑](#endnote-ref-127)
127. В. Ф. Комиссаржевская перефразирует известные слова гетевского Фауста:

     Лишь тот достоин жизни и свободы,

     Кто каждый день за них идет на бой! [↑](#endnote-ref-128)
128. В Киеве В. Ф. Комиссаржевская гастролировала с 21 по 30 мая 1900 г. [↑](#endnote-ref-129)
129. Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Восток белел. Ладья катилась…» [↑](#endnote-ref-130)
130. «Азра» — стихотворение Г. Гейне, переложенное на музыку А. Г. Рубинштейном. В основу стихотворения положена арабская легенда о племени азров. [↑](#endnote-ref-131)
131. Здесь произошла, очевидно, аберрация памяти у автора мемуаров, ибо рассказ Л. Н. Андреева «Бездна» был написан в 1902 г. [↑](#endnote-ref-132)
132. {288} Комедия В. Шекспира «Сон в летнюю ночь» была поставлена 2 ноября 1901 г. [↑](#endnote-ref-133)
133. М. Г. Савина гастролировала в Одессе с 19 февраля по 2 марта 1901 г. [↑](#endnote-ref-134)
134. См. также [прим. 79](#_Tosh0004939). Ходотов играл Георга («Огни Ивановой ночи» Г. Зудермана), Ипполита («Волшебная сказка» И. Н. Потапенко), Карандышева («Бесприданница» А. Н. Островского), Малькова («Дикарка» А. Н. Островского и Н. Я. Соловьева), Астрова и Треплева («Дядя Ваня» и «Чайка» А. П. Чехова), Василькова («Бешеные деньги» А. Н. Островского). В репертуаре, кроме пьес, упоминаемых Ходотовым, были также «Пережитое» И. В. Радзивиловича (роль Барскова), «Горящие письма» П. П. Гнедича и «Провинциалка» И. С. Тургенева. Драма Г. Фабера «Вечная любовь» появилась в репертуаре гастрольных поездок Комиссаржевской не в 1901, а в 1902 г. [↑](#endnote-ref-135)
135. О последствиях этого эпизода П. П. Гнедич в статье «О В. П. Далматове» вспоминал: «За нетактичное его поведение во время красносельских спектаклей он был наказан втройне: не получил обычного подарка от дирекции Красносельского театра, был лишен бенефиса и был лишен той прибавки к жалованью, которая ранее была ему обещана» («Ежегодник императорских театров», 1914, вып. 2, стр. 51). [↑](#endnote-ref-136)
136. В 1894 г. В. П. Далматов, проработав десять лет на казенной сцене, покинул Александринский театр, не выдержав царящей там бюрократической обстановки. Поводом к уходу послужил факт назначения Далматова на роль Коробанова в драме Н. А. Потехина «Нищие духом». Свой отказ играть эту роль Далматов мотивировал тем, что возобновляемый спектакль совпадает с датой десятилетнего пребывания его на сцене Александринского театра 17 апреля 1894 г. и ему «неловко выходить в мерзкой роли лубочного злодея и подавать реплики, будучи 1‑го ранга актером». («Почему В. П. Далматов ушел с императорской сцены в 1894 г.» — «Ежегодник императорских театров», 1914, вып. 2, стр. 72). [↑](#endnote-ref-137)
137. Работая с 1895 по 1900 г. в театре Литературно-художественного общества, П. Н. Орленев 12 октября 1898 г., впервые на профессиональной сцене, сыграл роль Федора Иоанновича в трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». [↑](#endnote-ref-138)
138. Гастроли М. Г. Савиной в Москве начались 4 марта 1902 г., в Киеве — 12, в Одессе — 25 марта и завершились 4 и 5 апреля в Кишиневе. Ходотов играл Мышкина («Идиот»), Верина («История одного увлечения»), Персиваля («Мисс Гоббс», комедия в 4 д. Джерома К. Джерома), Долгушева («Комета», эпизод в 4 д. В. О. Трахтенберга), Корчагина («Мамуся», драма в 4 д. В. С. Лихачева), Тюменева («Бурелом», пьеса в 5 д. А. М. Федорова), Армана («Дама с камелиями» А. Дюма-сына). [↑](#endnote-ref-139)
139. В. Ф. Комиссаржевская покинула Александринский театр 1 августа 1902 г. с тем, чтобы создать собственный театр. Подготовка эта заняла два года. Осенью 1904 г. в Петербурге в помещении театра «Пассаж» открылся Драматический театр В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-140)
140. См. [прим. 121](#_Tosh0004940). [↑](#endnote-ref-141)
141. Речь идет о трагедии Ф. Шиллера «Орлеанская дева». [↑](#endnote-ref-142)
142. О причинах своего ухода с казенной сцены В. Ф. Комиссаржевская говорила: «Без удовлетворения своего артистического “я”, {289} которого я не видела и впереди, служить на казенной сцене я не могла. На казенной сцене мне нечего было играть. Я не могла мириться с выступлением в немногих старых ролях, я хотела счастья, новой творческой работы… А то, что мне предлагали, очевидно, было обречено на неудачу. Мне последний год не давали новых ролей». (Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. Под редакцией Е. П. Карпова, СПб., 1911, стр. 27). [↑](#endnote-ref-143)
143. Письмо В. Ф. Комиссаржевской написано 13 декабря 1902 г. 14 и 15 декабря 1902 г. в четвертом симфоническом собрании Московского филармонического общества под управлением дирижера А. И. Зилоти была исполнена философская драма Дж. Байрона «Манфред» с музыкой Р. Шумана. Ф. И. Шаляпин декламировал роль Манфреда, В. Ф. Комиссаржевская — роли Астарты, феи Альп, духа и Немезиды. [↑](#endnote-ref-144)
144. См. [прим. 59](#_Tosh0004941). [↑](#endnote-ref-145)
145. Цитируется неточно. В письме И. С. Тургенева к Полине Виардо от 9 сентября 1850 г. говорится: «Если б Вы знали, что значит дружеская рука, которая ищет Вас издалека и так нежно опускается на Вас». [↑](#endnote-ref-146)
146. Беатриче — героиня поэмы Данте «Божественная комедия». [↑](#endnote-ref-147)
147. «Аластор», или, как называет его Комиссаржевская, «Дух уединения» — поэма П. Б. Шелли (Аластор — по-древнегречески демон одиночества). [↑](#endnote-ref-148)
148. Магомет — имя невольника из стихотворения Г. Гейне «Азра» (см. [прим. 130](#_Tosh0004942)). [↑](#endnote-ref-149)
149. «Во сне я горько плакал» — романс Р. Шумана на слова одноименного стихотворения Г. Гейне. [↑](#endnote-ref-150)
150. Ф. П. Комиссаржевский — известный русский певец. [↑](#endnote-ref-151)
151. Из стихотворения Ф. И. Тютчева «Silentium» («Молчание»). [↑](#endnote-ref-152)
152. Малый фонтан — дачная местность в районе Одессы. [↑](#endnote-ref-153)
153. Здесь, очевидно, оговорка В. Ф. Комиссаржевской. То, что земля неподвижна, а небесные светила движутся вокруг нее, утверждал древнегреческий астроном Птолемей. Галилей же развил учение Коперника, определившего подлинное строение солнечной системы. [↑](#endnote-ref-154)
154. Роль Мелузова в возобновленной на сцене Александринского театра комедии А. Н. Островского «Таланты и поклонники» Ходотов сыграл впервые 2 сентября 1901 г. [↑](#endnote-ref-155)
155. Премьера «мещанской трагедии» Ф. Шиллера «Коварство и любовь» состоялась на александринской сцене 27 ноября 1900 г. Ходотов в спектакле не участвовал. Вероятно, роль Фердинанда он сыграл во время одной из гастрольных поездок. Точную дату исполнения этой роли установить не удалось. [↑](#endnote-ref-156)
156. «Мертвый город» — трагедия в 5 д. Габриеле Д’Аннунцио. [↑](#endnote-ref-157)
157. Отец В. Ф. Комиссаржевской был поляк, мать Мария Николаевна Шульгина — русская. [↑](#endnote-ref-158)
158. «Монна Ванна» — трагедия в 5 д. М. Метерлинка. [↑](#endnote-ref-159)
159. В январе — феврале 1903 г. В. Ф. Комиссаржевская гастролировала в Баку, Тифлисе и других городах. Антрепренерами поездки были С. Ф. Сабуров и А. Н. Кручинии. [↑](#endnote-ref-160)
160. С 22 мая по 3 июля 1903 г. Ходотов гастролировал в Пятигорске, Железноводске и Ессентуках в антрепризе С. В. Брагина. Поездка с Комиссаржевской в Италию не состоялась. [↑](#endnote-ref-161)
161. {290} «Душно! без счастья и воли…» — стихотворение И. А. Некрасова, включенное И. Н. Потапенко в пьесу «Волшебная сказка». [↑](#endnote-ref-162)
162. 1 ноября 1903 г. в Петербурге в зале Дворянского собрания Комиссаржевская впервые исполнила три «Мелодекламации» А. С. Аренского, написанные на тексты «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева («Нимфы», «Как хороши, как свежи были розы» и «Лазурное царство»). «Мелодекламации» Аренский посвятил В. Ф. Комиссаржевской. [↑](#endnote-ref-163)
163. Речь идет о нескольких стихотворениях Ф. И. Тютчева, посвященных весне: «Весна» («Любовь земли и прелесть года…»), «Весна» («Как ни гнетет рука судьбины…»), «Весенняя гроза», «Весенние воды» и другие. [↑](#endnote-ref-164)
164. Премьера пьесы в 5 д. А. М. Федорова «Бурелом» состоялась на александринской сцене 25 сентября 1900 г. Ходотов играл в очередь с П. В. Самойловым роль Тюменева. [↑](#endnote-ref-165)
165. Мармеладов — герой романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание». [↑](#endnote-ref-166)
166. Аристотель не писал «метафизику». Этот термин появился в результате того, что в сочинениях Аристотеля учение о философии было помещено систематизаторами его трудов после учения о физике. [↑](#endnote-ref-167)
167. А. А. Санин был принят в труппу Александринского театра в качестве актера с возложением на него обязанностей режиссера 1 июня 1902 г. [↑](#endnote-ref-168)
168. А. А. Санин был приглашен в Александринский театр в 1902 г. не С. М. Волконским, а сменившим его в 1901 г. на посту директора императорских театров В. А. Теляковским. [↑](#endnote-ref-169)
169. Премьера драматической хроники А. Н. Островского «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» в постановке А. А. Санина состоялась 31 октября 1902 г. [↑](#endnote-ref-170)
170. В борьбе с рутиной и штампом на театре, стремясь к жизненной достоверности на сцене, Станиславский в поставленном им в 1898 г. в Художественном театре спектакле «Чайка» впервые в русском театре применил так называемый прием «четвертой стены», посадив актеров в первом действии спектакля спиной к зрителю. [↑](#endnote-ref-171)
171. Ходотов допускает неточность: спектакль шел лишь в сезоне 1902/03 г. [↑](#endnote-ref-172)
172. Драма А. В. Сухово-Кобылина «Дело» впервые была поставлена в Александринском театре 31 августа 1882 г. Исполнение В. Н. Давыдовым роли Муромского было высоко оценено и критикой, и автором пьесы. [↑](#endnote-ref-173)
173. Премьера комедии А. Н. Островского «Горячее сердце» в постановке А. А. Санина состоялась 9 сентября 1904 г. [↑](#endnote-ref-174)
174. «Ловкий маневр» Санина, как явствует из черновой рукописи мемуаров, состоял в том, что в процессе репетиций с помощью актеров ему удалось многое изменить в пьесе и увлечь всех участников готовящегося спектакля своим режиссерским темпераментом и некоторыми постановочными новшествами, заимствованными им из практики Московского Художественного театра. [↑](#endnote-ref-175)
175. Премьера пьесы В. О. Трахтенберга «Победа» состоялась 16 декабря 1902 г. [↑](#endnote-ref-176)
176. Пьеса В. О. Трахтенберга «Победа» шла только в сезоне 1902/03 г. [↑](#endnote-ref-177)
177. М. Г. Савина играла Александру, К. А. Варламов — Ивана {291} Семеновича Бочкова, ее отца, А. И. Каширин — Николая Панфиловича Кабурина. И. М. Шувалов в этом спектакле не участвовал. [↑](#endnote-ref-178)
178. Установить, с каким из братьев А. П. Чехова встречался Ходотов, не удалось. Речь идет либо об Александре Павловиче, либо о Михаиле Павловиче Чехове. [↑](#endnote-ref-179)
179. Первое представление «Чайки» в Александринском театре (режиссер Е. П. Карпов) состоялось 17 октября 1896 г. Второй раз пьеса была поставлена 15 ноября 1902 г. Впервые роль Треплева Ходотов сыграл в гастрольной поездке В. Ф. Комиссаржевской в 1901 г. [↑](#endnote-ref-180)
180. М. Е. Дарский работал в Ярославском театре в сезоне 1900/01 г., т. е. после того, как он пробыл один сезон 1898/99 г. в Московском Художественном театре, а не до того, как пишет Ходотов. [↑](#endnote-ref-181)
181. М. Е. Дарский поступил в 1898 г. в Художественный театр, будучи уже известным провинциальным актером. На провинциальной сцене он играл в трагедии В. Шекспира «Венецианский купец» роль Шейлока в напыщенной, приподнято-декламационной, условно-театральной манере. Работая под руководством К. С. Станиславского над знакомой ему ролью, Дарский переделывает ее заново, стремясь добиться подлинной художественной правды. [↑](#endnote-ref-182)
182. См. [прим. 168](#_Tosh0004943). [↑](#endnote-ref-183)
183. Л. В. Селиванова с 1 сентября 1899 г. была актрисой Малого театра. В сезоне 1902/03 г., оставаясь в труппе Малого театра, она играла на александринской сцене. 1 сентября 1903 г. она вступила в труппу Александринского театра. [↑](#endnote-ref-184)
184. Ходотов допускает неточность: «Чайка» шла лишь в сезоне 1902/03 г. [↑](#endnote-ref-185)
185. Премьера трагедии в 5 д. И. В. Шпажинского «Чародейка» состоялась 12 ноября 1884 г. [↑](#endnote-ref-186)
186. 16 ноября 1902 г. в «Петербургской газете» А. Р. Кугель писал о Ходотове — Треплеве: «Очень хорош г. Ходотов в роли Треплева. Вот даровитый актер, которого губит рутина. Когда он отделывается от шаблона jeune premier, то способен своей игрой доставить большое удовольствие». [↑](#endnote-ref-187)
187. После постановки «Чайки» М. Е. Дарский получил от Чехова из Ялты следующую телеграмму: «Большое, большое спасибо. Чехов» («Театр. Еженедельник ПГАТ», 1924, № 12, стр. 8). В. А. Теляковский в своем дневнике в записи от 15 ноября 1902 г. отмечал: «Спектакль прошел весьма порядочно. Случилась необыкновенная история в летописях театра. Вызывали режиссера Дарского, — это второй случай в этот год. Санин и Дарский, — в этом вся важность настоящего спектакля. До этого года режиссера в Александринском театре не было и даже не считалось нужным его иметь. Вызывали и аплодировали лишь артистам-исполнителям и иногда авторам. По всему видно, что задуманный мною план обратить главное внимание на режиссеров оказался правильным» (Литературное наследство. Чехов, т. 60. М., 1960, стр. 516 – 517). [↑](#endnote-ref-188)
188. «Измена» — драматическая легенда в 5 актах А. И. Южина была поставлена 3 октября 1906 г. [↑](#endnote-ref-189)
189. Ходотов допускает неточность: премьера трагедии Эврипида «Ипполит» состоялась 14 октября 1902 г., до возобновления «Чайки». [↑](#endnote-ref-190)
190. Ю. Э. Озаровский поставил трагедию Эврипида в «стилизаторской {292} манере», стремясь реконструировать на александринской сцене приемы античного театра. В результате спектакль, по выражению А. Р. Кугеля, получился «механически подражательным» (см. Homo novus, Ипполит, «Театр и искусство», 1902 г., № 43, стр. 785). [↑](#endnote-ref-191)
191. Комедия И. С. Тургенева «Месяц в деревне», впервые поставленная на александринской сцене 17 января 1879 г. в бенефис М. Г. Савиной, игравшей тогда роль Верочки, была возобновлена 18 ноября 1903 г. Ходотов играл роль Беляева. [↑](#endnote-ref-192)
192. Комедия А. Н. Островского «Не в свои сани не садись» была возобновлена 21 апреля 1903 г. Ходотов, дебютировавший в 1898 г. на сцене театра в роли Бородкина, снова играл эту же роль. [↑](#endnote-ref-193)
193. Гастроли проходили в Москве с 24 февраля по 7 марта 1903 г., в Варшаве с 11 марта, в Киеве с 16 марта и в Житомире 25 марта. [↑](#endnote-ref-194)
194. Книга стихов К. М. Бальмонта «Горящие здания» была издана в 1900 г. [↑](#endnote-ref-195)
195. «Маленькая война» — комедия в 3 д., переделка И. М. Ясницкого. [↑](#endnote-ref-196)
196. В труппе С. В. Брагина в Ессентуках Ходотов выступал с 22 мая по 3 июля 1903 г. Кроме упомянутых ролей, он играл Калгуева («Новое дело» Вл. И. Немировича-Данченко), Ратищева («Вопрос» А. С. Суворина), Горнозаводчика («Горнозаводчик» Ж. Онэ), Сергея («Зарница» В. Туношенского) и другие. В «Вопросе» и «Горнозаводчике» он играл с В. Ф. Комиссаржевской, гастролировавшей в Кисловодске в труппе З. А. Малиновской и приглашенной Брагиным для выступлений в Ессентуках. [↑](#endnote-ref-197)
197. Б. А. Горин-Горяинов окончил в 1904 г. юридическое отделение Петербургского университета. [↑](#endnote-ref-198)
198. Спектакль в пользу Литературного фонда состоялся 15 ноября 1903 г. в помещении Литературного театра О. В. Некрасовой-Колчинской (Офицерская, д. 39). Кроме «Вечной любви», были также сыграны отрывок из трагедии В. Шекспира «Отелло» и водевиль в 1 д., переделка С. П. Соловьева, «Что имеем — не храним, потерявши — плачем». [↑](#endnote-ref-199)
199. Фридрих Фюринг, персонаж драмы Г. Фабера «Вечная любовь», не отец Клары Шпор, а ее учитель музыки. [↑](#endnote-ref-200)
200. Об исполнении Ходотовым роли Вальтера Шубарта рецензент «Биржевых ведомостей» О. Дымов 16 ноября 1903 г. писал: «Хорошим Вальтером был г. Ходотов… Этот очень способный артист обладает на редкость счастливым голосом, которым давал искренние и наивные интонации». [↑](#endnote-ref-201)
201. С 17 сентября по 10 ноября 1903 г. В. Ф. Комиссаржевская выступала в спектаклях театра Литературно-художественного общества. 2 октября она впервые сыграла роль Хроменко в пьесе В. О. Трахтенберга «Вчера». [↑](#endnote-ref-202)
202. Так здесь и в дальнейшем Ходотов называет стихотворение А. С. Пушкина «Погасло дневное светило». [↑](#endnote-ref-203)
203. «Ходотов, — писал 7 октября 1903 г. в статье “Эскизы” рецензент “С.‑Петербургских ведомостей” Зигфрид [Э. Старк. — *Г. М*.], — читает превосходно… исполнение это было настолько хорошо, что потребовалось повторение». [↑](#endnote-ref-204)
204. «Трубадур» — стихотворение Вас. И. Немировича-Данченко, «Улицы» — Я. В. Година, «Умирающий лебедь» — К. М. Бальмонта, «Карменсита» — Жаботинского. [↑](#endnote-ref-205)
205. {293} Т. Л. Щепкина-Куперник в своих мемуарах «Театр в моей жизни» («Искусство», М.‑Л., 1948) вспоминает: «В Александринском театре был артист Н. Н. Ходотов — талантливый, искренний, страстно любивший литературу. Он часто давал у себя приют нелегальным. Играть революционные пьесы ему, конечно, не приходилось, но, подобно тому как когда-то в Москве Ермолова своими концертами создавала революционное настроение у молодежи, он стал читать в концертах революционные произведения… часто читал под музыку крамольные стихи. Начальство не замечало этого, зато понимала чуткая молодежь» (стр. 159 – 160). И далее Щепкина-Куперник отмечает, что Ходотов начал заниматься концертной деятельностью «из желания под покровом мелодекламации бросить в публику свои свободолюбивые мысли, сказать ей нужное слово» (стр. 392). [↑](#endnote-ref-206)
206. «Привет» («Salut») — стихотворение А. М. Федорова из А. Негри; «Кто за нас?» — И. Рукавишникова; «Опричник» — А. С. Пушкина; «Телами нашими…» — С. Г. Скитальца. [↑](#endnote-ref-207)
207. «Мятеж» — стихотворение Э. Верхарна; «Вечная память погибшим» — В. В. Башкина. [↑](#endnote-ref-208)
208. Возможно, что этот обыск связан был с тем, что в начале 1906 г. в петербургскую охранку поступил донос, в котором утверждалось, что в адрес квартиры Ходотова из «Гатчины высылается… оружие и бомбы». 26 января начальник охранки докладывал в особый отдел департамента полиции: «Дознано, что Максимов [слуга Ходотова. — *Г. М*.] получал для Ходотова ящик с вином, адресованный на его, Максимова, имя, но кем и откуда прислан этот ящик, установить до сего времени не представляется возможным.

     Ходотов известен, как человек радикального образа мыслей. Он упоминается в докладе Отделения от 14 октября за № 190029» (ЦГИАМ, ф. ДП, 00, 1906/1, д. 2 ч., 2, л. 2, 5). [↑](#endnote-ref-209)
209. Тенишевский зал — театрально-концертный зал, открывшийся в 1905 г. в доме княгини Тенишевой (Моховая ул., д. 35). В настоящее время помещение Ленинградского театра юных зрителей. [↑](#endnote-ref-210)
210. 19 ноября 1906 г. журнал «Театр и искусство» сообщал: «Гг. Ходотов и Пекарский, исполнившие в концерте в Тенишевском училище 14 ноября №№, не указанные в программе, привлечены к ответственности за нарушение обязательных постановлений» (№ 47, стр. 720). 17 декабря появилось новое сообщение, в котором говорилось, что Ходотову и Вильбушевичу «запрещено выступать в концертах во все время чрезвычайной охраны» (№ 51, стр. 799). Это запрещение было снято лишь в феврале 1907 г. (см. «Театр и искусство», № 5, 1907, стр. 78). [↑](#endnote-ref-211)
211. 12 февраля 1905 г. в газете «Слово» появилась «Записка» группы сценических деятелей «Нужды русского театра». Это первое выступление русских актеров, носившее политический характер. В «Записке», подписанной М. П. Садовским, В. Ф. Комиссаржевской, А. А. Яблочкиной, Е. П. Корчагиной-Александровской и другими актерами, речь шла о тяжелом положении русского театра, притесняемого цензурой, о гнете административном и имущественном, о постепенной утрате театром, влачащим жалкое существование, своего просветительного значения. [↑](#endnote-ref-212)
212. Трагедия Софокла «Антигона» в постановке А. А. Санина и декорациях А. Я. Головина была поставлена 24 января 1906 г. [↑](#endnote-ref-213)
213. {294} Премьера трагедии А. Дюма-отца «Калигула» в постановке А. А. Санина состоялась 7 февраля 1904 г. Ходотов играл роль Анния. [↑](#endnote-ref-214)
214. Комедия А. А. Потехина «В мутной воде», в которой Ходотов играл роль Петра Семеновича, была впервые сыграна 5 ноября 1904 г. [↑](#endnote-ref-215)
215. Премьера пьесы В. А. Тихонова «Нараспашку» состоялась 23 октября 1906 г. [↑](#endnote-ref-216)
216. Ходотов имеет в виду монолог Курослепова из второго явления первого действия комедии. Услышав, как ему показалось, пятнадцать ударов городских часов, Курослепов говорит: «Только? Пятнадцать!.. Боже мой, боже мой! Дожили! Пятнадцать!..» [↑](#endnote-ref-217)
217. Гастроли в Варшаве начались 16 февраля 1904 г. и закончились 12 марта. Рецензент «Варшавского дневника» Йорик (Poor Vorick) в номере от 18 февраля писал об исполнении Ходотовым роли Молчалина в комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума»: «Это один из лучших Молчалиных, которых нам до сих пор приходилось видеть, может быть, он слишком благороден и даже изящен в этой роли, может быть, следует резче подчеркнуть его низкопоклонство и низость, но Молчалин — г. Ходотов типичен, он вкрадчив, он сладок, он приятен, он именно такой Молчалин, каким мы его себе представляем». В рецензии на спектакль «Вишневый сад» А. П. Чехова, в котором Ходотов играл роль Трофимова, Йорик 12 марта писал: «Ходотов с искренним увлечением и художественной простотой создал “вечного студента”… неловкого, несуразного, но с горячей проповедью веры в прекрасное будущее». [↑](#endnote-ref-218)
218. Очевидно, под «Ответом неизвестному» Ходотов подразумевает стихотворение Н. А. Некрасова «Неизвестному другу, приславшему мне стихотворение “Не может быть”», а под «Письмом от неизвестного» — само это стихотворение. [↑](#endnote-ref-219)
219. Премьера комедии А. И. Сумбатова «Невод» состоялась 11 ноября 1905 г. [↑](#endnote-ref-220)
220. Драма Т. А. Майской «Злая сила» была поставлена 8 декабря 1905 г. [↑](#endnote-ref-221)
221. Ходотов ошибается, относя новую постановку комедии А. Н. Островского «Без вины виноватые» к 1905 г. В действительности комедия была поставлена Н. А. Корневым 7 октября 1910 г. [↑](#endnote-ref-222)
222. Трагедия В. Шекспира «Гамлет» была возобновлена Ю. Э. Озаровским в декорациях А. К. Шервашидзе 29 марта 1911 г. [↑](#endnote-ref-223)
223. Премьера комедии А. П. Чехова «Вишневый сад» состоялась 23 сентября 1905 г. [↑](#endnote-ref-224)
224. Поставленный 17 января 1904 г. на сцене Художественного театра К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко «Вишневый сад» был решен в трагикомическом плане. Лирические, комедийные и драматические элементы сливались, образуя сложную, тонкую ткань спектакля. Оценка Ходотовым спектакля МХТ идет, возможно, от взглядов на него А. Р. Кугеля, считавшего, что на сцене театра пьеса Чехова представлена «в легком, смешливом, жизнерадостном исполнении… “Ключ” был совершенно комический» (см. А. Кугель. Заметки о Московском Художественном театре. «Театр и искусство», 1904, 11 апреля, № 15, стр. 304). О спектакле Александринского театра Кугель писал, что театр «подошел к “Вишневому саду” с трагической стороны», но «исполнил свою задачу {295} робко», игре актеров «не хватало размаха и уверенности; постановке — твердости и решительности» (см. А. Кугель. Театральные заметки. «Театр и искусство», 1905, 2 октября, № 40, стр. 643 – 644). [↑](#endnote-ref-225)
225. «Союз союзов» — организация, созданная в 1905 и распавшаяся в 1906 г., объединяла 14 профессионально-политических союзов русской буржуазной интеллигенции. [↑](#endnote-ref-226)
226. Музыкально-литературный вечер в пользу амнистированных состоялся 22 ноября 1905 г. [↑](#endnote-ref-227)
227. Музыкально-драматические и оперные курсы Б. В. и В. Б. Поллак — частное учебное заведение, основанное в 1880 г. Ходотов преподавал на курсах до 1907 г. [↑](#endnote-ref-228)
228. Василеостровский театр для рабочих был создан в 1887 г. фабрикантами Варгуниными и владельцами металлических заводов Чекуш в сугубо охранительных целях. Задача театра — спектаклями попроще и подешевле отвлечь внимание зрителей от острых социальных вопросов. [↑](#endnote-ref-229)
229. 5 сентября 1901 г. в зале Кононова (набережная Мойки, д. 61) открылся Новый театр, созданный Л. Б. Яворской. В дальнейшем зал Кононова сохранил название Новый театр. [↑](#endnote-ref-230)
230. См. В. А. Теляковский. Императорские театры и 1905 г. Л., «Academia», 1926. [↑](#endnote-ref-231)
231. Ошибка: 14 октября 1905 г. на александринской сцене должен был состояться спектакль «Сердце не камень» А. Н. Островского, в котором В. Н. Давыдов играл роль Каркунова, а К. А. Варламов роль странника Иннокентия. В связи с тем, что В. Н. Давыдов днем 14 октября заявил, что играть не сможет, на вечер был назначен спектакль «Лес». [↑](#endnote-ref-232)
232. Юбилейный бенефисный спектакль в связи с 25‑летием пребывания В. Н. Давыдова на казенной сцене, состоялся 29 января 1908 г. Юбиляр выступил в ролях Любима Торцова («Бедность не порок» А. Н. Островского), Ступендьева («Провинциалка» И. С. Тургенева) и Козыря («картины петербургской жизни в 1 д.» Щиглева [В. Р. Щигрова] «Помолвка в Галерной гавани»). [↑](#endnote-ref-233)
233. В 1894 г. по инициативе группы театральных деятелей во главе с М. Г. Савиной было организовано Русское театральное общество (РТО). В марте 1897 г. в Москве в помещении Малого театра состоялся Первый всероссийский съезд сценических деятелей. На этом съезде русское актерство впервые заявило о своих нуждах и требованиях. Второй съезд был созван также в Москве в марте 1901 г. в помещении Нового театра. [↑](#endnote-ref-234)
234. См. [прим. 211](#_Tosh0004944). [↑](#endnote-ref-235)
235. 8 мая 1905 г. в Витебске начались спектакли Товарищества артистов императорских С.‑Петербургских театров под управлением П. Д. Ленского. Затем гастролеры побывали в Минске, Вильно, Киеве и Одессе. [↑](#endnote-ref-236)
236. Здесь Ходотов допускает неточность. Драма Г. Гауптмана «Одинокие» была поставлена К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко на сцене Художественного театра 16 декабря 1899 г. В репертуар первой гастрольной зарубежной поездки театра, предпринятой в начале 1906 г., «Одинокие» включены не были. Гастроли проходили в Берлине, Дрездене, Лейпциге. Праге, Вене, Франкфурте-на-Майне, Ганновере и Варшаве. В Берлине со спектаклями МХТ познакомился Г. Гауптман. Станиславский и Немирович-Данченко нанесли визит Гауптману. Гауптман сказал, что {296} «всегда мечтал для своих пьес о такой игре, какую он увидал у нас, — пишет Станиславский, — без театрального напора и условностей, простую, глубокую и содержательную… на склоне своей писательской деятельности он увидел то, о чем всю жизнь мечтал» (см. К. С. Станиславский. Моя жизнь в искусстве. Собр. соч., т. 1, стр. 291). [↑](#endnote-ref-237)
237. М. Г. Савина, стремясь продемонстрировать за рубежом достижения русского национального драматического театра, предприняла в 1899 г. гастрольную поездку в Берлин и Прагу. Гастролеры, в число которых входили Ф. П. Горев, Р. Б. Аполлонский, Ю. Э. Озаровский и другие, включили в репертуар поездки «Чародейку» И. В. Шпажинского, «Василису Мелентьеву» А. Н. Островского и С. А. Гедеонова, «Татьяну Репину» А. С. Суворина, «Родину» Г. Зудермана и «Даму с камелиями» А. Дюма-сына. [↑](#endnote-ref-238)
238. Корней Чуковский в своей книге «Из воспоминаний» («Советский писатель», М., 1958) так рассказывает об этом эпизоде, в котором, кроме него и Ходотова, принимали также участие доктор Г. А. Яблочков, два студента и какой-то художник: «Самый заметный в нашей компании — Николай Николаевич Ходотов, молодой, высокий и стройный актер петербургской императорской сцены, приехавший в Одессу на гастроли… Он очень популярен среди молодежи, так как охотно выступает в концертах, сборы с которых идут большей частью на разные нелегальные надобности…

     Мы медленно объезжаем вокруг корабля — и благоговейно молчим.

     Вдруг, к моему ужасу, наш плюгавый художник, до той поры не проронивший ни слова, машет своей плюгавой шляпенкой и, обращаясь к потемкинцам, во все горло орет:

     — Здорово, ребята!

     Это фамильярное слово “ребята” страшно возмущает меня… Он смущается и, желая поправиться, через минуту еще громче кричит:

     — Не бойтесь, дорогие, мы за вас!

     … В эту минуту на трапе появляется какой-то студент, очень озабоченный, совсем молодой, и спрашивает у нас нетерпеливо и быстро:

     — Привезли прокламации?

     — Какие?

     — Социаль-демократической партии! — отчеканивает он тоненьким голосом.

     — Нет, мы привезли только квасу, — говорим мы сконфуженно. Студент машет рукой и уже хочет уйти, потеряв к нам всякий интерес, но вдруг замечает Ходотова.

     Ходотов — любимец студентов, он безотказно выступает с боевыми стихами на концертах в пользу всевозможных землячеств.

     — Товарищ Ходотов?! — удивляется юноша, вглядываясь близорукими глазами в артиста, и тут же предлагает стоящему внизу часовому пустить его на борт корабля.

     Но Ходотов не торопится воспользоваться его приглашением. Все же он “артист императорской сцены”, принадлежащей к дворцовому ведомству, а кругом, как нарочно, слишком много свидетелей… и нет никакого сомнения, что среди них соглядатаи. А может быть, он боится, что грек, высадив его на “Потемкин”, оставит его там навсегда и предательски уедет вместе с нами? Как бы то ни было, он остается сидеть в нашей лодке, надвинув на глаза свою белую шляпу. Так как студент убежал, а часовому неведомо, кто из нас Ходотов, вместо него из лодки вступают на трап художник и юный {297} кавказец [студент. — *Г. М*.]. Часовой пропускает их вместе с мешками, за ними и я с той же ношей» (стр. 35 – 36). В подстрочном примечании к этому эпизоду К. Чуковский пишет: «О нашей совместной поездке на “Потемкин” сохранилось свидетельство в книге мемуаров артиста Н. Н. Ходотова. Жаль только, что обращенное к потемкинцам восклицание бывшего с нами художника Ходотов, в силу какой-то странной аберрации памяти, приписал в своей книге мне» (стр. 46). [↑](#endnote-ref-239)
239. Команда «Георгия Победоносца» поддалась агитации контрреволюционеров и отказалась поддерживать восставший броненосец «Потемкин». [↑](#endnote-ref-240)
240. В петербургском Народном доме императора Николая II работала Драматическая труппа Попечительства о народной трезвости. [↑](#endnote-ref-241)
241. Под понятием «натуралистический театр» Ходотов часто подразумевает театр реалистический. [↑](#endnote-ref-242)
242. Идея организационного самоуправления театра, не осуществленная в эти годы, несмотря на создание репертуарного совета и различных комиссий, была проведена в жизнь только после Великой Октябрьской социалистической революции. [↑](#endnote-ref-243)
243. Ходотов допускает неточность: К. Н. Яковлев, вступивший в труппу Александринского театра 15 февраля 1906 г., дебютировал в роли Фрола Федулыча Прибыткова в комедии А. Н. Островского «Последняя жертва» 9 апреля 1906 г. Кроме того, К. Н. Яковлев дебютировал также в ролях Преля («Воспитатель Флаксмэн», комедия О. Эрнста) и Петровича («Не было ни гроша, да вдруг алтын», комедия А. Н. Островского). Роль Градобоева в комедии А. Н. Островского «Горячее сердце» была сыграна им впервые лишь в сезоне 1908/09 г. [↑](#endnote-ref-244)
244. Ошибка: И. М. Уралов вступил в труппу Александринского театра в августе 1911 г. [↑](#endnote-ref-245)
245. «Гамлет Щигровского уезда» — рассказ И. С. Тургенева из «Записок охотника». [↑](#endnote-ref-246)
246. Правильнее: Общество русских драматических писателей и оперных композиторов. Основано в 1874 г. для обеспечения своих членов авторскими гонорарами за произведения, поставленные на сценах театров. [↑](#endnote-ref-247)
247. Коррадо — главный герой драмы итальянского драматурга П. Джакометти «Гражданская смерть», переведенной на русский язык А. Н. Островским под названием «Семья преступника». [↑](#endnote-ref-248)
248. Драматические сцены в 2 д. «За чужое преступление» были переведены Н. Ф. Арбениным с немецкого языка. Герой пьесы Мартин Леер, которого играл Арбенин, не бежит из ссылки, как указывает Ходотов, его освобождают, так как выясняется, что он невиновен. [↑](#endnote-ref-249)
249. Генерал Дитятин — герой комических рассказов известного русского артиста и рассказчика И. Ф. Горбунова, обобщенный образ тупого и невежественного реакционера. [↑](#endnote-ref-250)
250. Две сцены из романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» в сценической переработке Я. А. Дельера были показаны впервые на александринской сцене 12 октября 1907 г. под названием «Раскольников и Порфирий Петрович». [↑](#endnote-ref-251)
251. Спектакль «Ревизор» Н. В. Гоголя был сыгран 6 апреля 1907 г. в театре Неметти на Большой Зелениной улице. Постановка эта имела свою традицию: 14 апреля 1860 г. по инициативе {298} П. И. Вейнберга группа писателей осуществила постановку пьесы Гоголя. А. Ф. Писемский играл городничего, Ф. М. Достоевский — почтмейстера, П. И. Вейнберг — Хлестакова, И. С. Тургенев, Н. А. Некрасов, А. Н. Майков, А. А. Краевский, Д. В. Григорович, И. И. Панаев, Ф. А. Кони, А. В. Дружинин и В. С. Курочкин — купцов. В дальнейшем в Москве и Петербурге силами писателей ставились и другие спектакли. [↑](#endnote-ref-252)
252. Хронологическая путаница: речь идет о гастролях, состоявшихся в феврале — марте 1906, а не 1907 г., как это можно понять из хода рассуждений автора. Гастроли начались 19 февраля в Баку и закончились 23 марта в Тифлисе. [↑](#endnote-ref-253)
253. Газеты весьма положительно оценивали выступления Ходотова. Так, например, газета «Баку» 25 февраля 1906 г. писала: «Ходотову наиболее удаются образы нервных, впечатлительных, слабохарактерных людей. Передача разнообразных чувств, меняющихся у таких лиц с необыкновенною быстротою, изображается им художественно и находит всегда отклик в сердцах публики». [↑](#endnote-ref-254)
254. «Жан Руль» — драма в 5 д. О. Мирбо, в которой Ходотов играл роль рабочего Жана Руля. [↑](#endnote-ref-255)
255. «Жанина» («Упадок») — комедия в 4 д. А. Гинона. [↑](#endnote-ref-256)
256. События, о которых далее упоминает автор мемуаров, охватывают период гораздо более широкий, нежели 1903 – 1907 гг. Ходотов называет здесь исторические революционные события, происходившие с 1887 г. (забастовки рудокопов в Юзовке) до 1912 г. (расстрел рабочих царскими войсками на Ленских золотых приисках). [↑](#endnote-ref-257)
257. Здесь, очевидно, описка автора мемуаров: восстание революционных матросов на крейсере «Память Азова» произошло в июле 1906 г. около Ревеля. Упоминание Очакова связано, вероятно, с севастопольским восстанием 1905 г., во время которого на сторону восставших перешел экипаж крейсера «Очаков», возглавленный лейтенантом Шмидтом. [↑](#endnote-ref-258)
258. В 1902 г. в журнале «Мир искусства» появилась наделавшая много шума статья В. Я. Брюсова «Ненужная правда». Эта статья, в которой резкой критике были подвергнуты постановочные приемы Художественного театра и выдвинут тезис «условного театра», положила начало декадентской ревизии театра. В 1908 г. издательство «Шиповник» выпустило сборник «Театр», в котором в статьях В. Я. Брюсова, Андрея Белого, Ф. К. Сологуба и других идеи «условного театра» нашли свое дальнейшее развитие. [↑](#endnote-ref-259)
259. Премьера пьесы Ходотова состоялась 4 ноября 1908 г. [↑](#endnote-ref-260)
260. Клуб носил название Театрального клуба Союза драматических и музыкальных писателей и помещался на Литейном пр. д. 42. [↑](#endnote-ref-261)
261. В обращении, формулируя основную задачу создаваемого им в 1907 г. кружка, Ходотов писал, что «необходимо организовать кружок Литературы и Искусства, в котором рядом с произведениями современных писателей и художников — шло бы серьезное и основательное исследование прошлого, — литературной традиции в самом широком и лучшем смысле этого слова» (см. Ленинградский государственный театральный музей, № кп. 5792 (1) 364а, РУ 161а). [↑](#endnote-ref-262)
262. Речь идет о праздновании в 1894 г. петербургскими литераторами 35‑летия литературной деятельности А. М. Скабичевского. [↑](#endnote-ref-263)
263. Куинджисты, мюссаровцы, «дамские среды» («Дамский художественный кружок») — художественные общества 900‑х гг. [↑](#endnote-ref-264)
264. Журнал сатиры и юмора «Сатирикон» выходил еженедельно {299} в Петербурге с 1908 по 1914 г. Художник А. А. Радаков, а затем писатель А. Т. Аверченко были редакторами журнала, Н. В. Ремизов сотрудничал в нем в качестве художника под псевдонимом Ре‑ми. [↑](#endnote-ref-265)
265. Первый спектакль Товарищества драматических артистов под управлением А. А. Санина состоялся в помещении Нового театра не 10, а 11 октября 1907 г. Трагедия в стихах «Электра» и драматический этюд в стихах «Смерть Тициана» были поставлены А. А. Саниным. Ходотов в спектакле не играл. [↑](#endnote-ref-266)
266. В спектакле «Союз молодежи» Ходотов участия не принимал. Спектакли Товарищества прекратились 1 ноября 1907 г. [↑](#endnote-ref-267)
267. Речь идет о театре, работавшем в разных помещениях и под разными названиями. 28 сентября 1908 г. спектаклем «Белая ворона» Е. Н. Чирикова в постановке главного режиссера Е. П. Карпова открылся на Мойке, д. 61. Новый театр (дирекция Ф. Н. Фальковского). В этом театре в спектакле «Дни нашей жизни» роль Онуфрия играл И. И. Судьбинин. 8 февраля 1909 г. Новый театр закрыл зимний сезон, а 19 сентября 1909 г. открылся уже как Новый драматический театр в помещении б. театра Комиссаржевской на Офицерской, д. 39. Судьбинин в работе этого театра не участвовал, зато в труппу пришли П. В. Самойлов и В. В. Александровский, главным режиссером стал А. А. Санин, поставивший пьесы Л. Н. Андреева «Анфиса» и «Анатэма». [↑](#endnote-ref-268)
268. См. [прим. 115](#_Tosh0004945). [↑](#endnote-ref-269)
269. Гастрольные поездки закончились в связи с тем, что «высочайшим соизволением» императорским театрам было разрешено играть спектакли в столицах и во время великого поста. Ранее в этот период артисты императорских театров могли выступать только в провинции. [↑](#endnote-ref-270)
270. «Биржевые ведомости» 13 марта 1907 г. писали: «Надо приветствовать серьезное предприятие артистического товарищества под управлением Н. Ходотова, задающееся высокими целями служения честному и настоящему искусству в наш век оперетки и шантана». «Петербургский листок» в этот же день отмечал, что новое «предприятие, видимо, поставлено на прочную ногу, видны и знание дела, и любовь к нему, и художественный вкус и опыт». Также одобрительно отнесся к новому театру и журнал «Обозрение театров», заявивший в номере от 14 марта, что стоящие во главе нового дела Ходотов и Волынский, новый репертуар — «все это естественно сильно заинтриговало театральную “передовую” публику… Спектакль с внешней стороны напоминал недавние премьеры театра В. Ф. Комиссаржевской». [↑](#endnote-ref-271)
271. Спектакли Современного театра шли в Панаевском театре (Адмиралтейская наб., д. 4) с 23 по 29 апреля, после чего сезон закончился. [↑](#endnote-ref-272)
272. 1 апреля 1907 г. Современный театр показал «сцены из уездной жизни» «Варвары» М. Горького. Ходотов играл роль Черкуна. [↑](#endnote-ref-273)
273. Здесь имеет место неточность: Ходотов перечисляет весь репертуар Современного театра. В помещении Панаевского театра шел только «Бог мести». [↑](#endnote-ref-274)
274. С 3 мая по 15 июня 1907 г. труппа Современного театра, в которую входили Ходотов, З. В. Холмская, А. К. Янушева, И. М. Уралов и другие, совершила большую гастрольную поездку со спектаклем «Бог мести» Ш. Аша. Гастроли начались в Витебске и продолжались в Вильно, Киеве, Житомире, Варшаве, Одессе, Харькове и других городах. [↑](#endnote-ref-275)
275. {300} Пьеса Ш. Аша «На пути в Сион» была поставлена Н. Н. Арбатовым в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской 16 января 1906 г. [↑](#endnote-ref-276)
276. «Городок» — поэма Ш. Аша. [↑](#endnote-ref-277)
277. Ходотов играл в этом спектакле роль Яши Гуслина. [↑](#endnote-ref-278)
278. М. К. Шаровьева играла роль Арины, няньки Любови Гордеевны. [↑](#endnote-ref-279)
279. В сезоне 1906/07 г., совпавшем с переездом театра из «Пассажа» в другое помещение — театра на Офицерской, начинается новый период в его деятельности, связанный с наступлением реакции после подавления первой русской революции. В репертуаре Нового драматического театра В. Ф. Комиссаржевской появляется символистская драматургия. Пришедший в театр режиссер В. Э. Мейерхольд ставил спектакли в духе «условного театра», в мистическом плане, добиваясь того, чтобы Комиссаржевская своей игрой обнаружила «власть судьбы». Актеры в этих спектаклях искали «примитивный трагизм», «напевную речь» и «медлительные движения». Театр Комиссаржевской постепенно заходит в творческий тупик. Первый сезон деятельности «условного театра» принес крупный материальный убыток. Летние гастроли театра в Москве вызвали острые споры. [↑](#endnote-ref-280)
280. А. А. Санин ушел из труппы Александринского театра 1 сентября 1907 г. [↑](#endnote-ref-281)
281. Впервые драма Г. Ибсена «Привидения» была сыграна на сцене Михайловского театра 13 марта 1907 г. [↑](#endnote-ref-282)
282. С 15 ноября по 3 декабря 1898 г. в Большом зале Петербургской консерватории состоялись гастроли известного итальянского трагика Э. Цаккони, игравшего наряду с другими ролями и роль Освальда. [↑](#endnote-ref-283)
283. Отзывы А. Р. Кугеля и Ю. Д. Беляева разыскать не удалось. Журнал «Обозрение театров» 15 марта 1907 г. писал об Освальде — Ходотове: «Это была серьезная художественная работа талантливого артиста. Много искренности, много темперамента… эту роль г. Ходотов может считать одной из наиболее удавшихся ему». В этот же день рецензент «С.‑Петербургских ведомостей» Зигфрид (Э. Старк) отмечал: «Мне так надоела патология в этой роли, что я с радостью приветствую артиста, сумевшего совершенно от нее отрешиться. Весь облик Освальда намечен у Ходотова в мягких, задушевных тонах». [↑](#endnote-ref-284)
284. Драма Островского «Гроза» была возобновлена 31 августа 1907 г. [↑](#endnote-ref-285)
285. См. [прим. 210](#_Tosh0004946). [↑](#endnote-ref-286)
286. Научно-драматический кружок студентов при Петербургском университете открылся 1 февраля 1907 г. Кроме Ходотова, в число преподавателей входили Д. Х. Пашковский (теория) и А. М. Евлахов (история драмы и театра). [↑](#endnote-ref-287)
287. Летом 1907 г. Ходотов выступал в Ялте и Севастополе. [↑](#endnote-ref-288)
288. Здесь Ходотов несколько забегает вперед, так как пьеса Л. Н. Андреева «Черные маски» была написана в 1908 г. [↑](#endnote-ref-289)
289. Первая книга рассказов Л. Н. Андреева была опубликована в 1901 году издательством «Знание». [↑](#endnote-ref-290)
290. Эдгар По в своем творчестве и особенно в так называемых «страшных рассказах» трагически передавал противоречия капиталистической действительности. [↑](#endnote-ref-291)
291. В первый раз по возобновлении трагедия А. К. Толстого, поставленная А. А. Саниным, была сыграна 22 декабря 1906 г. [↑](#endnote-ref-292)
292. {301} «Маскотта» *(франц.)* — амулет. [↑](#endnote-ref-293)
293. Действительно, в сезоне 1906/07 г. «Смерть Иоанна Грозного» была сыграна 16 раз, и лишь в 4 спектаклях роль Сицкого играл Ходотов. В большинстве спектаклей эту роль исполнял Ю. М. Юрьев. [↑](#endnote-ref-294)
294. Юбилейный спектакль В. В. Стрельской в связи с 50‑летием пребывания артистки на александринской сцене состоялся 27 января 1907 г. В Мариинском театре были сыграны «Свои люди — сочтемся» А. Н. Островского и «отрывок из жизни» в 1 д. Н. Н. Евреинова «Бабушка». [↑](#endnote-ref-295)
295. Здесь Ходотов, очевидно, оговаривается, так как Санин в январе 1907 г. еще числился в труппе Александринского театра, которую он покинул лишь 1 сентября 1907 г. [↑](#endnote-ref-296)
296. См. [прим. 259](#_Tosh0004947). [↑](#endnote-ref-297)
297. Пьесу в 4 д. «Госпожа Пошлость» Ходотов написал в 1909 г. [↑](#endnote-ref-298)
298. Премьера драмы К. Гамсуна «У царских врат» состоялась 30 сентября 1908 г. [↑](#endnote-ref-299)
299. Драма Э. Хардта «Шут Тантрис» была сыграна впервые 9 марта 1910 г., комедия Мольера «Дон-Жуан» — 9 ноября 1910 г., драма Ф. К. Сологуба «Заложники жизни» — 6 ноября 1912 г. «Маскарад» М. Ю. Лермонтова, показанный 26 февраля 1917 г., — был последней премьерой императорского Александринского театра. [↑](#endnote-ref-300)
300. Ходотов ошибается: пьесы Найденова и Чирикова шли в разных сезонах. Драма С. А. Найденова была показана в постановке Санина 17 января 1907 г. и. шла только в сезоне 1906/07 г. (Ходотов играл в ней роль Копейкина). Премьера комедии Е. Н. Чирикова состоялась 23 сентября 1908 г., т. е. в сезоне 1908/09 г. (Ходотов играл в ней Костеньку). [↑](#endnote-ref-301)
301. Пьеса С. С. Юшкевича «Король» была написана в 1906 г. Запрещая ее, цензор писал: «Вся пьеса проникнута духом нетерпимости к капиталистам с оправданием освободительного движения среди рабочих». Не случайно поэтому пьеса была сыграна лишь 11 января 1908 г. в Михайловском театре на благотворительном спектакле в пользу детского приюта императорского Театрального общества. В обзоре сезона 1907/08 г., помещенном в «Ежегоднике императорских театров», отмечалось, что пьеса не вошла в репертуар «по независящим от Дирекции обстоятельствам». Спектакль был показан всего 4 раза с благотворительными целями. Давыдов играл роль владельца мельницы Давида Гроссмана, Ходотов — его сына, студента Александра, Савина — сестру госпожи Гроссман Маню. [↑](#endnote-ref-302)
302. См. [прим. 232](#_Tosh0004948). [↑](#endnote-ref-303)
303. Спектакль был сыгран 14 апреля 1908 г. в пользу комиссии по постройке памятника Пушкину в Петербурге (на устройство Пушкинского дома). На сцене Мариинского театра была показана трагедия Пушкина «Борис Годунов» под первоначальным, уничтоженным цензурой заглавием: «Комедия о настоящей беде Московскому Государству, о царе Борисе и о Гришке Отрепьеве». В этом спектакле впервые на сцену был выведен патриарх, в то время как раньше, по требованию цензуры, патриарха заменял боярин. [↑](#endnote-ref-304)
304. Вопрос о постановке на казенной сцене пьесы М. Горького «На дне» возник в августе 1902 г. По личному указанию Николая II, подготовленный и доведенный до генеральной репетиции бенефисный спектакль В. П. Далматова, в котором должны были играть Далматов (Актер), Давыдов (Лука), Савина (Настя), Варламов (Медведев) {302} и другие, был запрещен к представлению В дореволюционные годы ни одна пьеса Горького не была сыграна в императорских театрах. Впервые пьеса «На дне» была поставлена Е. П. Карповым на сцене б. Александринского театра 14 октября 1919 г. [↑](#endnote-ref-305)
305. Гастроли состоялись зимой 1908 г. [↑](#endnote-ref-306)
306. Память изменила Ходотову: на частных вечерних драматических курсах М. А. Риглер-Воронковой он стал преподавать не в 1908, а в сентябре 1909 г. и проработал на них три сезона. [↑](#endnote-ref-307)
307. Воспоминания В. И. Воронова «На курсах у Н. Ходотова» см. в книге: В. Воронов. «Путь к сцене» (Л.‑М., «Искусство», 1958, стр. 75 – 95). [↑](#endnote-ref-308)
308. Чествование Ф. И. Шаляпина, в связи с его гастрольными спектаклями в Петербурге, состоялось 24 ноября 1908 г. [↑](#endnote-ref-309)
309. Пьеса О. Уайльда «Саломея» была разрешена драматической цензурой в русской переделке под названием «Царевна» и включена в репертуар театра В. Ф. Комиссаржевской на Офицерской. После генеральной репетиции по распоряжению градоначальника пьеса была снята с репертуара, ввиду якобы кощунственного изображения библейских персонажей. [↑](#endnote-ref-310)
310. Второй сезон — 1907/08 г. (о первом сезоне см. [прим. 279](#_Tosh0004949)) Нового драматического театра В. Ф. Комиссаржевской оказался также неудачным. Поняв, что «условный театр», путь, «ведущий к театру кукол», ее не устраивает, Комиссаржевская в 1908 г. порывает с Мейерхольдом и уезжает с труппой своего театра на гастроли в Америку. Открыв третий сезон в 1908 г. — сначала в Москве, а затем в Петербурге, Комиссаржевская, не находя выхода из творческого тупика, закрывает в 1909 г. свой театр и отправляется в длительное гастрольное путешествие по России. [↑](#endnote-ref-311)
311. Ошибка. См. [прим. 39](#_Tosh0004950). [↑](#endnote-ref-312)
312. Неточно. В. Э. Мейерхольд в декабре 1908 г. пытался создать в Петербурге театр миниатюр «Лукоморье». К деятельности «Кривого зеркала» — театра художественных пародий и миниатюр, организованного в это же время А. Р. Кугелем, — «Лукоморье» отношения не имело. [↑](#endnote-ref-313)
313. Опера-пародия «Вампука» (музыка В. В. Эренберга, его же либретто по фельетону М. Волконского) была поставлена театром «Кривое зеркало» в 1908 г. Спектакль осмеивал рутину оперных постановок. Его полное название: «Вампука, невеста африканская: во всех отношениях образцовая опера». Название «Вампука» стало нарицательным. [↑](#endnote-ref-314)
314. В 1859 г. по инициативе А. В. Дружинина был учрежден Литературный фонд (Общество для пособия нуждающимся литераторам и ученым). П. И. Вейнберг не был в числе его основателей; он вошел в члены фонда и в состав его президиума гораздо позднее и действительно неоднократно исполнял обязанности выборного члена комитета, а в последние годы своей жизни был его председателем. [↑](#endnote-ref-315)
315. Премьера пьесы М. Горького «На дне» в Московском Художественном театре состоялась 18 декабря 1902 г. [↑](#endnote-ref-316)
316. В спектакле «На дне» И. М. Москвин играл роль Луки, а В. И. Качалов — Барона. [↑](#endnote-ref-317)
317. Пьеса А. И. Свирского «Тюрьма» в 1905 г. была поставлена на сцене театра Литературно-художественного общества. [↑](#endnote-ref-318)
318. Премьера сцен в 3 д. А. И. Куприна и А. И. Свирского «На покос» состоялась 8 февраля 1908 г. [↑](#endnote-ref-319)
319. {303} П. П. Гнедич ушел с поста управляющего труппой Александринского театра 1 декабря 1908 г., Н. А. Котляревский вступил на этот пост 1 января 1909 г. [↑](#endnote-ref-320)
320. «Пришел филолог» — т. е. Н. А. Котляревский — литературовед по специальности, профессор, академик. [↑](#endnote-ref-321)
321. «Санин» — роман М. П. Арцыбашева, опубликованный в 1907 г. [↑](#endnote-ref-322)
322. При дирекции императорских театров работал Театрально-литературный комитет, который рассматривал пьесы, представлявшиеся для постановки на александринской сцене. Комитет состоял из Петербургского и Московского отделений. В сезоне 1909/10 г. комитет рассмотрел и одобрил к постановке пьесу Ходотова «Госпожа Пошлость». [↑](#endnote-ref-323)
323. На александринской сцене «Госпожа Пошлость» была сыграна 5 ноября 1909 г. [↑](#endnote-ref-324)
324. В. В. Стрельская играла роль няньки Прасковьи Васильевны. [↑](#endnote-ref-325)
325. К. А. Варламов исполнял роль бывшего провинциального врача Николая Ильича Добрынова. [↑](#endnote-ref-326)
326. В драме Чехова «Иванов», поставленной 16 сентября 1909 г., Ходотов играл роль Иванова. [↑](#endnote-ref-327)
327. Премьера «сцен из деревенской жизни» А. П. Чехова «Дядя Ваня» состоялась 16 марта 1909 г. [↑](#endnote-ref-328)
328. Зал фон Дервиза — один из концертных залов Петербурга, находившийся на В. О., Средний проспект, д. 48. [↑](#endnote-ref-329)
329. Гастроли артистов Александринского театра в Одессе начались 29 апреля и закончились 18 мая 1909 г. Рецензент «Одесских новостей» Ар. Муров 6 мая 1909 г. писал об одном из выступлений Ходотова: «Вполне законченный, молодцеватый и бойкий Кудряш — г. Ходотов. Талантливый артист чувствовал себя в родной стихии, дышал полной грудью, действовал от полноты счастья, весь залитый солнцем, весь обвеянный веселым приволжским ветром, румяный и жизнерадостный». [↑](#endnote-ref-330)
330. Спектакль «Гроза» был показан на александринской сцене 9 января 1916 г. [↑](#endnote-ref-331)
331. «Все мы жаждем любви» — фарс-оперетта в 4 картинах, перевод с французского М. П. Федорова, музыка сборная. [↑](#endnote-ref-332)
332. Литейный театр (антреприза В. А. Казанского), подражавший репертуару парижского «Театра ужасов», открылся 5 января 1909 г. (Литейный, д. 51). [↑](#endnote-ref-333)
333. См. [примечание 267](#_Tosh0004951). [↑](#endnote-ref-334)
334. «Грае-Грае-Воропае, кумедiя в 1 дiи., со спiвами, таньцями й горiлкой. Пiдiбрав Рудий Нечiпайло. Музыку аранжировал Л. И. Гебен». Премьера в театре «Кривое зеркало» состоялась 10 декабря 1910 г. [↑](#endnote-ref-335)
335. «Путаница, или 1840 год», шутка в 1 д. с прологом Ю. Д. Беляева была сыграна в театре Литературно-художественного общества 18 декабря 1909 г. [↑](#endnote-ref-336)
336. В. Ф. Комиссаржевская скончалась после тяжелой болезни 10 февраля 1910 г. в Ташкенте. [↑](#endnote-ref-337)
337. «Океан» — трагедия в 7 к. Л. Н. Андреева, написанная в 1910 г. [↑](#endnote-ref-338)
338. «Милые призраки» — драма в 4 д. Л. Н. Андреева, написанная в 1916 г. В основу пьесы положен один из эпизодов начала творческой деятельности Ф. М. Достоевского В образе Михаила Федоровича Таежникова Андреев запечатлел некоторые черты любимого {304} им писателя. Рассказ Ходотова об Андрееве относится, вероятно, к 1910 г. Можно предположить, что в это время у Андреева складывается замысел создания произведения, посвященного Достоевскому. Драма Андреева была сыграна на александринской сцене в постановке Е. П. Карпова 6 февраля 1917 г. [↑](#endnote-ref-339)
339. В. М. Гаршин покончил с собой, бросившись с площадки четвертого этажа в пролет лестницы. [↑](#endnote-ref-340)
340. «Красный цветок» — повесть В. М. Гаршина, написанная в 1883 г. [↑](#endnote-ref-341)
341. «Красный смех» — рассказ об ужасах войны, созданный Л. Н. Андреевым в 1904 г. и спустя год переделанный для сцены. 16 декабря 1905 г. пьеса, направленная в цензуру, была «к представлению признана неудобной». [↑](#endnote-ref-342)
342. «Летопись» — ежемесячный литературный, научный и политический журнал, основанный М. Горьким и выходивший в 1916 – 1917 гг. [↑](#endnote-ref-343)
343. Возобновление комедии Островского «Лес» состоялось 30 августа 1910 г. [↑](#endnote-ref-344)
344. Память изменила Ходотову: премьера драмы Э. Хардта «Шут Тантрис» состоялась 9 марта 1910 г., т. е. ранее возобновленной пьесы Островского. [↑](#endnote-ref-345)
345. Статья Ходотова «Гамлет, каким я его “души моей глазами” вижу (Мысли и впечатления о трагедии Гамлета в трагедии Шекспира)» была опубликована в «Ежегоднике императорских театров» (1911, № 3, стр. 16 – 102). В этой статье, посвященной В. Ф. Комиссаржевской, — вступление, послесловие и шесть глав: 1. Гамлет до трагедии, 2. Гамлет до сцены с призраком, 3. Гамлет после сцены с призраком, 4. Гамлет до и во время сцены представления, 5. Гамлет после сцены представления и убийства Полония, 6. Гамлет после второй сцены появления призрака. [↑](#endnote-ref-346)
346. Федю Протасова в драме Л. Н. Толстого «Живой труп» Ходотов сыграл впервые 28 сентября 1911 г. [↑](#endnote-ref-347)
347. В драме П. М. Невежина «Поруганный», поставленной М. Е. Дарским 4 апреля 1915 г., Ходотов исполнял роль Виктора. [↑](#endnote-ref-348)
348. Покинув в 1912 г. школу М. А. Риглер-Воронковой, Ходотов открыл свои Драматические курсы, на которых, кроме него, преподавали Д. Х. Пашковский, И. В. Лерский, Н. В. Петров и другие. 1 января 1914 г., ввиду большого денежного дефицита, курсы были закрыты (см. ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 13, ед. хр. 11381, л. 67 об.). [↑](#endnote-ref-349)
349. Английский режиссер и художник-декоратор Гордон Крэг осуществил постановку трагедии «Гамлет» на сцене Московского Художественного театра 23 декабря 1911 г. Оформление спектакля, задуманное Крэгом, было сделано из ширм, обтянутых гладким холстом. [↑](#endnote-ref-350)
350. А. Н. Лаврентьев в постановке пьесы Толстого «Живой труп» не участвовал. [↑](#endnote-ref-351)
351. В этой гастрольной поездке Ходотов играл Незнамова («Без вины виноватые»), Верина («История одного увлечения»), Володю («Обыкновенная женщина» А. М. Федорова), Корчагина («Поле брани» И. И. Колышко) и Раскольникова («Преступление и наказание»). [↑](#endnote-ref-352)
352. «Летучая мышь» — театр-кабаре, созданный в Москве в 1908 г. [↑](#endnote-ref-353)
353. «Корневильские колокола» — оперетта в 3 д. Р. Планкета. [↑](#endnote-ref-354)
354. И. М. Москвин сыграл Федю Протасова в спектакле МХТ {305} «Живой труп», поставленном К. С. Станиславским и Вл. И. Немировичем-Данченко, 23 сентября 1911 года. [↑](#endnote-ref-355)
355. Пьеса из артистической жизни в 4 д. «Красная нить» была закончена Ходотовым в 1911 г. [↑](#endnote-ref-356)
356. Роль Маши была поручена Е. И. Тиме по совету Ходотова. [↑](#endnote-ref-357)
357. И. М. Уралов был первым исполнителем роли городничего в поставленной 18 декабря 1908 г. на сцене МХТ Станиславским и Немировичем-Данченко комедии Гоголя «Ревизор». [↑](#endnote-ref-358)
358. Юбилейный спектакль, в связи с 35‑летием творческой деятельности на александринской сцене Варламова, состоялся 31 января 1911 г. [↑](#endnote-ref-359)
359. Второй раз юбилей Варламова отмечался 5 февраля 1911 г. Ходотов под псевдонимом Николаев играл Ваню Бородкина. [↑](#endnote-ref-360)
360. 19 февраля 1911 г. были сыграны первое, третье и четвертое действия из комедии А. А. Потехина «Отрезанный ломоть». Ходотов играл роль Николая. [↑](#endnote-ref-361)
361. Премьера фантастической истории в 1 д. Ю. Д. Беляева «Красный кабачок» состоялась 23 марта 1911 г. [↑](#endnote-ref-362)
362. В. П. Далматов играл графа Любина. [↑](#endnote-ref-363)
363. В. Э. Мейерхольд ставил комедию Мольера «Дон-Жуан» в условном плане, на открытой сценической площадке, с просцениумом, сильно выдвинутым в зрительный зал, используя приемы старинного театра. Весь спектакль строился на пантомимно-танцевальной основе. Роль Сганареля Варламов играл в манере глубоко реалистической. [↑](#endnote-ref-364)
364. Симфонический концерт, посвященный произведениям Р. Шумана, состоялся 28 марта 1912 г. в зале Дворянского собрания. [↑](#endnote-ref-365)
365. Спектакль был сыгран 7 декабря 1912 г. в театре Литературно-художественного общества с участием оперной артистки Л. Я. Липковской, изредка выступавшей на драматической сцене в благотворительных спектаклях. [↑](#endnote-ref-366)
366. Пьеса в 4 д. А. И. Косоротова «Мечта любви» была сыграна на сцене театра «Комедия и драма» 21 ноября 1911 г. [↑](#endnote-ref-367)
367. Е. М. Грановская сыграла роль Мари Шардэн в пьесе «Мечта любви» на сцене театра Сабурова 9 декабря 1915 г. (Театр антрепренера С. Ф. Сабурова был открыт в 1909 г. в Москве. С 1913 г. театр работал в Петербурге в помещении театра «Пассаж»). [↑](#endnote-ref-368)
368. Пьеса «Красная нить» была показана театром «Комедия и драма» 17 января 1912 г. [↑](#endnote-ref-369)
369. Премьера пьесы «Наследье родовое» состоялась 2 января 1913 г. в Русском драматическом театре под директорством А. К. Рейнеке, игравшем в помещении Панаевского театра. В сезоне 1913/14 г. в дирекцию театра вошел К. Н. Незлобии, и театр стал называться его именем. [↑](#endnote-ref-370)
370. 27 сентября 1913 г. в Михайловском театре был показан спектакль для учащейся молодежи «Сцены из русской истории в память событий 1613 г.». В числе ряда отрывков из исторических пьес были сыграны третье и четвертое действия трагедии А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович». «Очень хорошо сыграл царя Феодора г. Ходотов… — писал критик Н. Тамарин. — Феодор не от мира сего; он сам сознает, что не годится в цари, но “простота” его — от бога, он чуток к правде и добру. И этого достиг г. Ходотов. Он играл проникновенно, показал трагедию души Феодора, жаль, что на казенной сцене не ставится вся пьеса Толстого. Мы увидели бы лучшего {306} из исполнителей ее главной роли» («Театр и искусство», 1913, № 40, стр. 782). Целиком роль Феодора на сцене б. Александринского театра Ходотов сыграл 28 сентября 1923 г. в постановке Н. В. Смолича. [↑](#endnote-ref-371)
371. Пьеса в 4 д. Т. Л. Щепкиной-Куперник «Кулисы» была показана 23 января 1913 г. В спектакле были заняты, кроме Ходотова, игравшего роль Белинского, В. Н. Давыдов, В. А. Мичурина-Самойлова, Б. А. Горин-Горяинов, М. А. Ведринская и другие. [↑](#endnote-ref-372)
372. Комедия А. Н. Островского «Доходное место» была возобновлена для начала сезона 30 августа 1913 г. А. Р. Кугель в газете «День» 31 августа писал: «Жадова играл г. Ходотов с чувством меры; по мнению многих — неврастенически. А пьеса потрясла именно потому, что такой был малогероический умеренно-крикливый Жадов». «Воскресная вечерняя газета» 8 сентября отмечала: «Г‑н Ходотов ведет Кадова в таких теплых, задушевных тонах, что невольно начинаешь переживать роль вместе с ним». [↑](#endnote-ref-373)
373. Драма в 5 д. Л. Н. Андреева «Не убий» («Каинова печать») была написана в 1913 г. Ходотов должен был играть роль дворника Яшки. [↑](#endnote-ref-374)
374. Чтение пьесы у И. Е. Репина состоялось 18 сентября 1913 г. [↑](#endnote-ref-375)
375. Первоначально предполагалось провести торжественное заседание по случаю открытия бюста Комиссаржевской в помещении Александринского театра. Несмотря на долгие хлопоты Ходотова, возглавлявшего студенческий комитет по увековечению памяти Комиссаржевской, дирекция императорских театров заявила, что «торжественные заседания в Императорских театрах допускаются только по случаю столетия со дня рождения или смерти какого-нибудь артиста Императорских театров» (газ. «День», 29 января 1914 г.). Тогда-то и было решено устроить в фойе Александринского театра открытие бюста, а само торжественное заседание провести в помещении Панаевского театра. Однако первую часть этого плана так и не удалось осуществить, ибо вестибюль Александринского театра мог вместить лишь самую незначительную часть желающих, и открытие бюста было решено произвести также в Панаевском театре. [↑](#endnote-ref-376)
376. Бюст В. Ф. Комиссаржевской, созданный Н. Л. Аронсоном, находится в экспозиции Ленинградского государственного театрального музея. [↑](#endnote-ref-377)
377. А. П. Зонов на заседании не выступал. Его речь была прочитана Н. А. Подгорным. [↑](#endnote-ref-378)
378. Первый всероссийский съезд по народному образованию был проведен в декабре 1913 г. в Москве. Концерт в помещении театра «Зон» (Садово-Триумфальная, ныне пл. Маяковского, д. 20) состоялся по окончании съезда 31 декабря. [↑](#endnote-ref-379)
379. Из стихотворения А. М. Федорова (из А. Негри) «Привет» («Salut»). [↑](#endnote-ref-380)
380. Директор департамента полиции С. П. Белецкий 5 января 1914 г. в письме директору императорских театров В. А. Теляковскому с грифом «Доверительно» писал: «По полученным в Департаменте полиции сведениям, 31 декабря минувшего года в зале Калашниковской биржи артистом императорских театров Ходотовым устраивался музыкальный вечер, сбор с которого должен пойти на нужды местной революционной организации Российской социал-демократической рабочей партии, а также в пользу редакции газеты “Пролетарская правда”, являющейся органом названной партии». {307} На обороте рапорта рукой Ходотова написано: «Никаких социал-демократов и никакой “Правды” не читал. В первый раз узнал, что вечер, разрешенный полицией в пользу общества “Образования”, вполне легального, устраивавшего много раз в свою пользу концерты, носил революционный характер. К социал-демократической партии никакого отношения не имею. 8 января 1914 г.» (см. ЦГИАЛ, ф. 497, оп. 13, ед. хр. 1138, стр. 61). Ответ Ходотова был сообщен Белецкому Теляковским. Затем управляющий конторой Крупенский направил артисту такое послание: «Ввиду серьезных неудобств, вызываемых участием Вашим в частных концертах, музыкально-литературных вечерах и т. п., по приказанию Его Превосходительства Господина Директора, уведомляю Вас и прошу принять в дальнейшем к сведению, что подобные участия ввиду имеющегося высочайшего повеления не могут быть допускаемы, за исключением предоставленного Вам контрактом права на один концерт в Петербурге и один в Москве ежегодно» (см. там же, стр. 64). Об этом своем распоряжении Теляковский написал Белецкому. Последний, в свою очередь, 22 января 1914 г. направил письма идентичного содержания санкт-петербургскому и московскому градоначальникам и начальникам санкт-петербургского и московского охранных отделений: «В минувшем году в Департамент полиции поступили сведения о том, что артист драматической труппы Императорских театров Ходотов устраивает музыкальные вечера, причем сбор с этих вечеров поступает в распоряжение членов Российской социал-демократической рабочей партии в целях удовлетворения различных партийных нужд». Подобный вывод Белецкого основывался, возможно, и на том факте, что в конце марта 1913 г. петербургская охранка поставила в известность департамент полиции о том, что 25 марта Ходотов устроил литературно-музыкально-вокальный вечер в память Н. А. Некрасова, сбор с которого «поступил в пользу политкаторжан» (ЦГИАМ, ф. ДП, 00, 1913, 9 ч. 57, л. 60).

     «На сделанное по сему поводу сношение с Директором Императорских театров, последний уведомил, что артист Ходотов не имеет права принимать участия в частных концертах, музыкально-литературных вечерах и т. п., кроме предоставленного ему контрактом права на ежегодный концерт один в Петербурге и один в Москве.

     Об изложенном имею честь сообщить Вашему превосходительству для сведения на случай участия Ходотова в каких-либо вечерах, устраиваемых местными обществами и организациями» (ЦГИАМ, ф. ДП, 00, 1914, д. 5 м, 3 лл., л. 11). Несмотря на принятые меры, концертные выступления Ходотова продолжались. [↑](#endnote-ref-381)
381. В зале Калашниковской хлебной биржи, построенной в 1895 г., (Харьковская, д. 9 — ныне Клуб МВД), часто устраивались различные концертные выступления. [↑](#endnote-ref-382)
382. Концерт состоялся в зале Калашниковской биржи 17 января 1914 г. [↑](#endnote-ref-383)
383. фонола Бернгарда — фортепьяно с устройством для игры бел пианиста. [↑](#endnote-ref-384)
384. 17 сентября 1913 г. торжественным актом Петербургского театрального училища было отмечено 25‑летие Драматических курсов. [↑](#endnote-ref-385)
385. Гастроли в Варшаве проходили с 3 по 19 мая 1914 г. В гастролях принимали участие В. Н. Давыдов, К. А. Варламов, Н. С. Васильева, К. Н. Яковлев, Л. С. Вивьен и другие. Ходотов играл {308} Незнамова и Жадова, Митю («Торговый дом»), Андрея («Комедия смерти») и другие роли. [↑](#endnote-ref-386)
386. «Великолепный Тихон Кабанов — г. Ходотов, игравший с громадной выдержкой и давший звенящий душевный надрыв в финале пьесы», — так отозвался о новой роли артиста 12 января 1916 г. в газете «Петроградские ведомости» критик Э. Старк. [↑](#endnote-ref-387)
387. Премьера спектакля «Нора» в постановке М. Е. Дарского состоялась 13 февраля 1914 г. Ходотов играл роль Гельмера. [↑](#endnote-ref-388)
388. Пьеса Н. А. Григорьева-Истомина «Сестры Кедровы» была поставлена А. И. Долиновым 3 декабря 1914 г. [↑](#endnote-ref-389)
389. 26 апреля 1914 г., в связи с 25‑летием со дня смерти М. Е. Салтыкова-Щедрина, в Мариинском театре силами александринцев была сыграна в постановке А. Л. Загарова драматическая сатира «Тени». [↑](#endnote-ref-390)
390. Столетие со дня рождения И. А. Гончарова отмечалось Литературным фондом 9 февраля 1913 г. В этот день в Мариинском театре была показана инсценировка В. Евдокимова по роману «Обрыв» в постановке А. И. Долинова. [↑](#endnote-ref-391)
391. Премьера пьесы В. В. Барятинского «Комедия смерти» (режиссер Ю. Л. Ракитин) состоялась 16 октября 1913 г. В этот же вечер была сыграна и оперетта Ж. Оффенбаха «Званый вечер с итальянцами», в которой Ходотов исполнял роль Канифаса. [↑](#endnote-ref-392)
392. Роль Зарницына в комедии В. А. Рышкова «Первые шаги», поставленной А. Л. Загаровым, Ходотов сыграл на премьере 31 октября 1914 г. [↑](#endnote-ref-393)
393. В драме Вл. И. Немировича-Данченко «Цена жизни», возобновленной 11 ноября 1913 г. А. Н. Лаврентьевым, Ходотов выступил в роли Солончакова. [↑](#endnote-ref-394)
394. Премьера пьесы в 4 д. Н. В. Грушко «Слепая любовь» (режиссер А. И. Долинов) состоялась 11 февраля 1915 г. Ходотов исполнял роль Крицкого. [↑](#endnote-ref-395)
395. Ходотов ошибается: после роли Ирины Аркадьевны в «Слепой любви» Савина выступила еще в двух ролях. Последней ее работой была роль Розалии в пьесе С. С. Юшкевича «Мендель Спивак» («Отец»), сыгранной один раз 1 мая 1915 г. [↑](#endnote-ref-396)
396. Премьера комедии А. Н. Островского «На бойком месте» (режиссер А. Л. Загаров) состоялась 22 марта 1916 г. [↑](#endnote-ref-397)
397. Комедия «Вишневый сад» была возобновлена 9 февраля 1916 г. [↑](#endnote-ref-398)
398. «Гейша» — комическая опера в 3 д. Джонса. [↑](#endnote-ref-399)
399. «Орфей в аду» — опера-феерия в 4 д. Ж. Оффенбаха. [↑](#endnote-ref-400)
400. «Красное солнышко» («Маскотта») — комическая опера в 3 д. Э. Одрана. [↑](#endnote-ref-401)
401. Историческая драма М. Н. Бухарина «Измаил» (режиссеры Ю. Л. Ракитин и А. Н. Лаврентьев) была показана 2 апреля 1915 г. Ходотов играл роль Вехтеева. [↑](#endnote-ref-402)
402. В «драматическом случае из 1854 г.» А. Ф. Писемского «Ветеран и новобранец», сыгранном впервые 16 сентября 1914 г., Ходотов участия не принимал. [↑](#endnote-ref-403)
403. 1 февраля 1915 г. Ходотов сыграл Скобелева в поставленной В. Э. Мейерхольдом пьесе Н. П. Спиридонова «Белый генерал». [↑](#endnote-ref-404)
404. Премьера пьесы Л. Н. Андреева «Король, закон и свобода» состоялась 19 октября 1914 г. [↑](#endnote-ref-405)
405. {309} Памятник В. Ф. Комиссаржевской, созданный скульптором М. Л. Диллон, был открыт 17 сентября 1915 г. [↑](#endnote-ref-406)
406. Театр музыкальной драмы, работавший в помещении Большого зала Консерватории, был создан в 1911 г. режиссером И. М. Лапицким. [↑](#endnote-ref-407)
407. Юбилейный спектакль, по случаю 20‑летия артистической деятельности Ходотова и в связи с его отъездом на один год в провинцию, состоялся 20 апреля 1916 г. На следующий день газета «Копейка» писала: «Чествование вчера популярного артиста вышло большим общественным праздником; это было не только торжество талантливого артиста, это был шумный радостный привет от молодежи, от рабочих, общественных, благотворительных и национальных организаций, от писателей, от литературного фонда, от сирот, обучающихся в приютах, в пользу которых устраивал вечера юбиляр, от товарищей артистов… Рабочие устами своих представителей благодарили юбиляра за то, что в их темную жизнь он вносил искры света и давал им моменты истинного счастья». [↑](#endnote-ref-408)
408. Звание заслуженного артиста императорских театров Ходотов получил 6 мая 1916 г. [↑](#endnote-ref-409)
409. Н. Н. Синельников, известный харьковский антрепренер, в сезоне 1916/17 г. держал антрепризу и в Киеве в б. театре Соловцова. В его киевской труппе Ходотов начал работать 1 сентября 1916 г., 15 февраля 1917 г. он вернулся на александринскую сцену. [↑](#endnote-ref-410)
410. Зал Лохвицкой-Скалон — концертный зал (Николаевская, ныне ул. Марата, д. 27) при частных женских учебных заведениях М. А. Лохвицкой-Скалон. [↑](#endnote-ref-411)
411. 7 марта состоялось собрание сценических деятелей, на котором обсуждались два вопроса: о посылке представителей в Совет рабочих и солдатских депутатов и об организации Союза театральных деятелей. В результате длительной дискуссии, так и не придя к решению по первому вопросу, собрание избрало комиссию по выработке устава вновь создаваемого Союза. В состав комиссии, в числе многих, были избраны Самойлов и Ходотов. [↑](#endnote-ref-412)
412. Гастроли в Ростове-на-Дону начались 3 и закончились 22 мая 1917 г. [↑](#endnote-ref-413)
413. Речь идет о министре финансов Временного правительства А. И. Шингареве, прибывшем 15 мая 1917 г. в Ростов-на-Дону с целью пропаганды «Займа свободы», предназначенного для продолжения войны. [↑](#endnote-ref-414)
414. После Февральской революции в Александринском театре вновь возродилась идея «автономии», актеры хотели обрести право на самостоятельное управление театром. Был организован репертуарно-художественный совет, просуществовавший очень недолго и сложивший свои полномочия перед властью управляющего труппой. [↑](#endnote-ref-415)
415. Вечер мелодекламации Ходотова при участии Вильбушевича состоялся 12 октября 1917 г. [↑](#endnote-ref-416)
416. Здесь и дальше речь идет о лете и осени 1918 г. [↑](#endnote-ref-417)
417. Далее идет рассказ о событиях 1919 г. [↑](#endnote-ref-418)
418. «Кривой Джимми» (Би‑ба‑бо) — петроградский театр-кабаре, организованный в 1917 г. Н. Я. Агнивцевым и Ф. Н. Курихиным. В 1924 г. на базе театра, приехавшего в Москву после пребывания в Харькове, Тифлисе, Киеве и других городах, был создан Московский театр сатиры. [↑](#endnote-ref-419)
419. {310} Здесь, как и во многих других местах книги, дает себя знать сентиментально-идеалистическая фразеология автора мемуаров, приводящая к очень приблизительным, а порой и не точным оценкам того или иного явления. [↑](#endnote-ref-420)
420. Речь идет о персонажах комедии Н. В. Гоголя «Женитьба». Называя Подколесина Иваном Павловичем, Ходотов оговорился. Подколесин — Иван Кузьмич, Иваном Павловичем — зовут Яичницу. [↑](#endnote-ref-421)
421. Тантрис (Тристан) и Изольда — герои пьесы Э. Хардта «Шут Тантрис». [↑](#endnote-ref-422)
422. В Тифлис Ходотов приехал в марте 1920 г. [↑](#endnote-ref-423)
423. В июне 1919 г. группа артистов Художественного театра во главе с О. Л. Книппер и В. И. Качаловым выехала на гастроли в Харьков и наступлением Деникина была отрезана от Москвы. Актеры вынуждены были гастролировать по югу России и на Балканах. Весной 1922 г. они возвратились в Москву. [↑](#endnote-ref-424)
424. В спектакле «Дни нашей жизни» Нового театра, впоследствии Нового драматического, Леонидов играл роль Физика. [↑](#endnote-ref-425)
425. «Голубые роги» — литературная группа грузинских символистов, созданная в 1915 г. [↑](#endnote-ref-426)
426. Прощальный спектакль-концерт Ходотова перед отъездом на родину состоялся 20 июня 1921 г. [↑](#endnote-ref-427)
427. Среди нескольких стихотворений, посвященных Н. Я. Агнивцевым автору мемуаров, есть одно — «Н. Н. Ходотов» — особенно наглядно характеризующее облик артиста:

     Кто жил и живет до сих пор что есть мочи.

     Усвоивши плохо понятье «кровать»!

     Кто в Санкт-Петербурге с утра и до ночи

     Держал двери настежь на Глазовой 5?

     Кому (черт возьми, для святого искусства,

     Неся за билет в жертву чай и биток) —

     Звенел и трещал от особого чувства —

     Восторженный Александринский раек?

     Кто каждый сезон — с сентября и до мая

     По публике с шапкой и парой друзей

     На каждом концерте ходил, собирая

     Во всякую пользу, лишь кроме своей?

     Кто, выкинув грусть и унынье за ворот,

     И ставши теперь «заслуженным» уже —

     Все так же богемен, и весел, и молод, —

     Как птица на ветке, как песнь Беранже? [↑](#endnote-ref-428)
428. Приезд Ходотова в Москву был отмечен товарищеским вечером в его честь, состоявшимся 6 октября 1921 г. в фойе театра Корша. В комиссию по устройству вечера входили: А. И. Южин, О. А. Правдин, С. А. Головин, А. А. Остужев, В. Н. Пашенная, В. О. Топорков, А. Я. Таиров, М. М. Блюменталь-Тамарина, Л. В. Собинов, И. М. Москвин, М. А. Чехов и другие. Южин предложил Ходотову вступить в труппу Малого театра. Вернувшись в Петроград, Ходотов 19 октября появился на сцене Академического театра драмы в спектакле «Идиот» в роли князя Мышкина. «Под проливным дождем аплодисментов, — писала 25 октября газета “Жизнь искусства”, — простоял артист в течение нескольких минут при первом своем выходе на сцену». После такого приема Ходотов пишет Южину: «Встреча, оказанная мне здесь, в моем родном городе и театре… была столь {311} тепла и искренна, а к тому же, как выяснилось, планы наступающего сезона были настолько построены в предположении иметь меня в постоянном составе труппы, что представилось совершенно безнадежно настаивать на моем отпуске… Я, к великому прискорбию, принужден обстоятельствами отказать себе в чести принять глубоко лестное для меня предложение Ваше поработать в Славном Малом Театре» (Ленинградский государственный театральный музей, № кп. 5792 (I) 374, ОРУ 320). [↑](#endnote-ref-429)
429. Юбилейный спектакль Ходотова состоялся 19 декабря 1922 г. Эта же дата была отмечена и ранее — 22 декабря 1921 г. спектаклем «Доходное место» в Академическом театре драмы. В связи с юбилеем Ходотов в декабре 1921 г. передал свою библиотеку, насчитывающую более десяти тысяч томов, «на вечные времена Центральной Библиотеке Русской Драмы» (ныне Ленинградская государственная театральная библиотека имени А. В. Луначарского). В своем письме директору библиотеки А. С. Полякову Ходотов писал, что, создавая свою библиотеку, он «неизменно руководствовался всегда одной мыслью, что со временем, когда собрание достигнет значительных размеров и незаурядной ценности, — мне удастся обратить его на общественное пользование» (см. ЛГТБ имени А. В. Луначарского, Р I/1183). [↑](#endnote-ref-430)
430. В 1921 г. С. Л. Кузнецов уехал для лечения за границу. В 1923 г. он вернулся на родину. [↑](#endnote-ref-431)
431. Спектакль был сыгран впервые 11 февраля 1923 г. [↑](#endnote-ref-432)
432. С 1922 по 1928 г. заведующим художественной частью театра был один из его крупнейших мастеров Ю. М. Юрьев. [↑](#endnote-ref-433)
433. Трагедия А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» была поставлена Н. В. Смоличем в декорациях Д. С. Стеллецкого 28 сентября 1923 г. [↑](#endnote-ref-434)
434. Гастроли немецкого трагика А. Моисси состоялись в декабре 1924 г. 19 и 20 декабря Моисси сыграл царя Эдипа в одноименной пьесе Г. Гофмансталя, поставленной К. П. Хохловым. [↑](#endnote-ref-435)
435. Инсценировка повести Л. Н. Сейфуллиной «Виринея» в постановке Л. С. Вивьена и оформлении Б. М. Кустодиева была показана 16 октября 1926 г. [↑](#endnote-ref-436)
436. 29 апреля 1928 г. состоялась премьера комедии Л. Н. Толстого «Плоды просвещения» (режиссер Л. С. Вивьен, художник М. П. Зандин). [↑](#endnote-ref-437)
437. Осенью 1928 г. управляющим и художественным руководителем Академического театра драмы стал Н. В. Петров. [↑](#endnote-ref-438)
438. Пьеса Ю. Н. Либединского «Высоты» в постановке Л. С. Вивьена и Н. В. Петрова, в оформлении А. В. Рыкова была показана 6 марта 1929 г. [↑](#endnote-ref-439)
439. Летом 1925 г. группа актеров, основу которой составили артисты, работавшие в Драматическом театре Народного дома, при участии Ходотова и И. К. Самарина-Эльского начала выступать со спектаклем «Заговор императрицы» в Таврическом саду и Саду отдыха. Осенью 1925 г. из этой группы и возник Театр актера, открывший свой сезон в помещении на улице Третьего июля, д. 12 (ныне ул. Садовая, кинотеатр «Молодежный»). Театр, строивший свою работу на чисто коммерческих началах, вскоре перебрался в помещение Василеостровского театра. [↑](#endnote-ref-440)
440. {312} В пьесе В. Ф. Боцяновского «Распутин» («Колдун его величества») Ходотов играл роль Распутина. [↑](#endnote-ref-441)
441. В исторической пьесе в 5 д. Н. Н. Лернера «Петр III и Екатерина II» Ходотов играл роль Петра III. [↑](#endnote-ref-442)
442. «Александр I» — инсценировка одноименного романа Д. С. Мережковского, сделанная Ю. Л. де Буром. [↑](#endnote-ref-443)
443. «Школьный учитель» — водевиль в 1 д. П. А. Каратыгина, переделка с французского. Шаповаленко играл роль школьного учителя Галиматьяса. [↑](#endnote-ref-444)
444. Драматическая студия Ходотова, состоявшая в ведении Ленинградпрофобра, была открыта 1 декабря 1923 г. В число преподавателей, кроме Ходотова, входили: Е. Б. Вильбушевич, Е. И. Тиме, Б. Е. Жуковский, Ю. В. Корвин-Круковский и другие. При студии, имевшей двухгодичный курс обучения, работало отделение оперетты. [↑](#endnote-ref-445)
445. «Штиль» — пьеса В. Н. Билль-Белоцерковского. [↑](#endnote-ref-446)
446. «Ненависть» — пьеса П. Д. Яльцева. [↑](#endnote-ref-447)
447. 30‑летие сценической деятельности Ходотова было отмечено 25 мая 1927 г. В этот день юбиляр выступил в роли Мышкина. «Красная газета» 26 мая в вечернем выпуске писала: «Артист имел громадный успех и сердечный, радостный, ничем не подогретый прием публики, какого давно мы не видели в стенах Акдрамы». Приветствия прислали президент Академии наук СССР А. П. Карпинский, К. С. Станиславский, А. Я. Таиров и другие. [↑](#endnote-ref-448)
448. Художественный кружок «живого творчества» Ложа вольных строителей — так назывался небольшой домашний клуб, созданный Ходотовым в 1923 г. в своей квартире № 7 на Невском пр., д. 60. [↑](#endnote-ref-449)
449. Курсивом выделены цифры страниц примечаний. [↑](#footnote-ref-2)