

Михаил Чехов. Путь актера
Мемуары.
О системе Станиславского
О технике актера
Путь актера

Издательство «ТРАНЗИТКНИГА», Москва, 2006 год.

Трудно писать свою биографию в тридцатилетнем возрасте, когда жизнь далеко не окончена и многие душевные силы только начинают свое развитие и выступают в сознании как зародыши, как семена будущего. Но если есть более или менее ясное сознание этих зарождающихся душевных качеств и если есть некоторое понимание того направления, в котором пойдет развитие, больше того: если есть воля к развитию в этом направлении, тогда можно набросать картину жизни, схватывающей не только прошлое и настоящее, но и идеальное будущее. Пусть этот идеал и не осуществится именно так, как его ждешь, пусть, но тогда он будет верной картиной того, что в настоящем переживает душа, рассматривающая самое себя.

Пять-шесть лет тому назад я переживал жгучий стыд! Я не переносил себя, как актера, я не мирился с театром, каким он был в то время (таким он остался еще и теперь). Я точно и ясно сознавал, что именно в театре и в актере выступает как уродство и неправда.

Как громадную организованную ложь воспринимал я театральный мир. Актер казался мне величайшим преступником и обманщиком. Вся театральная жизнь представлялась мне сферой огромных размеров, и в самом центре этой сферы, как искра, вспыхивала ложь. Искра вспыхивала в то время, когда зрительный зал был наполнен публикой, а сцена — актерами. Между сценой и зрительным залом вспыхивала ложь! В громадной же сфере театральной жизни шла непрерывная работа, кипучая работа: книги о театре, об актере, о режиссере, «искания», «опыты», студии, школы, лекции, критики, суждения, обсуждения, диспуты, споры, восторги, очарования и разочарования, гордыня, великая гордыня и рядом с ней деньги, чины, прёклонения, страх... громадные здания, рассеянные по всей территории страны, штаты, и среди них лица почтенные, полупочтенные и совсем не почтенные... все это живет, движется, волнуется, кричит (громко кричит!), стремительно летит с различных точек периферии сферы к ее центру и там разрешается вспышкой, искрой, ложью!

В этой общей картине я различал с величайшей ясностью все детали и частности. Я видел неправду, но еще не видел правды. С отвращением смотрел я на себя, участника этого великого фарса, и с ужасом на самый фарс; Выхода не было.

В большом масштабе развернулось во мне и передо мной то, что я пережил в детстве и что позволю себе вспомнить здесь. В первом классе гимназии я проявлял необыкновенное рвение к учению. Мой недельный отчет блистал пятерками. Я был в восторге от своих успехов и от самого себя. И наконец, мне было поручено заниматься французским языком с моими товарищами-одноклассниками. Я увлекся преподаванием и перестал учиться сам. Прошло некоторое время. Моих учеников вызывали к доске, они ошибались, но я был все еще вне подозрения. Но вот однажды был вызван и я, с тем чтобы показать ученику своему, в чем он ошибся, написав на доске «voiiis etes»*. Я вышел и гордо написал «wu zet»! Учительница замерла! Произошло нечто, для меня непонятное и страшное. Я полетел в пропасть. Не только для учительницы и для товарищей моих, но и для меня самого вскрылась правда обо мне. «Wu zet»! Вот чем казалась мне моя деятельность в театре пять-шесть лет назад: я сгорал от стыда, но не знал, как написать правильно эти два коротеньких слова. Вершина моего отчаяния и была переломом во мне как в художнике и как в человеке. С этой вершины я и попробую бросить взгляд назад и вперед и постараюсь связать мое прошлое с будущим.

* Vous etes — настоящее время второго лица множественного числа глагола etre — быть (фр.).

— Михайло! — так называл меня мой отец. — Михайло, иди грядки полоть! Все в игрушки играешь! Э-эх, маленький!

Но я действительно был маленький и никак не мог понять, за что укоряет меня отец и почему мне нельзя играть в игрушки.

— Бросай все, иди полоть!

Я слишком хорошо знал, что значит «полоть»! Это значит сидеть согнувшись между грядок, несколько часов подряд не разгибаясь, мучаясь от боли в спине и плача от бессильной злобы на отца за прерванную игру и за боль в спине и в ногах. Физическим здоровьем в детстве я не отличался и был чрезмерно чувствителен ко всяким телесным страданиям. Но отца я боялся и возражать ему не смел. Отец никогда не бил меня, и не этого я боялся в нем. Меня ужасала сила его глаз и его громкий голос.

Сам же отец не знал, что значит страх и препятствия. И ему действительно все покорялось. Его громадная воля и физическая сила производили неотразимое впечатление не только на одного меня. Я думаю, что он, сажая меня на несколько часов между грядками, не мог представить себе, что это может быть трудным занятием. Сам он полот по многу часов без видимого утомления.

Но я не только боялся отца, я уважал его и даже благоговел перед ним. Часто он, невзирая на мою молодость, излагал мне удивительно завлекательно и понятно всевозможные философские учения, сопоставляя и критикуя их. Я с восторгом слушал его рассказы. Эрудиция его была поистине удивительна: он великолепно ориентировался не только в вопросах философии, но и в медицине, естествознании, физике, химии, математике и т. д., владел несколькими языками и в пятидесятилетнем возрасте, кажется, в два-три месяца изучил финский язык.

Но... он был слишком большой оригинал в жизни, и это помешало ему использовать свои знания и громадную жизненную энергию сколько-нибудь систематически и в каком-нибудь определенном направлении. Он органически не выносил ничего обыкновенного, привычного, трафаретного. Он не мог, например, иметь одни карманные часы, как все люди, он имел их четырнадцать или пятнадцать, при этом часы не должны были оставаться в металлической оправе, как обыкновенные часы, — нет, оправка снималась с них, и они отделялись тоненькими дощечками, тщательно и искусно пригнанными друг к другу. Стенные его часы были ужасны. Они состояли из пробок, прутьев, мха, древесных лишаев и пр., вместо гирь висели бутылки, наполненные водой, и рядом с ними стояли на полу великолепные высокие старинные часы из красного дерева, оставленные им в неприкосновенности, очевидно, из уважения к их возрасту.

Мука моя происходила оттого, что я привлекался почти ко всем новым изобретениям отца в качестве его ближайшего сотрудника. Однажды мне было приказано большой палкой вертеть в бочке старые газеты, постепенно подливая в них воду и превращая их в густую кашу. Изобретение заключалось в том, что эта бумажная каша раскладывалась толстым слоем на полу его кабинета и в высохшем виде должна была представлять собой род линолеума.

Здесь имелась в виду и дешевизна. Он не мог помириться с тем, что люди платят деньги за то, что можно сделать самому, и притом дешево. Работа с растиранием газет длилась несколько дней. Затем размазывание бумажной каши по полу и, наконец, окраска ее в яркий красный цвет и... снова сдирание и соскабливание с пола треснувшего и покоровившегося «линолеума».

В перерывах между изобретениями я жадно играл, спешил и волновался.

У меня и сейчас еще осталось стремление как можно скорее сделать то, что мне нравится, что доставляет удовольствие. Мои игры были ограничены не только временем, но и пространством. Весь двор нашей дачи (мы жили за городом круглый год) был занят огородом и курятником. Куры были у отца самых разнообразных и необыкновенных пород и такой нежной организации, что не переносили зимних холодов и доставляли много забот и волнений отцу. Отношения его с курами были так сложны и интимны, что их трудно было разгадать. Когда петух ухаживал не за той курицей, которую намечал для этой цели отец, то со двора раздавались крик и брань, петух удирал от отца, взывая о помощи, весь курятник приходил в возбуждение, и разгневанный отец удалялся к себе в кабинет. Когда же наступало

время «заряжать инкубатор» (яйца высиживались, конечно, искусственным способом), то приходило в движение все население дома. Прислуга кипятила воду, брат носил эту воду в комнату с инкубатором, я следил за градусником и лампой, а отец раскладывал на сетку яйца, помечая на них числа, породы и пр. И когда через три недели вылуплялись цыплята, то мать моя и я должны были, изображая курицу-наседку, делать «тю-тю-тю», ударяя пальцем по столу перед самым носом цыпленка, отец же изобретал в это время всевозможные приспособления, которые, опускаясь сверху на спинки всего большого семейства новорожденных цыплят, должны были симитировать для них пушистый животик наседки.

Несколько раз в году у меня было и счастливое время, когда я мог играть сколько мне было угодно — это было время отъездов отца. Впрочем, отец никогда не уезжал, он внезапно исчезал, и через несколько дней после его исчезновения мать получала письмо или краткую телеграмму: «Я — в Крыму», «Я — на Кавказе». Он любил путешествовать и умел это делать. Он никогда не брал с собой вещей. Через плечо перекинут небольшой баул от фотографического аппарата, в бауле немного белья и в руках палка — так отец исчезал из дома.

Мои игры всегда были страстны. Всюду вносилось преувеличение. Если я строил домик из карт, то это был не домик, а колоссальная постройка, занимавшая почти целую комнату; ходили строились такой высоты, что если бы мне случилось упасть с них, то, вероятно, я не отделался бы только ушибами. Игра в пожарных также принимала грандиозные и опасные размеры. Но вместе с тем я далёко не отличался храбростью.

Радостны были для меня исчезновения отца, но печальны его возвращения. Печальны потому, что отец возвращался больным. Он страдал тяжелыми, изнурявшими его физически и нравственно приступами запоя. Его исчезновения были мучительной борьбой с приближавшимися припадками. Его колоссальная воля задерживала наступление болезни надолго, но болезнь всегда побеждала его, и он, сгорая от стыда и мучаясь за мать и за меня, с болью в голосе тихо говорил:

— Мать, пошли, милая, за пивом.

Мать никогда не возражала и не уговаривала его, она знала и видела, как мучился он сам. И тут судьба (а может быть, и он сам) подшутила над ним: он был автором книг на тему «Алкоголизм и борьба с ним». Известный в то время профессор О.1, лечивший алкоголиков гипнозом, много раз предлагал отцу свои услуги..

— Оставьте, голубчик, — с усмешкой отвечал отец, — ничего у вас не выйдет.

Но О. настаивал, и однажды отец согласился на опыт гипноза. Отец и О. сели друг против друга, и, если мне не изменяет память, О. быстро задремал под взглядом отца.

Одним из последствий моего пребывания с отцом в периоды его болезни было и то, что я научился пить.

В первые дни своей болезни отец ходил по притонам и ночным чайным той дачной местности, где мы жили, беседовал с жуликами, ворами и хулиганами и раздавал им деньги. Популярность его в их кругу была очень велика. Они любили и уважали его. И не только за его деньги, но за те беседы, которые он вел с ними. Часто приходилось мне и матери слышать от проходивших мимо дачи местных хулиганов:

— Желаем здравствовать! Не беспокойтесь, вас не тронем! И нас действительно никогда не трогали.

В отце моем жил дух протеста против общественных устоев того времени. Но и. этот протест выражался в нем своеобразно и носил характер бунтарства. Он подавал, например, демонстративно на улице руку городовому, чтобы тем вызвать возмущение и негодование сильных мира сего, а к высокопоставленным лицам ездил в костюме, совершенно для этого неподходящем.

С наступлением болезни отца моя душевная жизнь принимала несколько иной характер. С одной стороны, я страдал за отца и мать, с другой — радовался тому вниманию, которое оказывал мне отец во

время своей болезни. Он рассказывал мне много удивительных вещей, причем рассказы его становились неотразимо увлекательны. Он умел писать и говорить просто, сильно, красочно, умно, завлекательно и, когда нужно, — остроумно. Антон Павлович Чехов говорил про него:

— Александр гораздо способнее меня, но он никогда ничего не сделает из своего таланта — его погубит болезнь.

Часами просиживал я около отца и слушал его рассказы о звездном мире, о движении и строении планет, о знаках зодиака и пр. Он знакомил меня со всевозможными явлениями и законами природы, иллюстрируя их самыми неожиданными и красивыми примерами. Религиозных тем мы не затрагивали никогда, ибо мой отец был атеистом и мировоззрение его было материалистическим. Он привил мне любовь к знанию, но все мои попытки изучения философских систем или отдельных наук никогда не носили систематического характера и были не больше как вспышками увлечения. Мне много приходилось и приходится страдать от неумения систематически работать. Почти все мои знания были усвоены быстро, страстно, но поверхностно. И только после пережитого мною разочарования в области театра и после некоторых осложнений в душевной жизни я впервые, хотя и поздно, начал понимать необходимость строгой, систематической работы в той области, которую действительно желаешь постигнуть. И поскольку я прежде ценил в других то, что обыкновенно называют непосредственностью, талантливостью и т. д., постольку теперь меня ужасает эта «талантливость», если она не хочет приобретать культуры путем упорного, настойчивого труда. В наши же дни, когда темп жизни нельзя назвать иначе как бешеным темпом, всякая непосредственность и талантливость, не желающая иметь дело с дисциплиной труда, обречена на отставание и смерть.

Просиживая с отцом иногда целые ночи, я не только слушал его рассказы, но и смотрел, как он рисует карикатуры. Меня приводила в восторг его способность в нескольких штрихах дать не только сходство изображаемого им лица с оригиналом, но и его внутренний характер и случайное настроение. Он рисовал себя самого в здоровом и больном виде, мою мать, меня и наших знакомых. И любовь к карикатурам осталась во мне навсегда. Я долго занимался ими и думаю, что это сыграло немалую роль в моем актерском развитии.

Впрочем, чувство смешного было во мне всегда сильно развито и, к счастью, не угасло до сих пор. Юмор дает познания, нужные для искусства, и вносит легкость в творческую работу. Юмор же, направленный на самого себя, избавляет человека от слишком большой самовлюбленности и честолюбия. Он научает ценить вещи в себе и вне себя по их истинному достоинству, а не в зависимости от личных склонностей, симпатий и антипатий человека. Художнику же совершенно необходима такая объективность. Сила юмора заключается еще и в том, что он поднимает человека над тем, что его смешит. И то, что осмеяно, становится объективно понятным настолько, что его уже легко можно сыграть на сцене. Актер (и художник вообще), умеющий только серьезно смотреть на жизнь и на себя самого, едва ли сможет быть хорошим или по крайней мере интересным художником. Замечательно, что люди, умеющие смеяться, сразу узнают друг друга, понимают друг друга с полслова и часто становятся друзьями. И конечно, серьез людей, одаренных чувством юмора, гораздо серьезнее и глубже постоянного серьез людей, не знающих, что такое юмор. Великое счастье в том, что юмору можно научиться. И в театральных школах должен быть класс, в котором преподавался бы юмор.

Но наряду с чувством юмора природа наградила меня и смешливостью. Но это едва ли достоинство. Смешливость долго мучила меня на сцене. Я не только хохотал сам, но и заражал моих партнеров. Смешливость на сцене вообще очень распространена среди актеров, и бороться с ней трудно. Часто бывало достаточно малейшего пустяка, для того чтобы я начал безудержно смеяться. Иногда впечатление, рассмешившее меня, держалось в моей памяти несколько дней подряд, и я все снова возвращался к нему и хохотал, присочиняя какие-нибудь новые подробности и детали. Неоднократно попадал я в неловкие положения благодаря моей смешливости. Однажды, беседуя по важному делу с одной почтенной дамой, я почувствовал, что мне угрожает опасность внезапно засмеяться. Я испугался этой опасности и сделал внутреннее усилие предупредить смех, но было поздно. Я вдруг расхохотался, и так сильно, что не мог произнести ни одного слова в объяснение или оправдание своего поступка. Дама смутилась, покраснела, но продолжала излагать свое дело. Я был почти в отчаянии, но хохотал все сильнее и сильнее. Наконец бедная моя собеседница со слезами на глазах спросила меня, почему я

смеюсь над ней. Я не мог ответить. В соседней комнате сидел в это время один из моих учеников (это было в то время, когда я имел свою драматическую школу²). Ученик мой поспешил ко мне на помощь. Он, зная мою смешливость, пытался объяснить даме истинную причину моего поведения, но слова его складывались так, что можно было подумать, что я ненормальный человек. Это насмешило меня еще больше. Дама вскочила и бросилась к двери, но запуталась в портьере и ударилась лбом о косяк. Со мной сделалось что-то невероятное, Я уже не пытался сдерживать своего отчаянного смеха. Дама ушла, не изложив своего дела, а я сидел разбитый, угнетенный и сгорал от стыда. Смешливость на сцене оскорбляет публику,, и я неоднократно бывал виноват перед ней в этом смысле.

Часто видел я своего отца за письменным столом. Я видел, как он, нарезав длинные полоски бумаги, исписывал их мелким красивым почерком. Я видел, как он правил корректуры, и видел его статьи напечатанными в газетах и журналах. Все это волновало меня, и я решил однажды стать писателем. Я нарезал себе большое количество длинных листов бумаги, сел за стол и начал писать. Темы у меня не было никакой, но это не смущало меня. Я обмакнул перо в чернильницу и сразу начал: «Он ходил по комнате»... Тут я остановился и сам заходил по комнате, ища следующей фразы. Прошло некоторое время, и я с изумлением понял, что, по-видимому, мне не хватает чего-то существенного, для того чтобы сейчас же стать писателем. Подождав еще немного и перебрав в уме несколько фраз, которые могли бы служить продолжением первой, я отложил перо и с грустью собрал бумагу, приготовленную для большого сочинения. Потрясение от этой неудачи было так велико, что я долго не возобновлял попыток к писательству. Но, прочитав однажды у Достоевского жизнеописание одного из его героев, где Достоевский описывает детство, юность и зрелый возраст действующего лица, я почувствовал, что мне открылся секрет писательства. Я немедленно принялся за работу. Я начал писать о том, как некая старушка жила в детстве, как она училась, как ее выгнали из гимназии, как она влюбилась, как разлюбила, и еще целый ряд подробностей ее жизни, и как, наконец, она стала старушкой. Сочинение вышло длинным и было написано таким же мелким почерком, как у отца. Я торжествовал, волновался и чувствовал себя счастливым. Я просил мать прослушать мое длинное сочинение. Она терпеливо прослушала все до конца и сказала мне, что все это хорошо, но, пожалуй, не очень интересно. Я помню, как сжалось от боли мое сердце! Почему же у Достоевского интересно, а у меня нет? Почему? Ведь он тоже описывает детство и всю дальнейшую жизнь своего героя! Я не мог разрешить этого вопроса и снова отказался от мысли стать писателем.

Мои первые попытки «представлять» протекали, как это всегда бывает в таких случаях, в домашней обстановке. Моя мать и нянька были постоянными моими зрителями, они же были и теми героями, которых я изображал во всех возможных и невозможных положениях. Отец никогда не интересовался особенно моими «представлениями», хотя я часто изображал и его самого. Вообще в нашей семье долго не поднимался вопрос обо мне как о будущем актере. Да и сам я, выбирая себе будущую профессию, как это обычно делают дети, мечтал быть пожарным или доктором и никогда не думал об актерстве. Пожарное дело привлекало меня, вероятно, потому, что отец мой сам был пожарным-любителем. Над его кроватью висел особый телефонный аппарат, извещавший его о пожарах, и он часто уезжал на пожары днем и ночью.

Постепенно круг моих зрителей расширялся, устраивались «спектакли» на балконе, где я уже читал рассказы Горбунова, играл сценки из Диккенса, пополняя их эпизодами собственного сочинения и внося элемент пикантности. Отец мой всегда называл вещи своими именами, и я с детства привык к известному роду слов, не видя в произнесении их ничего, что могло бы быть предосудительным. И очень долго я не мог понять столь пугавшей всех разницы между двумя родами слов. Уже будучи взрослым, я с большим трудом отучал себя от недозволенного лексикона слов. В детстве же я видел в этих словах и в связанных с ними понятиях только смешной оттенок, который и занимал меня. Я долго не мог понять, почему люди краснели, слыша от меня какое-нибудь недопустимое,, по их мнению, выражение, и был искренне убежден, что они сами примышляют к произнесенному мной слову что-то такое, что заставляет их краснеть и ужасаться. Позднее мне казалось, что это происходит оттого, что все люди, и в особенности женщины, просто развратны.

Мои семейные выступления на балконе приобретали все большую и большую популярность, и наконец мне удалось уговорить одного из любителей дачного кружка допустить меня на местную клубную сцену. Восторгу моему не было конца. Преимущественно мне давали роли всевозможных водеvilейных

старичков. Мне было все равно, репетирую я или играю при публике, ибо, выходя на сцену клуба, я совершенно забывал себя и окружающую обстановку и отдавался тому стихийному чувству, которое как основное настроение сопровождало меня на сцене не только в детские годы, но и в позднейший период моей жизни, до тех пор пока я не пережил внутреннего перелома и разочарования в театре. Вместе с потерей этого чувства я потерял и убедительность для публики, и внутренний импульс к творчеству.

Ощущение и даже предощущение целого — вот то основное самочувствие, которое я утерю в период душевного кризиса. Я обязан этому ощущению тем, что мне никогда не приходила в голову мысль о том, что роль, или рассказ, или просто имитация кого-нибудь может не выйти. Сомнение в этом смысле было мне незнакомо. Когда мне предстояло сыграть какую-нибудь роль или, как это бывало в детстве, выкинуть какую-нибудь более или менее эффектную шутку, меня властно охватывало это чувство предстоящего целого и в полном доверии к нему, без малейших колебаний начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из целого сами собой возникали детали и объективно представляли передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и всегда был только наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само собой из ощущения целого. Это будущее целое, из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все будущее растение.

Как много страданий выпадает на долю тех актеров, которые недооценивают в своей работе этого изумительного, основного для всякой творческой работы чувства. Все детали и частности роли распадаются на тысячи мелких кусков, являя собой хаотический беспорядок, если их не скрепляет чувство единого целого. Как часто актеры, имея перед началом работы это предощущение будущего, не имеют при этом достаточной смелости, для того чтобы довериться ему и терпеливо ждать. Они выдумывают и вымучивают свои образы, изобретая характерность и искусственно сплетая ее с текстом роли и с выдуманными жестами и нарочитой мимикой. Они называют это работой. Да, конечно» и это — работа, тяжелая, мучительная, но ненужная. В то время как работа актера в значительной мере заключается в том, чтобы ждать и молчать «не работая»... Но это, разумеется, не может относиться к работе провинциальных актеров, творческая жизнь которых протекает в особой, своеобразной и бесконечно тяжелой обстановке.

Как мощный порыв несло меня это «чувство целого» сквозь все трудности и опасности актерского пути. Оно сопровождало меня и в театральной школе, и дальше. Я не могу сказать, чтобы я учился театральному искусству в школе. Нет, я созерцал моих прекрасных преподавателей: М. Г. Савину, В. П. Далматова, Б. С. Глаголина, В. В. Сладкопепцева, Н. Н. Арбатова и других. Я не помню сейчас почти ничего из того, что я слышал от них в качестве теоретических руководящих правил, но я помню их самих. Я учился не у них, но им самим. И это происходило потому, что описанное выше чувство давало мне единый образ их самих в их непостижимой талантливости. Полусознательно пребывал я в театральной школе. Я восторженно созерцал и восторженно играл, но ничему не учился. Теоретические предметы (история искусств, история театра, фонетика и пр.) были мне чужды, и я отвечал на экзаменах только «в подсказку» или по «шпаргалке». Уроки по постановке голоса смешили и раздражали меня. Три года в театральной школе пронесли для меня как сон. Я был весел и смел только тогда, когда что-нибудь изображал, но так как я почти постоянно что-нибудь «изображал», то моим основным настроением была веселость. Я буквально не мог сказать «словечка в простоте». Иногда целые дни протекали для меня как непрерывный спектакль. Очень поздно, уже после того как я поступил в МХАТ, К. С. Станиславский объяснил мне, как скверно и вредно для актера непрерывно «представлять» в течение почти целого дня. И когда я по совету Станиславского стал бороться с привычкой «представлять», я почувствовал, как много сил было непроизводительно потрачено раньше и как они стали крепнуть и концентрироваться при экономном их использовании. Кто не знает актеров, которые до глубокой старости не могут побороть привычки «играть» в жизни! Эти актеры с годами почти теряют свою личность, они заглушают такой «игрой» сотни труднейших жизненных вопросов, минуя их решения и задерживая этим свое человеческое развитие. И взгляд у таких актеров не бывает вполне нормальным, и всегда в них проглядывает непроработанная и неосознанная боль и тоска. Их душа бывает запущена, смутна и ненормально молода. Я и сейчас не вполне свободен от такой «игры в жизни», но зато каждая такая хотя бы минутная «игра» отзывается во мне мучительной, почти

физической болью. Как вредно быть на сцене, «как в жизни», так же вредно быть и в жизни, «как на сцене».

Моя уверенность и смелость в творческом состоянии благодаря постоянным шуткам и фокусам, которые я проделывал, часто переносились мной и в жизнь. Так, например, я был твердо уверен, что обладаю громадной физической силой. Я бросился однажды на гимназического товарища своего с намерением повалить его и избить на глазах других товарищей. В успехе я был уверен. Товарищ мой был много выше меня ростом и действительно обладал некоторой физической силой, но уверенность моя, имевшая полное право существования в области фантазии, превратилась здесь в жалкую самоуверенность. Я был избит. Товарищ мой долго вертел меня по полу вниз головой и потом, как диск, швырнул меня в угол залы. Так научился я различать смелость на сцене и в жизни. То же было и с голосом. И тут уверенность перешла в самоуверенность. Я сорвал его и уже после этого понял, что сила голоса на сцене и в жизни — вещи разные и их не нужно путать. #page#

С самого раннего детства и до двадцативосьмилетнего возраста я имел одного неизменного друга — это была моя мать. Ее любовь принадлежала мне нераздельно, я был единственным ее сыном (у отца были еще два сына от первого брака³).

У меня не было никаких тайн от матери. Я приносил ей все свои горести, радости, удачи и неудачи. С одинаково неподражаемым вниманием и серьезностью относилась она как к моим детским домашним «спектаклям», так и к серьезным работам над ролями, когда я уже был актером-профессионалом. Ни одна роль не была приготовлена мной без участия матери. Она почти не делала мне замечаний по поводу той или иной роли. Она как-то по-своему отражала свое впечатление, и я понимал ее с полуслова, с полупамека.

Моя внутренняя жизнь была связана с внутренней жизнью матери так крепко, что я совсем не нуждался в том, чтобы она давала мне какие бы то ни было устные наставления или правила поведения в жизни. Я сам понимал многое из того, чего хотела от меня мать, и мы почти не тратили слов на обсуждение тех или иных житейских случайностей.

В тринадцати-четырнадцатилетнем возрасте я был необыкновенно, катастрофически влюбчив. При первой же встрече с какой-нибудь девочкой я непременно влюблялся в нее, невзирая на ее внешность. Внутренние ее качества мне были не важны. Впрочем, я всегда отыскивал в ней какую-нибудь черту, которая приводила меня в восторг. То мне нравились ее брови, то улыбка, то какое-нибудь движение, то полнота, то худоба. Но я мог влюбиться и потому, что мне нравилось ее платье. Я влюбился однажды в очень маленькую девочку за то, что она сыграла на рояле одним пальчиком какую-то детскую песенку. Словом, мне было все равно, за что влюбиться и как оправдать свою «любовь». Последней целью моей влюбленности всегда была свадьба. С первой же встречи я твердо решал жениться. И, приняв это решение, я уже ни на минуту не отходил от своей будущей жены. Но браки мои расстраивались обычно по двум причинам: или я намечал себе сразу несколько невест, а тогда брак был невозможен технически, или я до такой степени ни на шаг не отходил от своей будущей жены, что она, стесненная мной в каждом своем поступке, не выдерживала лишения свободы и пряталась от меня. Я страдал и ревновал ее ко всему и ко всем. Однажды я влюбился в девочку, которая была старше меня и очень страдала в своей домашней обстановке. Она не любила своих родителей и постоянно убегала из дома. Любовь моя встретила наконец взаимность и затянулась на много дней. Я целовал ее буквально с утра до вечера и вдруг заметил, что она — курносенькая. Я на минуту огорчился, задумался, но вдруг вспомнил, что и у меня курносый нос, обрадовался и сделал ей предложение. Она согласилась, и я буквально упал к ней на колени... со страха и отчаяния. Я не знал, что мне делать. Я не знал, как надо жениться и что придется делать после свадьбы. Только смутно чувствовал я, что жениться придется надолго, на всю жизнь! Я готов был расплакаться от отчаяния, но взял себя в руки, встал и, сказав ей: «Я сейчас.» — вышел из комнаты и бросился к матери. Быстро и как умел я рассказал ей о своем несчастье, уже не скрывая своего отчаяния. Выслушав меня, мать пошла к моей бедной невесте и сказала ей... я не знаю, что она ей сказала, но бедная девочка, убитая горем, ушла домой. История о моем несостоявшемся браке быстро разнеслась по всей дачной местности, и я долго был посмешищем своих товарищей. «Жених, жених идет!» — кричали мне на улице. Но я все сносил безропотно, чувствуя свою вину и сгорая от стыда.

Единственной причиной, омрачавшей мои отношения с матерью, было то, что, несмотря на мой возраст, я довольно много пил. Пить я научился во время моего пребывания с отцом в периоды его болезни. Я чувствовал, как тяжело матери видеть меня пьяным и как тяжесть эта возрастала, когда болел отец и мы оба просиживали ночи за пивом. Зная, как страдает от этого мать, я все же не мог побороть страсти к опьянению, и моя безмерная любовь к матери стала приобретать оттенок боли. Не будучи в состоянии отказаться от вина, я старался как бы загладить свою вину тем, что искал факты, которые, как мне казалось, могли быть неприятны матери, и уничтожал их. Когда мне не удавалось находить такие факты, я незаметно для себя начинал их выдумывать. В моем сознании слагались картины возможных для матери неприятностей, и я принимал конкретные меры против вымышленных опасностей. Не знаю, была ли тому виною только моя нечистая перед матерью совесть или же вообще моя чрезмерная, почти ненормальная любовь к ней побуждала меня со страхом думать о могущих возникнуть опасностях, но моя фантазия рисовала все более страшные и беспокойные картины возможных катастрофических событий. С годами фантазия моя изощрялась в этом направлении все больше и больше. Любовь к матери превратилась в сплошную боль и страх за нее. У меня образовались десятки всевозможных примет, которые выполнялись мной в целях предохранения матери от опасностей. Чувство страха росло и становилось моим основным настроением. Оно распространялось уже не только на мать, я стал бояться целого ряда вещей, которые казались мне опасными потому, что наступление их могло путем очень длинного и сложного ряда событий привести в конечном счете к последнему событию и причинить страдание матери. Я замкнулся в круг определенных представлений и не мог, да и не хотел, выходить из этого круга, хотя пребывание в нем доставляло мне много мучений. Первые признаки накопления в моем сознании гнетущих представлений появились еще в детстве, полного развития они достигли во мне, когда мне было уже двадцать четыре — двадцать пять лет. Я заболел нервным расстройством.

Влияние на меня отца и влияние матери было настолько различно, что я жил как бы в двух семьях. Прямота, простота и даже грубость отца уравнивались для меня нежностью и лаской матери, и странным образом уживались во мне оба эти влияния. Я не чувствовал дисгармонии между тем, что меня, с одной стороны, заботливо охраняли от всяких вредных влияний, с другой стороны, предоставляли полную свободу действий. С муфтой в руках и с провожатым ходил я в гимназию и рядом с этим получал от отца «три рубля на... Я мог возвратиться поздно ночью домой... не один, и мог быть нежно и платонически влюблен. Я рано узнал женскую любовь, но никогда не опускался до грубого разврата. Много противоположностей уживалось во мне, но я долго не мог примирить их вовне. Самой тяжелой и мучительной противоположностью для меня были отец и мать. Я боялся этой противоположности. Мне всегда казалось, что вот-вот что-то произойдет между ними такое, с чем не смогут справиться и они сами. Я буквально следил за их жизнью и был всегда в напряжении и в готовности вступить во что-то, что должно было произойти и чего я ждал с тоской и тайно от всех. Особенных внешних причин к моему беспокойству не было, ибо отец был почти всегда нежен с матерью и ссоры у них были редки и весьма сдержанны.

Жизнь в контрастах и противоположностях, в стремлении примирить эти противоположности вовне, изживание противоположностей внутри и, наконец, мое увлечение в юношеском возрасте Достоевским — все это создало во мне некоторое особое ощущение по отношению к окружающей жизни и к людям. Я воспринимал доброе и злое, правое и неправое, красивое и некрасивое, сильное и слабое, больное и здоровое, великое и малое как некие единства. Я не требовал от доброго человека только хороших поступков и не удивлялся злой мимике на красивом лице, не ждал примитивной правды во что бы то ни стало от человека, словам которого привык верить, и как-то понимал его, если он лгал. Наоборот, меня раздражала прямолинейная «правдивость», «искренность до конца», беспредельная «поэтическая грусть» или «презрение к жизни без малейшего просвета». Я не верил прямым и простым психологиям, чувствуя за ними самодовольный лик эгоизма. Обидное чувство возникало во мне, когда я видел такого эгоиста, носящего маску прямолинейного «оптимиста», «пессимиста», «романтика», «мудреца», «простодушного» человека и пр., я видел, что это различные формы одного и того же сентиментального эгоизма, который надевает маску в надежде обмануть и обворовать недалеких людей. И те, кто верили им и находили радость в общении с «масками», были мне так же неприятны, как и сами «маски». Ни те ни другие не знали, что такое чувство человечности. Они не знали, что быть человеческими — это значит уметь примирять противоположности. Но все это жило во мне как инстинкт и не оформлялось в

сколько-нибудь ясных мыслях. И позднее, в работе своей над ролями, я не мог в воображении своем увидеть изображаемого мной героя как примитивную «маску». Или я видел его как более или менее сложное существо, или не видел совсем.

Правда, когда мне теперь случается в жизни встречать такую «маску», я понимаю, что она есть не более как временное состояние развивающегося сознания человека, и она уже не причиняет мне таких страданий, как в молодости. Я научился понимать, что раздражение против людей, ненависть к ним и непримиримая с ними борьба являются, по большей части, результатом неверного представления о неизменности человеческого характера. Еще и теперь я часто узнаю в себе то самочувствие, которое я испытал, когда мне было лет шесть-семь, когда меня, закутанного в башлык, отправляли гулять и я случайно увидел себя в зеркале и возмущился при виде своей фигуры, закутанной в башлык. И теперь мне знакомы подобные ощущения, но они уже не могут иметь надо мной такой власти, как в детстве. Все то, что жило во мне как страх, уверенность, любовь, страсть, нежность, грубость, юмор, душевная мрачность и пр., все это было пронизано страстностью, кипевшей во мне. Страстность моей натуры не только усиливала все эти качества, но она комбинировала их в причудливые рисунки и формы. И когда я теперь оглядываюсь назад на все это, я понимаю, что благодаря моей страстности я буквально ускорил свою жизнь, то есть я изжил все, что было во мне, гораздо скорее, чем мог бы это сделать, если бы не обладал такой страстностью. Правда, я стремительно несся к душевному кризису, даже к нервной болезни, но теперь, миновав остроту опасного момента, я чувствую благодарность к судьбе за скорое, хотя и мучительное решение вопроса моей жизни.

Однажды во время своих скитаний по петербургским ночным чайным я забрел в «подвал», пользовавшийся известной популярностью. Он был весьма чисто и изящно обставлен. Войдя туда, я увидел большую кутящую компанию. Было душно, шумно, и в воздухе стоял туман. Изредка раздавался пронзительный свист. Мне показалось, что эта компания имеет какой-то особый характер. Я стал приглядываться. Действительно: лица кутящих были не совсем обыкновенными для «ночного подвала». Интеллигентные, благообразные, хорошо одетые люди, с умными, но пьяными и утомленными лицами. Казалось, что все они были связаны между собой каким-то общим центром, вокруг которого и группировались их странные фигуры. В их позах и жестах сквозила тщеславная, крикливая гордость и подчеркнутая независимость. Было видно, что эти люди не столько действительно кутят и веселятся, сколько подделываются под какой-то стиль. Их разнузданность была неестественна и стеснена жадой слиться с тем стилем, к которому они, видимо, стремились. Из центра их группы раздался пронзительный свист, и несколько тарелок полетело к потолку. Тарелки летели красиво, и было видно, что они пущены ловкой рукой. «Стилизованные» люди ловили их с криком, и на их лицах была видна угодливость, хотя они и пытались держать себя независимо и свободно.

Я стал искать разгадки, стал искать того центра, вокруг которого они группировались. В центре сидел человек с пьяным опухшим лицом, с запекшейся около уха кровью. Мокрые пряди волос прилипали к его лбу. Выражение лица его было жутко. Сквозь смех видна была злоба и презрение. Свист исходил от него. Бросая тарелку, он, по-видимому, нисколько не думал о том, что она может попасть в голову кого-либо из окружающих его людей. Иногда тарелка летела не вверх, а прямо в лицо одного из его сотоварищей. Вся компания производила жуткое и тяжелое впечатление. В центральной фигуре я узнал А. И. Куприна. Но какая разница между ним и окружавшей его компанией! Я не знаю, что переживал Куприн, что заставляло лицо его искажаться болью и злобой, но я знал, что это было что-то для него серьезное, глубокое и настоящее. Вся же компания толпившихся около него людей была пошлой и скверной карикатурой на «тоскующую и пьяную душу». Они наслаждались своеобразной близостью к Куприну, покупая ее ценой лжи и гаерства.

Должно быть, я слишком внимательно глядел на всю эту компанию и слишком полно воспринял ту атмосферу, которая создавалась вокруг них, но только мне вдруг стало невыносимо тяжело и страшно. Я выбежал из «подвала» и побежал по Михайловской улице к Невскому проспекту. На улице был туман и начинало светать.

— Какой вы чистый, чистый, милый! — услышал я вдруг около себя.

Я обернулся и увидел одну из тех «масок», которые ищут «прямых» психологии. Глубокое впечатление произвели на меня слова «маски». Я никогда не опускался до того, чтобы искренне считать себя «чистым». Но в эту минуту, когда обострилось мое восприятие, я особенно ярко и глубоко пережил всю ложь «прямых и простых» психологии. Я понял, как далека от меня истинная чистота сердца, как трудно она достижима и как «маски» способны опошлить самые лучшие стремления и цели человеческой души.

По окончании театральной школы я поступил в Малый Су-воринский театр, где и пробыл полтора года. Б. С. Глаголин принял во мне большое участие, и в первый же год я получил роль царя Федора⁴ и целый ряд других ролей. Впервые отец мой обратил на меня внимание как на актера после представления «Царя Федора». После спектакля он похвалил меня и даже поцеловал.

Исполнение царя Федора было связано для меня еще с одним переживанием: я впервые узнал, что такое театральные интриги. После второго представления «Царя Федора» на сцену при открытом занавесе подали громадный лавровый венок с лентами. Венок предназначался мне, но я долго не мог понять этого и отстранялся от капельдинера, протягивавшего мне венок. В зале аплодировали. Я взглянул на надпись ленты и увидел, что венок действительно предназначался мне. В это же мгновение я почувствовал боль в левой руке. Артистка Д.5, игравшая царицу Ирину, сильно сдавила мне руку и страшным голосом прошептала:

— Сам, сам поднес себе венок!

Она кланялась публике и больно давила мне руку. Я совершенно растерялся. Тут же на сцене я пытался объяснить ей, что я ничего не знал о венке, но она шептала злым голосом:

— Хорошо! Сам себе поднес такой венок!

Занавес закрыли, и Д., дрожа от злобы и указывая на меня, кричала о моем неприличном поступке с венком. Актеры молча слушали ее, а я стоял, как подсудимый, в центре актерской группы с громадным венком в руках.

Главным режиссером театра в то время был Арбатов. Его трудоспособность была поразительна. Он не только ставил пьесы в театре, преподавал в школе и целыми ночами работал у себя дома, но он успевал также проводить сложные и ответственные работы на стороне. Одной из таких его работ было создание цикла исторических спектаклей⁶. Николай II пожелал познакомиться с этим циклом, и целый ряд спектаклей был организован в Царском Селе. Одна из зал дворца была превращена в сцену, на которой и происходили спектакли. Я помню, как нас, участников этого цикла, долго учили правилам поведения во дворце. Правил этих оказалось такое количество, что запомнить их не было никакой возможности. Мы были запуганы, растеряны и встревожены. Все правила и наставления, полученные нами от какого-то специально приезжавшего для этой цели генерала, были забыты как раз в то время, когда они были нужны больше всего, то есть в присутствии самого царя, беседовавшего с нами после представления. Одна молодая актриса, делая реверанс, села на клавиши рояля, актер, не расслышав вопроса, обращенного к нему одним из членов царской фамилии, стремительно выскочил вперед с криком «Что вы сказали?», нарушив этим тишину, царившую в комнате, а я на вопрос царя: «Как вы приклеиваете нос?» — быстро снял его и почти крикнул: «А вот как, ваше величество!» Получилась неловкость, но царь не рассердился и спросил меня, не хочу ли я на императорскую сцену. Я не сумел ответить как следует, за что меня потом часто укоряли товарищи. Николай протянул мне руку в белой перчатке, и я пожал ее, запачкав липкой мастикой, снятой с носа.

Часы пребывания на сцене были для меня истинным душевным отдыхом. На время я забывал свои гнетущие мысли и погружался в творческое состояние, целиком захватывавшее меня. Однажды мое обостренное нервное состояние привело к неожиданному результату. Это было в гастрольной поездке, которую совершала труппа Малого театра. В одном из городов, когда гастрольный спектакль приближался к концу, среди актеров распространился слух, что соседнее с театром здание горит. Я играл в этой пьесе китайца. Окончив свою роль, я вышел со сцены и увидел, что здание, стоявшее против театра, действительно пылает. Я испугался и бросился бежать по улице по направлению к

вокзалу. Я бежал в гриме и в костюме китайца, с развевавшейся сзади косой. За мной гнался театральный портной.

— Господин Чехов, — кричал он, - хоть брючки отдайте!

Я, не останавливаясь, бежал все дальше. Наконец портной стал догонять меня. Тогда я быстро остановился, снял с себя широкие китайские шаровары и, оставив их на месте, побежал дальше.

Актеры знали некоторые мои слабости и часто подшучивали надо мной. Впрочем, шутки их были почти всегда невинны. Мастерство Б. С. Глаголина как режиссера и актера производило на меня неотразимое впечатление. Когда я увидел его в роли Хлестакова⁷, во мне произошел какой-то сдвиг. Мне стало ясно, что Глаголин играет Хлестакова не так, как все, хотя я никогда и никого не видел в этой роли до Глаголина. И это чувство «не так, как все» возникло во мне без всяких сравнений и аналогий, непосредственно из самой игры Глаголина. Необычайная свобода и оригинальность его творчества в этой роли поразили меня, и я не ошибся: действительно так, как играл Хлестакова Глаголин, не играл его никто. Когда позднее мне пришлось самому исполнять эту роль, я узнал в себе влияние Глаголина. Станиславский, ставивший «Ревизора», вел меня в направлении, отчасти совпадавшем с тем, что жило во мне как впечатление от Хлестакова Глаголина.

Н. Н. Арбатов своими постановками научил меня ценить тонкость и четкость сценической работы. Под его влиянием я начал впервые ощущать, какое значение имеет на сцене четкая форма. Правда, все его постановки были задуманы исключительно в плане натуралистическом и бытовом, то есть в плане, по существу своему не допускающем никакого стиля (а без стиля нет искусства), но тогда меня не волновали вопросы такого рода и я воспринимал в постановках Арбатова форму как таковую. Арбатов любил и понимал форму. Иногда он приглашал меня к себе, и я мог наблюдать, как искусно и тонко создавал он свои прекрасные макеты. Вся обстановка его кабинета была сочетанием гармоничных форм. Форма лампы и форма стола были в строгой гармонии, книжные шкафы, мебель, самые книги — все было гармонично по форме и цвету. Он просиживал ночами за тонкой искусной работой, отыскивая формы макетов, карточек для записи недельных занятий, рисунков для матерчатых переплетов и т. д.

Как жаль, что русские актеры в большинстве своем до сих пор еще мало любят и ценят форму. Правда, им трудно искать ее. Им не хватает специальной для этого подготовки. Что же касается театральных школ, то преподавание в них велось, да и теперь ведется без всякого плана и системы. Преподавателями бывают прекрасные актеры, но плохие теоретики по вопросам психологии актерского творчества. Они не заботятся о том, чтобы дать молодому актеру методы, при помощи которых он научился бы сознательно владеть своим творчеством. Обычно ученики имитируют своих преподавателей, но не получают от них знаний принципиального порядка.

Почему такую неотразимую силу имеет так называемая система Станиславского? Потому, что она дает молодому актеру надежду практически овладеть основными силами своей творческой души. Теми силами, которые являются обобщением всех частных творческого процесса. Актеры, не знакомые в принципе с вопросом формы и стиля, стараются или пользоваться старыми, уже отжившими формами, или остаются без всякой формы, выбрасывая со сцены сырой материал в виде страстей и аффектов, называя их темпераментом. Актер постепенно научается любить дилетантизм, принимая его за свободу. Но как губительна для него эта «свобода»! Она приводит к разнузданности не только на сцене, но и в жизни. Я помню, как эта «свобода» проявлялась в некоторых актерах даже такого дисциплинированного театра, как Малый Суворинский театр. Они рубили бутафорскими шпагами предметы в своих уборных, скатывали с лестницы большие корзины для костюмов, сажая на них пожилых и малопочтенных статистов (однажды после такой шутки один из статистов был отправлен в больницу), изощрялись в изобретении мелких шуточек над своими товарищами. И все это без таланта, без блеска, без юмора, без ловкости, единственно из чувства «свободы».

Со временем актеру станет ясно, как глубоко связаны его жизнь и профессия. Он поймет, что нельзя быть культурным актером, оставаясь некультурным человеком. Как часто приходится слышать от актеров: «Зачем мне знать, что такое форма, стиль и пр.? Если я талантлив, мой талант подскажет мне и верный стиль, и нужную форму. Теоретические знания способны только убить во мне мою

непосредственность». Но знания бывают двух родов, и актер, говорящий таким образом, имеет в виду только один род сухих, интеллектуальных знаний. И здесь он прав. Истинные, живые знания, которых недостает актеру, совсем другого рода.

Я на примере поясню эту разницу*.

*Нижеследующая мысль о двух стилях принадлежит не мне и приводится здесь лишь как пояснительный пример. Кроме того, она была прочитана мной давно и я не помню точной ее формулировки. (Примеч. Чехова.)

Возьмите готический стиль. Готический собор. Вы видите его формы, изучаете, запоминаете зрительное впечатление от них и привыкаете к ним настолько, что для вас становится невозможным спутать их с какими-нибудь другими формами. Возьмите греческий храм и точно так же подробно изучите и запомните его формы. Вы будете отличать эти два стиля друг от друга и от всякого другого. И на этом вы можете остановиться и сказать себе: я знаю, каков стиль греческого и готического храмов. Но такое знание мертво и интеллектуально. Актер вправе сказать: «Мне не нужно его». Но можно пойти и дальше в изучении этих двух стилей. Можно ли представить себе готический собор пустым, не наполненным молящимися? Нет. Он тогда только будет завершен в своей архитектуре, в своем стиле, когда вы увидите в нем толпу молящихся, с руками, молитвенно сложенными вместе. Тогда вы переживете стремление вверх, идущее из внутренних покоев готического собора. Наоборот, греческий храм вы лучше поймете, если представите его себе пустым. По ощущению грека — в нем обитает Бог. В нем может не быть ни одного человеческого существа, и все-таки он будет совершенным произведением греческой архитектуры. Вот другое постижение стиля. Сила такого постижения в том, что оно перестает быть интеллектуальным и возбуждает в душе художника творческие силы, которые в состоянии воспитать его так, что он сам перестанет мириться со своим творчеством, поскольку оно проявится в нем как лишенное стиля и формы. Актер-художник поймет, что стиль есть то, что он вносит в свое произведение как самое драгоценное, как то, из-за чего в конце концов стоит творить.

Он поймет, что натурализм не есть искусство, ибо художник ничего не может привнести от себя в натуралистическое «произведение искусства», что задача его при этом ограничивается умением более или менее точно скопировать «натуру» и, в лучшем случае, привести в новое соотношение то, что существовало и существует без него, вовне. Он поймет, что заниматься натуралистическим искусством — это быть не более как фотографом «натуры». И безотраднa будущность натурализма в театре. Оставаясь в пределах узких тем и задач, натурализм принужден будет искать все более и более жгучих комбинаций фактов, комбинаций, способных подействовать на нервы зрителя с большей силой, чем это было сделано вчера и позавчера. Он придет к необходимости давать своему зрителю ряд «сильных ощущений», способных вызвать нервное потрясение ценою патологических эффектов. На сцене появятся картины жутких видов смерти, физических мучений, кровавых убийств, раздирающих душу катастроф, патологических душевных расстройств, сумасшествий» животных криков, воплей и выстрелов. Все это будет вершиной достижения натуралистического «искусства», но и концом его.

В качестве наследия натурализм оставит после себя огрубевшую потерявшую художественный вкус и нервно расстроенную публику. И много времени понадобится для того, чтобы снова оздоровить ее.

Моя служба в Малом театре заставила родителей переехать на зиму в город. Болезнь отца усиливалась, перерывы между приступами болезни становились короче, а самые приступы тянулись все дольше и дольше. Однажды мне сказали, что отец будет жить отдельно от нас с матерью. Я не знал истинной причины, вызвавшей это обстоятельство. В моей душе появилось новое чувство — я стал догадываться, что такое одиночество и старость. Когда мы с матерью приходили к отцу в гости, я старался разгадать, что чувствует отец. Было ясно, что и отец и мать принесли какую-то жертву ради меня и оба страдают. Но с матерью был я, отец же оставался один. Я стал как-то по-новому ощущать присутствие отца. Привыкший уважать отца и благоговеть перед ним, я заметил, что в душе моей зарождалось к нему чувство жалости. Это чувство обижало меня, но я не мог изгнать его из своего сердца. Мне было неудобно, приходя к отцу, здороваться с ним как со знакомым, я не знал, что говорить, что делать, о чем спрашивать его. Мне стало казаться, что отец как бы умер наполовину. Моя тайная и сложная внутренняя жизнь стала еще тяжелее. Внешне же я становился все грубее и грубее. Я стал больше пить

и часто играл в пьяном виде. Однажды, начав спектакль в нетрезвом состоянии, я не мог его окончить и очнулся у себя в уборной один — больной и разбитый. Как и когда окончился спектакль, я не знаю. Отношения с женщинами становились все грубее и примитивнее. И чем хуже я вел себя, тем сильнее и больше любил мать и жалел отца. Но, что бы я ни делал, я по-прежнему ничего не скрывал от матери. Во мне начала проявляться еще одна черта — презрение к людям. Оно ожесточало меня и потому облегчало общение с внешним миром. Мне становилось легко с человеком, которого я презирал, но зато, как бы в противовес этому, я привязывался к некоторым людям с особой силой. Люди делились для меня на немногих, которых я любил, и на всех остальных, которых презирал. Мое материалистическое настроение сильно способствовало этому. Этические чувства упирались в материю и отпадали как ненужные. Физическое здоровье мое становилось все хуже и хуже, и начинал развиваться туберкулез легких.

Однажды, во время гастролей Московского Художественного театра⁸, меня послали к О. Л. Книппер-Чехов, и, как к родственнице с визитом. Я не умел себя держать в обществе выдающихся людей и просил освободить меня от этой тяжелой обязанности. Мои просьбы не привели ни к чему, и я отправился с визитом. Меня одели получше, и я явился к Книппер-Чеховой. Она приняла меня ласково и сделала вид, что не замечает моей неловкости. (Я, кажется, зацепил ногой за ковер и ударился локтем о легонький, изящный столик.) Разговор мучительно прерывался, и я с тоской глядел на ее прищуренный и лукавый глаз. Наконец она спросила меня:

— Почему ты не хочешь перейти в наш театр?

Я изумился ее вопросу.

— Я не смею мечтать об этом, — ответил я ей искренне и на этот раз без смущения.

Книппер-Чехова засмеялась и сказала:

— Я поговорю о тебе со Станиславским, приходи сюда завтра.

Не помня себя, я выбежал от Книппер-Чеховой. На другой день я снова был у нее. Меня принял А. Л. Вишневский. Он расцеловал меня и сказал:

— А ты знаешь, что твой отец бил меня?

— За что? — спросил я, не понимая, о чем идет речь.

А. Л. Вишневский рассказал, что он учился в школе вместе с моим отцом и там они дрались, будучи одноклассниками. Вишневский произвел мне предварительное испытание, предложив прочитать сценки из «Царя Федора». На следующий День я должен был явиться в театр к самому Станиславскому. Меня одели еще лучше, чем накануне. Воротничок был так узок, что я задыхался в нем. В театре меня встретил сам Станиславский. Увидев его величественную фигуру и седые волосы, я перестал что-либо соображать и чувствовать.

— Нам очень приятно иметь в театре племянника Антона Павловича, — сказал мне Станиславский, протягивая руку.

В моем сознании неотступно звучало одно-единственное слово: «Станиславский, Станиславский»! Он был безмерно обаятелен и нежен. Я прошел по его приглашению в одно из фойе театра и сел рядом с ним на красном диване. Он задал мне ряд вопросов, на которые я отвечал механически, почти не понимая их смысла.

— Ну, теперь прочтите мне что-нибудь из «Царя Федора», — сказал наконец Станиславский.

Мне вдруг захотелось убежать, Раздался треск, воротничок лопнул и краями впился мне в щеку. Я замер, вернее, умер! Еще минута — и мне стало все все равно. Я прочел Станиславскому отрывок из

«Царя Федора» и монолог Мармеладом. Станиславский сказал мне несколько ласковых слов и объявил, что я принят в Художественный театр. Он велел мне отправиться к В. И. Немировичу-Данченко, чтобы договориться обо всех вопросах, связанных с поступлением в Художественный театр.

В эти же торжественные для меня дни Станиславский пригласил меня к обеду. Я явился к нему в гостиницу и застал там О. Л. Книппер-Чехову, М. П. Лилину и В. И. Качалова. Я был смущен до последней степени. Когда же увидел, что около накрытых приборов лежат невиданные мною доселе ножички и вилки особого рода, я почувствовал себя окончательно несчастным человеком. Даже радость, рожденная во мне честолюбием, совершенно угасла. Я проделал за обедом труднейшую умственную работу, соображая, как и чем следовало есть поданные блюда. #page#

В театре я был зачислен сразу в филиальное отделение⁹. Это была переходная стадия между сотрудником и артистом труппы. В этом отделении были тогда Б. М. Сушкевич, Е. Б. Вахтангов, В. В. Готовцев, Г. М. Хмара и А. Д. Дикий.

Первыми моими ролями были бессловесный актер и оборванец в сцене бунта в «Гамлете». Никогда я не испытывал такого волнения, как при исполнении этих ролей. В качестве оборванца я с таким вдохновением бил бутафорским топором по железной двери, что со стороны можно было подумать, что именно на мне держится весь спектакль. Станиславский следил за моим актерским развитием и немало времени уделил мне, знакомя меня с начатками своей системы. Вскоре он дал мне роль Мишки в «Провинциалке» и сам занимался со мной этой ролью. В год моего поступления в театр ставился «Мнимый больной» Мольера. Я вместе с моими новыми товарищами участвовал в интермедии, изображая одного из докторов. Наша задача заключалась в том, чтобы быть смешными, и нам предоставили полную свободу в отыскании средств, которыми можно было бы насмешить публику. Задача эта увлекла всех. Мы изощрялись в изобретении смешных приемов речи, смешных интонаций и пр. Вся наша уборная и многие актеры из других уборных устроили тотализатор, ставя по 20 копеек на того, кто сегодня больше всех насмешит публику. Казалось все средства были использованы. Наконец я изобрел заикающегося доктора. Актеры, ставившие на меня 20 копеек, выиграли. На следующем спектакле на меня было сделано наибольшее число ставок. Я, заикаясь, проговорил свои слова. Следующим говорил Дикий. И вдруг мы услышали неясные и непонятные звуки. Дикий собрал почти все, что было выдуманно до сих пор в качестве комических приемов, и с необыкновенным темпераментом и быстротой, кашляя, чихая и заикаясь, произнес свои слова. Он побил рекорд и насмешил не только публику, но и всех нас, стоявших с ним вместе на сцене. Однако после такого неожиданного выступления Дикого нам было запрещено дальнейшее развитие своих ролей в этом направлении. Станиславский боялся дальнейшего шага, которого можно было ожидать уже не иначе как с большой тревогой.

В этом же году Станиславский начал свои педагогические эксперименты с молодыми силами театра. Из этих экспериментов образовалась впоследствии Первая студия МХТ. Вахтангову было поручено заниматься с нами системой Станиславского. Увидев среди своих учеников и меня, Вахтангов сказал:

— С этим актером Малого театра я не буду заниматься.

Я огорчился, но ненадолго, так как Вахтангов стал заниматься и со мной. Занятия вел сам К. С. Станиславский, Л. А. Сулержицкий и Е. Б. Вахтангов. Упражнения и этюды носили характер импровизаций. Работали и над инсценированными рассказами. В это же время Болеславский по своей инициативе взялся за постановку «Гибели "Надежды"». Работа была готова через несколько месяцев. Станиславский просмотрел работу, одобрил ее и предложил нам пригласить родных и знакомых и показать им работу.

— Возьмите с них по рублю, — сказал он, — и вы окупите расходы.

Так мы и сделали. Это было первым нашим самостоятельным выступлением перед публикой, в то время когда студии как таковой, в сущности, еще не было.

Истинными создателями студии как молодого театра, как учреждения были главным образом Б. М. Сушкевич и В. В. Готовцев. Они раньше всех поняли и почувствовали, что из занятий Станиславского может родиться серьезное театральное дело, и положили немало труда на то, чтобы возникла студия. Я помню, как Готовцев, больной, с высокой температурой, ходил среди рабочих, ремонтировавших помещение для студии, и с любовью следил за ходом работ, давая распоряжения и входя в детали строительной техники. Готовцев, юрист по образованию, сделался вдруг архитектором и проявил глубокое и неожиданное понимание в вопросах строительства! Это может случиться только с человеком, вдохновленным какой-нибудь идеей. Готовцев не жалел своих сил. Приблизительно в это же время он работал в Обществе содействия устройству фабричных, заводских и деревенских театров. Он ставил там спектакли. Учреждение, известное ныне под именем Дома Поленова, и есть то учреждение, возникновению которого немало способствовал Готовцев и отчасти Сушкевич¹⁰. Кроме того, Готовцев много работал среди крестьян, ставя спектакли и руководя различными рабочими театральными кружками.

Я помню, как внимательно приглядывался Сушкевич к нашим попыткам создать студию. Держась несколько в стороне, он со свойственным ему умом и дальновидностью взвешивал и оценивал то, что происходило. У большинства из нас не было и мысли о возможности возникновения театра. Но вот Сушкевич, решив что-то про себя, вдруг переменялся и начал активно действовать. Сулержицкий, он, Готовцев, Болеславский и Вахтангов принялись за организацию дела, и мы быстро почувствовали, что возникает новый театр. Мы со своей стороны помогали делу, которое они создавали, руководимые самим Станиславским. За «Гибелью "Надежды"» последовала работа Вахтангова «Праздник мира», «Сверчок на Печи» в постановке Сушкевича и целый ряд постановок, которые и составили репертуар вновь возникшего театра — Студии МХТ. Студия возникла буквально из пламенного, горячего стремления всех нас. Здесь мало было расчетов, мало практических соображений, здесь была единая молодая воля и почти полное отсутствие колебаний и сомнений. Мы беспрекословно и с радостью подчинялись нашим старшим товарищам. Они вели нас умно и вдохновенно. Сулержицкий был тем человеком, в присутствии которого нельзя было мыслить бессердечно или предаваться заботе о своих личных интересах. Его морально-общественный авторитет был велик не только потому, что он прекрасно и пламенно говорил по вопросам театра и совместной в нем жизни и работы, но главным образом потому, что делал то, о чем говорил. Мы видели его горячую душу и острый, сердечный ум больше, чем слышали. Сулержицкий знал секрет всякого водительства и управления. Он знал, что человеку, желающему вести других людей к определенной цели, нужно прежде всего следить за самим собой и быть строгим к себе самому. Он знал, что ведомым нужно предоставить при этом полную свободу и тогда они сами пойдут за своим руководителем. Так и поступал с нами Сулержицкий. Он знал и еще один секрет. Он заключался в ясном понимании мысли о том, что руководить — значит служить руководимым, а не требовать услуг с их стороны. Его художественный авторитет был так же силен, как и моральный. Его художественное влияние проявлялось во всех постановках: студии, самостоятельных же постановок в студии он не брал.

Мои старшие товарищи неоднократно предлагали мне принять участие в строительстве и ведении студийной жизни, но мне мешала неуравновешенность и мрачность моего душевного состояния. Пессимистические идеи и настроения овладели мной настолько, что я не мог понять, зачем в конце концов нужно все то, что с такой любовью и заботой делается вокруг меня. Но рядом с этим я сам принимал участие в жизни студии, гонимый силой того творческого настроения, которое к тому времени я еще не успел утратить в полной мере. Во мне боролись два этих чувства, две силы, и я помню, как занимала Вахтангова эта моя двойственность. Я помню, с каким интересом он прислушивался к тем моим фразам, в которых грубо и остро выражалось иногда то одно, то другое настроение моей души. Умно улыбаясь и покачивая головой, глядел он на меня, ничего не говоря, и я до сих пор не знаю, какие мысли слагались в нем под влиянием моих странных и подчас нездоровых суждений. Я привязался к Вахтангову и смею думать, что и его отношение ко мне было достаточно теплым и дружеским.

Помимо нашей совместной театральной работы, где он был моим учителем, мы, несмотря на его занятость, неоднократно проводили вместе часы в разговорах и шутках. Шутки наши всегда носили особый характер. Обыкновенно Вахтангов изобретал какой-нибудь трюк и мы разрабатывали его часами, изоощряясь все более и более в ловкости и легкости выполнения его. Трюки бывали обычно несложны. Нужно было, например, изобразить человека, который, желая опустить спичку в пустую

бутылку, опускает ее мимо горлышка. Он не замечает этого и изумляется, видя спичку на столе и полагая, что спичка чудесным образом прошла сквозь доньшко бутылки. Такой или подобный этому трюк повторялся нами десятки раз, пока мы не достигали виртуозности в его исполнении. Но бывало и так, что, начав игру с трюка, Вахтангов увлекался образом изображаемого им человека и образ этот становился увлекательным и сложным существом. В таких случаях я обыкновенно был уже только зрителем и очень любил такие вдохновенные минуты Вахтангова.

Игра с подобными трюками крайне полезна для актерского развития, и ее надо включать в программы театральных школ. Трюк никогда не удастся, если он сделан тяжело. Легкость — непременное условие при его выполнении.

Вскоре после поступления в МХТ я получил приглашение играть в кино. Я был польщен и взволнован. Получив от меня принципиальное согласие, человек, пригласивший меня, вдруг вдохновился и приступил к переговорам о моем гонораре. Он решительно взмахнул в воздухе обеими руками и, наступая на меня, быстро загнал меня в угол комнаты. Там мы оба остановились, и он начал:

— Вы подумайте: что дает вам экран? Славу! Вы делаетесь знаменитым! Вас все знают! И кто это делает? Экран! Вы понимаете? Вы получите, кроме того, 13 рублей! Соглашайтесь, и кончено!

Но для меня было «кончено» уже в ту минуту, когда человек взмахнул руками и начал наступать на меня. Я согласился. Человек мгновенно исчез.

Картина готовилась к 300-летию дома Романовых¹¹. Часть киносъемок должна была происходить в одном из небольших городов России. Два дня езды по железной дороге и двое суток пребывания в ужасных номерах в маленьком городке. Была зима, и стояли крепкие морозы. По приезде на место съемки нас гримировали и одевали в холодном, похожем на сарай помещении. Актеры держали себя развязно, много пили, кричали и ухаживали за премьером. Премьер был седой человек с опухшим лицом и с признаками гениальности: он, например, боялся лестниц и его водили по ступенькам под ручки, а он, слегка вскрикивая, закрывал руками глаза. В первый день съемки меня поставили на высокой горе. Аппарат был установлен внизу, под горой. Я изображал царя Михаила Федоровича. Когда я показался в воротах, я услышал несколько отчаянных голосов, кричавших снизу, от аппарата:

— Отрекайтесь от престола! Скорей! Два метра осталось! Скорей! Отрекайтесь!

Я отрекся, как умел.

Слева около себя я увидел нашего премьера. Он был одет священником и вел меня под руку, произнося при этом довольно неприличные слова. Съемка длилась долго, и я замерзал все больше и больше. После съемки обедали, много пили, премьер рассказывал анекдоты, и всем, кроме меня, было весело. Ночь в грязной гостинице я провел плохо и на другой день, выйдя на съемку, чувствовал себя ничтожным и несчастным. Съемка началась с того, что полиция отгоняла местных жителей, которые, увидев наши необыкновенные цветистые костюмы, пришли к нам с прошениями, в которых были изложены их нужды. Когда просители были разогнаны, началась съемка. Меня посадили на лошадь верхом и велели медленно проехать в ближайший лесок. Я еще с утра, спасаясь от холода, захватил с собой галоши. Когда мне было приказано сесть на лошадь, я незаметно спрятал свои галоши под костюм и с ужасом думал, что их могут отнять у меня. Но, к счастью, галош моих никто не заметил. По соответствующей команде я медленно поехал по направлению к лесу. И вдруг одна моя галоша медленно поползла под костюмом и выпала на снег. Я замер. Через минуту вторая галоша последовала за первой. Я ждал скандала, крика и выговора. Но, к удивлению моему, никто не заметил моего несчастья, и после съемки я нашел обе свои галоши. Съемка становилась мучительной, и я готов был убежать от своих благодетелей, отказавшись и от обещанной мне славы, и от 13 рублей.

Вечером администрация кино давала торжественный ужин полицмейстеру и прочим видным чиновникам города. Полицеймейстер был весьма красивым и представительным мужчиной с лихо закрученными усами и орденами на груди. Ужин начался торжественными речами. Из речей следовало, что полицмейстер и есть то самое лицо, от которого зависит, зависело и впредь будет зависеть всякое

кинопредприятие, всякий художественный и материальный успех кино в России и, наконец, само русское искусство вообще как-то находится в руках полицмейстера. Полицмейстер не оспаривал своего влияния на все русское искусство и, поднимая бокал благодарил администрацию кино за... за все вообще и выражал готовность и впредь... Словом, полицмейстер выражал свои мысли далеко не так ясно и отчетливо, как администрация кино. Но странным и неожиданным образом торжественность перешла в любовь, и многие в слезах обнимали друг друга. По рукам ходили фотографические карточки, и все присутствующие подписывали их, неизвестно для кого и зачем. Полицмейстер подписал карточку, на которой был изображен чей-то памятник.

Вдруг поднялся некто маленького роста с рыжими и жиденькими волосами и тонким голосом прокричал приветствие полицмейстеру, называя его чуть не на «ты» и готовясь броситься к нему с поцелуями. Полицмейстер нахмурился, за столом произошло небольшое замешательство, но маленького рыженького человека уже нельзя было остановить. Он был в экстазе. Его вывели из-за стола. По его уходе за столом послышались спорящие голоса: одни были за удаление рыжего человека, другие против. Полицмейстер мрачнел. Администрация смутилась, и, наконец, стало известно, что маленький рыженький человек лежит в бассейне с рыбками в большой зале гостиницы и что он очень пьян. Это как будто успокоило всех, но полицмейстер все же быстро уехал.

На другой день я был в Москве. Съемка не была еще окончена, но я наотрез отказался от дальнейшего в ней участия, и вместо меня был нанят другой актер, которого, как и меня, посадили на лошадь и приказали ехать в ближайший лесок, но и только снимали его сзади, чтобы не показывать его лица, которое ни в какой мере не было похоже на мое.

Таково было мое первое выступление в кино.

...С поступлением в МХТ я один, без родителей, переехал в Москву. Но связь моя с домом, разумеется, не прерывалась. Ежедневно, иногда дважды в день, писал я матери из Москвы, и так же часто писала мне мать. Отец был на юге. Мать писала, что он возвращается через Москву, и просила меня встретить Х, его на вокзале и повидаться с ним. Он ехал со своим сыном. Войдя в вагон, я застал его в тяжелом положении. У него начинался рак горла, и он знал об этом. Еще до поездки своей на юг он, только что оправившийся от своей обычной болезни, должен был пойти к доктору — его беспокоило какое-то неприятное ощущение в горле. Доктор, осмотрев отца, предложил ему операцию, не называя болезни. Но отец потребовал от доктора, чтобы тот сказал ему, какова его болезнь. И так как отцу покорялись все, то и Доктор не смог ему отказать и сообщил ему, что у него рак горла. Возвратившись домой, отец сообщил об этом матери и немедленно решил уехать на юг, отказавшись от операции. Он рассчитывал на благотворное климатическое влияние. Так говорил он сам, но он был настолько сведущ в медицине, что, разумеется, не мог серьезно рассчитывать на это. Он понимал, что дело во времени и что в конце концов болезнь неизлечима. В первый раз он выехал из дома не один. Он явно боролся с тоской от сознания близости смерти. Он снова начал пить, и эта его болезнь тянулась непрерывно в течение ряда месяцев, пока развивалась раковая опухоль.

По окончании первого сезона в МХТ я вернулся домой¹², и все мы переехали на нашу дачу, за город. Отец быстро слабел, но не терял сознания. Он точно описал мне картину своей предстоящей смерти и, кажется, даже определил день, в который он должен будет умереть. Мы по очереди дежурили ночами около него. Он стал впадать в бредовое состояние.

— Как обидно, — сказал он мне однажды, — я прожил такую длинную жизнь, и что же вижу перед смертью? Какие-то поезда с гусями! Как обидно глупо!

У него не было страха смерти. И даже когда он страдал, задыхаясь от опухоли, я замечал на его лице следы раздражения, но никогда не видел страха. Он ужасно мучился. Опухоль медленно душила его. Не будучи в состоянии ничем помочь отцу, я вместе с тем не мог отойти от него и не мог оторваться от созерцания картины ужасающих человеческих страданий. Я в первый раз видел так близко смерть. Я следил, как дыхание отца становилось все короче и короче, как широко раскрывался рот, ища воздуха, я уловил момент, когда глаза его перестали видеть. Агония длилась несколько часов, но в эти часы для

меня, как и для отца, не было времени. Наконец лоб его пожелтел, и желтизна быстро прошла по всему лицу. Он умер¹³.

Как неверно мы, актеры, изображаем на сцене смерть! Мы слишком много внимания уделяем тем физиологическим процессам, которые, как нам кажется, и дают картину смерти. Но это неверно и нехудожественно уже по тому одному, что натуралистическое изображение физических предсмертных мучений человека не может быть искусством. Мы не должны мучить публику, задыхаясь или корчась перед ней в судорогах агонии. Кроме боли и отвращения, мы ничего не вызовем в ней такими приемами. И чем точнее изобразим мы физическую муку умирающего, тем дальше будем мы от картины смерти, как она должна выступать в искусстве. Смерть на сцене должна быть показана как замедление и исчезновение чувства времени. Актер, играющий смерть, должен в этом месте так построить ритмический и метрический рисунок своей роли, чтобы публика, следя за ним, чувствовала замедление времени и незаметно пришла к той точке, где замедленный темп как бы на секунду останавливается. И эта остановка даст впечатление смерти. При этом публика должна быть освобождена от необходимости наблюдать грубые и нехудожественные приемы, изображающие физиологические процессы умирающего человека. Конечно, для такой задачи нужна высокая актерская техника. Нужно, чтобы актер научился не только чувствовать сценическое время, но и владеть им. Он должен научиться владеть темпом. Как часто вместо темпа приходится видеть на сцене спешку. И чем больше актер спешит на сцене, тем медленнее кажется его игра.

Чувство сценического пространства также не знакомо актеру. Он не различает правой стороны от левой. Не различает во всей полноте авансцены и глубины, прямых и кривых линий, по которым он ходит. Он не научился еще «рисовать» своим телом фигуры и линии в сценическом пространстве. А вместе с тем актеры любят сделать подчас «широкий и красивый» жест рукой. В них живет в это время инстинктивное чувство пространства. Но почему же они не хотят сделать широкого, красивого и выразительного жеста всем телом? Значительная часть ; вины ложится здесь на привычку актера мимировать. Он прежде всего стремится вложить свою выразительность в мимику и -тем убивает выразительность тела. При мимике тело замирает и застывает. Жест тела переходит в жест лица, становится мелким и подчас жалким. Уж не говоря о том, что лицо актера просто не может быть видимо всем зрительным залом, оно, кроме того, никогда не даст такой выразительности, какая свойственна телу в целом. Глаза актера — вот то, что имеет право на максимальную выразительность, но глаза только тогда будут действительно выразительными, когда все тело актера, исполненное волей, рисует в сценическом пространстве свои формы и линии. Если тело живет, то глаза с необходимостью наполняются смыслом и выразительностью. Делясь впечатлением от спектакля, публика говорит: «Какие у него, или у нее, были ; глаза в этой сцене!» — но она не говорит: «какой рот», или: «какие щеки», «какой подбородок». Тело в пространстве и ритмы во времени — вот средства актерской выразительности.

После смерти отца мы с матерью переехали в Москву. Мне был 21 год, и я должен был призываться на военную службу. Мое душевное состояние было тогда уже очень тяжелым. Я почти терял равновесие в присутствии большого числа людей. Это Г развилось потом в боязнь толпы. Призывные дни были для меня г нестерпимо мучительны. Кроме того, меня угнетала возможность быть призванным. Л. А. Сулержицкий понимал мое душевное состояние. В день призыва он объявил мне, что пойдет меня провожать на призывной пункт. Я был поражен и потрясен его вниманием. Его присутствие действовало на меня успокаивающе, и я не имел мужества отказаться от его предложения. Впрочем, я уверен, что он во всяком случае пошел бы со мной и мне не удалось бы его уговорить. Моральные импульсы были в нем так сильны, что он покорялся им, не считаясь с внешними препятствиями и кажущимся «здравым смыслом». Рано утром я расстался с Сулержицким у дверей громадного здания, в котором происходил осмотр новобранцев. Толпы возбужденных и заранее озлобленных людей собирались около дверей здания и медленно, давя друг друга и ругаясь, входили в самое здание. Бесконечное число грязных комнат, холодный каменный пол, окрики солдат, направлявших нас то туда, то сюда, толчки и брань. Каждый из нас тосковал по ком-то, оставленному дома. Часы проходили в бестолковой суете. Нас партиями то загоняли в какую-нибудь комнату и запирали надолго, то снова выпускали и снова запирали, казалось, без всякого смысла и порядка. Я с тоской смотрел на толпу моих однолеток и не мог понять, существует ли у распоряжавшихся нами солдат план и система, убавляемся ли мы численно или нет. Начался ли где-нибудь осмотр? Сквозь окна было видно, как проливной дождь

мочил толпу женщин, старых и молодых, ожидавших своих братьев, мужей и сыновей. Наконец нам велели раздеться. Мы побросали свои платья на пол и голые простояли еще несколько часов. Поздно вечером я попал на комиссию. Врачи были измучены до последней степени. Они кричали на нас, впиваясь в нас руками и пронзая на мгновение трубками спину и грудь. Я еле держался на ногах и тупо ждал приговора. Вдруг я услышал: «Три месяца!» Отсрочка! Мечта моя осуществилась! Отсрочка! Все мучительные и сложные картины, которые рисовались в моем сознании и группировались около матери, все побледнели, и я почувствовал, что еще три месяца жизни дарованы мне. Еще в течение часа я искал свое платье. Было совсем темно, когда я вышел на улицу. Дождь лил по-прежнему. У меня кружилась голова от счастья. Я бросился бежать, жадно вдыхая свежий воздух.

— Миша! — услышал я тихий и ласковый голос.

Я обернулся. Около меня стоял Сулержицкий, весь мокрый от проливного дождя. Я остолбенел. Весь день Сулержицкий не отходил от призывного пункта и ждал меня в толпе родных, оплакивавших своих единственных... Кто же был я ему, Сулержицкому? Брат? Сын? Я был всего только одним из его учеников!!!

Как все истинно добрые люди, Сулержицкий любил иногда казаться сердитым, строгим и даже грозным. Он завел в студии толстую книгу, в которую каждый из нас мог заносить свои мысли¹⁴. Однажды Сулержицкий сам записал в эту книгу ряд удивительных мыслей о рабочих, об их тяжелой жизни в современных условиях и в связи с этим о необходимости внимательного отношения к нашим театральным рабочим. Я, прочитав эту статью, вдохновился ее содержанием, но, увы, не нашел ничего лучшего, как излить свое вдохновение в ряде карикатур, которыми и иллюстрировал статью Сулержицкого. Вечером, придя в студию, я услышал громовой крик. Сулержицкий искал виновника иллюстраций и, казалось, готов был растерзать его на месте.

— Это оскорбление! — кричал он издали, приближаясь к нам. — Кто, кто смел сделать это?!

Разгневанный Сулержицкий показался в дверях, ища свою жертву.

— Кто сделал это? Говорите сейчас же! Кто?

— Это я... — ответил я в ужасе. Пауза.

— Ну так что же такого, — ласково и спокойно сказал вдруг Сулержицкий, — ну нарисовали! Ну и что же? Да ничего!

Сулержицкий обнял меня и готов был утешать, как будто виноват был он, а я привлекал его к ответу. Такова была злопамятность Сулержицкого.

Его художественное чутье и чувство правды были поразительны. Он делал удивительные вещи: беря, например, начало какого-нибудь незнакомого ему рассказа, он погружался в его образы и затем говорил, как, по его мнению, должен автор развернуть рассказ и как должны будут в течение рассказа действовать его герои. Его интуитивные прозрения были верны. Когда он вел какую-нибудь репетицию, он очень долго заставлял актеров работать над двумя-тремя первыми фразами текста. Он не мог репетировать всей вещи в целом, если не найдено самое начало, от которого он мог бы исходить, органически развивая все дальнейшее. Он одинаково чувствовал и комизм, и трагизм сценических положений, и мы многому научились от него в этом отношении. Сулержицкий прекрасно рисовал. Многие из бутафорских вещей в наших постановках были сделаны им. Я помню, как однажды поздно ночью мы сидели с ним на полу и разрисовывали пальто для роли Калеба из «Сверчка на печи». Пальто должно было быть старым и грязным. Сулержицкий развел жидкий кофе и рисовал грязь на разостланном на полу пальто.

Однажды он сказал мне:

— Знаете, Миша, что мне хочется нарисовать?

— Что? — спросил я.

— То, — ответил серьезно и задумчиво Сулержицкий, — то, чего не видно.

Я не понял, о чем идет речь, и Сулержицкий разъяснил мне: — Когда вы смотрите на какой-нибудь предмет, то вы видите его ясно и определенно. Предметы, лежащие рядом, для вас уже плохо видимы. И чем дальше в стороны, тем хуже видите вы окружающие предметы. Вы их, собственно, уже не видите. А где границы, где вы действительно перестаете видеть? Вот мне и хочется нарисовать, как человек не видит окружающих предметов, как они постепенно исчезают из поля его зрения и из его сознания.

Кажется, Сулержицкий сделал однажды попытку нарисовать то, чего не видно.

Иногда он подолгу проводил время, прислонившись головой к стене, закрыв глаза и тихонько напевая какой-нибудь мотив. При этом он слегка отстукивал по стене пальцами и ладонью руки такты и метрические узоры мотива. Не раскрывая глаз, он медленно переходил к другой стене, и там повторялось то же самое, через минуту он переходил на новое место, и т. д.

Что происходило в это время в его душе?.. От нас, разумеется, не скрылась эта его особенность. И Вахтангов, имитируя на вечеринках своего любимого Сулержицкого, изображал именно эту черту. Он делал это очень смешно. Но однажды, после смерти Сулержицкого, когда мы вспоминали его и рассказывали друг другу свои о нем впечатления, Вахтангов вдруг встал и изобразил Сулержицкого у стены, напевающего мотив с закрытыми глазами. Но результат был неожиданный.

Нам не только не стало весело, мы вдруг почувствовали близость Сулержицкого, и многие из нас испугались. Вахтангов перестал -изображать, и мы в молчании разошлись. Сулержицкий страдал болезнью почек и часто приходил на репетицию бледный, с опухшим лицом, с трудом передвигая ноги. Но через четверть часа его нельзя было узнать, он вдохновлялся, болезнь была забыта, и он бежал, показывая нам, как надо играть, и хохотал вместе с нами как юноша.

Однажды — это было в гастрольной поездке театра — Сулержицкий объявил нам, студийцам, что сегодня после спектакля мы все должны собраться у него в номере, что он имеет нам сказать что-то очень важное и серьезное. Весь день Сулержицкий имел сосредоточенный вид, и мы были заинтересованы и даже встревожены предстоящим разговором. О чем будет речь, мы не могли догадаться. Вечером, окончив спектакль, мы быстро разгримировались и отправились в гостиницу, где остановился Сулержицкий. Там, около дверей его номера, уже ждали наши товарищи, не участвовавшие в сегодняшнем вечернем спектакле. Дверь в комнату Сулержицкого была закрыта. И мы ждали, когда Сулержицкий выйдет к нам и впустит нас к себе. Но дверь не открывалась. Прождав довольно долго, мы решились постучать. Ответа не последовало, и мы тихонько отворили дверь. В номере было темно. Очевидно, Сулержицкого еще не было дома. Мы тихонько вошли в номер и зажгли свет.

— Кто там? — раздался вдруг испуганный крик.

Мы обернулись и увидели Сулержицкого. Он, раздетый, сидел на кровати, испуганно кутаясь в одеяло. Вид у него был заспанный.

— Кто это? Что надо? — кричал он на нас.

— Мы к вам, Леопольд Антонович.

— Зачем? Что случилось?

— Вы вызывали нас...

— Когда? — Сулержицкий протер глаза и вдруг захохотал. — Голубчики мои, забыл! Ей-богу, забыл! Идите домой! В другой раз!

Уходя, мы слышали, как заливался хохотом Леопольд Антонович. #page#

Театр совершал гастрольную поездку по южным городам России¹⁵. Мы с Е. Б. Вахтанговым условились жить вместе, в одном номере гостиницы. Не помню, что задержало меня в Москве, но я должен был приехать в тот город, куда направился театр, одним днем позже. Приехав в чужой город, я с вещами подошел к извозчику и сказал ему адрес гостиницы, в которой остановились наши актеры.

— Вы племянник Антона Павловича Чехова? — вдруг неожиданно, наклонившись ко мне, спросил извозчик.

— Я! — ответил я с изумлением.

— Пожалуйста-с!

Я был так поражен, что даже не пытался разгадать, что значило это происшествие. Денег с меня извозчик не взял. У дверей гостиницы меня встретил швейцар.

— Вы племянник Антона Павловича Чехова?

— Я!

— Пожалуйста-с!

Меня провели в большой номер. Там сидел Вахтангов и хохотал. Его проделка удалась блестяще. Мы поселились вместе с Вахтанговым. Несмотря на наши дружеские отношения, наша совместная жизнь протекала не без некоторых осложнений. Виной тому был я. Я увлекался в то время Шопенгауэром и имел постоянно отсутствующий и мрачный вид. На лице моем было написано, что я знаю нечто такое, чего не знает никто, не читавший Шопенгауэра. Это, по-видимому, раздражало Вахтангова. Он чувствовал неестественность моего поведения. Я целыми днями лежал на кровати с томами шопенгауэровских сочинений в руках. Вахтангов достал две мандолины и выучил меня играть по нотам. Мы играли с ним дуэты, но пессимизм мой не убавлялся, и Вахтангов имел в моем лице тяжелого и скучного сожителя. Но тяжесть наших отношений еще больше усилилась, когда я купил на улице у какого-то оборванного человека большую черную таксу, заплатив за нее рубль. Такса оказалась больной, и все мое внимание было сосредоточено на ней. Вахтангова раздражала моя такса. Она скулила дома и в театре, куда я брал ее с собой.

И вот в результате наших натянутых с Вахтанговым отношений у нас как бы сама собой возникла игра особого рода. Она называлась игрой в «ученую обезьяну». Заключалась она в том, что мы каждое утро по очереди варили кофе. Причем тот, кто варил кофе, и был «ученой обезьяной». Он вставал с постели первым и на четвереньках должен был проделывать все, что связано с приготовлением кофе. Тот же из нас, кто не был в это утро «обезьяной», имел право бить «обезьяну» за все, что казалось ему достойным наказания. «Обезьяна» должна была безропотно сносить все побои и ждать следующего утра, когда «обезьяной» становился другой и когда можно было отомстить за все нанесенные обиды. Легко догадаться, что с каждым днем наши актерские темпераменты разгорались все больше и больше. Пускались в ход коврики, свернутые в трубку, стулья и т. п. Но мы терпели все. Никто из наших товарищей не знал об этой игре в «ученую обезьяну». У нас образовалась своя этика, обязывающая нас не только терпеть, но и хранить молчание. Наши накопившиеся страсти разразились наконец небольшой катастрофой. Не помню, кто из нас был на этот раз «ученой обезьяной», но «обезьяна» взбунтовалась, и начался жестокий бой. Один из ударов Вахтангова пришелся мне по лицу и выбил зуб.

Оставшимся осколком зуба я буквально распорол себе язык, но бой не прекратился, и через несколько секунд мне удалось зажать голову Вахтангова у себя под мышкой, и я крепко сдавил ее. Пользуясь его беспомощным положением, я решил немного передохнуть. Случайно взгляд мой упал на лицо моей

жертвы: Вахтангов почернел и задыхался. Я отпустил его. Бой кончился, и вместе с ним окончилась и наша «вражда». Я долго не мог есть, мой рот распух, и Вахтангов заботливо ухаживал за мной. Потом, когда я спросил Вахтангова, почему он не сказал мне, что он задыхался, когда я сжал его голову, он ответил, что в первую минуту он не хотел просить пощады, так как до сих пор никто из нас не делал этого, но потом он уже не мог ничего сказать — так крепко сдавил я его шею. Но как ни странно, как ни трудно поверить этому, но наши бои, несмотря на всю грубость их, были вовсе не так грубы! Помимо спортивного характера в них было много веселья и молодого задора, о которых теперь приятно вспомнить. Такие, больше чем интимные отношения наши не мешали мне смотреть на Вахтангова как на старшего товарища и учителя в театральном деле.

Вахтангов был знатоком системы Станиславского. На его занятиях система оживала и мы начинали понимать ее действенную силу. Педагогический гений Вахтангова творил в этом смысле чудеса. И, уча нас, Вахтангов сам развивался с необыкновенной быстротой.

— Ты знаешь, — говорил он мне незадолго до смерти, — я могу теперь постичь любое театральное положение, любую сценическую идею так же легко, как взять с полки книгу.

И он действительно рождал свои театральные мысли буквально на наших глазах. Сами собой складывались афоризмы в его речи, когда он говорил о театре с нами или со своими студийными учениками.

Его режиссерский талант известен всем по его постановкам. Но это всего лишь одна сторона; другая заключалась в том, как проявлялся режиссерский гений Вахтангова в его работе с актерами во время процесса постановки пьесы.

Проблема взаимоотношений режиссера и актера сложна и трудна. Можно читать десятки лекций на эту тему, но они не приведут ни к чему, если у режиссера нет особого чувства актера. И этим чувством в совершенстве обладал Вахтангов. Он сам говорил о нем как о чувстве, которое бывает, когда человека берут за руку и осторожно и терпеливо ведут его туда, куда нужно. Он как бы незримо становился рядом с актером и вел его за руку. Актер никогда не чувствовал насилия со стороны Вахтангова, но и не мог уклониться от его режиссерского замысла. Выполняя задания и замыслы Вахтангова, актер чувствовал их как свои собственные. Эта удивительная способность Вахтангова снимала вопрос о том, кому принадлежит решающий голос в трактовке роли: актеру или режиссеру. И надо радоваться, что вопрос этот еще до сих пор не решен «теоретически», иначе деспотичные режиссеры и упрямые актеры дурно использовали бы любое решение его. Вахтангов решал вопрос практически. И это решение заключалось в человечности самого Вахтангова, в его умении проникать в чужую душу и говорить на ее языке. Во многом можно убедить человека, если начать говорить с ним на его языке, на языке его души. Вахтангов умел делать это. Он никогда не был сентиментален с актерами, и актеры никогда не мешали его замыслам своими прихотями и упрямством. Для того чтобы стать режиссером типа Вахтангова, надо научиться человечности и внимательному отношению к людям вообще. Здесь снова сходятся вопросы искусства и вопросы морали.

Е. Б. Вахтангов обладал еще одним незаменимым для режиссера качеством: он умел показывать актеру то, что составляет основной рисунок его роли. Он не показывал образа в целом, он не играл роли вместо самого актера, он показывал, играл схему, канву, рисунок роли. Ставя «Эрика XIV», он показал мне таким образом рисунок роли самого Эрика на протяжении целого акта пьесы, затратив на это не более двух минут. После его показа мне стал ясен весь акт во всех деталях, хотя их Вахтангов и не коснулся. Он дал мне основной, волевой каркас, на котором я мог распределить потом детали и частности роли. У него была особая способность показывать. Два несравнимых между собой психологических состояния переживает человек, если он только показывает или если выполняет сам. У человека показывающего есть известная уверенность, есть легкость и нет той ответственности, которая лежит на человеке делающем. Благодаря этому показывать всегда легче, чем делать самому, и показ почти всегда удается. Вахтангов владел психологией показа в совершенстве. Однажды, играя со мной на бильярде, он демонстрировал мне свою удивительную способность. Мы оба играли неважно и довольно редко клали в лузы наши шары. Но вот Вахтангов сказал:

— Теперь я буду тебе показывать, как нужно играть на бильярде! — и, переменив психологию, он с легкостью и мастерством положил подряд три или четыре шара. Затем он прекратил эксперимент и продолжал игру по-прежнему, изредка попадая шарами в цель.

Благодаря этой удивительной способности Вахтангова на его репетициях очень мало разговаривали. Вся работа протекала в показах, в демонстрировании образов и т. д. Он прекрасно понимал, что если актер много говорит о своей роли, то это значит, что актер ленится и оттягивает момент настоящей репетиции. Актеры и режиссеры должны выработать особый рабочий язык. Они не имеют права рассуждать друг с другом в процессе работы. Они должны научиться воплощать свои мысли и чувства в образах и перебрасываться этими образами, заменяя ими длинные, скучные и бесполезно умные разговоры о роли, о пьесе и пр. Я твердо верю, что такое время настанет, когда актеры поймут, что их муки и терзания, связанные с их профессией, происходят в большинстве случаев от их нехудожественных методов при разработке художественных произведений.

Наконец, у Вахтангова было и еще одно удивительное качество: сидя на репетиции в зрительном зале, он всегда чувствовал зал как бы наполненным публикой. И все, что происходило перед ним на сцене, преломлялось для него через впечатление воображаемых зрителей, наполнявших зал. Он ставил пьесу для публики, и потому его постановки были всегда так убедительны и понятны. Он не страдал той режиссерской болезнью, которая так распространена в наши дни и которая побуждает режиссера ставить спектакль исключительно для себя самого.

Режиссеры, страдающие этой болезнью, лишены чувства публики и почти всегда подходят к своему искусству чисто интеллектуально. Они страдают особой формой умственного эгоизма.

Я счастлив, что судьба позволила мне довольно долгое время работать с Вахтанговым. Воспоминания о нем как о мастере сцены дают мне теперь много знаний, говорящих о правде театрального дела.

Моя нервная напряженность, которую я так искусно скрывал до сих пор от внешнего мира, достигла наконец таких размеров, что в целом ряде моих поступков стала проглядывать наружу. Я вдруг спрашивал кого-нибудь из моих товарищей, не слышит ли он, например, того особенного шума, который слышу я сам в эту минуту, и по лицу товарища догадывался о том, что он не только не слышит его, но и не понимает, о чем, собственно, я его спрашиваю. Я слишком часто подходил к окнам и с тревогой глядел на улицу. Или вдруг во время спектакля, чувствуя потребность вернуться домой, я начинал так быстро играть свою роль, что это обращало на себя внимание, моих партнеров. Однажды, идя по улице, я был особенно сильно захвачен чувством гнетущего страха и в ужасе озирался кругом, собираясь бежать. В это время меня встретил Б. М. Сушкевич. Он взял меня за руку и с легкой иронией, громко и ясно сказал:

— Что вы? — и, подождав немного, так же громко и четко повторил: — Ну что вы?

Услышав его ясный, здоровый и спокойный голос и почувствовав в нем нотку иронии, я пришел в себя и сконфуженно продолжал свой путь. Я только теперь понимаю, каким могучим средством является ирония для таких «больных», каким был в то время я.

Я помню, как однажды я пришел к профессору Ганнушкину и привел с собой одного своего друга, который, как и я, начал ощущать приступы страха. Я считал себя специалистом в этих вопросах и, оставив друга в приемной профессора Ганнушкина, вошел к нему один, с тем чтобы изложить ему, в чем, собственно, заключалась болезнь друга. Профессор Ганнушкин внимательно выслушал меня и весьма деликатно, но с глубокой иронией произнес несколько слов по адресу своего невидимого пациента. Я в точности передал другу слова профессора, и они подействовали на него чудесным образом. Мы оба были сконфужены до чрезвычайности, а друг мой исцелился от своих страхов.

Как бы то ни было, но о моем душевном состоянии мои товарищи уже догадывались. Я изошрялся в изобретении всевозможных приемов, которыми пытался скрыть свои переживания. Как раз в это время в моем сознании с особенной ясностью складывалось стройное материалистическое мировоззрение. Я

уже достаточно хорошо разбирался в идеях исторического материализма. Я познакомился с основными положениями учения Маркса, читал Энгельса, Каутского и других писателей.

Но ясность моего мировоззрения не спасала меня от душевных страданий. Учение Дарвина, в которое я был буквально влюблен, доставляло мне вместе с радостью и много страданий. Я видел в нем, рядом со строгой закономерностью и мудростью природных законов, целую область жизни, которая шла под знаком случая. Случай как тяжкий кошмар преследовал меня всюду. Стройная система идей исторического материализма также не спасала меня от случая. Мудрость мирового порядка встречалась в моем сознании с бессмыслицей случая. И чем больше вживался я в материалистическое мировоззрение, тем ярче и мучительнее развертывалась передо мной бездна с царящим в ней случаем.

Я стал искать спасения в этических философских учениях. Ницше возбуждал мою волю, но не мог, разумеется, закрыть разверзавшейся передо мной бездны. Вл. Соловьев казался мне верующим, но лишенным действительных знаний. Я требовал от него доказательств существования потустороннего мира и добра, но он не мог дать мне этих доказательств. Впоследствии я понял, что доказательства, которых я требовал от него, должны были быть доказательствами чисто материалистическими, то есть такими, которые по существу своему не могут быть доказательствами в области волновавших меня в то время вопросов.

Я изыскивал случаи всюду и везде. Я пытался подвести их под какую-нибудь закономерность, ища в ней спасения. И мне, конечно, всегда удавалось сделать это, мне было ясно, что если я на улице поскользнулся, упал и сломал себе ногу, то весь этот процесс легко разложим на сложнейшую закономерность. Но эта закономерность была не той, которую так мучительно искал я. Религиозные вопросы не успокаивали меня. Я рассматривал их как область настроений, область веры и оставлял в стороне. Несмотря на презрение к людям, которое я заботливо воспитывал у себя в душе, находя в нем облегчение и отдых, несмотря на это презрение, я чувствовал в глубине души что-то похожее на любовь или жалость как раз к тем именно людям и существам, которых я сильнее всего старался презирать. Но мне нечего было делать с этим подобием любви, таившимся в моей душе. Мое сознание не позволяло мне любить потомков обезьяньего рода, которые, как пузыри на воде, появляются в мире только затем, чтобы исчезнуть, не оставив после себя ничего, кроме подобного себе существа. Пусть это существо будет совершеннее и умнее своего предка, пусть оно победит случай, болезнь, смерть, пусть оно задушит себя механизмом чудовищной цивилизации, пусть наслаждение земными радостями достигнет величайшего напряжения, пусть! — но я не хочу служить такой унижительной, сладострастной цели обезьяньих потомков.

Так рассуждал я, впадая в круг хорошо известных всем пессимистических настроений и идей. Когда я вспоминал о том, что солнце, как говорит наука, рано или поздно погаснет и мир наш застынет и умрет, меня охватывала радость и покой, когда же я читал о том, что солнце не погаснет, как говорит та же наука, не погаснет потому, что летящие на него осколки планет возмещают потерю солнечного тепла, во мне поднималось глубокое возмущение против всего обезьяньего рода, жаждущего вечного сладострастия.

Наконец я стал самостоятельно искать выхода из невыносимого душевного состояния моего. Я писал длинные сочинения по вопросам этики, но сочинения эти были собранием жестоких и злых мыслей. Играл я на сцене в этот период моей жизни с отвращением, механически, во мне почти совсем угасло чувство художественной цельности, о которой я упоминал выше. Механически и машинально жил я на сцене и вне сцены. Ужас бессмыслицы жизни и призрак случая терзали меня. Все мое внимание сосредоточилось исключительно на матери. В это время ей было шестьдесят с лишним лет. Она часто болела, и я холодел от ужаса, думая о том, что она может умереть. Я не представлял себе жизни без матери. Только она была тем, что удерживало меня в жизни. Я твердо решил, что вместе с ней умру и я. Мысль о самоубийстве медленно и закономерно развивалась и крепла во мне. Я уже обдумал и способ самоубийства. Мне где-то удалось достать браунинг, и я держал его заряженным в своем письменном столе. Я огрубел невероятно. В моих словах и поступках проявлялся цинизм. По-прежнему были далеки от меня религиозные настроения. Но вместе с тем я часто заставлял себя в горячей молитве за мать. Обстановка, в которой я жил, была неопрятна и запущена. Мать уже не могла заниматься уборкой нашей квартиры, я же сам не обращал на свое окружение никакого внимания. Однажды во время

представления «Потопа», в антракте, я подошел к окну и увидел на площади небольшую толпу людей. Нервы мои были напряжены до крайности — я не выдержал и, быстро одевшись, ушел со спектакля. Спектакль остался неоконченным¹⁶.

Так начался острый период моего нервного расстройства. В течение целого года я почти не выходил из дома. Дни Октябрьской революции я воспринимал уже больным, страдая от сердечных припадков.

Восприятия моих чувств обострились до крайности: мне казалось, например, что я мог слышать на любом расстоянии. Я направлял свой обострившийся слух в разные пункты Москвы и воспринимал уличный шум и голоса толпы. Это доставляло мне немало мучения, так как я, в сущности, как бы никогда не оставался один и не испытывал тишины, которой так жаждал. Даже во время сна я не переставал слушать. Потянулись бессмысленные, тяжелые и однообразные дни. О театре я забыл совершенно. Я не думал, что мне придется снова вернуться к нему. Вообще представление мое о будущем было туманно и завершалось мыслью о самоубийстве. Иногда ко мне приходил В. С. Смышляев, он играл со мной в шахматы или пытался учить меня игре на скрипке, но я оказался неспособным учеником. Иногда я сознавал, что нервы мои напряжены и расстроены, в остальное же время мне казалось, что люди, окружавшие меня, не понимают всего ужаса, и бессмыслицы человеческой жизни и считают меня нездоровым только потому, что я имел смелость увидеть эту бессмыслицу и не бежал от нее в красивый обман теоретических измышлений рассудка. Эта мысль повергала меня в глубокое уныние. Я не видел никакого исхода. Все, что я удержал в своем сознании из темных мыслей, с которыми познакомился, читая философские и другие сочинения, — все эти мысли подбирались мной так, что картина мира рисовалась мрачной, тяжелой и беспросветной. Я думал о «мировой душе», мне казалось, что она сошла с ума и поэтому наш мир гибнет в мучениях. По инициативе К. С. Станиславского и студии ко мне был приглашен консилиум врачей.

— Что вы читаете? — спросил меня один из них. Среди перечисленных мною авторов был и Шопенгауэр.

— Но ведь Шопенгауэр не знал как следует даже физиологии, и все его рассуждения не имеют особой цены, — заметил врач.

Услышав такой отзыв о любимом своем философе, я очень огорчился и упрямо решил впредь заниматься его философией. Консилиум развлек меня, и мне вдруг понравилось быть больным. Несмотря на постоянный гнетущий страх и другие ощущения, я стал смотреть на себя с некоторой объективностью. По целому ряду причин мне не удалось в полной мере провести лечения, предписанного врачами, и я оставался почти в том же положении.

Решив навсегда порвать с театром, я стал думать о способе добывания средств к дальнейшему существованию. Я должен был избрать такое занятие, которое позволяло бы мне оставаться дома, так как на улицу я выходить не мог. Я решил вырезать из дерева шахматы и продавать их. Одна шахматная игра была сделана и продана за сто рублей. Ее купил человек, хорошо знавший все обстоятельства моей жизни. Он купил их у меня лишь для того, чтобы поддержать меня материально. Этим и кончилась моя новая профессия. Купленные у меня шахматы были подарены А. Б. Гольденвейзеру и в настоящее время находятся у него. Я стал думать о переплетном ремесле, но и это занятие не привилось, хотя переплетать я научился. Я перебрал таким образом ряд ремесел, но все одинаково безуспешно.

Я продолжал пить и под влиянием вина писал различные сочинения на невероятные темы. Я описывал, например, очень подробно и пространно, мгновение за мгновением, состояние человека, попадающего под колеса трамвая. Прочитывая написанное, я с ужасом видел, что это похоже на бред, в котором нет ни малейшего смысла. Спиртные напитки были тогда запрещены, и я невероятно страдал без алкоголя. Вопрос о добывании средств к существованию становился все острее. Один из моих друзей дал мне однажды совет открыть театральную школу и таким образом получить постоянный заработок. Мысль эта показалась мне неосуществимой. Но настоящие друзья заставили меня наконец объявить о приеме учеников во вновь открывшуюся студию. Экзаменуя приходивших ко мне учеников, я отбирал себе состав будущей моей студии. В моей запущенной и неудобной комнате протекали первые уроки. Смышляев был также преподавателем моей студии, и мы по очереди занимались со своими учениками.

Четыре года существования Чеховской студии, как ее называли ученики, сыграли в моей жизни большую роль. В эти же годы медленно начало восстанавливаться мое здоровье.

С первой же встречи со своими учениками я почувствовал к ним нежность. Моя предстоящая педагогическая деятельность с первых шагов получила верное направление. Меня охватило то изумительное предощущение целого, которое я почти утерял в последнее время. В этом целом заключалась вся идея будущей школы. И в течение последующих четырех лет это целое развивало из себя частности и образовывало то, что ученики называли Чеховской студией. Были и ошибки в жизни Чеховской студии, и крупные ошибки, но теперь я радуюсь этим ошибкам — они многому научили меня и моих учеников. Я никогда не готовился к урокам: приходя в школу, я каждый раз заново был охвачен идеей целого и тут же на месте прочитывал в целом, какие частности должны быть выявлены сегодня. Я никогда не позволю себе сказать, что я преподавал систему Станиславского. Это было бы слишком смелым утверждением. Я преподавал то, что сам пережил от общения со Станиславским, что передали мне Сулержицкий и Вахтангов. Как понял и пережил я сам то, что воспринимал от своих учителей, так передавал я это и своим ученикам. Все преломлялось через мое индивидуальное восприятие, и все окрашивалось моим личным отношением к воспринятому. Со всей искренностью должен я сознаться, что никогда не был одним из лучших учеников Станиславского, но с такой же искренностью должен сказать, что многое из того, что давал нам Станиславский, навсегда усвоено мной и положено в основу моих дальнейших, до известной степени самостоятельных опытов в театральном искусстве.

Мои ученики помимо того, что передавал им я, занимались непосредственно и со Станиславским и Вахтанговым. Правда, Вахтангов читал моим ученикам всего лишь две лекции, но он затронул в них целый ряд самых существенных вопросов: о трагедии и водевиле, о решении сценических задач и пр. Занятия моих учеников со Станиславским длились в течение целого года; несколько студий (Вахтанговская, Армянская, «Габима» и Чеховская), объединившись, занимались со Станиславским системой, последовательно проходя как работу актера над собой, так и работу актера над ролью. Для практического прохождения работы над ролью Станиславский остановился на «Венецианском купце» Шекспира, задумав осуществить эту постановку объединенными силами всех перечисленных студий. Работа над пьесой была уже начата, но затем занятия прекратились ввиду отъезда Станиславского с МХАТом в заграничную поездку (гастроли)¹⁷.

Своеобразной особенностью программы наших студийных занятий было минимальное количество «технических» предметов: постановка голоса, дикция, декламация, пластика, очень модная в те годы акробатика — все эти предметы или совсем отсутствовали в нашем расписании занятий, или занимали в нем второстепенное место. Мое отношение ко всем этим предметам было почти отрицательное. Совсем нельзя сказать, что мы мало стремились заниматься всеми этими «техническими» предметами. Наоборот, Чеховская студия видела в своих стенах многих из лучших в то время преподавателей и преподавательниц. Мы испробовали три или четыре различные системы постановки голоса, столько же систем дикции и т. д., и никогда ни меня лично, ни моих учеников не покидало чувство неудовлетворенности. Неудовлетворенность бывала тем больше, чем с большим рвением принимались мы заниматься голосом или дикцией, пластикой или ритмикой. Этот неразрешенный вопрос всегда был очень тяжелым, так как, не удовлетворяясь ни одним из «технических» предметов, я в то же время всей душой ощущал огромную важность «техники» на сцене. Только позднее упорная работа и искания в этом направлении помогли мне разобраться в этом вопросе и разрешить его.

Здесь не место подробно останавливаться на вопросе о слове и жесте. Об этом должна быть речь в другой моей книге, специально посвященной всем вопросам актерского искусства¹⁸. Но все-таки вот, кратко, в чем оказалось разрешение вопроса.

Подход к слову и к овладению им (в дикции, постановке голоса и т. д.) неправилен прежде всего потому, что этот подход ведет актера от анатомии и физиологии (аппарата речи) к живому слову. Между тем как истинный путь лежит в обратном направлении, от живого языка, от живой речи, от звучания каждой из букв и звукосочетаний к так называемым резонаторам, связкам, легким, диафрагме. Артикуляция, с которой обычно начинает актер, это есть последнее, чему он должен научиться. Никакие внешние приемы не научат актера правильно художественно и выразительно говорить, если он

прежде не проникнет в глубокое и богатое содержание каждой отдельной буквы, каждого слога, если он не поймет и не почувствует живую душу буквы как звука. Он научится, например, произносить букву «б», когда поймет, что звук ее говорит о закрытости, замкнутости, о защите, ограждении себя от чего-то, об углублении в себя. «Б» есть дом, храм, оболочка и т. д. В «л» живет иное: в нем слышится жизнь, рост, произрастание, раскрытие, силы пластики, формы, текучей воды и многое, многое. И если актер захочет узнать жизнь всех букв, если захочет слиться с их душевным содержанием, тогда он узнает, как нужно их произносить, тогда он с любовью задумается над тем, какую форму должны принять его язык и его губы, когда через них хочет высказать свою душу буква. Речь, живая речь должна быть безапелляционным учителем актера в области слова. Актер должен глубоко почувствовать разницу между гласными, выражающими различные внутренние состояния человека, и согласными, изображающими внешний мир и внешние события (в слове гром, например, «грм» имитирует гром, а «о» выражает потрясение человека, его стремление понять, осознать стихию). Актер должен глубоко почувствовать музыкальность и пластичность речи. Область движения в актерском искусстве столь же сложна и столь же мало и дилетантски разработана, и тут нужен художественный подход, и тут нужна выработка особого глубокого внимания изнутри к своему телу, к своим движениям, нужна выработка как бы некой «эстетической совести». Актер должен знать, что каждое его движение не только имеет ту или иную цветовую окраску, но, кроме того, определенно звучит.

Все эти и подобные им соображения, детально продуманные и практически проработанные, разъяснили мне ту неудовлетворенность, которая получалась у нас в Чеховской студии от обычных методов работы над словом и жестом¹⁹.

Наряду с внутренней дисциплиной, царившей у нас в студии, мы жили в атмосфере свободы. Но где кончалась область свободы и начиналась область дисциплины, сказать трудно. У нас не было «начальства». То уважение к себе, которое я встречал со стороны учеников, не было «уважением подчиненных». До известной степени мы все были друзьями. У нас не было установленных мер наказания за проступки, но у нас было выбранное лицо, перед которым ученики отвечали за свои погрешности. Они отвечали перед этим выбранным человеком, как перед отцом, и должность его называлась «Отец студии». Как могущественна была эта должность! «Отец», оставаясь товарищем каждого из нас, был вместе с тем и нашей совестью. Я уже не говорю о том, как преображался тот, кому выпадало на долю стать «Отцом студии». Следы того высокого подъема, который переживал он, оставались в нем надолго, если не навсегда. Товарищи, бравшие на себя заботу о жизни и делах студии, постоянно менялись в своем составе, и возникал отбор наиболее способных к тому или другому роду административной деятельности. У нас не было должности администратора, инспектора, хозяйственника, заведующего финансами и пр. Все эти задачи обслуживались особыми способами. Группа лиц, следившая в данное время за жизнью студии, призывала к себе

кого-либо из своих товарищей и говорила ему: вот какие задачи стоят перед студией, вот что ждет своего исполнителя, вот какие вопросы являются насущными, создайте должность, которая могла бы обслужить перечисленные вам нужды студии. И студиец, получивший это задание, создавал свою новую должность. Разумеется, созданная вновь должность была очень и очень похожа на должность «инспектора», «заведующего труппой», «заведующего постановочной частью» или «заведующего финансовой частью», но это сходство было только внешним. Создавший заново свою должность, похожую, например, на должность «заведующего финансовой частью», был воспламенен своим творчеством, и должность его становилась вдохновенным, живым и интересным делом. Деловые заседания наши протекали живо, интересно, организованно и точно. Мы не имели понятия о скучных организационных вопросах. Заседания по хозяйственным вопросам были так же интересны, как уроки и репетиции. Мы никогда не смущались тем, что существует ряд принятых и установленных правил и привычек, связанных с ведением всякого рода учреждений. Мы все начинали с начала, и это вдохновляло нас и спасало от скуки и апатии «хозяйственников»-профессионалов.

Творческая жизнь студии поддерживалась и тем, что ученики никогда не пользовались наемным трудом. Все обслуживалось самими учениками, все, вплоть до мытья полов. Они делали это с радостью, и часто рабочих рук оказывалось больше, чем того требовали обстоятельства.

Занятость В. С. Смышляева скоро отвлекла его от педагогической деятельности в моей студии, и я остался один. Уроки наши часто затягивались на много часов, и время пролетало незаметно. Среди первых учеников, пришедших ко мне, были В. Н. Татаринов, ныне режиссер Московского Художественного академического театра Второго, и В. А. Громов, также работающий теперь во МХАТе Втором в качестве актера и начинающего режиссера. Они сразу привлекли мое внимание и не только оправдали возложенное на них доверие, но и во многом были творцами в вопросах мудрого ведения студии и поддержания ее творческой атмосферы. Под их влиянием я должен был отказаться от некоторых привычек, усвоенных мною в детстве. Они, например, боролись с моим неумением отличать остроумное от чрезмерно пикантного. Проницательный ум Татаринова часто предугадывал и предупреждал ошибки в нашей совместной студийной жизни, а Громов, обладая юмором, очень близким по характеру моему, оздоравливал атмосферу студии, если она из серьезной и дружественной становилась сентиментальной. #page#

Весь первый период студийной работы протекал в выполнении всевозможных этюдов. Громадное количество этих этюдов составило целый «задачник». Студийцы собирались преподнести его самому Станиславскому, так как преподавание Станиславского строилось в то время на этюдах. Часто этюд разрастался в сложное и длинное сценическое действие. Мы разыгрывали его несколько дней подряд, причем для этой цели пользовались всей квартирой, в которой я жил, и даже выходили во двор и на улицу. Мы любили пространство и не стеснялись в нем. Я не отдавал себе тогда ясного отчета в том, что, собственно, происходило в душах учеников во время наших занятий. Теперь я понимаю это. Мне ясно, что ученики переживали то чувство целого, о котором я не раз упоминал. Оно вызывалось всем укладом нашей студийной жизни, оно пронизывало все наши этюды и упражнения, оно объединяло нас в дружное товарищеское сообщество. Словом, это чувство было то, чему, сами того не подозревая, учились студийцы в первый период пребывания в студии.

Мало-помалу мы приближались ко второму периоду нашей жизни, мы приближались к созданию публичных спектаклей. Наши вечера возникали почти исключительно путем импровизации. Носили они юмористический характер и выполнялись легко. Я часто принимал в них участие, заменяя кого-либо из учеников. Вечера были нашим торжеством и радостью. Ничто не смущало нас при их устройстве: ни отсутствие достаточного для этой цели помещения, ни примитивность технических приспособлений. Мы умели все помещаться в крошечной комнате, представлявшей одновременно нашу единственную артистическую уборную и декоративный склад. Нас спасала колоссальная организованность, которую мы выработали специально для наших вечеров. В то время как одни из нас гримировались для предстоящей картины, другие одевали их в соответствующие костюмы, третьи выносили со сцены только что использованные декорации, четвертые вносили на сцену новые, причем каждый двигался по точно установленному ему пути, без шума и без малейшей торопливости. Мы буквально делали чудеса в этом отношении. Картины сменялись молниеносно, и с такой же чудовищной быстротой преображались сами исполнители. Я не могу забыть того чувства счастья, которое испытывал я в такие часы.

Меня мучает театр, в котором так много людей исполняют так много функций с лицами равнодушными, скучными, с полным отсутствием интереса к своей работе и к работе своих соседей.

Театр никогда не встанет на правильный путь, если он не захочет отказаться от ненужной сложности и от разлагающего равнодушия наемных работников. Театр мыслим только как единый и живой во всех своих частях организм. И такой театр может и должен возникнуть со временем; Его создадут люди, которые будут способны служить, а не выслуживаться, работать, а не зарабатывать, любить живой организм театра, а не мертвую организацию в театре. Люди, которые поймут, что творить можно всюду и всегда и что нельзя живой творящий организм заковать в мертвые формы рассудочной техники. Наша студия была свободна от всего этого. Ее участники не считали времени и не боялись тратить сил. Они по опыту знали, что энергия, затраченная ими на общее дело, с избытком вернется им из этого же дела. Они знали, что безвозвратно пропадает только то усилие, которое затрачивается в общем деле для своих личных целей. Почти все мои ученики имели службу и приходили в студию утомленные и измученные, но студийная атмосфера оживляла их и поднимала работоспособность. Даже в девятнадцатом и двадцатом годах, когда страна переживала голод, трудоспособность учеников не понизилась. Они черпали свои силы из вдохновенной атмосферы студии. После тяжелого трудового дня они ели

принесенную кем-нибудь пшенную кашу без масла и соли, и если доставали немного муки, то обед их пополнялся несколькими лепешками, похожими на кусок обгоревшего дерева. На обязанности учеников лежала также пилка дров.

Единый порыв объединял их всех, никто не жаловался на трудность и тяжесть жизни, мрачных настроений не существовало, была общая для всех жизнь. И художественные темы изживались в едином порыве всем составом студийцев. Возникал, например, вопрос о воспитании чувства правды, и все студийцы погружались в него. Появлялась тема, гласившая об актерской фантазии, и на время жизнь студии шла под знаком фантазии. Так же творились и наши вечера, так же перешли мы и к работе над сказкой, которая должна была быть нашей первой работой, строго построенной на тех творческих принципах, которые занимали нас все это время. Я убежден, что сказка как форма художественного произведения таит в себе глубокие и мощные возможности для развития дарований молодых, начинающих актеров. Она возбуждает творческую фантазию, она поднимает сознание художника над натурализмом, она чудесным образом сплетает трагизм и юмор, она воспитывает чувство художественного стиля, требует четкой и точной формы и не допускает внутренней художественной лжи, которая так легко проникает на сцену.

К этому времени состав преподавателей студии пополнился из состава самих учеников: Громов и Татаринов стали преподавателями не только ^Чеховской студии, но играли руководящую роль и в жизни московского Пролеткульта. Татаринов был инструктором Первой центральной студии и членом коллегии Тео Пролеткульта, а Громов вел Курскую студию²⁰. Студийный опыт они несли в Пролеткульт, опыт же Пролеткульта несли в Чеховскую студию. Когда путем ежегодных экзаменов пополнился состав студии, студийцы сотворили особую должность, назвав ее «нянькой». На обязанности «няньки» лежало художественное воспитание определенного количества молодых студийцев. Воспитанники могли со всеми волновавшими их вопросами обращаться к своим «нянькам» («няньками» были и мужчины). В трудных случаях «няньки» советовались друг с другом и сообща разрешали вопросы.

Условия студийной жизни заставили нас думать о приобретении такого помещения, которое позволило бы развернуть студийную работу шире и удовлетворить жаждущих поступления в состав учеников. Осенью мы обычно экзаменовали около двухсот человек, неизменно страдая при этом от отсутствия помещения. Мы должны были получить звание Государственной академической студии от Наркомпроса. Наркомпрос назначил день просмотра студии. До этого дня оставалось две недели — мы должны были показать целый спектакль, который мог бы рекомендовать нас как готовый театральный коллектив. Весь наш предыдущий репертуар казался нам с этой точки зрения неудовлетворительным. Решено было взять сказку Толстого «Первый винокур» и «Шемякин суд» Н. А. Попова. Я объявил ученикам: если они смогут дать мне две недели ежедневных занятий и четыре ночи для репетиций, то спектакль будет готов. Ученики согласились, и в назначенный срок мы показали спектакль, в котором все декорации (семь картин), костюмы (около сорока), вся бутафория — все было сделано и раскрашено самими учениками в эти две недели стремительного и вдохновенного труда. Мало того, мы успели точнейшим образом срепетировать монтировку, то есть перестановку картин, причем мы достигли того, что самая сложная перестановка проходила у нас в 50 секунд. На спектакль были приглашены члены Наркомпроса во главе с А. В. Луначарским. Просмотр спектакля состоялся в помещении «Габимы». Спектакль имел успех. Наркомпрос признал за нами право на существование и дал нам звание, а вместе с ним и права, которых нам так недоставало²¹.

Оглядываясь теперь на всю историю Чеховской студии, я вижу, с одной стороны, те вдохновенные импульсы и те важные начинания в области актерского творчества, которые только теперь осознаю в полной мере. Но, с другой стороны, так же ясно встают передо мной все крупные и мелкие недочеты студии как в области художественной, так и в области хозяйственно-организационной. Эти уроки, этот опыт прошлого, сплетаясь со всем тем, что принесли с собой последующие годы моей актерской работы, наполняют меня уверенностью, что теперь я мог бы организовать студию еще более совершенно и действенно. Весь организм театра в целом, начиная от самых примитивно технических вопросов и кончая самыми ответственными художественными вопросами, все, начиная от простейшей поделки и кончая сложнейшей работой режиссера, — все это могло бы стать предметом изучения и творческого созидания в этой новой студии.

Студийная жизнь захватывала и волновала меня, но пессимистические идеи и мрачные настроения были мне свойственны по-прежнему. Однажды мне попала на глаза одна из распространенных в то время книг из цикла литературы об индийских йогогах. Я прочел ее внимательно, но без особого интереса. Однако при чтении ее я не обнаружил в себе того внутреннего протеста, который возникал у меня раньше при чтении книг подобного содержания. Душа моя была так утомлена безысходной тяжестью своего мироощущения, что не искала уже выхода и не надеялась на иное отношение к жизни. Мне уже не нужно было защищать своего мрачного мировоззрения. Оно окрепло и сформировалось окончательно. Серьезных возражений я не боялся, и философия йогов была воспринята мной вполне объективно, без надежды на новое миропонимание, но и без малейшего внутреннего сопротивления. Беспристрастие мое сыграло известную роль. Я стал холодно и спокойно думать о том, что было заложено в основе индусской философии. Мне удалось понять, что основной нотой йогизма является творчество жизни. Творчество жизни! Вот та новая нота, которая постепенно проникала в мою душу. Я стал осторожно оглядываться на свое прошлое и присматриваться к настоящему. Разве не было у творчества жизни в процессе созидания и ведения Чеховской студии? Разве Студия МХТ не была создана К. С. Станиславским, Л. А. Сулержицким и нами самими? Почему же я до сих пор понимал под творчеством только то, что делалось на сцене? Область творчества стала для меня расширяться, но я был еще очень далек от того, чтобы принять жизнь, чтобы взглянуть на нее новыми глазами. Вопросы смысла жизни и цели творчества по-прежнему были неразрешимы. Бессмыслица человеческих страданий и случайности жизни все еще имели для меня решающее значение. И то, что как расширенная тема «творчества» медленно проникало в глубины моего сознания, уживалось рядом с тем строем мыслей, который создался во мне всей предыдущей жизнью.

Наконец, еще одна мысль, одно ощущение стало овладевать мной. Это — ощущение возможности творчества внутри самого себя. Творчество в пределах своей личности. Смутно угадывал я разницу между человеком, творящим вне себя, и человеком, творящим в себе самом. Я не мог тогда понять этой разницы с ясностью, с какой она выступает передо мной теперь. По опыту я знал только об одном виде творчества: вне себя. Мне представлялось, что творчество неподвластно воле человека и направление его зависит исключительно от так называемого природного предрасположения. Но вместе с мыслью о самотворчестве у меня естественно возник волевой импульс, как бы некий волевой порыв к овладению творческой энергией, с тем чтобы перенести ее вовнутрь, на самого себя. Но все эти ощущения были слабы, мимолетны и почти не поддавались учету. Воля моя, в сущности, спала, и я был внутренне слаб, как всякий человек, проходящий стадию изнуряющего пессимизма. И все-таки в самой глубине моей души стала вспыхивать по временам безотчетная радость. И радость эта сокликалась с теми счастливыми моментами, которые были знакомы мне раньше как актеру и как участнику жизни Чеховской студии. Но чем чаще вспыхивали во мне новые, радостные ощущения, тем злее мстил за себя пессимизм. Он обострял подвластные ему мысли и все яснее ставил перед моим сознанием свои невыносимые вопросы о цели, о смысле и пугал меня неразрешимостью вопроса жизни без нахождения закона справедливости, которая одна только может бороться с жестокостью и бессмыслицей случая. Но справедливости я не находил нигде, и мои вспышки радости беспомощно погасали, не будучи в состоянии оправдать себя перед силой рассудочной мысли.

Я заметил в себе и еще нечто новое. Тот душевный подъем, та способность к забвению, которые я переживал в состоянии опьянения и ради которых я, собственно, пил, перестали быть теми, какими знал я их прежде. Что-то мешало состоянию моего опьянения. Что это было, я, разумеется, не знал, да и не хотел знать. Я констатировал скуку в своей пьяной душе и внутренне морщился. Мне было обидно. Прежде вино делало меня остроумным, веселым, легким, проницательным, смелыми пр., теперь же ко всему этому присоединился налет скуки и портил веселость, портил остроумие и проницательность, дававшие мне прежде успокоение и радость. О, как бы я огорчился, если бы кто-нибудь мог сказать мне тогда, что, собственно, происходило со мной в действительности! Я терял радость пессимизма! Я изживал его. Я мучительно страдал бы от обиды, если бы мне сказали, что пессимизм есть особый вид радости, что потому и длительны муки пессимизма, что за ними скрывается глубокая радость и человек бережет эти муки и любит их. И счастье мое, что никто не сказал мне об этом: было бы слишком обидно и безрадостно тяжело сознавать, что идея бессмыслицы жизни, с которой сжился, которую любишь всей душой, всем существом, что эта идея и есть тот смысл жизни, которым живет человек в период пессимизма. У пессимиста нельзя вырывать смысла его бессмыслицы. Это жестоко, грубо и бесполезно.

Ему надо показать другой смысл и предоставить ему право самому отказаться от прежнего смысла и добровольно принять новый. Моя душа изживала свой пессимизм и готовилась к принятию этого нового смысла. Глубокие страдания пессимизма есть путь к изживанию его, а тайная радость пессимизма есть охрана страдающей души от катастрофы, от самоубийства. Очень небольшой процент пессимистов кончает самоубийством. Говорят, что, когда Шопенгауэр уже в старости своей получил наконец признание своей пессимистической философии, он радовался тому, что человек может дожить до ста лет!

Когда благополучно кончается мучительный период пессимизма и человек восстает от него и возвращается к жизни, первое, что он начинает понимать, — это смысл страданий. И я по мере изживания своих мучений начинал постигать их смысл. Теоретическая мысль о бессмыслице страданий вне меня превращалась постепенно в ощущение смысла страданий во мне. Я погрузился в страдания одним существом и восстал из них другим. Все мысли, мучившие меня в течение нескольких лет, забыты, все заменены другими. Все они были без сущности, без веса, без самодовлеющей правды. Они были «надстройкой» над страданием души, и только само это страдание было сущностно, и только оно одно принесло плод. Как ясно мне теперь, что прошлые страдания мои дали мне силы и право на многие радости, на многие узнания в области искусства и жизни. Но только теперь понимаю я это так ясно, что могу объективно говорить о себе самом. Только теперь. Тогда же в мучительном длинном процессе восстания из пессимизма все казалось иначе. Тогда, например, постепенно осознавалось различие между мыслями и настроениями. Медленно догадывался я о том, что мрачные, но по-прежнему все еще стройные мысли мои протекают в моей голове как особая, до известной степени самостоятельная жизнь? и рядом с ней идет жизнь, выражающаяся в тяжелых настроениях, в приступах страха и пр., — жизнь расстроенных нервов. Правда, тяжелые мысли расстраивали мои нервы, а расстроенные нервы порождали тяжелые мысли, но все же они протекали отдельно друг от друга, я различал жизнь мыслей и жизнь «нервов». Мне становилось понятным, что «нервы» можно и нужно лечить теми средствами, которыми обладает для этого; наука, но что с мыслями надо поступать иначе. Я понимал, что можно иметь здоровые, крепкие нервы и носить в то же время в сознании ошибочные мысли.

Мое душевное единство стало в этом смысле распадаться, и я получил некоторый доступ к самому себе. Мне предложили обратиться к П. Ф. Каптереву и попробовать пройти у него курс лечения гипнозом. Я согласился и предоставил Каптереву свои нервы. В пять сеансов были достигнуты значительные результаты. Я стал почти без страха выходить на улицу. Новое; ощущение легкости посетило меня. Я мог бы сравнить его с чувством, когда с плеч человека снимается тяжесть, которую он долго носил на себе и успел к ней привыкнуть. Нервы мои стали успокаиваться. Новые же мысли, постепенно притекавшие ко мне, все чаще и чаще вспыхивали радостью в моей душе. И воля моя стала медленно просыпаться. Моя здоровая душевная сущность, которая так упорно боролась все эти годы с наносными внешними влияниями, стала наконец видимым для меня самого образом одерживать победу над всем мрачным и гнетущим, что залегло толстым слоем на поверхности моей души. Мое инстинктивное недовольство театром стало принимать ясные очертания и слагалось в конкретные мысли. Я начинал уяснять себе достоинства, скрытые возможности и пути театра. Моя пробуждавшаяся воля требовала от меня определенных действий, направленных на оздоровление театра. Правда, я по-прежнему страдал от театральной лжи и от самодовольного равнодушия театрального мира, но страдание это уравнивалось надеждой на возможность обновления и перерождения театра. И снова охватило меня чувство целого, и в этом целом жил будущий театр. И, как это бывало всегда, целое зерно начало расти, пускать корни, давать стебель и раскрывать листья. Я работал над вопросом театра в самом широком смысле этого слова и собирал и отбирал приходивший ко мне материал, пока целое не распустилось в пышный прекрасный цветок. Но, повторяю, процесс моего возвращения к жизни протекал медленно, мое познание театральных истин требовало большого труда, и бодрое радостное настроение приходило ко мне постепенно, пока не созрел и не оформился ответ на вопрос о смысле и цели жизни. Многие привычные настроения мои становились мне чужды. Я заметил, например, что вовсе нет надобности стараться презирать людей, как я делал это раньше. Я смешивал прежде человека с его поступками и вместе с поступками презирал и самого человека. Теперь я стал отделять человека от его поступков и даже временных черт его характера и на них изливал свой гнев, оставляя в стороне самого человека. Мне стало легче быть с людьми.

Однажды вечером меня позвали к телефону. Звонили из Студии МХТ. Я не помню, кто именно говорил со мной, но мне был задан вопрос, не хочу ли я такого-то числа выступить в «Потопе». Вопрос был неожиданным. Не успев обдумать предложения, я почти нечаянно ответил: «Хочу». Этим «хочу» я мгновенно убил в себе целый ряд мыслей и намерений, которые были связаны с идеей оставления театра. Я снова стал играть²². Но мое «хочу» нанесло непоправимый вред Чеховской студии. Я все меньше и меньше времени мог отдавать своим ученикам, и это постепенно привело Чеховскую, студию к гибели.

Незадолго до смерти Сулержицкого мы заметили в нем некоторое беспокойство и чрезмерную возбужденность, которые быстро сменились затем упадком сил. Он стал апатичен и ко многому равнодушен. Казалось, что он погрузился в какие-то мысли и чувства, о которых не хотел поведать окружающим. В таком состоянии он пришел однажды ко мне очень поздно вечером. Выйдя к нему навстречу, я увидел перед собой странную фигуру. Плечи его были опущены, рукава совершенно закрывали руки, и шапка надвинута на глаза. Он глядел на меня молча, улыбаясь. Во всей его фигуре была необыкновенная доброта. Я удивился и обрадовался приходу Сулержицкого. Я предложил ему раздеться, но он не трогался с места. Я снял с него пальто, шапку и мягкие рукавицы и провел его в комнату. Я спросил; его, не хочет ли он покушать.

— У меня есть овощи. Хотите, Леопольд Антонович? (Сулержицкий не ел мяса.)

Он почти не понял моего вопроса и вдруг невнятно, но радостно начал рассказывать что-то, чего я не понял. Удалось; уловить только ту радость, которая волновала его во время рассказа. Затем он умолк. Просидев у меня около часа, он ушел, по-прежнему светло и загадочно улыбаясь. Это было мое последнее впечатление о живом Сулержицком. Вскоре я опять увидел его, но уже в гробу, с серьезным и добрым лицом. Он умер! 17/30 декабря 1916 года в тяжелых мучениях.

После смерти Сулержицкого вся тяжесть ведения студии? легла на плечи Вахтангова, Сушкевича, Готовцева и Хмары. Но!. Вахтангов успевал вести не только Студию МХТ и свою студию (ныне Театр имени Вахтангова), но и ставить пьесы на стороне. ? Я не имел уже возможности общаться с ним вне театра, и наши дружеские отношения приобрели другой характер. Он приглашал меня иногда на свои работы вне нашей студии и показывал мне их, спрашивая совета. Я внимательно следил за его художественным ростом и решил вести запись всего, что давал окружавшим его людям в своих изумительных мыслях, а иногда и целых речах. Один я не мог выполнить этой задачи - мне мешала моя занятость, и я обратился к некоторым лицам из Третьей студии с предложением записывать на репетициях мысли, высказываемые Вахтанговым.

Мне пришлось готовить одновременно две большие роли: Эрика XIV с Вахтанговым и Хлестакова со Станиславским²³. Мой рабочий день делился на две части — утром я репетировал «Ревизора» в Художественном театре, днем переходил в студию и работал над «Эриком XIV». Вахтангов каждый день спрашивал меня о ходе репетиций в Художественном театре, и я должен был рассказывать и даже показывать ему, как идет работа над Хлестаковым. Он часто смеялся и был, по-видимому, доволен.

Но вот настал день закрытой генеральной репетиции «Эрика»²⁴. Вахтангов с несколькими товарищами сидел в зрительном зале. Раздвинулся занавес, и начался первый акт. Вахтангов не сделал мне ни одного замечания. Второй и третий акты прошли также без замечаний. Редкий случай! Я плохо понимал, что происходило на сцене. Это была первая репетиция в костюмах и гримах. Такие репетиции называются обыкновенно «адовыми». Они отличаются тем, что актеры теряют всякое самообладание, затрачивают массу ненужных сил, волнуются, нервничают и плохо играют. По окончании репетиции я поинтересовался мнением Вахтангова, но, странным образом, не мог его узнать. И только после следующей репетиции мне сказали, что по окончании предыдущей репетиции Вахтангов, совершенно убитый, сидел в зрительном зале. Его убила моя игра. Она была до такой степени плоха, что Вахтангов стал думать об отмене «Эрика». Было решено дать мне еще одну репетицию. Я провел ее удачнее первой, и мне открыли смысл таинственного молчания и убийственного замысла Вахтангова. Когда перед постановкой «Эрика» в нашем художественном совете распределялись роли этой пьесы, то Вахтангов закрыл мне ладонями уши и сказал громко, чтобы я мог услышать: «Я прошу дать мне

возможность дублировать Чехова в роли Эрика». Ему очень хотелось сыграть эту роль, для него были сшиты костюмы, но болезнь его не позволила ему осуществить желание. Играть он любил, но играл очень мало. Репетировал он всегда интереснее, чем играл. Я помню одну из репетиций «Сверчка на печи», когда Вахтангов репетировал роль Тэкльтона с таким вдохновением, какого я никогда не видел в нем потом, в течение всего длинного ряда спектаклей. Может быть, он был тогда в самочувствии режиссера, показывавшего, как нужно играть Тэкльтона?

Однажды Вахтангов зашел в МХАТ на один из спектаклей «Ревизора». Он захотел посмотреть второй акт из-за кулис. Моя игра произвела на этот раз на него особенно выгодное впечатление. Он вошел в зрительный зал и просидел весь спектакле до конца. Он был очень доволен мной, и я рассказал ему причину моей сегодняшней удачи. Заключалась она в следующем: у меня всегда была страсть к медицине. Я любил и люблю докторов, в особенности же хирургов. Один известный московский хирург, с которым я имею удовольствие быть знакомым, внял моим мольбам и допустил меня на одну из своих операций. На меня надели белый халат и под видом студента провели в операционную. Я был в необыкновенном волнении и жадно следил за всеми приготовлениями к операции. Настроение в операционной комнате приводило меня в трепет. Больного принесли, положили на стол и захлороформировали. Я не спускал с доктора глаз. Наконец он взял скальпель и смелым, красивым ударом разрезал больному живот. Со мной что-то случилось в это мгновение. Во мне вспыхнул необыкновенный творческий порыв. Я понял искусство еще с какой-то стороны! Искусство хирурга как бы перелилось в меня, и я затрепетал от прилива творческих сил. Покровы живота больного были уже вскрыты, и я увидел прекрасные голубоватые кишки. Никогда я не думал, что они так красивы! Живые, голубоватые, эластичные кишки! Как зачарованный я следил за движениями хирурга. Он уверенно и смело работал во вскрытой полости живота своего: пациента. Вдруг я заметил, что лицо хирурга меняется. Я замер. Он бросил несколько отрывистых слов людям, окружавшим его. Они молча задвигались, и на лицах их появилась особенная сосредоточенность. Было ясно, что операция становилась сложнее и опаснее. Я сгорал от любви к спящему пациенту и к великому художнику, стоявшему передо мной в белом халате. Я видел, как он с чудовищным вниманием щупал биение пульса в каком-то внутреннем органе больного и затем быстро вонзал кривую иглу на расстоянии миллиметра от пульса. Я стоял, затаив дыхание. Снова мертвая пауза, и снова вонзается игла рядом с бьющейся жилкой. Ловким движением перевязаны концы нитки, и орган приготовлен к ампутации. Через минуту еще теплый и неизвестный мне орган человеческого тела был передан мне, и кто-то шептал мне на ухо непонятные слова, давая объяснения по поводу того, что я держал в руках. Полость живота пациента очистили от крови и быстро зашили покровы. Я был опьянен, вдохновлен, очарован! Какое искусство! В чем сила этого искусства? Не в том ли, что хирург творит, имея перед собой трепещущую жизнь человека? Не в том ли, что в его творчестве решается подчас вопрос жизни и смерти его пациента? Где научился он такому чудовищному вниманию? Разве он делал годами упражнения на внимание, как делаем их мы, актеры? А откуда ловкость его рук, точность, смелость и красота движений? Разве он учился нашей актерской пластике? Откуда же у него такое блистательное умение владеть своей душой в творческие минуты? Откуда? От чувства жизни, которая в его руках, в его власти. Жизнь! Чужая жизнь — вот источник его творческой силы. Эта жизнь научила его пластике, вниманию, силе, ловкости, легкости, смелости!

Почему же мы — актеры, творцы — годами тренируемся в ловкости, легкости, пластике и не постигаем их даже в половину той силы, которая блещет в творчестве того, перед кем бьется жизнь? Потому что для нас, для актеров, все мертво в нашем искусстве, все холодными глыбами обступает нас: декорации, костюмы, гримы, кулисы, рампа, зрительный зал с его ложами — все! Кто же убил все это вокруг нас? Мы, мы сами! Мы не хотим понять, что от нас самих зависит, живет или умирает вокруг нас наш театральный мир. Краски... разве они не могут жить? Могут! Взгляните на красную краску: она кричит и радуется, она возбуждает волю, она звучит, в ней слышится «рррр». Синяя краска, напротив, спокойна, она углубляет сознание, благоговейные чувства рождает в душе... взгляните на желтую — она излучается в стороны, не знает границ, из центра сияет лучами и не позволяет обвести себя контурной линией; зеленая краска, напротив, любит контур, границу и стремится к тому, чтобы ее ограничили. (Письменный, картонный стол ограничен краями и покрыт, большей частью, зеленым сукном. Это приятно для глаза, но попробуйте ломберный стол покрыть желтым сукном, ограничьте лучи желтой краски краями. Что видит ваш глаз?) Краска живет, и актер должен знать ее жизнь. Он играет на красочном фоне и не знает, не чувствует, какая кричащая дисгармония живет в зрительном

зале, когда он, например, играет лирическую сцену на красном фоне, или философствует на желтом, или изображает гнев на синем. Он надевает костюмы, не справляясь с характером своего героя. Он не умеет одеться для роли, его одевает художник по своему вкусу, но не по закону гармонии красок и душевных переживаний героя. А формы на сцене? Их жизнь? Снова произвол художника. Как часто мы видим на сцене острые ломанные линии, среди которых играют сцены, насыщенные волевыми импульсами, и это звучит уродливо. Воля требует круглой, кривой и волнистой формы, и только мысль гармонирует с острым углом и с прямой или ломаной линией. А линия человеческого профиля?; Знает ли актер, какое действие производит на зрителя его профиль и фас? Он играет, стараясь, например, показать публике душевные, моральные качества своего героя, и поворачивается к публике профилем, разрушая впечатление, ибо профиль говорит об уме, вызывает чувство гордости мыслью, и только фас ! может настроить публику так, что она захочет узнать нечто о -моральной стороне души изображаемого актером героя. И свет, и пространство — все, все вокруг актера хочет жить, хочет гармонично созвучать с ним. Но актер не дает себе труда оживить X. свое окружение, он сам лишает себя радости истинного творчества. Он не хочет возбудить свою фантазию и предпочитает жить и работать в мертвом холодном склепе своей сцены. А как мы, актеры, относимся к публике? Наполненный зрительный зал мы не чувствуем так, как он того достоин. Мы и партнера считаем зачастую лишь за аксессуар, нужный нам для наших целей. Мы убили наше окружение и умираем в нем сами. Но мы же должны его и воскресить. В этом задача будущего театра. Мы тогда только поднимемся к настоящему творчеству и вместе с собою поднимем театр, когда, как хирурги, будем отвечать за жизнь нашего спектакля, за жизнь нашего театра.

Виденная мной операция вдохновила меня чрезвычайно, и в течение всего спектакля я хранил свое вдохновение и подъем, И Вахтангов почувствовал мое особенное состояние в этот вечер и остался на весь спектакль.

Уже во время постановки «Эрика» Вахтангов почувствовал себя плохо. Он должен был даже временно уйти из постановки совсем, и его в течение целого месяца заменял Сушкевич. Затем он снова вернулся, но болезнь мучила его по-прежнему, и он страдал от болей в желудке и часто принимал морфий, Однажды я шел с ним из Третьей студии. Он возвращался домой, не окончив репетиции. Он медленно шел, согнувшись от боли. Впрочем, он никогда не жаловался на свои физические мучения. И на этот раз, кажется, уговаривал меня идти домой и не провожать его. Но вид у него был скверный, походка неуверенная, и я проводил его до самого дома.

— Мишечка, как мне хочется жить! — говорил он мне в последнее время. — Посмотри, вот камни, растения, я чувствую их по-новому, по-особенному, я хочу их видеть, чувствовать, хочу жить среди них!

Но мысли о смерти у него, по-видимому, не было. Он просто хотел жить. С каждым днем он менялся все больше и больше. Лицо его желтело, и характерная худоба быстро проступала на шее около ушей и заостряла плечи. Он подходил к зеркалу, глядел на себя и... не видел признаков близкой смерти.

— Смотри, — говорил он, — видишь, каким сильным выгляжу я. Руки! Мускулы! А ноги какие сильные? Видишь?..

Мне было мучительно в такие минуты.

— Дай мне руку, — он брал мою руку и заставлял прощупывать большую раковую опухоль в области желудка, — чувствуешь возвышение? Это шрам, оставшийся от операции. Так бывает. Ведь бывает? Правда?..

Я соглашался. #page#

В студии шел «Потоп». Вахтангов играл Фрэзера. Игра его была больше чем великолепна. Все его партнеры буквально любовались им. Но все думали про себя, что это последний спектакль с Вахтанговым. Так и было — он играл в последний раз²⁵. Почему он играл так великолепно? Потому что отстаивал свою жизнь. Снова жизнь, чувство жизни создало творческое состояние. Неужели все мы,

художники, только тогда способны почувствовать жизнь, когда она в опасности или когда угасает совсем? Неужели мы не пробьемся к чувству жизни, пока мы здоровы и сильны? Пусть здоровье говорит в нас, а не болезнь. Право, не так трудно оглянуться на себя, здорового, полного сил, и сказать себе: я здоров.

К Вахтангову был приглашен консилиум. В моем присутствии профессора осмотрели Вахтангова. После совещания профессоров я вошел к ним в комнату и понял все...

— Как определяете вы срок? — спросил я их.

— Четыре-пять месяцев, — ответили мне.

Вахтангов ждал меня внизу. Я вышел к нему и, может быть, в первый раз солгал перед ним. Он обрадовался и повеселел. Вскоре он слег совсем и больше уже не вставал. Интерес его к жизни Студии МХАТ повысился чрезвычайно. Он расспрашивал обо всем, что происходило в студии, и стал подозрителен — ему казалось, что мы скрываем от него что-то. Студия готовилась в это время к своим заграничным гастролям. Вахтангов не допускал и мысли о том, что он может не быть участником этой поездки. Он пригласил к себе фотографа, встал с постели и снялся, желая иметь фотографические карточки, нужные для получения заграничного паспорта. Фотография жестоко и неприкрыто отразила близкую смерть, но Вахтангов и на этот раз не понял ее. Срок поездки приближался, и мы, студийцы, буквально не знали, что нам делать с Вахтанговым. Мы считали себя не вправе сказать ему истину о его трагическом положении и не находили средств убедить его в невозможности отъезда за границу. Но болезнь шла быстрым темпом, и Вахтангов скончался 29 мая 1922 года. При его смерти я не присутствовал.

В тяжелые голодные годы заболела моя мать. Она лежала в нашей холодной, нетопленной квартире. Она тихо стонала днем и ночью. За ней нужен был умелый и сложный уход, и мне с трудом удалось устроить ее в больницу. Я приезжал к ней почти каждый день и видел, как она гасла. Рассудок ее слабел, и она заговаривалась. Умерла она без меня, и я с трудом нашел ее в морге²⁶, среди трупов, которые лежали на столах, на полу, в причудливых позах, обнявшись, с распухшими лицами, с раскрытыми глазами. В Москве свирепствовала эпидемия тифа, и умерших не успевали хоронить. С невероятным трудом удалось организовать подобие похорон. Кладбище представляло собой ужасную картину. В могилы опускали людей без гробов, завернутых в тряпки, иногда связанных по два и прикрепленных веревкой к доске. С момента смерти матери я как бы потерял способность чувствовать. Мне стало в каком-то смысле не важно, умерла она или нет. Я не мог осознать ее смерти и был странно спокоен. Мысль о самоубийстве не приходила мне в голову. И я пережил потерю матери в тупом, равнодушном состоянии. Могила ее быстро затерялась, и теперь я не знаю, где покоится ее прах.

Ко времени заграничной поездки театра²⁷ мои художественные идеалы уже оформились с достаточной ясностью. Потребность осуществления их достигла своего предела. Я стал беседовать с товарищами по вопросам искусства и во многих из них встречал понимание и сочувствие. Мы много и горячо говорили о реорганизации студии. Со смертью Вахтангова студия потеряла своего художественного руководителя, который мог бы повести ее по новым, живым путям. Эта потеря беспокоила меня. Еще при жизни Вахтангова Сушкевич и я почти сговорились вести студию туда, куда укажет нам талант Вахтангова. Но смерть его не позволила нам осуществить идею строгого выявления «лица студии». Я стал думать о себе как о художественном руководителе театра. Часть товарищей поддерживала меня в моей мысли, другая же часть смотрела на меня с некоторой опаской. И они были правы по-своему. Еще так недавно я являлся перед ними в качестве мрачного, порой необузданного и несдержанного человека, говорящего самые противоречивые мысли, человека, не желающего сдерживать своих порывов и пр. Кроме того, я продолжал еще в то время пить и часто бранил театр, не мотивируя своих слов. Все это вызывало в моих товарищах некоторое недоверие ко мне. Я не мог объяснить им, что во мне живут две самостоятельные души, из которых одна развивается, крепнет и возрастает, другая доживает свои дни. Но многие товарищи мои видели обе души и начинали прислушиваться к голосу той из них, которая таила в себе мысли и импульсы, направленные к обновлению и укреплению театра.

За границей я встретил И. Н. Берсенева и быстро сошелся с ним. Наши длинные и частые разговоры привели к тому, что я полюбил Берсенева. Меня поразила его энергия, его острый ум — ум, который видел окружающую жизнь и толковал ее далеко не шаблонно. Его административный талант как раз и является результатом умения видеть факты в их внутренней сущности. Мне же посчастливилось увидеть Берсенева тем особым способом, каким, в сущности, всегда должен актер смотреть на окружающих его людей. Способ этот заключается в том, что я мысленно вычитаю известную часть душевного содержания человека и рассматриваю только оставшуюся часть. Я, например, вычитаю мыслительное содержание говорящего человека и слушаю не то, что он говорит, но исключительно — как он говорит. Тут сразу выступает искренность или неискренность его речи. Больше того, становится ясным, для чего он говорит те или иные слова, какова цель его речи, истинная цель, которая зачастую не совпадает с содержанием высказываемых слов. Человек может очень умно и логично доказывать свою мысль, но если вычесть ее, вычесть высказываемую им мысль, то внезапно может обнаружиться, например, глубокая нелогичность его души в это время. Кто-нибудь высказывает, например, ряд мыслей, которые кажутся мне нечестными мыслями. Я готов возмутиться и даже назвать человека нечестным, но вот удалось вычесть рассудочное содержание его мыслей, и он предстает как человек величайшей честности, человек, честно говорящий нечестные слова. Но бывает и наоборот. За вычетом честных мыслей вскрывается нечестная душа. Присмотритесь к жестам, к походке человека, как выразительно говорят они о его воле или безволии. Послушайте, как неубежденно говорят люди убедительные слова. Слово человека имеет смысл и звук. Слушайте смысл, и вы не узнаете человека. Слушайте звук, и вы узнаете человека.

И. Н. Берсенов привлек к себе мое внимание, и я предложил ему войти в нашу студию и работать в ней в качестве актера и администратора. Мне было ясно, что Берсенов нужен театру именно в эту минуту. Я не ошибся в своем выборе. Берсенов многое сделал для жизни театра. Много ночей провели мы с Сушкевичем, обсуждая вопрос о реорганизации студии. Были у нас и горячие споры, но никогда не было ссор и мелких личных недоразумений. Собирались мы по два и по три, отдельными группами и все вместе и обсуждали вопрос о дальнейшей художественной и административной жизни студии. Сушкевич одобрил мою мысль о приглашении Берсенева, и по возвращении нашем в Москву Берсенов стал активным участником нашей работы.

Я помню два ночных заседания²⁸. Я пытался нарисовать перед студийцами картину той новой жизни, о которой я думал все это время. Я предлагал себя в качестве руководителя. Мне задавались сотни вопросов, делались бесчисленные возражения, Я пытался отвечать, как умел, и мучился от мысли, что если мои товарищи не захотят принять всех моих предложений, то придется отойти от театрального дела вообще, ибо я не мыслил себе лучшего театра, лучших актеров и лучших товарищей, чем те, с которыми я работал в Студии МХАТ.

Две ночи длились наши больше чем горячие споры. К концу второй ночи Готовцев встал и сказал, обращаясь ко всем:

— Чем мы рискуем, если дадим Чехову попробовать осуществить его мысли конкретно? Ничем! Если мысли его нежизнеспособны, мы всегда сможем отказаться от них!

Я и, кажется, все мы были обрадованы предложением Готовцева.

Это был правильный выход. Я объявил, что беру художественное руководство в свои руки на год. Мне казалось, что в течение года многое можно сделать в смысле повышения актерской театральной техники, но неопытность моя жестоко обманула меня. Уже несколько лет веду я работу в театре и до сих пор не могу сказать, чтобы мне удалось достичь очень заметных результатов в области актерской техники. Поставленная мною художественная задача едва ли скоро найдет свое полное завершение, так как жизнь театра сложна и требует большого труда в областях, не имеющих прямого отношения к актерскому творчеству. Быстрый рост нашего театра за последние годы потребовал особого напряжения сил со стороны дирекции. Годовой бюджет театра поднялся со 100 почти до 400 тысяч, значительно увеличилась труппа театра, а также и технический персонал. С огромным удовлетворением отмечаю я, что силы, затраченные дирекцией на всю сложную административную работу, принесли прекрасные

результаты. (Это отмечено и соответствующими учреждениями, которые нашли деятельность дирекции вполне удовлетворительной, а театр в финансово-хозяйственном отношении окрепшим и выросшим.)

Первое, что я решил сделать в задуманном мною плане, была постановка «Гамлета».

Я стоял перед трудной задачей: у меня не было исполнителя роли Гамлета. Себя самого я не считал вполне пригодным для этой роли, но выбора у меня не было. С большим внутренним мучением ради осуществления задуманного плана я решился взять на себя исполнение Гамлета. Но моя тяжесть возросла, когда я понял, что все внимание мое обращено на постановку в целом, на развитие начатков новой актерской техники, на проведение соответствующих актерских упражнений, служащих развитию этой техники, а никак не на роль Гамлета, не на себя самого как актера. Все это очень осложняло мое самочувствие. Одним из первых упражнений на репетициях «Гамлета» были мячи²⁹. Мы молча перебрасывались мячами, вкладывая при этом в свои движения художественное содержание наших ролей. Нам медленно и громко читали текст пьесы, и мы осуществляли его, бросая друг другу мячи. Этим мы достигали следующих целей: во-первых, мы освобождали себя от необходимости говорить слова раньше, чем возникали внутренние художественные побуждения к ним. Мы избавляли себя от мучительной стадии произнесения слов одними губами без всякого внутреннего содержания, что бывает всегда с актерами, начинающими свою работу с преждевременного произнесения слов. Во-вторых, мы учились практически постигать глубокую связь движения со словом, с одной стороны, и с эмоциями — с другой. Мы постигали закон, который проявляется в том, что актер, многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение, движение, имеющее определенное отношение к тому или иному месту роли, получает в результате соответствующую эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов. От движения шли мы к чувству и слову. Конечно, все эти и подобные им упражнения делались нами далеко не совершенно и в недостаточном количестве. Кроме того, нас постоянно отвлекали теоретические рассуждения по поводу смысла и значения того или иного упражнения. Но, как бы то ни было, первая попытка была сделана, и, к моей величайшей радости, я увидел, что актеры довольно охотно шли на новые и непривычные для них методы работы. Но зато сам я как исполнитель роли Гамлета далеко отстал от своих товарищей. Даже в день первой публичной генеральной репетиции я, стоя в гриме и костюме у себя в уборной, мучился той специфической мукой, которая известна актеру, когда он чувствует, что не готов для того, чтобы явиться перед публикой. Если актер правильно готовит свою роль, то весь процесс подготовки можно охарактеризовать как постепенное приближение актера к тому образу, который он видит в своем воображении, в своей фантазии. Актер сначала строит свой образ исключительно в фантазии, затем старается симитировать его внутренние и внешние качества. Так было и со мной во время работы над ролью Гамлета. Я построил мысленный образ Гамлета, увидел его внешний и внутренний облик, но не смог симитировать, так как внимание мое было отвлечено общими заданиями. Я и сейчас вижу замечательное лицо моего воображаемого Гамлета, лицо с особым желтоватым оттенком кожи, с удивительными глазами и несколькими чудесно расположенными морщинками на лице. Как не похож на него тот Гамлет, которого я играю, и как мучительно сознавать это! В «Гамлете» же была сделана первая проба совместной работы трех режиссеров («Гамлета» ставили Смышляев, Татаринов и Чебан). Задача оказалась трудной, но идея ее тем не менее показалась мне после сделанной нами попытки безусловно верной и желательной. Идея в общих чертах заключается в том, что режиссеры, имея одну общую задачу и постоянно влияя друг на друга своими художественными замыслами и образами, стараются разрешить свои художественные противоречия и несовпадения тем, что сопоставляют в своей фантазии эти образы и дают им самим свободно воздействовать друг на друга. Они выжидают результатов столкновения этих образов и мечтаний. И если режиссерам действительно удастся сделать это в чистой, безличной, жертвенной форме, то результат выступает как новая прекрасная творческая идея, удовлетворяющая всех режиссеров и соответствующая индивидуальности каждого из них. Такой результат всегда оказывается выше пожеланий, высказанных каждым режиссером в отдельности, однако такого способа работы можно достичь только в том случае, если режиссер больше заинтересован постановкой и ее будущим, чем самим собой и своим будущим.

После генеральной репетиции «Гамлета» К. С. Станиславский сказал мне, что хотя ему и нравится многое в моем исполнении роли Гамлета, но что я все-таки, по его мнению, не трагик в смысле амплуа и что я должен избегать чисто трагических ролей. Станиславский был, конечно, прав — у меня нет настоящих «трагических» данных, но я тем не менее думаю, что, если бы мне удалось сыграть Гамлета

таким, каким является он моему воображению, я сумел бы до некоторой степени — и, может быть, в своеобразной форме — передать трагизм Гамлета. Гораздо легче чувствовал я себя в роли Аблеухова в «Петербурге» А. Белого. И хотя внимание мое, так же как при работе над Гамлетом, отвлекалось задачами общего порядка, мне все же удалось уделить достаточно времени и на самого себя. Я и все мы, участники этого спектакля, искали подхода к ритмам и метрам в связи с движениями и словом. Попытки наши оказались весьма несовершенными для публики, но нам, актерам, они дали очень много, и я надеюсь, что попытки проведения новых технических приемов, слегка намеченные в постановке «Петербурга», найдут свое развитие в одной из дальнейших наших работ. Постановка «Дела» шла в несколько ином плане, и в задачи ее не входило дальнейшее развитие актерской техники, но тем не менее я лично попробовал и в ней, в пределах своей роли, использовать кое-что из театральных приемов, служащих к облегчению работы и к легкости выполнения. Я попытался проработать тему имитации образа. Я созерцал образ Муромского в фантазии и на репетициях имитировал его.

Я не играл, как это обычно делаем мы, актеры, а я имитировал образ, который сам играл за меня в моем воображении. Эта несовершенная попытка моя привела, однако, к тому, что я при изображении на сцене Муромского остаюсь до некоторой степени в стороне от него и как бы наблюдаю за ним, за его игрой, за его жизнью, и это стояние в стороне дает мне возможность приблизиться к тому состоянию, при котором художник очищает и облагораживает свои образы, не внося в них ненужных черт своего личного человеческого характера. Когда я приступил к созерцанию образа моего Муромского, я, к удивлению своему, заметил, что из всего образа мне ясно видны только его длинные седые баки. Я не видел еще, кому принадлежат они, и терпеливо ждал, когда захочет проявиться их обладатель. Через некоторое время появился нос и прическа. Затем ноги и походка. Наконец показалось все лицо, руки, положение головы, которая слегка покачивалась при походке. Имитируя все это на репетициях, я очень страдал оттого, что мне приходилось говорить слова роли в то время, как я еще не услышал говора Муромского как образа фантазии. Но время не позволяло ждать, и мне пришлось почти выдумать голос и говор Муромского. Однако много радости испытал я и при том немногом, что удалось мне осуществить при спешной постановке «Дела».

Постановка «Гамлета» совпала с важным и значительным моментом в жизни Студии МХАТ. Студия превратилась в Московский Художественный академический театр Второй и перешла в новое помещение да Театральной площади (пл. Свердлова)³⁰. В получении нашим театром нового помещения немалую роль сыграли энергия и такт И. Н. Берсенева. Маленький зрительный зал студии на 175 человек сменился залом, вмещающим в себя 1350 человек. Это дало возможность театру исполнить свой общественный долг: дирекции театра удалось довести посещаемость организованных, зрителей до 110 тысяч и студенчества до 26 тысяч в сезон!!

Мое душевное равновесие крепло с каждым днем. Новые мысли проникали в мое сознание. Они давали мне силы, рождали уверенность в жизни и осмысливали мое пребывание в театре. Я пересмотрел свои прежние знания и легко отобрал из них то, что таило в себе зерна истины, и отбросил все, что разлагающе действовало на сознание и убивало волю. Я с удовольствием прочел, например, у одного из философов анекдотический рассказ о том, как учитель, объясняя своим ученикам канто-лапласовскую теорию о происхождении нашей Солнечной системы, вращал в стакане воды капельку жира. Как эта капелька от быстрого вращения разорвалась и отделила от себя ряд маленьких капелек. Учитель дал таким образом своим ученикам наглядную картину возникновения нашей Солнечной системы с ее планетами. Ученики прекрасно поняли мысль своего учителя, но никак не могли догадаться, кто же вместо учителя вращал в мировом пространстве громадную мировую туманность.

Я далеко еще не освоился с новыми мыслями, притекавшими ко мне, но уже понимал то направление, в котором пойдет моя дальнейшая внутренняя жизнь. Передо мной встала задача перевоспитания себя. Я знал, что чувства мои негармоничны, воля не воспитана и мысли хаотично блуждают в сознании. Я знал, что от меня самого будет зависеть, останется ли моя душевная жизнь такой же, как и прежде, или изменится и подчинится моему «я». И, несмотря на тяжелое сопротивление, которое оказывал мне мой характер, я принялся за переработку своих душевных качеств. Мне уже не были так чужды религиозные настроения. Физическое здоровье мое стало поправляться. Интерес к науке возобновился, но я уже не мог отдалиться ему за недостатком времени. Впрочем, я и раньше не мог должным образом пополнить пробелы в своем образовании. Уже будучи актером Художественного театра, я пригласил к себе

преподавателя математики, но наши уроки скоро кончились, и причиной тому было зеркало, висевшее в комнате. Мой преподаватель во время уроков не сводил глаз со своего изображения в зеркале, и это ставило меня в безвыходное положение. Я смотрел на него, а он на себя, и мои вычисления оставались без проверки.

Медленно менялась моя жизнь, и я заметил однажды, что около меня не осталось ни одного человека из тех, которые окружали меня в детстве и юности. Я вспомнил, как в молодые годы думал я с ужасом о том, как было бы страшно потерять кого-нибудь из своих близких, и вот я потерял их всех, но потерял и часть самого себя, каким я был раньше. Правда, в памяти моей вспыхивают иногда воспоминания раннего детства и даже младенчества, и я узнаю в них черты своего характера, известные мне и сейчас. Я помню, например, себя сидящим на коленях у Антона Павловича Чехова (мне было тогда, вероятно, шесть или семь лет). Антон Павлович нагибается ко мне и ласково спрашивает о чем-то, а я смущаюсь и прячу от него свое лицо. Я хорошо помню это чувство смущения. Оно знакомо мне и теперь. Оно приходит ко мне внезапно, без видимых причин, и я смущаюсь и стесняюсь неизвестно почему, так же точно, как это было со мной, когда я сидел на коленях Антона Павловича.

Помню и еще одно переживание. Это было в 1900 году. Мать разбудила меня утром и поздравила «с новым годом и с новым веком». Ее слова вызвали во мне необыкновенную радость. Чему я радовался, я не знал, но радость моя относилась к чему-то большому, что, как мне казалось, совершилось где-то во мне, в пространстве, во времени, в мире... И теперь мне также знакома эта радость, но я уже знаю, к чему она относится. Я знаю теперь, что эта радость относится к творческим силам в мире, к гармонии и ритмам жизни, к великой справедливости, царящей в мире, к той справедливости, которую я так мучительно искал в период своего пессимизма, к той «закономерности», которой мне не хватало тогда.

Но рядом с переживаниями, знакомыми мне теперь, так же как в детстве, я нахожу в себе такие переживания, которые выступают во мне как противоположность моим детским переживаниям. Вот, например, что бы ни желал я в детстве, в какую бы игру ни играл, мне был прежде всего важен результат, важен конец, было важно эффектное завершение. Я все делал торопливо, поспешно, с волнением стремясь к намеченному мной результату. Я почти не испытывал удовольствия от процесса игры, спеша к ее завершению. Я помню, как долго я мучился, раздражался и волновался, когда мне пришла однажды в голову мысль о том, что можно так мелко нарезать бумагу, что она обратится в воду. Я изрезал громадное количество бумаги, совершенно измучив себя ожиданием результата. Так было в детстве. Теперь же при исполнении какой-либо работы я почти всегда достигаю обратного настроения. Весь интерес мой направляется на процесс самой работы, результаты же ее являются для меня неожиданностью, и я предоставляю им существовать объективно, как бы отдельно от меня, не считая их своей собственностью и не привязываясь к ним так, как делал это в детстве. И благодаря этому новому отношению к результатам своей деятельности я заметил два новых момента в своей жизни. Я заметил, что результаты самых различных дел моих как бы сами собой складываются в стройную картину, в стройную мозаику, где каждый камешек в гармонии с другими дает цельный и осмысленный образ громадной картины. И еще я заметил одно: из сферы моей душевной жизни исчезла щемящая скука и пустота, которые мне приходилось переживать раньше в те мгновения, когда результаты были достигнуты и я, так жадно стремившийся к ним, получал их в собственность и не знал, что с ними делать. Они были мне не нужны и мучили меня, опустошая душу и рождая в ней скуку, тоску и апатию.

Постепенно крепло во мне самосознание, и я заметил, что в связи с этим понизилась моя утомляемость, которая так мучила меня раньше. Я утомлялся от массы внешних впечатлений, которым я позволял действовать на себя бесконтрольно. Я буквально был разорван самыми разнообразными и негармоничными впечатлениями. Мне было незнакомо чувство собранности, я не умел отстранять от себя ненужные впечатления. Реагируя на все встречавшееся мне, я расходовал и истощал свои силы. Проходя по улице, я был буквально полон содержанием вывесок уличным шумом и грохотом, лицами и случайными речами прохожих. Я страдал от этой разорванности, но не знал, как с ней бороться. И только некоторая степень самосознания избавила меня от муки душевного хаоса. Я по-прежнему вижу вывески, слышу уличный шум и т. д., но эти впечатления уже не пронизывают меня без моей воли и не утомляют, как прежде. Я стал допускать в свое сознание гораздо меньшее количество впечатлений, но зато я нашел отношение к этим немногим впечатлениям. Мне, например, доставляет страдание надпись на вывеске, висящей над дверями столовой и гласящей: «Уголок вкуса», или просто «Столовая Вкус»,

или русскими буквами «Люрс» с нарисованным рядом полульвом-полутигром и т. д. Все это мучает меня, но не истощает моих сил, ибо я сознательно отношусь и к «Люрсу», и к его портрету на вывеске и могу посмеяться над ходом мысли того, кто придумал название «Люрс»* (медведь).

Я понял, что художник должен уметь получать впечатления. Это значит уметь отбирать впечатления и искать отношения к ним. Но это не значит, что художник может бежать от гнетущих, тяжелых или даже жалких впечатлений, — нет, он должен получать всякие впечатления и искать к ним ясного и сознательного отношения. Мне посчастливилось испытать величественный душевный подъем при виде римских развалин, когда я был в Колизее, в Пантеоне и среди обломков Форума. Я пережил глубочайшее потрясение в римских катакомбах, поражаясь мощи человеческого духа, я влюбился в Венецию, как в девушку; днем и ночью ходил я по ее узеньким улочкам-лабиринтам и тосковал от любви к ней. Много незабываемых впечатлений оставила в душе моей поездка по Италии³¹. Но вот я снова в Москве, и здесь меня встретил «Люрс»! Что же должен был делать я с ним? Отвернуться с презрением? Нет! Я должен был услышать и то, что в состоянии сказать «Люрс» о душе человеческой. «Люрс» — такой же свидетель жизни человеческой, как и Колизей, как и Пантеон. Только не нужно бояться боли, причиняемой «Люрсом», и тогда он расскажет о многих замечательных вещах, о которых художнику нужно узнать.

Не могу удержаться от того, чтобы не сказать несколько слов об Италии, которая чудесным образом совмещает в себе величие и детскость, грандиозность и юмор, гордость и наивность.

Италия полна контрастов и неожиданностей. Она может развить художественный вкус человека до высочайших пределов, но может показать ему и такую безвкусицу, забыть которую едва ли скоро удастся. Я помню мрачную тюрьму на берегу Неаполитанского залива. Тюрьма эта производит тяжелое и гнетущее впечатление одним своим видом. Ее безнадежно толстые стены сложены из массивных каменных глыб. И тем ужаснее выглядят ее стены, чем ярче солнце, чем чище и прозрачнее воздух над заливом, чем веселее песни, хохот и ругань итальянцев, шныряющих по улицам. Тюрьма — это почти единственное место в Неаполе, откуда хочется поскорее уйти. Но желание уйти переходит в желание убежать, почти в чувство отчаяния, когда вдруг видишь, что около одной из тюремных стен, вплотную примыкая к ней, ютится небольшое кабаре. На эстраде выступают певицы, публика весело ест, пьет, глотает устрицы и шутит с итальяночками, прислуживающими ей. Поют не только на эстраде, поют и за столиками, поют и на улице, около кабаре, поют везде! Первая мысль, которая приходит в голову при виде этой картины: не слышат ли заключенные этих песен и веселого смеха? На стене, рядом с эстрадой, висит большое изображение Мадонны, разукрашенное цветами, лентами и залитое светом. Все это вместе сливается в одно хаотическое впечатление, разобраться в котором сразу нет никакой возможности.

Есть контрасты и в вывесках, и в названиях различных предметов. Например, банк носит название «Банк Святого Духа». Вино — «Слеза Христа». Филе — «А-ля святой Петр». В магазинах продаются небольшие статуэтки, изображающие Христа с розовыми щеками и красивым кукольным лицом. В храме St. Pietro in Vincoli стоит фигура Моисея Микеланджело, она огорожена решеткой, и к ней с трепетом подходят туристы, но, выйдя из храма, они могут тут же в маленькой лавочке, торгующей открытками, получить крошечную статуэтку, изображающую Моисея с идиотским лицом и непропорциональными руками и ногами. Даже Колизей из какой-то бело-желтой массы, вершка в полтора величиной можно получить в такой лавочке. Колизей не только не похож на настоящий, но в нем откровенно не хватает одной стены.

Я зашел в одну из маленьких старинных церквей во Флоренции. Осмотрев ее изумительные фрески и насладившись дивной красотой ее старинного стиля, я направился к выходу. У дверей мне преградила дорогу маленькая сгорбленная старушка и, ласково улыбаясь, жестами пригласила меня вернуться в церковь. Я пошел за ней. Она подвела меня к большому стеклу, похожему на витрину магазина, и торжественно повернула электрический выключатель в стене. Витрина осветилась, и я увидел куклу, одетую в светлое платье. Это было изображение Мадонны. Я ужаснулся, но старушка радостно показывала мне на изображение, по-видимому, приглашая меня повнимательнее рассмотреть фигуру. Она показала себе на грудь и потом снова на фигуру. И вдруг я увидел, что у Мадонны на груди приколоты булавкой маленькие дамские часики. Я понял, что это сделано для красоты и из уважения к

Мадонне, Мне стало до слез жалко старушку. Я быстро поблагодарил ее, заплатил несколько лир за услугу и вышел, Я не был оскорблен за Мадонну, нет, Мадонна не страдает от того, что ее чтят простые души так, как умеют, от чистого сердца, с любовью и верой, мне было жалко старушку, мне было жалко младенца в облике сгорбленного седого существа, едва волочащего ноги. Этот контраст почему-то вызывал во мне слезы.

И при въезде на Капри меня встретила религиозная процессия. На высоких носилках несли изображение Мадонны с поднятыми руками. Процессия двигалась с пением, и скалы сотрясались от выстрелов ракет, и эхо носилось между скалами и сливалось в невыносимый, несмолкающий гул. Боже, как они стреляли! Я готов был сейчас же вернуться назад в Неаполь, но пароход отходил только на следующий день. Полночи я сходил с ума от стрельбы. Как сохраняют итальянцы в душе своей религиозное чувство при таком оглушительном грохоте? Это навсегда останется для меня загадкой. #page#

Однажды на пароходе, по дороге в Венецию, я наблюдал, как весело шутили друг с другом несколько итальянских рабочих. Они, громко хохоча, срывали друг с друга шапки и делали вид, что бросают их за борт. Все пассажиры быстро приняли участие в их игре. Хохотала вся палуба, все снова приходя в восторг от одного и того же приема с шапками. Но вот веселье достигло своего напряжения, и одна из шапок действительно полетела в воду. Палуба затихла, и взоры всех устремились на обладателя шапки. Тот перегнулся через борт и некоторое время смотрел на свою уплывающую и, может быть, единственную шапку. Но когда он сел на свое место, его лицо просияло детской улыбкой и он закатился громким смехом. Вся палуба снова захохотала. Ни следа обиды или огорчения. Потерять шапку гораздо веселее, чем это может казаться со стороны. Но игра этим не кончилась. Восторг товарищей того, кто сидел без шапки, выразился в том, что они стали пучками вырывать волосы с широкой груди своего радостно пострадавшего товарища. Хохот перешел в крик радости. Восторг по-прежнему не сходил с лица человека без шапки и без волос! Я ничего не понимал и должен был искренне сознаться себе в этом. Если угодно, игра рабочих тоже была построена на контрастах.

А вот и еще впечатление. На палубе парохода стоит пианино. Некто подходит к нему и неумело, тихонько ударяет пальцем по клавише и робко оглядывается на публику. Публика молчит. Он ударяет еще и еще раз. Потом начинает импровизировать, ничуть не заботясь о гармонии. Через минуту он поет, ударяя как попало по клавиатуре пианино. Около него собирается толпа. Поют уже многие, поют мужчины и женщины. За пианино сидит уже кто-то другой и играет, а инициатор веселья, заломив шапку на затылок и потрясая черными кудрями, не помещающимися в широкополой шляпе его, дирижирует хором, и кричит, и поет, и танцует. Разве это не Италия? Италия! Это солнце отражается в душах черномазых итальянцев, и поет, и кричит, и танцует в них! Это мы, приезжая в Италию, надеваем черные очки и слабыми, северными, холодными голосами говорим: «Ах, какое солнце», а они, черномазые, размашистые и веселые, как черти, носят это солнце в себе и восторгаются его лучами, не с неба идущими к ним, а к небу идущими из них в их песнях и хохоте! Италия — школа радости, любви, смеха, школа особого способа жизни вприсядку. Я собственными глазами видел, как шофер большого автобуса ловил на улицах Рима, веселья ради, итальянку, гоняясь за нею всей своей громадной машиной. Я буквально выхватил итальянку из-под колес автобуса, но мой «подвиг» был оценен как участие в веселой игре, и шофер вместе с итальянкой, хохоча, направились каждый своей дорогой. И жульничают итальянцы весело и просто. В ресторанах нужно проверять счета — они подаются с расчетом на проверку. Как извозчик запрашивает с расчетом на скидку, так и камерьери (кельнер) пишет с расчетом на скидку! Это в порядке вещей. И ни камерьери, ни посетителю не обидно, когда счет немного убавляется, и оба, довольные, расходятся.

Извозчик также может не дать сдачи. Он долго не будет понимать вас, когда вы станете требовать сдачу, но если и поймет наконец, то, подняв свою жилетку и указывая себе на живот, просто и убедительно скажет вам: «Volgio mangiare maccheroni!»* — и вы, конечно, откажетесь от сдачи.

* «Хочу есть макароны!» (ит.)

Разумеется, все эти и подобные им впечатления не кажутся мне основными и важнейшими для Италии, но что они характерны для нее, в этом я не сомневаюсь. Я даже думаю, что одних впечатлений, связанных исключительно с красотами и величием итальянского искусства, римских развалин, катакомб

и пр., было бы недостаточно для того, чтобы почувствовать и полюбить Италию такой, какова она теперь. Нравы, лица, голоса и смех итальянцев — это другой аспект того, что мы видим в их храмах, музеях и во всей их природе. Итальянцы любят показывать свои достопримечательности и любят давать длинные объяснения к ним, но их объяснения помогают понять их страну гораздо меньше, чем они сами, когда с них слетает вежливость перед иностранцами и они остаются сами собой.

Едва ли найдется человек, которому однажды посчастливилось увидеть Италию и который не почувствовал бы желания описать свои впечатления. Италия требует, чтобы о ней говорили, кричали и писали. Я также не свободен от этих желаний, но все же я считаю нужным воздержаться, не только потому, что Италия описана многими талантливыми людьми, но и потому, что глубоко убежден в том, что описать ее все-таки нет никакой возможности. Даже репродукции с итальянских картин и развалин становятся понятными и дорогими не раньше чем когда собственными глазами увидишь все это.

Некоторое душевное равновесие и покой проникали постепенно во всю мою жизнь. Даже мои посещения призывных пунктов, которые повторялись аккуратно каждые три месяца, когда кончалась моя отсрочка, проходили для меня спокойнее, чем раньше. И чем спокойнее и крепче становилось мое душевное состояние, тем с большим удивлением оглядывался я на свои прежние поступки. Я переставал понимать их, и мне казалось, что я вспоминаю не о себе самом, но о каком-то другом, постороннем мне человеке.

В один из первых призывных дней, когда я ехал на поезде в Москву (я жил за городом), мне показалось невыносимым пребывание среди пассажиров, и я выскочил на ходу из вагона на полотно железной дороги. Теперь мне непонятен этот мой поступок. Я почти забыл то нервное напряжение, которое заставило меня тогда выскочить из вагона идущего поезда. И многое, многое кажется мне теперь чуждым и непонятным. Станным образом окончилось и мое пристрастие к вину. Однажды утром я проснулся от невыносимой душевной боли. Внезапный и неожиданный приступ нестерпимой тоски охватил меня еще во время сна, и я проснулся, стараясь разгадать причину испытываемых мной мучений. Такой сильной боли и таких терзаний совести я не испытывал еще никогда.

В самом страдании моем была как бы заключена и их причина — мне стало ясно, что причина заключается в вине. Я был поражен таким неожиданным и, казалось, ничем не подготовленным переживанием. Я перестал пить исключительно под влиянием этой пережитой мною муки. Мои попытки вернуться к вину не удавались, потому что вино перестало доставлять мне с тех пор какое-либо удовлетворение. Все это случилось само собой и как бы помимо моей воли.

Когда мое сознание освободилось от ненормального воздействия алкоголя, я стал успешнее работать в области изыскания театральной правды. Я мог сравнить пребывание мое на сцене в трезвом и нетрезвом состоянии, и мне открылся один важный момент. Актер, опьяняющий себя перед выходом на сцену, теряет незаметно для себя особое качество творческой объективности по отношению к самому себе. Он не в состоянии воспринять своей игры объективно, как бы со стороны. Он не знает, как он играет. Он ощущает возбуждение, которому и отдается, но он не свободен в этом возбуждении он захвачен им и не может отвечать за результаты своего «творчества». А между тем актер, обладающий нормальным сознанием, должен во время игры на сцене «видеть» самого себя так же свободно и объективно, как видит его публика. Он должен сам получать впечатление от своей игры как бы со стороны. Истинное творческое состояние в том именно и заключается, что актер, испытывая вдохновение, выключает себя самого и предоставляет вдохновению действовать в нем. Его личность отдается во власть вдохновению, и он сам любит результаты его воздействия на свою личность. Это знает всякий художник, всякий актер, испытавший истинное вдохновение. Эта объективность спасает актера от рассудочного и грубого вмешательства в свое творчество.

Часто говорят, что творчество должно идти из глубин подсознательной жизни художника, но это возможно только в том случае, если художник умеет объективно относиться к самому себе и не вмешиваться в работу Подсознания своими грубыми мыслями и грубыми чувствами.

«Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...»³². Или:

«Пока не требует поэта
К священной жертве Аполлон...»

Так говорят поэты о вдохновении и о связанной с ним объективности самого художника. Актер, ищущий своего «вдохновения» в вине, никогда не переживет истинного вдохновения. Он обрекает себя на жестокий самообман.

В умении относиться объективно к себе самому большую роль в моей жизни сыграла одна незначительная, казалось бы, черточка в моей судьбе. Заключается она в том, что я постоянно в пустяках попадаю в смешное положение. И, смеясь над собой, я учусь быть объективным к самому себе. (Отличие мое от Епиходова заключается в том, что Епиходов не умеет смеяться над своими «несчастьями» и трагически относится к своей судьбе.)

Имея почетный билет для входа в кино, я был по недоразумению с криком удален из очереди входивших в кино граждан.

Часто, здороваясь или прощаясь с кем-нибудь, я не получаю ответного приветствия.

Иногда от чрезмерной любезности в разговоре с мало знакомыми людьми, стараясь подобрать вежливые и приятные выражения, я говорю «спасибо» вместо «пожалуйста», «будьте здоровы» вместо «здравствуйте», «извините» вместо «до свидания».

Однажды я сидел в гостях у Ф. И. Шаляпина и смущался. Пили чай. Я отпил из своего стакана и, не успев проглотить, заметил, что за столом воцарилась тишина. Боясь громко глотнуть, я задержал чай во рту. Все по-прежнему молчали. Я чувствовал, что краснею и что меня сейчас спросят о чем-нибудь, чтобы вывести из смущенного состояния. Я решился проглотить чай, но глотательное движение не удалось, и чай тоненькой струйкой, медленно, как из шприца, вылился на скатерть.

Все эти и подобные им пустяки могут иметь большое значение, если найти к ним правильное отношение.

Чем серьезнее относился я к театру, чем больше работал теоретически над вопросами новой актерской техники, тем сложнее становились мои отношения к публике. В прежнее время я чувствовал зрительный зал как единое недифференцированное существо и трепетал перед этим существом, ища его одобрения или боясь его порицания. Но мало-помалу ко мне стали доходить из зрительного зала и другие ощущения. Я стал отличать состав публики. Мне было не все равно, кто сидит в зрительном зале. Я начал чувствовать волю зрителей, их желания, их настроения.

Зрительный зал имеет десятки оттенков, и каждый вечер дает новые нюансы этих оттенков. Зал бывает добрым и злым, легкомысленным и серьезным, любопытным и равнодушным, благоговейным и распущенным. Но в общем настроении, царящем в зале, я различал и молчаливую борьбу, происходившую между отдельными группами. Все это раньше не доходило до моего сознания, и я играл так, как мне подсказывало мое настроение. Но с новым ощущением зрительного зала изменилась и моя игра. Я стал играть так, как того хотели сегодняшние зрители. Это мучило меня, потому что я чувствовал, что теряю самостоятельность и подчиняюсь чужому желанию. Мучение было тем сильнее, чем поверхностнее и легкомысленнее был настроен зрительный зал. В угоду ему я начинал играть грубее и проще, почти разъясняя свою игру. Но воля зала бывала так сильна, что я не мог побороть ее. Каждый спектакль (в особенности вначале) был для меня тяжелым испытанием. И передо мной встал вопрос, как выйти из этого тяжелого положения.

И я нашел ответ в новой актерской технике. Я понял, что зрители имеют право влиять на творчество актера во время спектакля и актер не должен мешать этому. Та объективность, о которой я упоминал выше, и есть способ дать публике возможность влиять на актера и вносить в спектакль свой оттенок. Так бывает с актером всегда, если он действительно вдохновлен. И только тогда устанавливается контакт между публикой и актером, когда актер любит публику, всякую публику, и когда отдает ей

свой сегодняшний сценический образ, позволяя этому образу делать все, что потребует от него вдохновение, в котором есть также и воля зрительного зала.

Можно пользоваться, например, советами и указаниями лица, которому доверяешь и мнением которого дорожишь, путем такой отдачи себя его влиянию. Я, например, часто пользуюсь указаниями А. И. Чебана, не беспокоя при этом его самого. Я мысленно сажаю его в зрительный зал во время спектаклей или репетиций и предоставляю ему действовать на меня. Я чувствую при этом, как меняется моя игра, как облагораживается она и какая четкость выступает в моих жестах, словах и целых кусках роли.

Художественное чутье, вкус и мастерство Чебана, которому я беззаветно верю как художнику, начинают действовать на меня или, вернее, во мне.

Актер, который «мнит, что творений своих он создатель», отстраняет от себя публику и вызывает в ней протест. Почему говорит поэт, что Аполлон требует его к священной жертве! Почему к жертве? Потому, что отдать себя вдохновению и через вдохновение публике, духу времени, эпохе и т. д. — значит принести жертву. Актер, любящий свой собственный произвол, свою личную волю в искусстве, не знает, о какой жертве идет речь в творчестве, и он никогда не в состоянии будет ответить ни эпохе, ни потребностям своего времени.

Как много в наши дни говорят «о созвучности с современностью» и как плохо понимают, в чем заключается эта «созвучность»! Как часто мне бросали упрек в том, что я играю «Гамлета», который не нужен нашей эпохе. Разве дело в «Гамлете» или в какой-нибудь другой классической пьесе? «Гамлет» таит в себе неисчерпаемые богатства для нашей эпохи, и не в нем дело, дело в том, как и для кого играть «Гамлета».

Я помню один спектакль «Гамлета», когда аудитория наша состояла исключительно из учителей, съехавшихся в Москву со всего РСФСР. Я помню, как жадно вбирала аудитория все, что происходило на сцене, и как много нового и своего внесла эта аудитория в спектакль. Я благодарен им, посетившим нас учителям, за те безмолвные поправки и изменения, которые они внесли в спектакль. Новая актерская техника, о которой я говорю, — вот ключ к «созвучности с эпохой». Новый, глубокий актер, актер, жертвенно отдающий себя аудитории, — вот ключ ко всякой современности. Классики, величие которых в том и заключается, что они далеко выходили за пределы своего времени и в своем творчестве затрагивали интересы грядущих эпох, эти классики оживут и заговорят с нами на нашем языке, если мы, вместо того чтобы душировать и гнать их, предоставим в их распоряжение новую технику, новое искусство, нового актера, могущего воплотить классика так, как хочет этого эпоха.

Новый актер узнает, поймет и учтет желание нового зрителя с его новым сознанием не раньше, чем научится путем новой техники жертвовать своим произволом, своей личностью. Никакие теоретические трактаты, никакие кабинетные измышления современных мыслителей от театра не найдут доступа в сознание актера. Актер не услышит и не поймет их, не знающих тайны современности. Актера нельзя уговорить быть современным, не указав ему актерского пути к тому, как стать современным. Не от теоретиков театра, но от самой публики, от живого зрителя — вечером, во время спектакля — должен услышать актер слово, звучащее из современности. Но для этого ему надо иметь орган, которым можно услышать это слово о современности, орган же этот есть новая актерская техника, которая научит актера жертве в искусстве, а не произволу в нем.

Сердце сжимается от боли за театр, когда видишь, как злобствующие «теоретики и знатоки современного театра» призывают общественность к жестокой и грубой расправе с театром! И как радуется сердце, когда знаешь, что «знатоков» и «теоретиков» театра, в сущности, не так много и что истинные знатоки, любящие и понимающие театр, не позволяют и не позволят им погубить нарождающиеся молодые ростки действительно нового театра. И за это великая благодарность им, знатокам и терпеливым охранителям театра!

Мне ясно, что ближайшей задачей актера является переработка себя самого, своей техники, своего актерского существа. Театр спасет не только новый репертуар, но и новый актер!

Я помню, какую радость доставил мне Моисей своими суждениями о технике, необходимой для настоящего актера. Я помню, с какой любовью объяснял он мне, как нужно ставить диафрагму и дыхание и как обращаться с голосовыми связками и т. д. Он упирался пальцами мне в живот, а сам в это время кричал с восторгом, глядя на меня, как будто кричал не он сам, а я. Я видел, как любит он технику, как ценит ее и какое громадное значение приписывает ей. И он прав бесконечно! Кому же нужна техника, как не русскому талантливому, пламенному и темпераментному актеру? Я был счастлив, когда узнал, что К. С. Станиславский с восторгом говорит о Моисее и предлагает молодым актерам учиться у него.

Велики обязанности актера перед публикой, но есть некоторые обязанности и у публики по отношению к актеру. Я часто замечал, что спектакль идет хуже, чем мог бы идти при сегодняшнем составе публики, только потому, что публика (или, вернее, некоторая часть ее) не слишком внимательна при самом начале спектакля. Момент, когда раздвигается занавес, есть момент, который актер всегда переживает особенно. Это момент, когда актер получает первую весть из зрительного зала, и часто весть эта бывает печальной вестью о том, что публика «не готова». Сознает это актер или нет, но он теряет нечто от своей силы, когда получает неблагоприятную весть из зрительного зала. Публика может повысить качество спектакля своим участием в нем, но может и понизить его чрезмерным спокойствием своим и пассивным ожиданием впечатлений. Публика должна хотеть увидеть хороший спектакль, и она увидит его, если захочет. Спектакль состоит не только из актеров, но и из публики. С какой завистью смотрел я на публику, когда наблюдал ее в 1925 году во время Международного шахматного турнира в Москве. В присутствии Ласкера, Капабланки, Маршала и других великих шахматистов публика показала, какие силы она таит в себе и каких спектаклей может добиться, если захочет отнестись к Станиславскому, Мейерхольду, Москвину и другим с тем же вниманием, с каким она отнеслась к Рети, Торре, Боголюбову и т. д.

Многое хотелось бы мне сказать о связи публики и актера, но пусть эта тема войдет в содержание другой моей книги, специально затрагивающей вопросы театра как такового.

Я много говорю о новой актерской технике. Но владею ли я сам этой техникой? Нет, еще не владею. Вот та пограничная черта, на которой стою я теперь и с которой бросаю взгляд на свое прошлое и на свое будущее. Я готовлюсь к принятию новой будущей техники, я жду и жажду ее. Немногие попытки овладения ею показали мне ее неизмеримые глубины и ценности. Я смотрю вперед с надеждой и верой. Я покончил внутренне со всем старым в театре, и мне мучительно трудно доживать в этом старом и бороться с препятствиями, встающими на пути к новому. В сущности, я не сыграл еще ни одной роли так, как это нужно, и если бы меня спросили, какую из своих ролей я считаю наиболее удачной, я со всей искренностью должен был бы ответить: ту, которую я еще не сыграл.

1 Врач-психиатр В. В. Ольдерогге.

2 Студия Чехова была создана в 1918-м и просуществовала до 1922 г. В октябре 1921 г. Чехов от руководства студией отказался.

3 От первого брака, с А. Н. Хрущевой-Сокольниковой, у Ал. П. Чехова были сыновья Николай и Антон.

4 Чехов был принят в Суворинский театр осенью 1910 г. и проработал в нем два сезона — до июня 1912 г. Роль царя Федора была впервые им сыграна 22 октября 1911 г.

5 Чехов имеет в виду актрису К. И. Дестомб, и в информационном разделе «Журнала Литературно-художественного общества» также указывалось, что «30 октября утром роль царицы Ирины играет г-жа Дестомб». В программе же спектакля, о котором рассказывает Чехов, значится актриса И. В. Мандражи.

6 Речь, по-видимому, идет о вечерах, посвященных истории русского театра, организованных Н. Н. Арбатовым силами студентов Театрального училища имени А. С. Суворина в 1907 г. (см. Летопись М. Ч.).

7 Чехов мог видеть Б. С. Глаголина в роли Хлестакова на сцене Суворинского театра в 1909 г. Рецензент «Петербургской газеты» (1909, 17 сент.) писал: «Хлестаков у Глаголина не фат. Нет, это простодушный юноша с ветром в голове. Он не добр и не зол, он не обманщик, но он безумно молод. И когда он врет в третьем акте, когда берет деньги у чиновников в четвертом акте, когда у него все выходит «вдруг», — тут не хитрость, не фатовство. Это говорит в нем легкомысленная, безудная, увлекающаяся зеленая молодость».

8 Гастроли МХТ в Петербурге начались 26 марта 1912 г.

9 Чехов был зачислен сотрудником в филиальное отделение МХТ 16 июня 1912 г.

10 Общество содействия устройству фабричных, заводских и деревенских театров, созданное в 1911 г. при участии В. В. Готовцева, и Дом имени Поленова (Дом театрального просвещения), созданный в 1915 г. художником В. Д. Поленовым частично на собственные

средства, — разные учреждения, хотя преследовали они аналогичные цели.

11 Фильм «Трехсотлетие царствования дома Романовых» вышел на экраны в феврале 1913 г.

12 В апреле 1913 г. Чехов приехал в Петербург с труппой МХТ на гастроли.

13 Ал. П. Чехов умер 17 мая 1913 г.

14 Студийная книга хранится в музее МХАТа (КС, 13771). Ее страницы заполнены записями Л. А. Сулержицкого, записями, стихотворениями, рисунками Е. Б. Вахтангова, Чехова, А. А. Гейрота и других студийцев.

15 Имеется в виду гастрольная поездка МХТ в Киев в мае 1914 г.

16 Этот случай произошел 13 декабря 1917 г.

17 Имеются в виду гастроли МХАТа в Западной Европе и Америке в 1922-1924 гг.

18 Сугубый интерес к вопросам актерской техники возник у Чехова со времени его знакомства с системой Станиславского. Впоследствии, в предисловии к своей книге «О технике актера», вышедшей в 1946 г. в Нью-Йорке, говоря о ее истоках, он напишет, что «подгляд начался в России».

19 С лекциями Р. Штейнера, специально посвященными звуку, жесту, цвету, эвритмии, Чехов познакомился уже после закрытия своей студии, по-видимому, в 1926 г.

20 Театрами Пролеткульта, общественными самодеятельными организациями, как правило, руководили профессиональные актеры и режиссеры. В Москве насчитывалось 17 районных театральных студий.

21 Спектакль, о котором вспоминает Чехов, состоялся 11 апреля 1921 г. После него студия, получив официальный статус и название Студия М. А. Чехова, была включена в сеть государственных студий при Наркомпросе.

22 Впервые после отпуска по болезни Чехов сыграл в спектакле «Праздник мира» роль Фрибэ 12 октября 1918 г.

23 Репетиции «Эрика XIV» интенсивно шли в феврале — марте 1921 г. Наибольшее количество репетиций «Ревизора» с Чеховым К. С. Станиславский провел в январе, а затем в марте — мае того же года.

24 Генеральные репетиции «Эрика XIV» состоялись 19, 21, 25 и 26 марта.

25 Последний спектакль «Потопа» с участием Вахтангова в роли Фрэзера состоялся 14 февраля 1922 г.

26 Н. А. Чехова умерла весной 1919 г.

27 Первые зарубежные гастроли студии проходили летом 1922 г.

28 Эти заседания состоялись 22 и 23 сентября 1922 г.

29 Более подробно об этом педагогическом приеме см. в книге М. О. Кнебель «Вся жизнь» (М., 1967, с. 126—128).

30 5 июня 1924 г. Первая студия получила помещение Нового театра (ныне — Центральный детский театр) и стала называться МХАТ 2-й.

31 Первая поездка Чехова в Италию состоялась летом 1925 г.

32 Стихотворение А. К. Толстого. #page#
Жизнь и встречи

Первый человек, которого я «встретил» в жизни, человек, глубоко поразивший меня, был мой отец. Я трепетал перед ним, изумлялся ему, боялся, но не мог полюбить никогда. Для меня он был страшен во всех своих проявлениях. Сила его взгляда и голоса, его рост и атлетическая фигура пугали меня. Физические, душевные и умственные силы его казались мне безграничными. Но он был слишком большой оригинал, и это помешало ему использовать свои знания и громадную жизненную энергию сколько-нибудь систематически.

В играх моих я имел доброго, славного друга. Он действовал на меня успокаивающе, приучая меня к систематическим действиям даже во время игры. И сам он играл со мной в шахматы, в теннис и участвовал в беготне и в шалостях на дворе. Это был наш жилец, скромный, веселый бородатый мужчина. Работа у него была ночная. Возвращался он утром усталый, слегка похудевший, но бодрый и радостный. Я ждал его возвращения с нетерпением. Издали завидев его фигуру, его размашистую, мягкую походку, плохонькую широкополую шляпу и драное, залатанное пальто, я бежал к нему навстречу и повисал у него на руке. Его русское лицо было чем-то похоже на лицо Антона Павловича Чехова. И это особенно привлекало меня к нему. Звали его Степан Степанович Данилов.

И все же, несмотря на благотворное влияние моего друга, мучительное «не успею!» быстро развило во мне привычку к хаотическому образу жизни. Моя страстная натура помогала этому. Я бросался от одного дела к другому, от одной цели к другой без разбора, не спрашивая, возможно или невозможно осуществление моего желания. Игры мои были страстны и преувеличенны. В комнате появлялись поленья, доски, листы железа, и, когда уже не оставалось места для постройки, я изыскивал способ разрушить свое грандиозное здание так, чтобы достигнуть наибольшего эффекта. Поленья, доски и железо с грохотом рушились, приводя в отчаяние мою мать и старую няню. Я же испытывал восторг от «величия» совершающегося. В войну играли все мальчики той дачной местности, где мы жили. Драки были настоящие, с поранениями и увечьями. Однажды, с энтузиазмом верности служа своему «генералу», я вместе с отрядом бежал на врага. Я видел только спины своих соратников и, доверяя их мужеству и военному гению, бежал сзади всех. Но вдруг они остановились, и я увидел их лица и направленные на меня «ружья». Что случилось? Враг напал сзади? Я обернулся. Никого. И тут я вдруг понял: измена! Отряд, во главе с генералом, изменил. И кому же? Мне, верному рядовому. Мне одному! Изменил и присоединился к врагу. Когда произошел заговор, я не знаю, но было страшно, оскорбительно и стыдно. Я бросился к матери и рыдал безутешно, не умея объяснить, что случилось со мной, с моей душой. В минуту измены я что-то узнал, что оставило след навсегда в моей жизни.

После ужаса «военной измены» я спрятался внутренне, ушел в себя, стал еще более труслив и незаметно для себя, в виде самозащиты, научился улыбаться тем, кого боялся. Уже и тогда я смутно

чувствовал стыд и недостойность такого средства защиты, но другого не было еще в моем распоряжении.

Был у меня и еще друг помимо Степана Степановича. Тоже бородатый, тоже скромный и радостный, но был он бродяга и пьяница горький. Малоросс, от природы философ, он всегда чего-то искал, куда-то стремился, всех любил, беседовал с птицами, понимал небеса, был чист душою и честен. Бродяга — не жулик. По фамилии Ларченко, по имени-отчеству Василь Осич. Он пил для экстаза. Места жительства не имел и спал где придется. Чаще всего у нас на дворе, в бане или в оранжерее. Когда приходила нужда и было не на что выпить, он высматривал, не стоит ли где мать у окна, и, когда замечал ее, срезал веточку с дерева, снимал шапку и ждал платы за труд: дескать, видите, за садом хожу! Получив пятак, он выражал свою благодарность по-своему, одним жестом, без слов: взмахнув рукой вверх, он с чувством хватался за шею и затем, подбросив бороду снизу, ковырнув рукой в воздухе около уха и завернувшись большим пальцем в затылок, делал паузу. Потом, снова чеснув в бороде, хватал шапку под мышку и походкой с припрыгом неся в кабак. Я изучил его жест в совершенстве и, применив его в роли на сцене, привел в восторг публику.

Скоро, шатаясь, Ларченко снова являлся. Он был в экстазе. На голове нес лоток, с лотка свисали цветы и сыпались мелкие камушки. Весь его вид говорил: «Поглядите, я — человек, я — торговец, торгую цветами!»

— Цветики, цветочки! — кричал он на всякие голоса, то блаженно, то с нежностью, то с ухарским счастьем.

Проходя мимо окон, он оборачивал голову вместе с тяжелым лотком и хохотал, сияя любовью и к нам, и ко всему белому свету. Ноги его сами собой начинали налаживать пляску, угрожая лотку. Мы отходили от окон, чтобы спасти цветы от гибели. Он удалялся, но еще было слышно:

— А вот они, цветики, вот полевые! Ах и цветики, эх распрекрасные!

Но бывало, экстаз заводил его и в область науки. Он погружался в канаву и длинной веревкой измерял ее, что-то ворча и шепча, путаясь в собственных сложных до крайности жестах.

— Что ты делаешь, Вася? — спрашивал я.

Он с восторгом глядел на меня своими хохлацкими, лучистыми глазами и, задыхаясь от чувств, выговаривал:

— Землемер я... простите!..

И — жест.

Встречаясь с отцом, он молчал, украдкой косясь на него. Отец тоже косился. Оба с хохлацкими душами, они и без слов понимали друг друга. Так могли они подолгу простаивать вместе, не то договариваясь, не то совещаясь о чем-то.

И договорились однажды.

— Ну так вот, — сказал сурово отец, — так и будет!

Ларченко снял шапку.

— Довольно бродяжить. Вот тебе комната в доме, вот тебе ключ. Помесячно — жалованье. Ты — дворник. И ни капли! Ни-ни! Если замечу — каюк!

Трудно сказать, кто больше был рад — Василь Осич или я. Теперь я буду видеть его каждый день, когда захочу!

Сад был выметен, ветки с деревьев сострижены, цветы пересажены, предметы на дворе передвинуты, лопата до блеска начищена, и, когда все было сделано, снова был выметен сад. Ключ то и дело переходил из кармана в карман, отряхивались штаны для изящества, прутиком выбивалась лохматая шапка, а взгляд Василь Осича все искал нового дела.

Он стал серьезен, солиден и с достоинством кивал головой проходившим по улице бродягам-приятелям. А те подмигивали ему, как будто себе на уме.

Кушал он в кухне с прислугой. После завтрака ему подавали большую кастрюлю жидкого кофе, и он долго со вкусом занимался ею. Не только лицо его, но и затылок и спина выражали: «дворник фрыштыкает». Откушав, Василь Осич деликатно отставлял пустую кастрюлю, осторожно, чтобы не загромоздить стулом и не стучать сапогами, шел к двери и, рыгнув на всю кухню, скрывался.

Я хоть и часто видел теперь Василь Осича, но прежней веселости не было.

Прошел месяц.

Однажды ночью, когда все уже спали, под окнами дома раздалось залихватское пение с вариациями и вокальными импровизациями всякого рода.

Я узнал голос (скорее душу) моего друга и, вскочив с постели, высунулся в окно.

— Вася, милый, иди скорее спать!

— Царица небесная, — закричал Вася, увидев меня. — Я есть служащий человек! Мне теперь сам черт по колено! Чеховский дворник я!

— Завтра, Вася, иди к себе, — умолял я его, — услышит отец — пропадешь!

— Ах ты, сукин сын, камаринский мужик!
Ты не хочешь своей барыне служить!..

Вася размахнулся и, бросив шапку на землю, пустился отплясывать камаринского.

— Четыре отделения в голове человеческой! — кричал он. - В одном умственность, в другом дурственность, в третьем невозможность, а в четвертом...

Окно отца растворилось.

Я никогда не узнал, что было в четвертом отделении. Наутро Василь Осич был изгнан отцом.

Через несколько лет я случайно узнал, что умер Ларченко одиноко, где-то в казенной больнице.

Были типы и другого рода. Запомнилась мне фигура «печника». Тощий, высокий, в бабьей кофте, в штанах чуть пониже колен (низ давно обтрепался) и без шапки. Густые, лохматые

волосы делали его голову несоразмерно большой. На исхудалой шее она казалась мне пробкой в бутылке шампанского. Кудри волос закрывали половину лица и кольцами падали по обе стороны распухшего сизого носа. Он громко и часто чихал, приводя меня в восторг тем особенным криком, который он изобрел для своего и без того выразительного чиханья. Приветствовав нас, он встряхивал кудрями и шел дальше неизвестно куда. «Печником» он назывался потому, что из дырявого кармана его всегда торчала лопаточка для смешивания известки и глины.

Обойдя в первые дни все притоны, отец уже оставался безвыходно дома во все время своей болезни.

Часто ночь начиналась игрою в шахматы. Несмотря на большое количество выпитого, отец никогда не терял способности мыслить и играл умно и смело. В его большом кабинете с притушенной, часто коптившей керосиновой лампой, среди множества книг, я погружался в таинственную атмосферу. Шахматная игра кончалась, и отец начинал рисовать карикатуры.

Когда рисование надоедало отцу, он начинал показывать мне физические и химические фокусы. Под его «магическим» влиянием то тут, то там — на полу, на столах, на полках с книгами — вспыхивали разноцветные огни, закипали сами собой жидкости в стеклянных сосудах, образовывались красивые кристаллы в колбах, из банок поднимались густые пары и, рассеиваясь, исчезали под потолком, в бутылочках происходили небольшие взрывы, горели куски проволоки, и все это я приписывал необыкновенной и непонятной мне силе отца.

Фокусы сменялись рассказами о знаменитых авантюристах. Их отважные проделки всегда удавались: они были свободны от страха смерти и рисковали своими жизнями так же, как и чужими.

Наступала вторая половина ночи. Отец садился на диван и начинал рассказывать о звездном мире. Внезапный взмах его руки вычерчивал орбиту планеты, и она неслась в пространстве, следуя жесту отца. Недвижный пояс знаков зодиака, охвативший весь звездный мир, был мне виден в остановившемся, далеко устремленном взгляде отца. Взгляд этот был страшен и холоден. Он внезапно выкрикивал одно-два слова, и спина моя холодела. Но я не мог и не хотел выходить из этой душной атмосферы ночи, в которую вовлек меня отец. И хотя душа моя с жадностью вбирала в себя космические картины, так искусно изображаемые отцом, все же мрачны и бездушны казались мне эти туманности, метеоры, кометы, дико носившиеся в мировых пространствах. Человеческое существо всегда выступало в рассказах отца как ничтожное, случайно возникшее явление. Какая-то комбинация каких-то сил, когда-то и где-то столкнувшихся, зародила сознание! Значит, чудо? Но отец говорил - чуда нет. Случай! Но кто же его делает? Кто им «заведует»? «Случай» рисовался мне как умный, хитрый, очень большой, все видящий, все могущий, все вперед рассчитавший НЕКТО. Но был он так одинок, этот НЕКТО, так жалко было его, что слезы душили меня. Обо всех он заботится, все для всех делает, создал мир, а его знать не хотят.

Начинало светать. Отец вставал, падающей походкой шел к окнам, раздвигал шторы, тушил лампу и снова тяжело опускался на диван.

Теперь отец говорил о сознании. Возникшее из НИЧТО, оно, миллионами лет подвергаясь «случайностям», достигло наконец своего апогея в прекрасной, жаркой, солнечной Греции. Человек, такой ничтожный, затерявшийся в космических вихрях, в новом виде представал передо мной. Фигуры первых философов Фалеса и Анаксагора, с их учениями, сменялись другими, столь же чудесными. Вот гигант Аристотель, вот его учитель Платон, вот различия их образа мыслей. Все картинно, ярко, понятно и связно. Шаг за шагом вел меня отец по широким и узким, прямым и кривым путям развития человеческой мысли. Хотя и усталый, с отяжелевшей головой, я все же напряженно старался слушать отца и с уважением вглядывался в фигуры мыслителей, являвшихся моему воображению. Минувя христианство, отец вел меня дальше, в средние века. Греция оставалась далеко позади. Новые образы представляли предо мной. И хотя мы шли дальше и дальше, но один образ не хотел покинуть нас. Старый грек шел неотступно за нами. Он мешал мне следить за рассказом отца. Я пытался не раз отогнать его. Он исчезал на минуту и тут же снова являлся. Чем ближе подходили мы к нашему времени, тем курьезнее выглядел грек-старичок. Вот уже и Кант. В мастерском рассказе отца даже этот мыслитель становился понятен мне.

Откуда брал отец эти дивные примеры, сравнения, образы, так облегчавшие мне понимание философских концепций? Но старик грек положительно мешал мне. Он не вязался ни с атмосферой раннего утра, ни с моим упорным желанием оставаться серьезным. Против воли я вспоминал о веселом Степан Степаныче. Захотелось, чтобы и он взглянул на грека. Нет, буду слушать отца. Может быть, завтра удастся уговорить Ларченко сесть в бочку? Но все это завтра. Степан Степаныч, наверное, пройдетя Александром Македонским. За сараем, я знаю, есть для Васи подходящий фонарь. Но все это после. Иногда мне казалось, что отец не только рассказывал, но изображал и Шопенгауэра, и Ницше, и Гартмана. Уж очень ярко я видел их. Но не только их, но их мысли, казалось, играл он. Как он делал

это? Можно, пожалуй, у няни для Васи достать простыню. Я что-то прослушал в рассказе отца. Да и сам он уже невнятно произносил слова. Было почти совсем светло. Хотелось на двор, в сад, на свежий воздух, но глаза слипались и смешил грек. Подходила мать, брала меня за руку и вела в спальню.

Вдруг наступал день, когда отец, всегда неожиданно для самого себя, отставлял недопитый стакан и говорил: «Кончено!» Болезнь проходила внезапно, и отец начинал работать без усталости. Он быстро возвращал все пропитые и розданные деньги. Он был членом Академии наук¹, и его литературные, беллетристические и научные труды ценились и хорошо оплачивались издателями.

С годами запои отца становились все чаще и продолжительнее, и он спился быстро и окончательно после того, как потерял своего единственного друга, которого нежно любил, и перед которым преклонялся. Другом этим был брат его Антон Павлович Чехов. Их переписка, полная юмора, взаимной любви и глубоких мыслей, была после смерти отца и А. П. Чехова подобрана мною в хронологическом порядке. Известие о смерти А. П. Чехова не только вызвало приступ болезни отца, но и изменило его характер. Он стал как-то бесцельно метаться, меньше работал, душевно ослаб и стал делать ненужные, ничем не оправданные вещи. Он вдруг ушел из семьи, без причины, стал жить один, но постоянно звал к себе мать и меня. Терпел ненужные, мелкие неудобства, путешествовал тоже бесцельно, тосковал — и скоро вернулся в семью. Но вернулся он больным и приговоренным врачами к смерти. Умер он в тяжких мучениях.

Смерть отца произвела на меня странное впечатление. Не так должен был умереть, казалось мне, такой сильный, всегда неожиданный и страшный человек. Я видел, как он задыхался, как кошмарные видения терзали его душу, и в минуты, когда к нему возвращалось сознание, ужасался его непросветленному гневу, даже злобе на долгие свои страдания. Я все ждал от него в эти ужасные дни и ночи какой-то новой правды, не высказанной им до сих пор. Когда последняя судорога пробежала по его лицу, когда он перестал дышать и метаться и лежал с открытым ртом и открытыми, никуда не смотрящими глазами, я все еще ждал. Но «аккорд» остался неразрешенным. Я отошел от его постели, лег и сам перестал двигаться. Это мое состояние длилось до тех пор, пока я не нарисовал его лицо в момент его смерти. Рисунок производил неприятное впечатление, и домашние забросили его куда-то. Но мне стало легче, и я начал быстро забывать отца.

Полное «разрешение аккорда» я осознал в себе только после того, как сыграл на сцене три различные смерти.

Иоанн Грозный, умирая, увидел шутов и скоморохов, с диким визгом, свистом и кривляньями не то провожавших его из этой жизни, не то встречавших на пороге будущей. Его растерзанная и грешная душа все же увидела искаженный облик потустороннего².

Эрик XIV за мгновение до смерти тоже взглянул в тот мир, куда вела его судьба. То, что он увидел, было светом по сравнению с его темной, безысходной жизнью. Он весь раскрылся, и его пораженная, хотя еще не понимающая душа страстно устремилась навстречу неведомому — и он умер.

Гамлет принял смерть как знающий: он перешел спокойно, с ясным сознанием, как бы осторожно сложив с себя свое тело.

Все три смерти были для меня не только уходом отсюда, но и различным вступлением туда. Я постарался передать это публике как в игре, так и в нюансах постановок. Так, изобразив три смерти на сцене, я пережил то, чего не хватало мне в смерти отца.

Воспоминания мои об А. П. Чехове, к сожалению, крайне скудны.

Я помню, например, себя сидящим на коленях Антона Павловича (мне было тогда, вероятно, шесть-семь лет). Антон Павлович нагибается ко мне и ласково спрашивает о чем-то, а я смущаюсь и прячу от него лицо.

Вспоминаю, как отец мой в первый раз привез меня в Ялту³ и вошел со мной в кабинет Антона Павловича.

— Это кто же? — спросил он, протягивая мне руку. — Антон? (Другой сын моего отца.)

— Нет, это Мишка.

— Ну, здравствуй, Миша.

В это время Антону Павловичу подали пакет с книгами, только что принесенный с почты. Это было роскошное издание «Каштанки».

— Читал ты «Каштанку»? — спросил Антон Павлович.

— Нет, — ответил я.

— Ну так вот тебе, — он подал мне книгу, — походи и прочти. А «Белолобого» читал?

— Нет.

— Тоже прочти. Дай-ка мне книжку, я тебе надпишу.

Еще запечатлелась в моей памяти прогулка с Антоном Павловичем по ялтинской улице. Он, худой, согорбленный, тихо шел, опираясь на палку. Уличные мальчишки прыгали вокруг него, крича:

— Антошка — чахотка! Антошка — чахотка!

А он, ласково улыбаясь, глядел в землю.

Как-то вышел он к вечернему чаю в столовую, где сидели его мать Евгения Яковлевна, моя мать и я. Он, очевидно, долго писал перед этим — взгляд его был несколько рассеян и счастливая улыбка временами играла на его губах. Ему подали чай, и он своим тихим, теплым баском сказал:

— Ложка собакой пахнет.

Мать его встревожилась и стала уверять, что ложки да и вся посуда моется в кухне хорошо.

— Что это ты, Антоша, какая собака, откуда!

Я закатился смехом и видел, как Антон Павлович, как бы исподтишка, улыбаясь глазами, поглядывал на меня.

Сиживал я у него в кабинете, молча, часами, когда он писал. Я сгорал от любопытства узнать, что стоит у него в углу в длинном закрытом футляре. Разглядывал множество маленьких вещичек, лежавших на его письменном столе, и хотел, чтобы он дал мне их. И он действительно вдруг переставал писать и давал мне одну из вещичек, давно облюбованных мною.

— Спасибо, — говорил я басом от смущения и тотчас же намечал другую вещичку. Скоро у меня набралось много «подарков» Антона Павловича.

Собирал он медные копейки в большую фарфоровую вазу. Сколько накопилось, мне узнать не удалось — ваза стояла высоко на камине.

Приезжал раз Орленев. Он шумно, размашисто ходил по кабинету, громко рассказывал эффектные истории, иногда останавливаясь в картинной позе против Антона Павловича. Мне казалось, что молча

слушавший Антон Павлович утомлялся, следя за беспокойной фигурой Орленева. Но недружелюбного выражения я не заметил ни разу на его лице.

Забрался я однажды в спальню Антона Павловича, когда его не было дома. Над его кроватью висела большая картина, написанная масляными красками братом его, художником Николаем. Картина изображала бедную швею с измученным, усталым лицом, опустившую руки на колени. То, что она шила, упало на пол. На столе горела маленькая тусклая керосиновая лампа. Худая рубашонка сползла с плеча швеи. В грустном, почти плачущем лице ее я узнал мою мать. Я вышел из спальни, и на меня нашла задумчивость. Когда я подрос, мне рассказали, что Антон Павлович и моя мать любили друг друга. Почему они не женились, осталось для меня неизвестным.

С самых юных лет я был в состоянии непрестанной влюбленности.

Влюбленность делала меня застенчивым и мрачным. Я краснел, становился особенно неловким и думал: «Вот разлюбит! Вот уже разлюбила!»

Когда собиралось много детей и затевались игры, я заранее обижался на всех, зная, что что-нибудь будет не так.

Играли однажды в «слова». Бросали друг другу платок, говоря первый слог слова. Тот, кто ловил платок, должен был слово докончить. Я бросил платок «ей», той, кого любил.

— Жо...! — крикнул я и в ужасе схватился за голову. Потом застонал и поник на стуле. Все испугались и затихли. Девушка постарше, руководившая нашей игрой, помолчала, подумала и сказала:

— Ну что же такого, ну: «Жо-равль».

Ей поверили, успокоились и продолжали игру. Уши мои горели, лицо стало неподвижным, нижняя губа сдвинулась и не могла попасть на место. Я знал, что я некрасив, но все же теперь я любил ее больше, чем прежде. После того, что произошло, что она слышала от меня сейчас, мы уже близкие люди. Уж раз это слово сказано — больше стесняться не надо. Теперь мы свои, мы — как муж и жена. Может быть, встать и сказать всем, что мы любим и никогда уже теперь не расстанемся?..

Я взглянул на нее.

Она с визгом тянулась к платку и, не вставая со стула, прыгала на месте. Платком завладел длиннолицый мальчишка в противных зеленых чулках. Он дразнил ее с глупым смехом.

Как она может?! В такую минуту! Таращит глаза на него! Может, дать ему по затылку? И зачем я сошелся с тобой! Домой хочу. Надо как-нибудь сделать, чтобы не жить поскорее.

Любовь моя кончилась.

Моя мать и старая няня были первыми зрителями моих «домашних спектаклей». Я собирал со всего дома одежду: отцовские пиджаки, нянины юбки и кофты, шляпы мужские и женские, зонтики, галоши — все, что попадалось под руку, и начинал импровизировать без предварительного плана, без цели. Я брал первую попавшуюся под руки часть одежды, надевал на себя и, надевши, чувствовал, кто я такой. Импровизации были юмористическими или серьезными в зависимости от костюмов.

Но что бы я ни изображал, реакция няни была все та же: она закатывалась долгим свистящим смехом, переходившим в слезы.

— Наш-то, наш-то! — приговаривала она, утирая глаза подолом юбки.

Няня никогда, до конца дней своих, не усвоила мысли о том, что я вырос. Точно так же реагировала она и на мою игру, когда видела меня на сцене МХТ.

Иногда, рассердившись, она пугала меня, как маленького:

— Вот уж погоди, я уеду от тебя, — говорила она.

— Когда, няня?

— А вот числа 34-го и поеду!

Видя меня за книгой, за письменным столом, она осторожно входила, останавливалась в дверях и делала знаки, знакомые и понятные мне с детских лет.

— Милый, поди сделай... — говорила она, — уж время тебе. Когда я женился, она сразу же взяла на подозрение мою красавицу жену и, многозначительно кивая матери головой, шепотом говорила:

— Уж больно красива! Не обошла бы нашего-то. Ну да я дознаюсь!

Я чувствовал себя счастливым, только когда импровизировал. Попробовав однажды следовать написанному тексту, я растерялся, расплакался и в отчаянии убежал «за кулисы» (простыня на веревке отделяла зрительный зал от сцены). Публика утешала меня, но я решил «бросить сцену навсегда». Почему я должен переносить такие мучения, если я могу стать хирургом или пожарным? Но «хирург» продолжал играть если и не на «настоящей сцене» (за простыней на балконе), то на улицах, перед дачами соседей, во время перемен в гимназии и, наконец, в одиночестве, для самого себя. #page#

Местный клуб устраивал любительские спектакли. Я был приглашен принять участие в одном из них. Появившись в первый раз перед большой публикой в качестве «смешного» старичка дядюшки, я неожиданно для себя очутился на середине сцены. Сконфузившись и не имея мужества ни сесть, ни отойти в сторону, стал говорить «хэ-хэ-хэ» (ведь роль была комическая) и переминался с ноги на ногу. Отец прислал за кулисы сказать мне: «Не качайся, болван!» Но Степан Степаныч с восторгом принимал все мои выступления.

Клубные спектакли решили мою судьбу. Я перестал учиться и сосредоточил свой интерес на любительских спектаклях. Меня отдали в театральную школу Суворина.

Не могу сказать, чтобы я учился театральному искусству в школе. Один из преподавателей, например, учил нас изображать гнев в четыре приема: 1 — топнуть ногой, 2 — поднять руки вверх, 3 — крикнуть с закрытым ртом, 4 — дважды быстро скрестить кулаки над головой. Другой показывал прием «сложного падения», в то время когда вы, играя сыщика или полицейского, схватываете бандита и вместе с ним в борьбе падаете на землю. Третий просто выкрикивал горячо и с душой: «Лепите, детки, лепите!» Учитель грима (морской офицер) стирал с наших лиц не удававшиеся ему гримы своим носовым платком. Он смачивал его водой или просто поплевывал на него, приговаривая:

— Эх, тут бы надо растушевочкой!..

Незабываемыми учителями были для меня актеры Александринского театра Варламов, Давыдов, Стрельская и вся плеяда русских театральных гениев того времени. Я поражался тем чудесам, которые они творили на сцене. Когда фигура Варламова или Давыдова появлялась на сцене, я, как и всякий зритель, вдруг каким-то непостижимым образом угадывал вперед всю жизнь, всю судьбу героя. Еще не было произнесено ни одного слова со сцены, но зритель уже встречал Варламова, Давыдова, Далматова, Стрельскую смехом, слезами, негодованием, восторгом, состраданием, гневом! Силой своего дарования они делали зрителя прозорливцем. И все, что видел и слышал зритель потом, следя за их игрой в течение вечера, все вызывало в душе его чувство: «Да, да, я так и предвидел, так это и должно было быть!» И никогда не изображали эти чародеи образ данной роли только. В их исполнении это всегда был праобраз таких людей, таких душ, таких переживаний человеческих. Их «несчастный» герой заставлял содрогаться зрителя от того, что раскрывалось перед ним как человеческое страдание вообще. Оно, как обертон в музыке, витало около них. А их юмор? Ни Варламов, ни Стрельская, ни Давыдов не

смешали публику текстом автора, как это делают современные актеры, принимая смех зрителя на свой счет. Они заставляли смеяться тому душевному состоянию, в которое приводили себя, в то время как текст автора они произносили легко и свободно. Их души становились смешными независимо от текста.

Вот уже больше тридцати лет прошло с тех пор, как я видел этих чародеев на сцене, но я не забыл и не могу забыть сотен и сотен деталей в их игре. Вот Стрельская обмахнула пыль с портрета умершего сына — и зал зарыдал от боли. Для меня это — чудо. Далматов в комической роли, дымя сигарой, говорит: «Байрон, Шекспир, Гете, Вольтер...» — и вы видите, что Шекспира-то, именно Шекспира — он не читал! Что-то случилось еле заметное, нет, совсем незаметное с его сигарой, с дымком, и по ним вы знаете: не читал. Разве это не чудо? Варламов — Пищик в «Вишневом саде». Он узнает, что дом продан. Короткая пауза, пять-шесть секунд. Варламов взглянул на стул рядом с ним, на окно, на портьеру, на пустое пространство стены — и все изменилось: на сцене, в зрительном зале, в сердце зрителя, в атмосфере спектакля. Ясно: кончилась жизнь в этом доме.

О, они знали, что значит актер и как надо играть. Они знали, но другим передать не могли. Все делалось «божиею милостью» у этих гигантов. И в их время они были правы. Им не нужно было ни школы, ни режиссера. Но времена изменились. «Божия милость» оставила нас, а мы все еще не хотим ни школы, ни режиссера. Время скажет свое. Придет новое поколение и на новых началах построит театр. Ум, знание, работа и техника поведут театр вперед. И тогда «божия милость» снова сойдет на актера, хотя и по-иному. Будущее поколение, пережив Вторую мировую войну и все последствия ее, поймет, что современный театр выглядит так же старомодно, как выглядел бы сегодня военный курьер, посланный на лошадях с эстафетой из Каира в Алжир. Только испорченность современной публики, недомыслие критиков и наивность актеров позволяют закрывать глаза на правду современного театра.

Глаголин давал мне все новые и новые роли самого разнообразного характера. Даже женскую роль сыграл я в водевиле, поставленном Глаголиным⁴. Он сам играл «Орлеанскую Деву» и оставил в моей душе неизгладимое впечатление. Я был очарован его смелой и прекрасной игрой.

В первый раз я увидел русскую провинцию, когда труппа Малого театра совершала гастрольную поездку⁵. Русская публика всегда любила театр, но такого обожания актеров и преклонения перед театром, как в русской провинции, я не видел никогда и нигде. Зритель, приходя на спектакль, становился другим человеком. Жил он, этот провинциальный зритель, в Миргороде или в том богоспасаемом городе, где франтил почтмейстер и разводил гусей с гусенятами Ляпкин-Тяпкин. Что окружало его изо дня в день? Посмотрите на вывески провинциальных магазинов. Вот молочное заведение. Баба в платочке доит корову. Силой таланта художника она глубоко вписана в самую корову, а огненно-красный петух на заднем плане превосходит по величине и корову и бабу, вписанную в нее. Клюв петуха широко раскрыт — он поет. Тело не участвует в пении. Оно как бы покоится на нашесте. Ноги схвачены художником в момент стремительного бега. Вот парикмахерская. Дама с лицом рыженькой лошадки упирается головой в верхний край вывески. Прическа не поместилась. То же случилось и со стоящим около нее парикмахером. Он, как секирой, замахнулся на нее страшной гребенкой. Две трети вывески заняты его и ее ногами. Несомненно, художник начал писать свою композицию снизу, с ног, и, не рассчитав расстояния, почти обезглавил своих героев.

Жители Миргорода не видели, как безвкусны их костюмы, как смешны шляпки их дам, но, приходя в театр, они вдруг начинали понимать тонкости переживания человеческой души, с трепетом следили за сложными судьбами героев и героинь, шли уверенно в душевные изгибы сарказма, юмора и тоски, куда вели их Гоголь, Чехов, Тургенев. Зародившееся во мне тогда смутное чувство той роли, которую может играть театр в человеческой культурной жизни, окрепло и получило ясные формы, когда за границей я увидел, какое ничтожное значение имеет театр в жизни общества, на какой низкой ступени развития стоит он и вся актерская масса.

Сейчас театр болен. Иногда хочется сказать — безнадежно. Но это несправедливо, конечно. Театр оживет и выйдет на новую дорогу. Правда, болезнь его не слишком почтенная: натурализм, вульгарный и плоский. Но он достиг уже высшей точки своего развития, и теперь можно надеяться на оздоровление.

В самом деле, как может развиваться натурализм дальше, после того как публика видела на сцене: муж сознательно сводит с ума жену; человека давит поездом; вампир (во фраке) высасывает кровь девушки; «герлс» долго и искусно раздеваются на сцене или носят декольте, прикрытое только тонким газом? Нервы зрителя притупляются, требуют нового, более сильного раздражения, а его уже нет в сокровищницах натурализма. Надо менять направление. Надо лечиться. Характерной чертой натурализма является его безыдейность, его немудрость.

Разве в наши дни не выковывается мудрость для будущего? Я сомневаюсь, чтобы матери, отцы, братья, сестры, жены, невесты, дни и ночи представляющие себе, как погиб их любимый на фронте, долго ли он страдал, что хотел сказать им, умирая, — я сомневаюсь, чтобы эти люди снова захотели смотреть человека, раздавленного поездом, или слышать плоскую «современную» шутку со сцены. Да и те, кто вернутся живыми, захотят ли они этого? Верно ли мы представляем себе их возвращение? Мы знали их до войны, но узнаем ли посл. Те, кто вернутся другими, — захотят перестроить и прежнюю жизнь, и прежнее мировоззрение.

В том многом, что, вернувшись, они скажут нам, будет и слово, обращенное к натурализму в искусстве. И этого слова натурализм не выдержит.

Будем надеяться.

Поездка Малого театра по провинции проходила больше чем весело. Дисциплина отсутствовала, но я не замечал этого. Я еще не был знаком с театром стиля МХТ. «Место актера в буфете», — думал я и не стеснял себя в удовольствиях.

Когда театр въехал в черту оседлости, благодарная еврейская публика стала заполнять зрительный зал. В одной из пьес я играл еврея-ростовщика, вроде Шейлока, и мои товарищи подшутили надо мной. После одного из спектаклей, разгримировавшись, я почувствовал себя окруженным странной атмосферой. Товарищи мои были как будто чем-то озабочены, перешептывались и украдкой поглядывали на меня. Их беспокойство передалось и мне. После долгих колебаний, сомнений и подготовлений мне сообщили, что еврейское население города собралось недалеко от театра и поджидает меня, чтобы избить за тот отрицательный тип еврея, который я изображал в сегодняшнем спектакле. Ужас охватил меня. Прежде чем сообразить, что я делаю, я сбросил свое пальто и шляпу и, схватив чье-то чужое, очень большое пальто и такую же большую соломенную шляпу с полями, выбежал из театра. Евреи, попадавшие мне на улицах, шарахались в стороны от меня, а я — от них. Я бежал зигзагами, как атакованный стрелок, направляясь на запасные пути железной дороги, где стоял наш вагон. Товарищи, невидимо для меня, бежали за мной, наслаждаясь достигнутым эффектом.

Параллельно с актерской, веселой и праздной жизнью я вел другую, ни в чем не похожую на первую. Среди персонажей, окружавших меня в этой жизни, выделялись три почтенных старца. (Впрочем, один из них был сравнительно моложе других.) Они были моими наставниками. Один из них старательно убеждал меня в том, что жизнь есть беспощадная борьба за существование и что мораль и религия — только иллюзии, хотя, может быть, и прекрасные. Что я сам в конечном счете есть только мое тело со всем тем, что я унаследовал от моих родителей. Этим наставником был Чарльз Дарвин. Другой тратил свое красноречие на то, чтобы объяснить мне, что если по упрямству моего характера я непременно хочу видеть и ценить душу в человеке, то я должен делать это по крайней мере соответственно научным методам, то есть видеть вещи объективно, такими, каковы они есть на самом деле, независимо от моих симпатий и антипатий. И он показывал мне подсознательное человеческой души со всей нечистотой и сексуальными ее импульсами. Это был Зигмунд Фрейд. Третий наставник старался сделать для меня мирок, где царили наследственность, борьба и сексуальные импульсы, насколько возможно привлекательным. Он опьянял меня очарованием тоски и пессимизма и учил меня любоваться бесцельностью человеческого существования. Эту заботу о моей внутренней жизни взял на себя Артур Шопенгауэр. В благодарность за это его портретами была увешана вся моя комната. Все-таки он был самый добрый и милый из них.

Правда, он ругался (как извозчик!), но только с Фихте и Гегелем, но нас, своих почитателей, он, по-видимому, очень любил. Я не то чтобы не верил моим наставникам, но как-то уж слишком они

пригнетали меня к земле. Иногда хотелось выкинуть какую-нибудь штуку против них, но штуки такой я не находил и продолжал учтиво сгибаться под тяжестью их логики. Моего любимца Шопенгауэра мне давно уже хотелось отблагодарить за его заботы обо мне, но я еще не знал, как это сделать. Почитывал я и Канта (уж очень Шопенгауэр настаивал на этом), следил за развитием психологии и особенно интересовался направлением, отрицавшим человеческое «я» как самостоятельную сущность. Все шло хорошо и в соответствии с научными методами. Играл же я по-прежнему с наслаждением и без усилий держал отдельно оба моих мира.

Моя мать инстинктивно чувствовала, что я жил в нездоровой душевной атмосфере. Она видела, как возрастал мой цинизм, презрение к людям, и страдала за меня. Я же видел ее страдания, и она укором стояла предо мной всегда, когда я вел «беседы» со своими наставниками и пил. Мне хотелось загладить свою вину перед матерью, изменить образ жизни, но воли на это не хватало. Иногда меня душили слезы и хотелось выйти из-под гнета и Канта, и Шопенгауэра, и Фрейда, но они были сильнее меня и быстро подавляли мои бунтарства.

В часы тоски я часто блуждал по ночным опустевшим улицам Петербурга. Белые ночи действовали на меня как чары. Казалось, мучившей меня реальности не существует вовсе, и ночь никогда не кончится, и что я буду идти по берегу Невы, не останавливаясь, пока не выйду совсем из пределов жизни, и там будет покой, и там я встречу мать, и мы не вернемся больше туда, где так мучительно настоящее и так страшно будущее. Изредка встречались фигуры с поднятыми воротниками и надвинутыми на лица шапками. В их походках и в бесцельности шага я видел ту же нереальность и завидовал им, уже вышедшим из жизни. Скорей бы домой, скорей бы достать с полки Толстого и читать, читать его! Наступили дни страстного морального подъема. Я читал много и жадно. Толстой и Соловьев вернулись в мою душу и завладели ею. Прошел день, два, три, и я почувствовал желание молиться, читать жития святых, следить за каждым своим шагом, боясь аморального поступка, и, как это бывало со мною всегда, страстность моей натуры бросила меня из одной крайности в другую. Я вдруг устал от внутреннего напряжения и потерял под ногами почву.

Вскоре я переехал в Москву.

Станиславский сам следил за моим актерским развитием и уделял мне немало времени, занимаясь со мной системой. Он часто приглашал меня к себе на завтрак и, увлекаясь упражнениями на «чувство правды», не замечал, что я не успеваю есть. Когда я все же, улучив момент, брал со стола вилку, он вдруг говорил:

— А вот попробуйте есть, как будто с вами только что случилось несчастье. Ну что вы чувствуете? Вот вы простите, а я вам не верю. Человек в несчастье не будет так есть. Зачем вы так напряжены? Ослабьте мышцы и представьте себе, что ваш ребенок умер. Ну теперь ешьте! Вот опять не верю!

Он ревниво оберегал наши занятия и даже жене своей, М. П. Лилиной, не разрешал присутствовать на них.

— Маруся, уйди, пожалуйста, ты все равно ничего не понимаешь, — говорил он ей.

Станиславский сразу же дал мне несколько ролей в текущем репертуаре и сам репетировал их со мной⁷. Когда, режиссируя, он показывал, как надо играть ту или иную сцену, он был неподражаем! Повторить его показ сразу было невозможно. Несколько дней должно было пройти, для того чтобы душа могла усвоить всю тонкость, глубину или юмор показанного им.

Он был требователен не только к другим, но и к себе самому. Иногда во время репетиции он доводил себя до отчаяния, добиваясь нужного ему результата по своей же системе. Иногда (редко, впрочем) он даже прерывал репетицию и ехал с кем-нибудь из актеров кататься на извозчике.

— Зачем мне нужно все это! — говорил он, всхлипывая, как младенец. — Я купец, у меня есть фабрика... зачем же я должен так мучиться!

Жизнь в МХТ не была так весела, как в Малом театре. Строгая дисциплина, серьезность подхода к работе и постоянный наблюдающий «глаз» Станиславского приучили меня относиться к театру по-иному.

Зависти и интриг в МХТ не было. Станиславский и Немирович-Данченко приучили нас любить театр больше, чем собственную карьеру и выгоду. Но жажда играть была одинаково

велика у всех. Пьес в театре шло сравнительно мало, и актеры не могли изжить вполне своей страсти к игре. Т. Х. Дейкарханова рассказывала мне, что даже Москвин, столько переигравший на своем веку, не был удовлетворен до конца и играл для себя. Он «хоронил» актеров и актрис МХТ, соглашавшихся на это. «Покойник» или «покойница» клались на стол, а Москвин служил панихиду, обливаясь слезами. Или он брал сделанный по его просьбе из картона маленький детский гробик, садился на извозчика и ездил по улицам Москвы, без шапки, крестясь и плача. Народ останавливался и тоже крестился.

Однажды Москвин заболел в день представления «Царя Федора», и вечерний спектакль был в опасности. Станиславский предупредил меня, что, может быть, мне придется экспромтом заменить Москвина. Узнав об этом, Москвин приехал в театр и больной, с температурой провел весь спектакль. В другой раз Москвин настоял на том, чтобы роль Опискина в «Селе Степанчикове» была передана ему уже после того, как я получил ее официально. Но все это делалось не из зависти или интриганства, но из нормального, здорового желания и даже потребности играть. Москвина я слишком любил, чтобы иметь что-нибудь против него персонально, но случай с Опискиным огорчил меня очень. Я уже успел влюбиться в роль и видел Фому Фомича в своем изображении с такой ясностью, что угасить его, забыть и разлюбить было делом нелегким. Станиславский утешал меня по-отечески. Однако вполне я успокоился, только когда увидел Москвина в этой роли. Это было так прекрасно, неожиданно и оригинально, я так был захвачен и потрясен этим новым москвинским шедевром, что почти совершенно забыл своего Фому Фомича.

В полутемном зрительном зале театра я впервые увидел М. В. Добужинского. На сцене — его декорация к «Николаю Ставрогину». Сам он сидит со Станиславским за режиссерским столом⁸. Оба они сидят молча, только изредка перекидываясь двумя-тремя словами. Издали, из темноты, я наблюдаю их. Маленькая лампочка освещает профиль Добужинского. Чем больше я смотрю на него, тем больше начинаю любоваться им. Что декорации его выразительны, полны смысла и проникнуты настроением — становится ясным с первого взгляда. Я люблюсь и ими. Но есть в них и что-то еще, чего я не могу разгадать. Я перевожу взгляд с декораций на самого Добужинского, с Добужинского — на декорации, и мне начинает казаться, что как бы нити тянутся от режиссерского столика к сцене. Есть что-то похожее в лице Добужинского и в его декорациях на сцене. Но что же это? Временами то один, то другой из сидящих за столиком что-то чертит на бумаге под лампочкой, и потом снова — два неподвижных профиля. Когда чертит Станиславский, он весь пригибается к столу и медленно, с нажимом водит карандашом по бумаге. Не так Добужинский. Почти не отделяясь от спинки кресла, он, скорее, пролетает над бумагой своим карандашиком, что-то бросая на нее, откуда-то сбоку и сверху. Тронув поверхность бумаги, рука легко отлетает и падает мягко на стол. И вдруг я понял! Декорации в их композиции, в деталях и в целом, в формах, красках, пропорциях — страшно красивы. Вот разгадка! Так же красивы, как он сам! Отсюда — и сходство, и нити! И он и они красивы и внешне и внутренне. И тут я влюбился!

С тех пор я часто следил за ним из темноты, любовался походкой, фигурой, движениями и, как всегда, его профилем. Но я никогда не говорил с ним, не подходил к нему — мой роман развивался в одиночестве, в полутемном зрительном зале.

В год моего поступления в МХТ организовалась Первая студия. В ней Станиславский с помощью Сулержицкого вел курс занятий по системе. Е. Б. Вахтангов (годом или двумя раньше меня пришедший в театр) помогал им в преподавании.

Вахтангов стал заниматься и со мной. Я ценил его как актера и педагога, но всегда считал, что его настоящее дарование и сила проявлялись в его режиссерских работах и идеях. Он всем существом чувствовал разницу между психологией режиссера (показывающего) и актера (делающего). Он мог

переключиться по желанию из показывающего в делающего и наоборот. Как показывающий он приобретал уверенность, легкость и ловкость. Его чувство ответственности становилось свободным от эгоистического страха перед публикой и перед возможной неудачей.

Я многому научился от Вахтангова. Он был мыслящим художником, и это его качество в нем привлекало меня. С ним можно было говорить об искусстве. У него были идеалы и проблемы (отличительная черта русского художника). Он шаг за шагом осуществлял их в своих постановках и быстро рос и развивался.

Мы скоро подружились с ним.

Он просил меня однажды прийти на закрытую генеральную репетицию «Дибук» в «Габиме»⁹. В зрительном зале никого, кроме нас, не было. Во время репетиции я несколько раз выражал ему свои восторги, говоря, что понимаю происходящее, несмотря на незнание языка. Он оставался равнодушным к моим похвалам и молча ждал окончания репетиции. Когда последний занавес опустился, он вызвал актеров так, как они были, в гримах и костюмах, в зрительный зал и при всех спросил меня, все ли я понял из того, что происходило на сцене. Я сказал, что только немногие места остались мне непонятными из-за незнания древнееврейского языка. Он просил меня сказать, какие именно сцены остались для меня непонятными. Я перечислил их, и Вахтангов, обратившись к актерам, сказал:

— То, что Чехов не понял в спектакле, зависело не от языка, но от того, что вы плохо играли. Хорошая игра должна быть понятна всем, независимо от языка. Мы будем репетировать снова все сцены, названные Чеховым.

Он репетировал до глубокой ночи и достиг поразительных результатов. Я сам был изумлен, как много может сделать одна игра, если актер перестает надеяться на смысловое содержание текста, данного автором, и ищет средств выразительности в своей актерской душе.

...Я давно уже был снова во власти моих трех «наставников». Но Шопенгауэр по-прежнему доминировал над всеми. Теперь я достаточно «созрел», чтобы выразить ему свою благодарность. «Если ты действительно ставишь жизнь ни во что, — сказал я себе, — соверши сознательно неразумный поступок, который отразился бы на всей твоей жизни». Я стал думать. Неплохо было бы жениться: и неразумно и обременительно. Мысль эта понравилась мне. Но на ком жениться? У О. Л. Книппер-Чеховой гостили две ее племянницы, и я решил жениться на одной из них¹⁰. Не надеясь получить согласие ее родителей на брак, я задумал похищение и однажды ранним утром в далекой загородной церкви, подкупив священника, обвенчался без документов и формальностей. Свою молодую красавицу жену я скоро горячо полюбил и привязался к ней. Со свойственным ей чутьем она угадывала, в какой душевной неправде я жил, старалась помочь мне, но все же тоска и одиночество не оставляли меня. В моем письменном столе лежал заряженный браунинг, и я с трудом боролся с соблазнительным желанием.

Скоро в мои «философские» мысли стали вплетаться картины и образы, группировавшиеся вокруг двух центров. Одним из них была идея: так как Бога нет, то все, что мы называем жизнью — личной, социальной и исторической, — все это есть только сложная комбинация случайностей. Я мог доказать это логически. Человечество находится в опасности. Катастрофа, неожиданная и неизбежная (она-то и являлась моему воображению), может разразиться в каждое данное мгновение. Когда же я думал, что все-таки, может быть, существует разумная Мировая Душа, какой-то голос говорил мне: «А ты уверен, что Мировая Душа не сошла с ума?»

Вторым центром, вокруг которого группировались возникавшие образы, была моя мать. Теперь я уже был уверен, что неминуемая опасность нависла над ней. Увидев однажды, как горько и тихо плакала она, сидя в своей полутемной спальне, я вдруг «увидел» ее в момент самоубийства и с тех пор стал следить за ней, чтобы успеть предотвратить несчастье.

Скоро к навязчивым образам присоединились и звуки. Я стал различать, правда еще слабо, как бы отдаленные стоны, плач и крики страдающих от боли людей и животных. Животных я любил всегда, и их крики особенно волновали меня.

Ища освобождения от внутреннего хаоса, я обратился к профессору психологии Челпанову (с его трудами я был давно знаком) и просил его составить мне программу систематических занятий по философии и психологии. Он ласково принял меня, выслушал, внимательно посмотрел на меня и сказал:

— Я советовал бы вам заняться вопросами религии и отложить философию и психологию.

Его ответ разочаровал меня, и я снова погрузился в хаос мыслей и чувств.

В минуты, когда я сознавал, каким в действительности было мое душевное состояние, мне становилось тяжело от мысли, что я не успею осуществить своей мечты, не успею сыграть или поставить на сцене любимые мною образы Дон Кихота, короля Лира и Вечного Жида. Мне хотелось проникнуть в их тайны и передать их со сцены другим.

Я смотрел на Кихота и видел: он Ангел. Смешной, печальный, незадачливый Ангел, с тазом цирюльника на голове. Он из свиты самого Люцифера. Его прекрасный, но лживый властитель вложил в его сердце Любовь, но скрыл от него то царство, где можно и нужно любить: земля с ее простотой не видна гордому Ангелу в заржавленных латах. Но Любовь в его сердце, Любовь все же вела его вниз, через красивую ложь Люцифера, через видения, мечты, идеалы, вниз, вниз к земле — привела и сказала: «Ты — Человек, ты — добрый идалго Кихано». Ангел снял таз и стал для нас милым, как ангел.

Путь Лира иной. Жестокий тиран, земной полубог всей своей царственной волей, всем существом привязан к земле. Его царство — он сам. Как в сказочном замке, как в башне, он заключен в своем собственном «я». Все земное подвластно ему, но душа его жаждет иного: любви человека. Тиран просить не умеет, искать не привык, ждать не хочет и совершает проступок: он дает повеление любить. Но кого же? Его самого! И снова, как в сказке, рушится царство, и сам он в ужасе мечется в подземных глубинах бывших владений своих. И там, после проклятий, мук, слез, после молитв и безумия, он все же находит Любовь. Но где? Не вовне, а внутри, в своем собственном сердце. И эта Любовь ведет его снова на землю. Но теперь Лир другой. Он не требует, он дарует любовь. Здесь он равен Кихоту. Но судьба ведет его дальше. Вернувшись на землю, он находит Корделию и снова теряет ее. На земле Корделии нет. И Лир вслед за ней переходит в иной мир. Занавес падает, действие кончено, не видно героев, не слышно их слов, но жизнь Лира не кончена: кто захочет последовать за Лиром в тот мир, где он и Корделия находят друг друга, — тот сможет увидеть и тот эпилог, ради которого создана вся трагедия. Здесь Лир выше Кихота. Его путь был сложнее, его просветление глубже.

Еще сложнее путь Агасфера. Нет такой муки душевной, нет такой боли, нет катастрофы, которые не стали б уделом Вечного Странника. Образ Странника нужен каждой душе, Агасфер — человек: вы, я, он, все мы... Поэтому мне так хотелось сыграть его. Но сыграть не пришлось ни его, ни Кихота, ни Лира. Все же образы эти и сейчас иногда посещают меня, раскрывая мне свои тайны.

Актерская жизнь моя все еще шла параллельно с другой. Но вот постепенно «слух» мой стал обостряться: Я мог по желанию «слышать» на любом расстоянии. Сидя в своем кабинете, я «ходил» (вернее, метался) по улицам, площадям и переулкам Москвы. Куда бы я ни направил свое внимание, всюду я «слышал» звуки и по ним составлял себе представление о том, что тут или там происходит. Желание играть постепенно угасло, и я оставил театр (тайком убежав со спектакля во время антракта, в костюме и гриме). В течение целого года я не выходил из дома и даже старался не покидать своей комнаты: «образы» подступали вплотную к дверям и ждали меня за порогом¹¹. Отношение мое к людям изменилось. Не надо было «видеть» и «слышать» (как это поневоле приходилось делать мне), для того чтобы понять, что мир есть возникшая в беспредельности потенциальная катастрофа. Элементарная истина эта открывалась простому логическому мышлению — так рассуждал я, — но люди не хотели мыслить, и я жалел их, возмущался ими и втайне не считал их нормальными.

Приходилось быть осторожным и внимательным в общении с ними, вести себя просто, как со здоровыми, и уметь молчать, когда это было нужно. #page#

По настоянию Станиславского я согласился на консилиум московских психиатров. Три или четыре знаменитости пришли ко мне в дом и ласковыми, спокойными голосами, «как со здоровым», начали разговаривать со мной и задавать мне вопросы. Почти против своей воли я из жалости к ним стал еле заметно «играть» то, что могло показаться им симптомами душевной болезни. Между нами установились тонкие, до крайности деликатные отношения. Я был доволен. Мысленно поставив за них диагноз на основании моей «игры», я терпеливо ждал их ухода. Но вот один из моих гостей неожиданно и без всякой надобности жестоко обидел меня: он попросил меня пролезть между стеной и спинкой дивана! Это было грубо и унижительно! Мое сочувствие к нему и к его коллегам пропало. Я перестал «играть» для них симптом болезни и предоставил им самим искать выход из неловкого положения. Но я насторожился, когда один из них предложил мне одеться и выйти с ним на улицу. Если выходка с диваном была не умна, то прогулка внушала опасения. Я уже не был уверен в них. Что они затевали? Я заупрямился. Они деликатно настаивали. Но я уже не верил в их деликатность. Вдруг мне пришла в голову мысль! Внимательно и быстро осмотрев их, я увидел, что один из них был худ и мал ростом. Я без труда мог справиться с ним физически. Кроме того, я знал, что, если я захочу, я могу увеличить свою физическую силу до очень большой степени. Я согласился выйти на несколько минут с моим слабым гостем. Гуляя, я следил за каждым его движением и готов был броситься на него каждую минуту. Физическая сила моя возросла до предела, я чувствовал себя непобедимым и решил щадить моего спутника до последней минуты. Неприятная прогулка скоро окончилась, но консилиум продолжался еще долго. Я потерял всякое уважение и жалость к моим непрошеным посетителям, хотел остаться один и с трудом переносил их присутствие. По их уходе мне было сказано, что врачи доложат о своих наблюдениях самому Станиславскому. Мнение их меня мало интересовало, я устал и был рад их исчезновению. Встреча с учеными знаменитостями (которых я уважал до сих пор) теперь еще больше разочаровала меня в людях.

Два обстоятельства ухудшили мое положение за этот год. После четырехлетнего замужества жена моя Ольга ушла от меня с человеком, о котором я хочу сказать несколько слов¹². Это был авантюрист того типа, о котором мне так много и занимательно рассказывал мой отец. Изящный, красивый, обаятельный и талантливый человек этот обладал большой внутренней силой, неотразимо влиявшей на людей. Он безошибочно достигал всех своих целей, но цели эти всегда были темны и аморальны. Он выдавал себя за писателя и часто увлекательно излагал нам темы своих будущих рассказов. Одна из первых же тем, рассказанная им, была мне давно известна. Он рассказал мне, что силы своей над людьми он достигает путем ненависти, которую он может вызвать в себе по желанию. Однажды я просил его продемонстрировать мне свою силу. Под его влиянием я должен был выполнить определенное действие. С полминуты он сидел неподвижно, опустил глаза. Я видел, как лицо, шея и уши его краснели, наливаясь кровью. Наконец он взглянул на меня. Выражение его глаз было отвратительно! Под его взглядом, полным ненависти, я выполнил то, что он хотел. Эксперимент этот доставил мне мало удовольствия — я предпочел бы не видеть его искаженного злобой лица. Прошло еще полминуты, и его лицо приняло обычное веселое выражение и стало обаятельным, как всегда. Когда на улицах Москвы еще шли бои, когда через несколько домов от нас артиллерия расстреливала здание, в котором засели юнкера, когда свист пуль слышался не переставая днем и ночью и стекла в окнах были выбиты и заложены изнутри подушками, — авантюрист, о котором я говорю, свободно ходил по улицам, ежедневно посещая нас, был весел и очарователен, как всегда. Смеясь, он говорил, что его не могут убить.

— Если ты умеешь презирать жизнь до конца, — говорил он, — она вне опасности.

Под его влиянием Ольга ушла от меня.

Помню, как, уходя, уже одетая, она, видя, как тяжело я переживаю разлуку, приласкала меня и сказала:

— Какой ты некрасивый. Ну, прощай. Скоро забудешь. — И, поцеловав меня дружески, ушла.

Вторым обстоятельством, ухудшившим мое душевное состояние, было то, что двоюродный брат мой Володя застрелился, похитив браунинг из моего письменного стола.

Я поехал проститься с телом брата накануне его похорон. Три момента запечатлелись в моей памяти. И. П. Чехов (отец Володи) неподвижно и молча стоит в дверях дальней комнаты — прямой, худой, с вытянутой шеей, с высоко поднятыми бровями, как бы вглядываясь в даль или прислушиваясь к неясному звуку. Нос его заострился. Костюм висит, как с чужого плеча, и складки брюк внизу падают так, что он кажется прикрепленной к полу деревянной фигуркой. На мой поклон он не ответил. Мать Володи сидит в кресле со спокойным, почти улыбающимся лицом. Я никогда не видел ее такой нежной и простой. Но я с трудом узнаю ее лицо. Те же знакомые мне черты, но за ними — другое, новое, совсем незнакомое мне существо.

— Поди к нему, Миша, — шепчет она, — но, пожалуйста, голубчик, не кричи.

Вижу лицо Володи в гробу. Он не изменился. Таким я знал его, когда он бывал весел. Часто мы оба мазали себе лица красками или жженой пробкой, изображая клоунов или играя в шарады. И теперь лицо его покрыто, как бы в шутку, черно-синими пятнами. На голове повязка, как будто он изображает смешного турка в чалме. Я не могу ощутить смерти, и это особенно тяжело мне.

...Спасаясь от голода, Студия МХТ выехала с гастрольными спектаклями на юг и Кавказ. Но голод гнал не только нас. Сотни крестьян, баб и мужиков, пробирались на юг, в хлебные губернии. Они осаждали поезда, прячась в ящиках около рессор, вися на буферах и на ступеньках площадок, и гибли под колесами вагонов, сваливаясь от изнеможения на полотно железной дороги. Солдаты, по распоряжению из центра, вели с ними ожесточенную борьбу, но голод все же гнал их вперед. Иногда на остановках, когда солдаты приближались к ним, они хватали камни и, удерживая солдат на расстоянии, ждали, когда снова тронется поезд.

В душе моей росло и крепло сознание незначительности и ненужности того, что делаем мы, актеры. Наши репетиции и спектакли, всегда такие чистенькие и аккуратные, — какое значение имеют они в наши дни? Даже репетиции Вахтангова, цельные, художественно завершенные и волнующие, вызывали во мне легкое подозрение и стыд. Полная любви атмосфера «Сверчка на печи», юмор «Потопа» — что дают они голодным, дичающим людям? Не абстрактное, ничего не чувствующее «человечество» историков и политических деятелей занимало меня, но те конкретные, живые люди, которые сейчас, в эту минуту, висят под вагонами поезда. Не проходим ли мы мимо действительности с нашим утонченным искусством? — спрашивал я себя. И все же по мере продвижения вперед все пережитое становилось для нас только воспоминанием, и сама голодная Москва тускнела и уходила из наших умов и сердец. Все, что мы видели в ней — трупы лошадей, окруженные стаями голодных собак, изможденные злые лица горожан, изыскивающих пропитание, грязные беспризорные дети, — все это было почти забыто, когда мы, выехав из голодного района, со свойственным человеку эгоизмом набросились на хлеб и белые булки.

Потому ли, что окружающая жизнь показывала мне мое бессилие, или по другим, неясным мне самому причинам, но проблема силы стала серьезно занимать меня. Как-то в разговоре с Вахтанговым мы оба должны были признаться друг другу, что нам знакома возникающая в нас временами непонятная нам сила. У меня — во время игры на сцене, у него — в повседневной жизни. Сила эта давала мне власть над публикой, ему — над людьми, окружавшими его. И хотя мы оба условились признать эту силу отрицательной, все же в течение некоторого времени мы позволяли себе кокетничать с нею: Вахтангов достиг однажды намеченной им (безобидной) цели путем концентрации на желаемом, я же удовлетворился несколькими удавшимися мне опытами гипноза. Еще без всякого религиозного чувства я стал читать одну за другой книги о йогах и их способах внутреннего развития. Новая тема (о силе) скоро увлекла меня, и я проводил за книгами все свободное время.

Мы всегда любили подшутить друг над другом, и Вахтангов часто говорил мне:

— Если бы у тебя не было знаменитого дяди, ты никогда бы не сделал себе карьеры в театре.

Он знал, что эта тема несколько раздражала меня, и поэтому любил ее особенно. Он пришел в большой восторг, когда узнал, что после одного из спектаклей «Вишневого сада», где я играл Епиходова, какой-то гражданин из публики указал на меня пальцем и прокричал:

— Вот он! Вы подумайте: сам же пишет и сам же играет!

Нередко Вахтангов и я проводили свободные от спектаклей вечера, импровизируя сценки и образы. Вахтангов делал это с особенным мастерством. Часто он начинал свою импровизацию без предварительного плана. Первое, случайное действие давало импульс его фантазии. Он видел, например, на столе карандаш, брал его в руку, и то, как он делал это, становилось для него первым звеном в цепи последующих моментов. Рука его неуклюже берет карандаш, и немедленно лицо его и вся фигура изменяются: передо мной стоит простоватый парень. Он смущенно глядит на свою руку, на карандаш, медленно садится к столу и выводит карандашом инициалы... ее имени. Простоватый парень влюблен! На лице его появляется румянец, он конфузливо глядит на инициалы и снова и снова обводит их карандашом, пока инициалы не превращаются в черные бесформенные кружки с завитками. Глаза парня полны слез: он любит, он счастлив, он тоскует о ней. Карандаш ставит большую точку, и парень идет к зеркалу, висящему на стене. Гамма чувств проходит в его душе и отражается в глазах, в губах, в каждой черте лица, во всей фигуре... он любит, он сомневается, надеется, он хочет выглядеть лучше, красивее, еще красивее... слезы текут по его щекам, лицо приближается к зеркалу, он уже не видит себя, он видит ее, только ее одну, и парень в зеркале получает горячий поцелуй от парня перед зеркалом...

Так импровизирует Вахтангов дальше и дальше, пока это забавляет его. Иногда он берет определенную задачу. Пьяный пытается надеть галоши, опустить спичку в бутылку с узеньким горлышком, закурить папиросу или надеть пальто с вывернутым наизнанку рукавом и т. п. Изобретательности и юмору Вахтангова в таких шутках нет предела. И не только он, изображающий пьяного, смешон, но и сами предметы, с которыми он играет — спичка, папироса, галоши, пальто — становятся смешными, оживают в его руках и приобретают что-то вроде индивидуальности. И еще много дней спустя юмор Вахтангова остается на предметах, — оживленных им, и при взгляде на них становится смешно.

Вахтангов, неутомимый работник, дни проводил в Студии МХТ, ночи — в своей (Третьей) студии. По возвращении в Москву, несмотря на развивавшуюся болезнь, он удвоил свою энергию. Я убежден, что, чувствуя бессознательно приближение смерти, он спешил сделать как можно больше.

Параллельно с Эриком я под режиссерством Станиславского репетировал Хлестакова в МХАТе. Репетиций было много, и большая часть из них была до крайности мучительна. Станиславский был требовательный режиссер. Иногда он не различал режиссуры от педагогики и относился к актерам, как к плохим ученикам. Для него не существовало авторитета даже таких артистов, как Москвин, Качалов, Книппер, Грибунин, — он на всех покрикивал и многих восстановил против себя.

Помню, Москвин, Книппер и я слегка перепутали текст нашей уже много раз репетировавшейся сцены и из зрительного зала слышали холодный и строгий голос:

— Стоп! Тринадцать раз извольте повторить текст!

Мы, как школьники, стали вслух повторять наш текст. Станиславский с упорством громко считал до тринадцати, отстукивая пальцем по столу¹³.

Но все же его любили и боялись все, кроме Л. М. Леонидова. Со свойственным ему бешеным темпераментом и несдержанностью Леонидов приводил в ужас Станиславского.

Одна из трудных сторон работы со Станиславским была еще и та, что, создавая свою систему, он часто менял ее, забывая о том, что говорил вчера.

— Какой дурак сказал вам это? — спрашивал он иногда с негодованием о том, что сам же преподавал нам еще накануне.

Очарователен был Станиславский, когда он показывал актерам, как надо играть. Тут он давал свободу своему таланту. Правда, фантазия его иногда незаметно для него самого уводила его далеко от темы и он начинал показывать сцены, вовсе не существующие в пьесе, но все это было так хорошо и талантливо, что его никогда не останавливали и не возвращали к теме.

Постановка «Ревизора» удалась, имела успех, и он сам любил смотреть этот спектакль. Он громко смеялся, сидя в зрительном зале. То смех его слышался раньше, чем следует (он ведь знал, что сейчас будет), то запаздывал, выжидая реакции публики. Иногда он смеялся один на мелкие детали, выдуманные им во время репетиции и не доходившие до сознания публики.

Из педагогических соображений после каждого акта он заходил ко мне в уборную и, если я играл хорошо, говорил:

— Ужасно! Никому не нужно! Три копейки! Надо все сначала репетировать.

Или, когда я плохо играл, он входил ко мне с неестественной улыбкой и, не глядя в глаза, говорил:

— Очень хорошо. Просто хорошо. Роль растет. Поздравляю. В первом случае он боялся, чтобы я «не зазнался», во втором — чтобы «не упал духом».

Однажды (в частной жизни), желая удержать меня от неправильного поступка, он сказал мне несколько сердечных слов о Боге. Я ответил ему какой-то атеистической пошлостью, и он с сожалением и легким презрением взглянул на меня. Этого взгляда я не забыл еще и сейчас. В другой раз он передал мне поклон от того психиатра, который на консилиуме неуважительно отозвался о Шопенгауэре. Я сказал, что профессор этот глуп и что я не люблю его. Станиславский вдруг со злобой, которой я раньше не видел у него, резко сказал:

— А кого вы любите! — и отвернулся от меня.

О Хлестакове и об Эрике много писали и говорили. Мне часто приходилось слышать на улицах разговоры о себе.

— Если Чехов будет так же играть и дальше, — услышал я однажды, — то он непременно сойдет с ума.

Эта фраза врезалась в мое сознание, я почувствовал, что теряю душевное равновесие, и стал бороться с этой фразой, как с живым существом. Через некоторое время под влиянием возмущения болезненных ощущений я стал заикаться. Придя к Станиславскому, я сказал ему, что играть, по всей вероятности, больше не смогу. Выслушав меня, он встал и сказал:

— В тот момент, когда я открою окно, вы перестанете заикаться.

Так оно и случилось. Я продолжал играть.

Несмотря на то что сам Станиславский поощрял нас, молодых актеров, к созданию первых спектаклей студии и сам принимал близкое участие в нашей работе, скоро стало заметным его отчуждение от нас. Ревновал ли он нас к нашей самостоятельности или был не согласен с направлением, в котором вел нас Вахтангов, судить не берусь, но он, а за ним и все «старики» МХТ отстранялись от нас все больше и больше¹⁴. Вахтангов отчасти под влиянием Мейерхольда, отчасти в силу наклонностей своего собственного таланта все больше отходил от натурализма. Он вел нас сначала через «стилизацию», как, например, в «Эрике XIV», потом заражал нас «театральностью», выявленной им ярче всего в его блестящей постановке «Принцессы Турандот» (показанной в его студии). Я склонялся к направлению Вахтангова. Станиславскому это не нравилось, и он несколько раз вызывал меня на беседы с ним о «направлении», увлекавшем меня. (Его неудовольствие по отношению ко мне выразилось в том, что он стал называть меня не Мишей, как прежде, но Михаилом Александровичем.) Официально признавая такие постановки Вахтангова, как «Дибук» и «Турандот», он в частных беседах все же критиковал их.

Ту правду, которую Станиславский привил русскому театру, правду, которую так полюбили и оценили вся русская публика и актеры, он называл натурализмом и, как мне казалось, не отличал от реализма. Реализм так же правдив, как и натурализм, с той только разницей, что реальным может быть всякий фантастический образ, ситуация или психология. Баба-Яга, Иван-царевич, Змей о двенадцати головах из русской сказки или архангелы в прологе гетевского «Фауста» могут быть правдивы и реальны на сцене, но они не подходят под определение натурального. Все, что сделал Вахтангов в «Принцессе Турандот» и в «Дибук», было не натурально, но реально и правдиво. Это было «театрально», по определению Вахтангова. Станиславский поставил, с одной стороны, «Синюю птицу», с другой — «Бронепоезд». Сценическая правда делала для него обе эти постановки художественно равноценными, и он не замечал, что «Бронепоезд» по сравнению с живой фантастикой «Синей птицы» был не больше как фотографическим повторением событий 1918—1920 годов. Это была натура, то есть то, что уже существовало — независимо от театра, независимо от искусства вообще¹⁵. Недостаток перспективы во времени делал эти события на сцене нехудожественными, лишенными элемента фантастики. Когда в первые месяцы Октябрьской революции В. И. Немировича-Данченко спросили, не правда ли, что наше время дает богатый материал для создания трагедий в стиле и масштабе Шекспира, он ответил: — Это станет правдой через шестьдесят лет. Когда в 1928 году, уже за границей, Станиславский вызвал меня на беседу о его системе (это была последняя наша встреча), мы договорились (хотя и не согласились) относительно двух пунктов, вызывавших разногласие. Первым из них был вопрос об «аффективных воспоминаниях». Станиславский находил, что воспоминания из личной, интимной жизни актера, если сосредоточиться на них, приведут к живым, творческим чувствам, нужным актеру на сцене. Я же позволял себе возражать ему, что истинно творческие чувства достигаются через фантазию. По моим понятиям, чем меньше актер затрагивает свои личные переживания, тем больше он творит. Он пользуется при этом очищенными от всего личного творческими чувствами. Душа его забывает личные переживания, перерабатывает их в своих подсознательных глубинах и претворяет их в художественные. Прием же «аффективных воспоминаний» Станиславского не позволяет душе забыть личные переживания. Мое мнение подтверждалось для меня еще и тем, что «аффективные воспоминания» часто приводили актеров (преимущественно актрис) в нервное и даже истерическое состояние.

В связи с этим первым пунктом находился и второй. Он касался того, как актер должен фантазировать, или, по выражению Станиславского, «мечтать» об образе своей роли. Если актер играет, например, Отелло, то он должен вообразить себя в обстоятельствах Отелло. Это вызовет в нем чувства, нужные ему для исполнения роли Отелло, утверждал Станиславский. Мое возражение заключалось в следующем. Актер должен забыть себя и представить в своей фантазии Отелло, окруженного соответствующими обстоятельствами. Наблюдая Отелло (но не себя самого) в своем воображении, как бы со стороны, актер почувствует то, что чувствует Отелло, и чувства его в этом случае будут чистыми, претворенными и не будут втягивать его в его собственную личность. Образ Отелло, увиденный в фантазии, воспламенит в актере те таинственные, творческие чувства, которые обычно называются «вдохновением».

Оба пункта нашей беседы, в сущности, являются одним: надо ли устранять или привлекать к творческой работе личные, недоработанные чувства актера! Беседа эта, так много выяснившая для меня, происходила в берлинском кафе на Курфюр-стендам. Мы встретились около девяти часов вечера и разошлись в пять часов утра.

Я с признательностью вспоминаю эти часы, подаренные мне Станиславским.

На третьем этаже Студии МХТ была небольшая, узкая и длинная комната с одним окном и скудной мебелью. В этой комнате работал и подолгу жил истинный вдохновитель и творец студии Леопольд Антонович Сулержицкий. Много передумал он в этой комнате, стараясь наилучшим образом организовать совместную жизнь студийцев. Его фантазия подсказывала ему все новые формы управления студией, где каждый из нас мог бы получить наибольшую радость как в часы работы, так и отдыха. Он часто советовался об этом со своим учеником и другом Вахтанговым.

Для каждого из нас было радостью войти в комнату Сулержицкого. Несмотря на ее неприглядную внешность, она была полна теплой, дружеской атмосферы и производила впечатление уютной и даже неплохо обставленной комнаты.

Почему мне казалось всегда, что живет в ней не один Сулер (так называли Леопольда Антоновича), а два? Не потому ли, что слишком богата была его внутренняя жизнь, что за словами, поступками и настроениями его всегда чудилось что-то больше того, что можно было видеть и слышать в обычном смысле? Я гляжу на него в образе моих воспоминаний и вижу: маленький подвижный человечек, с бородкой, глазки смеются, брови печальны. Казалось, войдет он в комнату — и не заметят его. Но Сулер входил, и все, кто знал и не знал его, все оборачивались, все глядели на Сулера, не то ожидая чего-то, не то удивляясь чему-то. И чем скромнее он был, тем пытливей делались взгляды. И мне казалось: вот Сулер маленький, скромный, а вот Сулер большой, удивляющий, значительный и даже (нехотя) имеющий власть над людьми. И ходили и двигались эти два Сулера различно. Маленький, с бородкой — кривился набок, покачивался конфузливо, втягивал кисти рук в длинные рукава и слегка дурачился, слегка представлял простака (чтобы спрятаться). Другой, большой, Сулер держал голову гордо (при этом большой лоб его становился заметен), кисти рук появлялись из-под рукавов, и жесты их становились законченными, красивыми и имели всегда один и тот же определенный характер... как бы выразить это... они были моральны. Взгляните на жесты человека, когда он говорит. Отвлекитесь от смысла слов его и попробуйте сами подобрать слова к его жестам. Много неожиданного «услышите» вы от человека через язык его жестов. Пусть он перед вами в прекрасных словах развивает свои идеалы, а посмотрите на руки, на жесты его, и вы, быть может, увидите, как он угрожает вам, оскорбляет, толкает вас. Язык жестов правдивее слов. Так и у Сулера. Он или не делал жестов совсем, или жесты его говорили о любви, человечности, нежности, чистоте — словом, были моральны. Случалось, что Сулер сердился, кричал, угрожал, а жесты выдавали его, говоря: все вы мне милы, я люблю вас, не бойтесь.

Любил Сулер детей и особенно младенцев в люльках. Часами просиживал он над люлькой своего младшего сына и хохотал над чем-то до слез, безудержно и до усталости. А когда среди взрослых он бывал весел и смеялся, его жесты были жестами младенца в люльке: ладони раскрыты, руки беспредметно двигаются в воздухе, вверх, вниз, кругами — словом, как в люльке.

Часто Сулер тосковал. По-своему, по-особенному. Я видел его в его комнате на третьем этаже, когда он тосковал. Вот он стоит у стены, плотно прижавшись к ней боком и лбом. Глаза закрыты. Он слегка, еле слышно напевает неизвестный, вероятно, им самим сочиненный мотив, а рука легко отбивает такты и ритмы по той же стене. Ритмы меняются, «слышны» тоскливые ноты, «фермата», вот «стаккато», «легато», вот пауза, долгая, грустная, вот темп растет и видно: Сулер несется куда-то под тоскливое мурлыканье песенки. Я знаю, он часами простаивал так у стены. Или он тосковал, улыбаясь какой-то особенной, доброй улыбкой, прищурив глаза и двигаясь медленно, нехотя. Днями не сходила эта улыбка с его лица, и мы знали: Сулер тоскует. Но когда он был весел — сколько строгости он умел напустить на себя! Он был страшен — так думал он, — и это забавляло его (да и нас).

Иногда Сулер брал метлу и в зале, где было больше студийцев, начинал подметать. Это означало, что нехорошо чувствовать себя господами, что всякий труд достоин уважения и что если мы действительно любим свою студию, то и пол самим подмести не мешает.

Во время работы над «Сверчком на печи» Сулер (как художественный руководитель он принимал участие во всех постановках) раскрыл для нас душу этого произведения Диккенса. Как он сделал это? Не речами, не объяснениями, не трактовкой пьесы, но тем, что сам на время работы превратился в диккенсовский тип, собственно в Калеба Племмера, игрушечного мастера. Не думаю, чтобы он сознавал эту перемену в себе. Она произошла в нем сама собой, правдиво и естественно, как и все хорошее, что делал он. Его присутствие на репетициях создавало ту атмосферу, которая так сильно передавалась потом публике и в значительной мере содействовала успеху спектакля.

Вот он сидит на низеньком трехногом стульчике перед своей шепой дочерью Бертой и поет ей веселую песенку. Слеза бежит по его щеке. Рука сжимает кисть с красной, веселой краской, шина согнулась, шея вытянулась, как у испуганного цыпленка. Песенка кончена, слепая Берта смеется, смеется и Сулер — Калеб, украдкой вытирая мокрую щеку. На щеке остается большое пятно от тряпки, пропитанной красками. Я смотрю на Сулера, и в душе моей растет и крепнет то, что нельзя выразить никакими словами, — я знаю, что сыграю Калеба, я уже люблю его (и Сулера) всем существом, всем сердцем. Вот Сулер — Гэкльтон. Он входит на сцену с прищуренным глазом, злой, мрачный, жестокий, сухой.

Произносит две-три фразы и... вдруг слышит сдержанный смех... Он останавливается, ищет глазами смеющегося и находит Вахтангова. Виновато прижимая руки к сердцу, Вахтангов сквозь смех старается оправдаться перед Сулером, объяснить ему что-то. Но Сулеру не нужно объяснений, он и сам хохочет, долго, закатисто и, как всегда, до слез. Он не может изображать злых и отрицательных людей без того, чтобы они не были смешны. Зло, которого Сулер сам никогда не боялся, всегда было смешным в его изображении. Тэкльтон Сулера смешон в его злобности, но Вахтангов играет Тэкльтона без юмора. Он действительно зол и жесток. И Джона, и Малютку, и девочку Тилли изображает Сулер, и все, что он делает, и вся репетиция проникнута атмосферой диккенсовской любви, уюта и юмора.

Сулер кончает репетицию, надо уходить, но уйти невозможно. Уже поздно, но Сулер предлагает устроить чаепитие. Завтра рано вставать, но этот ночной чай, эта атмосфера Сулера — Диккенса зачаровывает всех нас, участников «Сверчка», и мы сидим, сидим... Я остаюсь позже всех. Я привык не спать по ночам, люблю ночные часы, и, когда все расходятся, Сулер и я идем в декоративную мастерскую и вырезаем, клеим, красим игрушки для калёбовской бедной комнаты. Сулер разложил на полу мешок и старательно выписывает серой краской «glass»* на шершавой поверхности будущего пальто старого Калеба. «Glass» придется как раз на спине, как это сказано у Диккенса. Он зевает, трет глаза кулаками и снова рисует или делает куклу с удивленными глазами или паяца, такого «страшного», что сам, глядя на него, начинает хохотать.

* Стакан, стекло (англ.).

Совсем иным, чем в период «Сверчка», был Сулер во время работы над «Праздником мира» Гауптмана. Острый, нервный, пронизательный, он вместе с Вахтанговым разбирал запутанную психологию «больных людей», вводя нас в атмосферу пьесы. И другим он был во время постановки «Потопа». «Потоп» репетировался долго и нелегко нам давался. Пьеса не имела ясно выраженного стиля, не выявляла индивидуальности автора. Мы не знали, следует ли ее играть как драму или как комедию. И то и другое было возможно. Решили играть как комедию. Но юмор скоро иссяк, и репетиции проходили бледно, безрадостно. Пришел Сулер и сказал:

— «Потоп» есть трагедия. Со всей искренностью и серьезностью мы будем репетировать каждый момент как глубоко трагический.

Через полчаса хохот стоял на сцене. «Потоп» как трагедия оказался невероятно смешон. Сулер торжествовал — он вернул нам юмор «Потопа». Скоро пьеса была показана публике.

Станиславский глубоко ценил Сулера как художника и искренне любил его как человека. Когда Станиславский был опасно болен, Сулер ночи просиживал около его постели. Он никогда не щадил себя, если его помощь нужна была другим.

Сулержицкого называли толстовцем, но если это и было так, то он был толстовец особенного типа. Ни следа фанатизма или сектантства не было в нем. Все, что он делал доброго и хорошего, исходило от него самого, было органически ему свойственно, и идеи Толстого не наложили на него внешнего отпечатка. Известно, что Толстой любил его и, может быть, именно за то, как он воплощал его идеи. Все, что Сулержицкий усваивал со стороны — было ли это учение Толстого или система Станиславского, — все он перерабатывал в себе и делал своим, никому не подражал, был во всем оригинален и своеобразен. В его рассуждениях о жизни, добре, морали и Боге мы никогда не слышали шаблонных мыслей и фраз вроде: «каждый верует по-своему», «история повторяется», «добро — понятие относительное», «человек есть всегда человек», «истина проста», «живем мы однажды» и т. п. Такие фразы (для многих заменяющие мышление) были не нужны Сулержицкому.

Когда Сулержицкий умер, фоб с его телом стоял в нашей студии.

После похорон, на гражданской панихиде, среди говоривших о нем выступил и Станиславский. Он был бледен, и губы его дрожали. Речи своей он не кончил и, сдерживая рыдания, ушел за кулисы нашей маленькой сцены16. #page#

...Поскольку позволяли дела театра, я ездил на гастроли в Петербург и по провинции с ролью Хлестакова. В Петербурге я играл в Александрийском театре на той дорогой мне сцене, где я видел когда-то Варламова, Давыдова, Савину, Стрельскую, Далматова. Я горячо любил не только Александрийский театр, но и Петербург, где я родился и жил до поступления в МХТ. Удивительно, как сохранилась для меня вся сказочность и нереальность Петербурга, воображенные и нафантазированные в детстве. Пожарная каланча на Невском проспекте, не каланча, а замок, полный тайн, то необитаемый, то скрывающий за красными своими стенами сонмы странных существ, по временам вырывающихся на свободу со звоном, шумом и грохотом. Паровичок, ходивший к Александро-Невской лавре, оживал и делался опасным и недобрым, когда близко подходил к тротуару, а потом снился часто, гоняясь за мной по каменным лестницам дома, из первого этажа во второй, из второго в третий, пока я не захлопывал перед ним дверь и потом слышал, как, недовольный, он, погромыхая, катился вниз. Невский проспект не имел ни начала, ни конца и тянулся через весь мир. Откуда-то шли и ехали люди и, не останавливаясь, куда-то исчезали — из вечности в вечность. Пять Углов представлялись мне как неразрешимая задача, и люди там казались заблудившимися, потерявшими направление. И теперь, гуляя по улицам Петербурга, я чувствовал их нереальность и на душе становилось волнительно-приятно.

Репетиция. Я знакомлюсь с режиссером Е. П. Карповым и с труппой театра. Ко мне подходит старушка актриса и дружески пожимает руку. Это Домашева. Хочется сказать ей, как много лет назад я восторгался ее игрой, как учился, глядя на нее, но я сдерживаю свои восторги: вспоминать пришлось бы о молодой очаровательной девушке, передо мной же стояла старушка. Но зачем она здесь, на репетиции «Ревизора»? Кого может она играть в этой пьесе? Для маленькой роли Пошлепкиной она слишком почтенная, слишком знаменитая актриса, а других старушек в пьесе я не знаю. Я спросил режиссера. Он ответил: ее роль в «Ревизоре» — Марья Антоновна, дочь городничего. Барышня лет шестнадцати, почти девочка! Домашевой же было тогда за шестьдесят!17 «Что же будет с моим темпом? — пронеслось у меня в голове. — Пропала сцена! А публика? Ведь будут смеяться!» Я скрыл свой испуг. Репетировать начали со второго акта, с выхода Хлестакова. Репетиция с гастролером - явление особого порядка. Предполагается, во-первых, что гастролер не нуждается в репетиции: он все знает. Единственно, что ему нужно, это удобная для него мизансцена партнеров. Эти мизансцены он и должен им указать. Во-вторых, он получает состав, уже игравший пьесу, в которой выступает гастролер... Репетиция поэтому бывает обычно одна, и походит она больше на урок танцев, чем на репетицию: все всем кланяются, все вежливо и легко скользят по полу в *pas chasse*, все улыбаются, всех все устраивает. «Могли бы вы, если это вам не совсем неудобно, на шаг отступить...» — «О, с восторгом! Вот так?» — «Прекрасно, прекрасно!» — «Очень рад». — «Могу я просить вас привстать и слегка поклониться, когда я...» — «Ага! Я понимаю вашу идею! Так? Выше? Ниже?» — «О, так, совершенно так, как вы это сделали! Чудесно! Мерси!» — «Рад служить!» Режиссеру на таких репетициях дела не много. Он вежливо присутствует и одобрительно кивает головой, встречая чей-нибудь взгляд. Так прошла и сцена с Домашевой. Слова бормотали или шептали, делая неопределенные жесты (намечая!) и только внезапно ударяя на репликах для вступления партнера.

Мы быстро дошли до четвертого акта. Перед сценой Растаковского я заметил замешательство среди актеров. Сцены этой в МХТ я не играл, в составе же Александрийского театра почтенный, старый, заслуженный артист К. всегда играл роль Растаковского и был знаменит в Петербурге в этой роли18. Прежде чем я понял, в чем дело, я увидел умоляющие глаза моих коллег. Они страдали за своего старшего товарища, но и не решались просить меня сыграть эту сцену экспромтом. В глубине сцены я увидел самого К. Высокий старик с седой головой был мрачен и обижен. Постояв с минуту или две, он печально покачал головой и медленно направился к выходу. В это время я уже успел понять, в чем дело, и, бросившись к нему, просил его оказать мне честь сыграть со мной сцену Растаковского. Он показал мне свои мизансцены, я обещал ему выучить слова Хлестакова к завтрашнему спектаклю, и он, довольный, раскланялся и удалился. Труппа была тоже довольна и благодарила меня.

Наступил спектакль. В первом акте я встал за кулисы, чтобы посмотреть, что будет делать шестидесятилетняя Домашева. Когда на сцену выбежала Марья Антоновна, я с облегчением понял, что Домашеву удалось заменить молодой актрисой. Марья Антоновна была прелестна! Ее молодость, несомненный ; талант, ее чудный звонкий голос, обаяние — все поразило меня. Стоя за кулисами, я, как это бывало в молодости, с молниеносной быстротой влюбился и в Марию Антоновну, и в актрису,

игравшую ее. Я впился в нее глазами, следя за ее грациозными и вместе с тем провинциально-смешными движениями. Какой талант! И вдруг... или это только показалось мне, я увидел Домашеву! Да, это была она! Очаровательная Марья Антоновна была... Домашева! Влюбленность моя сменилась благоговением перед ее талантом, перед тем поразительным чудом, которое совершилось с ее телом, голосом, со всем ее существом. Мне захотелось играть, и я был счастлив в течение всего спектакля. Сцена Марьи Антоновны прошла под гром аплодисментов.

Совсем иными были мои провинциальные впечатления.

В одном украинском городе перед началом четвертого акта «Ревизора» в дверь моей уборной просунулся человек с черной взъерошенной головой.

— Получили?

— Что?

— Деньги.

— Какие?

— За гастроли.

— Нет.

— Не выходите на сцену!

Взъерошенный человек вбежал, схватил меня за плечи и прижал к спинке стула.

— Оставайтесь здесь и требуйте деньги!

— Да зачем же, ведь я еще не доиграл.

— И не доигрывайте! — сдавленным шепотом прокричал он. — Деньги на бочку! Я скажу им, что вы не позволяете начинать.

— Что вы, разве так можно! Я лучше доиграю.

Отступив к двери, черноволосый человек стал тяжело дышать, руки его сжались в кулаки и глаза беспокойно забегали. Я догадался, что это был местный трагик.

— Пропали деньги! — сказал он и выбежал из уборной. По окончании спектакля один из антрепренеров (их было два) вошел в уборную, притворил за собой дверь и, не глядя на меня, тяжело опустился на стул. Воротник его пальто был поднят, и пальцы нервно застегивали и расстегивали пуговицы. Он натер докрасна свои маленькие глазки и умоляюще взглянул на меня.

— Арестована, — прошептал он.

— Кто?

— Касса.

Он отер пот с сухого лба и, мигая, наивно уставился на меня. Изображая страдальца, он больше походил на больного с высокой температурой.

— И надо же было случиться несчастью, — плаксиво проговорил он, — как раз когда вы, вы, наш любимый артист, наш дорогой гость (публика в восторге!), приехали к нам...

Голос страдальца задрожал. Это и натертые докрасна глазки вдохновили его к слезам. Я по опыту знал, как трудно на сцене плакать и говорить одновременно, и с любопытством ждал, как выйдет страдалец из технических затруднений речи. Неосторожно всхлипнув, он действительно скоро запутался в слезах и уже не мог больше произнести ни слова. Нужна была помощь. Дверь распахнулась, и второй антрепренер бодро, уверенно, с цветком в петлице влетел в уборную. Бросив укоризненный взгляд на компаньона, он схватил меня за руки.

— Боже ты мой, Боже великий! Слышали? Черт его знает, ведь надо же было случиться такому несчастью. Но, родной вы мой, какой вы артист! Дайте я вас поцелую. Искра божия, черт вас возьми! — сыпал он, не давая мне вставить слова. — Талант, талантище, Бог вас возьми совсем!

Он отступил, рассматривая меня на расстоянии, как картину. Я хотел было заговорить, но он бросился ко мне и стал быстро крестить меня, приговаривая:

— Христос вас храни, да будут силы небесные над вами. Идите выпитесь хорошенько и помните: у вас нет лучше друга, чем я. Увидимся завтра на вокзале. Спать, спать! — и, вытолкнув за дверь страдальца, скрылся.

В уборную ворвался трагик. Расставив широко ноги, прищуренными глазами он долго и молча смотрел на меня. Потом расхохотался, не разжимая губ, постоял еще, раздул ноздри и не без эффекта вышел из уборной. (Отелло, догадался я.)

На другое утро на вокзале перед самым отходом поезда в конце платформы я увидел обоих моих антрепренеров. Широко раскрыв объятия и перегоня страдальца, приближался мой новый друг. Подбежав ко мне, он обнял меня, трижды, по-русски, поцеловал в обе щеки и сказал:

— В вагон, в вагон, сейчас тронется. Храни вас царица небесная!

Он впихнул меня в вагон. Высунувшись из окна, я увидел, что он достает из кармана конверт. «Принес, — подумал я с облегчением, — все-таки славный народ».

— Милый мальчик! — сказал он, передавая мне конверт. — Чудный, славный мальчик! — В глазах его блеснули слезы.

«Мальчик? Уж не слишком ли это фамильярно?» — подумал я и хотел было обидеться, но сдержался: подтянувшись к окну, друг мой с рвением снова крестил меня, шепча слова молитвы. Легкими движениями головы он давал мне понять, что его нельзя перебивать. Он молился, пока не тронулся поезд. Тут он поднял обе руки и, как бы отпуская поезд, громко прокричал:

— Ну, теперь с Богом!!!

Страдалец, стоя рядом с ним, кланялся и махал шапочкой. Войдя в купе, я раскрыл конверт, чтобы убедиться, всю ли сумму выплатил мне мой друг. В конверте я нашел портрет мальчика лет шести с надписью: «Нашему любимому, гордости русской сцены М. А. Ч. от отца и сына». Портрет «милого мальчика» я привез домой и в рамке поставил на письменный стол.

Несколько слов об Андрее Белом (Борисе Николаевиче Бугаеве).

Философ, ученый, поэт, математик, писатель и мистик уживались в нем, объединяясь в образе устремленного, пронизательно-страстного человека-мыслителя.

— Да, — говорил он, — я знаю, я - огонь! И в младенчестве первое слово, что я произнес, было «огонь»!

Но и поэт, и философ, и мистик, и все они, хоть и жили, укрывшись под одной черепной коробкой, все же, встречая друг друга, вступали в конфликты. Конфликты вели к катастрофам, то смешным, то трагичным, а Белый — страдал.

«Взрывы сознания» (его выражение) в высшей степени были свойственны Белому. Когда он не «взрывался», был спокоен, как все, то казалось, он притворяется. Его вежливость (я в этом уверен) была защитительной маской, помогавшей ему общаться с людьми без того чтобы ранить или быть раненым. Жил в нем дух неприятия, дух протеста, и он отрицал, «взрываясь сознанием». Это было понятным для тех, кто мог видеть: Белый жил в мире, отличном от мира людей, его окружавших, и мир

обычный, принятый всеми, он отрицал. Время в мире Белого было не тем, что у нас. Он мыслил эпохами. Вот пример: он несся сознанием к Средним векам, дальше — к первым векам христианства, еще дальше — к древним культурам, и перед ним раскрывались законы развития, смысл истории, метаморфозы сознания. Он уносился и дальше: за пределы культуры — в Атлантиду и, наконец, в Лемурию, где только еще намечались различия будущих рас, и оттуда он несся обратно, всем существом своим, всем напряжением мысли переживая: от безличного к личному, от несвободы к свободе, от сознания расы к сознанию «я». Еще с детства ему были свойственны такие «полеты».

— Когда я был мальчиком, — рассказывал он, — в темной комнате я забирался на стул и на стол и часами со своей «высоты» наблюдал ход событий истории. Эпохи сменяли друг друга: я жил в тысячелетиях...

И теперь все, что виделось Белому в этих «полетах», слагалось в нем в «смыслы», «бессмыслия», банальность текущего дня. Он говорил: эпоха, в которой живет человечество нынче, — эпоха развития самосознания и укрепления личного «я». Эта тема о смысле эпохи его занимала всегда. Он часто к ней возвращался в беседах с друзьями, в печати и -в лекциях. Он указывал: в наши дни ослабевают традиции, порывается связь родовая между людьми, угасает инстинкт принадлежности к расе, уродством становится переоценка достоинства отдельных народов, внушенная голосом крови, шовинизм держит «я» человека в оковах, дурманит, бескрылит его. Границы надо разрушить. И их уже разрушают науки, искусства, тенденции демократической мысли, мировая торговля, пути сообщения, сокращение пространств и времени волнами радио. Народы стремятся к слиянию, хотят стать человечеством, а человек — превратиться в свободное личное «я», в гражданина Земли. Бешеный темп его внутренней жизни делал людей, окружавших его (по сравнению с ним), существами безъ-я-чными, сонными. Они не пролетали столетий и все еще жили в традициях, в расовых чувствах, в шовинизме, в минутных делах, в днях и часах. И Белый «взрывался», кричал, ненавидел, гремел и грошил!

Мир Белого вас поражал также ритмами. Да и сам он был — ритм. Все, что он делал: молчал, говорил, читал лекцию, ваял звуками стих нараспев, бегал, ходил — все чудилось вам в сложных, свойственных Белому ритмах. Все его гибкое тело жило тем, чем жил его дух. В тончайших вибрациях, в жестах рук, в положении пальцев оно отражало, меняясь, желания, мысли, гнев, радости Белого. (Между прочим, легко балансируя и без страха мог он ходить по перилам балкона на высоте многоэтажного дома.)

И мыслил он ритмами. Мысль, говорил он, есть живой организм. Она как растение: ветвится и ширится. Мысли ищут друг друга, зовут, привлекают, сливаются или, враждуя, вступают в борьбу, пока побежденная, сдавшись, изменится или исчезнет из поля сознания. Созревая ритмически, мысль дает плод в свое время. Геометрическая фигура была для него формой, гармонично звучащей. Звук превращался в фигуру и образ. Красота — в чувство. Движение — в мысль.

Говорил ли он об искусстве, о законах истории, о биологии, физике, химии — тотчас же он сам становился тяготением, весом, ударом, толчком или скрытой силой зерна, увяданием, ростом, цветением. В готике он возносился, в барокко — круглится, жил в формах и красках растений, цветов, взрывался в вулканах, в грозах — гремел, бушевал и сверкал (как Лир, такой же седой, безудержный, но сегодняшний, не легендарный, Лир безбородый, в неважных брючишках, в фуфайке, с неряшливым галстуком). И во всем, что с ним делалось, виделись ритмы, то строгие, мощные, гневные, то огненно-страстные, то вдруг тихие, нежные, и что-то наивное, детское чудилось в них. Когда он сидел неподвижно, молчал, стараясь себя угасить, чтобы слушать, вам начинало казаться: не танцует ли он?

Он сделал открытие. Путем вычислений, исследуя стихосложение, он проникал в душу поэта и слышал, как он говорил, пульс и дыхание Пушкина, Тютчева, Фета в минуты их творчества. Он демонстрировал сложные схемы кривых, математически найденных им для ритмов «тиха. Каждый стих выявлялся на схеме особо, рисуя конкретно смысл, содержание, идею стиха. Математика через ритм вела к смыслу. И часто кривая вскрывала в стихе содержание за содержанием. Белый гордился открытием и, демонстрируя новые схемы, горел, увлекался, метался по комнате, делал долгие паузы, «исчезая» куда-то, и снова кидался на схему, вычислял, сыпал цифрами, знаками, буквами, иксами, украдкой следя с огорчением за лицами слушавших: лица тупели, кивали и посылали ему виновато улыбки — понять было трудно.

Лекции Белого вас удивляли. О чем бы он ни читал, все казалось неожиданным, новым, неслыханным. И все оттого, как он читал. Как-то раз, говоря о силе притяжения Земли, он вскочил, приподнял край столика, за которым сидел, и, глядя на публику в зале, зачаровал ее ритмами слов и движений, а потом так сумел опустить приподнятый столик, что в зале все ахнули: столик казался пронизанным такой силой, тянувшей его к центру Земли, что стало чудом: как остался он здесь, на эстраде, почему не пробил земную кору и не унесся в недра земные!

И рядом со всем этим, тут же, на лекции, он так неудачно взмахнул рукой вверх, что черная шапочка (для чего-то сегодня надетая) взлетела на воздух, вызвав смех в публике, а он рассердился на публику. (Черная шапочка — хоть и странно, все же как-то понятно. Но однажды зайдя к нему, я застал его так: сидел он на стуле в углу съежившись, спрятав кисти рук в рукава, в фуфайке, конечно, и — в дамской шляпе с отделкой из серого меха. Я не мог не спросить его, что это значило, и он объяснил: «Немощь, зябну, чихаю». Но все же осталось неясным; почему шляпа дамская?)

Помню, на этой же лекции, вызвав рукоплескания слушавших, он (упустив из вида себя самого) стал аплодировать вместе со всеми, с улыбкой шныряя глазами в кулисах, по зале и сзади себя.

Слово рассеянный (в смысле: ни к чему не внимательный) к нему не подходило никак. Напротив, всегда устремленный куда-то, он был сосредоточен и, кроме объекта внимания, все остальное на время терял. И вместе с тем все замечал, все регистрировал где-то в сознании и хранил, как старьевщик, а потом, искусно подчистив, размещал свою мелочь на страницах романа.

Кто-то сказал ему раз:

— Смотрите: дивные краски заката сегодня!

— Я вижу! — крикнул он злобно. — Мне не надо указывать!!!

Но он и предвидел. Вернувшись за год или два до первой войны из Германии, он сказал:

— Катастрофа грядущая там у них притаилась! За всем их благополучным порядком сидит она в каждом углу (и при этом он сам сел на корточки).

И все же по-своему он был рассеян. На стулья, столы и диваны он не натыкался, но бегущий трамвай он «толкнул». Так потом и рассказывал:

— Я толкнул его и очнулся, когда с полицейским сидел на пролетке — ехал в больницу. Полицейский спросил: «Ваша фамилия?» — «Андрей Белый». — «Белый? А почему же не синий?» Как глупо!

И Белый каждый раз злился, доходя до этого места рассказа.

После лекции в незнакомом ему помещении он неся по залам и вбежал (ища выхода) в зеркало. Натолкнувшись с размаху на себя самого, отступил, дал дорогу, прошипев раздраженно: «Какой неприятный субъект!»

В другой раз, завидев знакомого издали, он, дружески вытянув руку, пустился навстречу, но, поравнявшись, забыл, прошел мимо, держа руку в воздухе и удивляясь: зачем же рука?

В романе «Москва» профессор Коробкин, рассеянный, надел на себя вместо шапки кота. Я прочел, и мне стало неловко, что Белый позволил себе такую неправду. Но однажды, уходя от меня поздно ночью, он в передней схватил вместо шапки кота и (беру из его же романа): «...цап ее (мнимую шапку) на себя!

В тот же миг оцарапало голову что-то: из схваченной шапки над ярким махром головы опустились четыре ноги и пушистый развеялся хвост...»

И дальше было точь-в-точь, как в романе: стоявшие около душились от смеха, а он «не смеясь, как-то криво им всем подмигнувши, почти со слезами в глазах громко вскрикнул:

— Забавная-с штука-с, да-с — да-с! — и «побежал катышом прямо в дверь».

Профессор Коробкин стал для меня кошмарной реальностью. Но Белый запомнил придушенный смех, и в другой раз, уходя от меня так же поздно с приятелем, он, хитро покосившись, подал приятелю шапку (дескать, вот видите, разбираюсь и в шапках, когда захочу!).

— Ваша? — спросил он.

— Нет, ваша, Борис Николаевич, — ответил приятель. Я видел, как Белый и тут обозлился.

И странности Белого были особые. Вот он говорит, развивает блестящую мысль и вдруг замирает надолго: на губах застывает улыбка, глаза смотрят вдаль, брови сдвигаются, лоб напрягается мыслью, руки раскинуты вправо и влево, плечи приподняты — боится спугнуть две-три одновременно вспыхнувшие мысли. Вихрь в сознании требует неподвижности в теле. Вихрь утихает, и первоначальную мысль он излагает так же стройно, картинно и ясно. Но теперь он, напротив, «танцует» — жесты круглятся, льются, гранят, завершают, вводят вас в новую мысль. Но вот он поднялся на цыпочки, и через мгновение так же внезапно он стоит на коленях или, глядя снизу на вас, пружинит на корточках. Если вы собеседник неопытный, вы на время его потеряете, а найдя, вы не будете знать: не встать ли и вам на колени. Но Белый уже на диване, засел в уголке, подобрав под себя одну ногу. Ненадолго. Он уже бежит, ловко лавируя между столами и стульями.

Он был сильный рассказчик, любил и умел говорить, вспоминал символистов, обрисовывал образы старых друзей, их характеры, странности, мысли, судьбу. Но вдруг обижался, прерывал себя жалобным возгласом:

— Да что я, рассказчик вам, что ли!

И, пробежавшись по комнате, забивался куда-нибудь в угол и оттуда просил:

— Расскажите же вы!

Но рассказа не слушал: прищуривал рысьи глаза, оставлял вам улыбку, а сам уносился куда-то...

С чувством юмора Белый как будто бы был не в ладах. Он не смеялся, когда смеялись другие, или смеялся один. Помню, увидев однажды карикатуру смешную в журнале на себя самого, он рассердился и стал карикатурно изображать карикатуру. Впечатление было гнетущим. Но все же «бёловский» юмор — с сарказмом и болью — силен. Прочтите хотя бы главу, где описан вечер «Свободной эстетики» («Московский чудак»), или встречу японца с профессором («Москва под ударом»)19, и вы, если вообще принимаете Белого, будете, может быть, так же смеяться, как смеются любители шуток Шекспира.

Белый жил в увлечениях, постоянно меняя их. То он собирал осенние листья, сортировал их часами по оттенкам цветов, то мешками возил разноцветные камушки с берега моря из Крыма в Москву, приводя

своих близких в отчаяние. (Между прочим, камушки он собирал, появляясь на пляже в одном лишь носке — другая нога была голая.) То собирал обожженные спички и грудami складывал их у себя под кроватью. (Кто-то прознал, что он собирал их на случай, если в Москве не окажется топлива.)

Интересен процесс его творчества. Схему романа он задумывал в общих чертах и затем наблюдал терпеливо им же вызванных к жизни героев. Они обступали его день за днем, развиваясь, ища отношений друг с другом, меняя интригу, вскрывая глубокие смыслы и, наконец, становясь символичными. Белый сам говорит, что порой произведение искусства представляет сюрприз для художника. Но такие сюрпризы были обычным явлением для Белого. Воображение художника такого масштаба, как он, обладает способностью соединять два процесса, противоположных друг другу. В нем самостоятельность образов сочетается с их подчиненностью воле художника. Белый, следя объективно за игрой этих образов, «взглядом» своим рождал в них свое, субъективное. Противоречие делалось кооперацией образов с автором. Он едва успевал регистрировать в памяти все, что жило, горело в его творческой мысли. Он знал: что часто вначале являлось ему как «сваленъ событий», ряд фигур, атмосфер, мест, домов, улиц, комнат, безделушек на столиках, на этажерочках, полочках, — все вливалось само постепенно в интригу, в идею, давало им краски, становясь обертонами и полутонами и иногда поднимаясь до символа. Он как-то увидел в фантазии человечка, нескладного, странного, видом ученого (похож на профессора!). Он бежал за каретой с мелком, стараясь на черном квадрате убегавшей кареты формулку вычертить. Профессор бежал все «быстрее, быстрее, быстрее! Но вдвинулась вдруг лошадиная морда громадным ускореньем оглобли: бабахнула! Тело, опоры лишенное, падает: пал и профессор на камни со струйкой крови, залившей лицо». Когда Белый увидел все это, он не знал еще с точностью, что это будет московский чудаk, любимый герой его, профессор Коробкин.

Но бывали у Белого и страшные образы и факты, уже выходившие из сферы искусства. Ими он мучил себя и других.

Много темного жило в душе его. Но Белого трудно судить, еще трудней осудить его, многоликого, жившего вечно в бунтарстве, в контрастах, в умственных «трюках». Но и не осуждая, я все же скажу: чувство в нем далеко отставало от мысли. Мысль-огонь увлекала его в «бездны сознания» (его выражение) и подолгу держала его в отчуждении, в холодных и темных углах, тупиках, лабиринтах, где сердце молчит и где близки границы безумия. Все обостряя рассудком до искажения, он начинал ненавидеть им же созданный мысленный призрак. Любил ли он? Вероятно, любил, но по-своему, силою мысли (не сердца). Он утверждал, и это ему заменяло любовь. Но он мог утверждать при желании: тьма есть свет, и мог жить в этой тьме, «полюбив ее мыслью», до нового «трюка» рассудка.

Когда студия потеряла Сулержицкого и Вахтангова, группа основных ее членов взяла на себя художественное и административное руководство. Однако отсутствие единой, крепкой художественной воли скоро сказалось. Тенденции того времени стали оказывать заметное влияние на художественную жизнь студии. Театрам приходилось считаться с требованием времени. Пьесы агитационного и пропагандного характера (продукт первой эпохи революции) стали появляться на подмостках московских и петербургских театров. Натурализм, «простота, как в жизни», фотографически точная передача текущих событий были единственно возможным «стилем» их выполнения. Качество актерской игры стало падать, элементы творческой фантазии, театральной выдумки и оригинальности отошли на второй план. Театры и актеры шли за массами, угождая их вкусам. Однако многие искренне верили, что идут в первых рядах, считали себя пионерами. Впрочем, нелегко было разобраться в этот первый период горячей ломки старого и попыток создать новое — кто за кем идет или кому и чему служит. Жизнь этого периода была, несмотря на свою кажущуюся конкретность, поистине фантастична и породила множество новых, «современных» драматургов. Своими произведениями они наводнили клубные и заводские подмостки и пытались проникнуть на сцену нашей студии. Луначарский долго терпел их, надеясь, по-видимому, что из их среды выйдут со временем настоящие пролетарские писатели. Но скоро ему пришлось убедиться, что эти слишком быстро заявившие о своем существовании драматурги не были пролетариями ни по уму, ни по духу, и Луначарскому все же пришлось указать им их надлежащее место²⁰. Однако случилось это не сразу. Им дали высказаться и слушали их, пока, наконец, они не договорились до абсурда.

— Толстому Льву легко было писать, товарищи! — заявил один из них на заседании Наркомпроса. — Дайте-ка мне «Ясную» его «Поляну», так я вам, может, не хуже него напишу, товарищи, извиняюсь!

Помню, как возмутились Луначарский и Станиславский и как Мейерхольд в своей блестящей речи высмеял как оратора, так и всех подобных ему «пролетарских писателей» с их обидами, хвастовством, угрозами прошлому и туманными обещаниями на будущее. #page#

Блестяще вел себя Мейерхольд на таких заседаниях. Он смело и со свойственным ему умом отстаивал наши права и художественную свободу. Много в этом направлении сделал и Станиславский. Уже одно присутствие его заставляло «ораторов» выбирать выражения и держаться в известных границах. Его авторитет был и до конца дней остался непоколебимым. Его нежелание делать компромиссы заставляло уважать его и считаться с ним. Со Станиславским считались не только как с художником, но и как с человеком. Много добра сделал он.

Будучи всего лишь одним из членов правления студии, я не мог выполнить того, что казалось мне необходимым для сохранения художественной жизни студии. Я решил взять управление в свои руки и объявил себя «диктатором». Впечатление, произведенное моим поступком, было настолько ошеломляющим, что открытой оппозиции я не встретил, хотя и видел, что кое-кто затаил злобу против меня. Я назначил при себе правление из четырех членов студии. Все они пользовались уважением и доверием труппы. Через два-три дня после «захвата мною власти» Наркомпрос санкционировал мое директорство²¹.

Я прежде всего решил поставить «Гамлета». Полтора года продолжалась работа над этой трагедией, и мне удалось осуществить в ней кое-что из моих заветных театральных мечтаний. К тексту мы подошли, например, по-новому: через движение. (Я говорю не о смысле, не о содержании текста, но о способе произнесения слов со сцены.) Мы рассматривали звуковую сторону слова как движение, превращенное в звук. В том, что музыкальный звук вызывает в нас представление о движении, едва ли можно сомневаться. Мы слышим жест, зачарованный в нем. Такой же жест живет и за звуком человеческой речи, но мы не воспринимаем его с такой легкостью, как в музыкальном звуке: нам мешает смысловое, интеллектуальное содержание речи. Мы следим за тем, ЧТО говорит нам человек, и не замечаем того, КАК ЗВУЧИТ его речь. Отрешившись на время от содержания слышимых слов, мы начинаем улавливать их звучание, а вместе с ним и жест, скрытый за этим звучанием. Художественность речи определяется ее звукожестом, а не смыслом. Смысловая сторона произносимых актером со сцены слов принадлежит не ему, но автору, и в этом нет его, актерской, заслуги. Но в том, как он произносит эти слова, как звучат они со сцены, заключается уже его заслуга и определяется ценность его как художника. Работая над «Гамлетом», мы старались пережить жесты слов в их звучании и для этого подбирали к словам и фразам соответствующие движения. В них мы вкладывали нужную нам силу, придавали им определенную душевную окраску и производили их до тех пор, пока душа не начинала полно реагировать на них. Зажигалось горячее творческое чувство, вспыхивал волевой импульс, и уже после этого мы произносили слова и фразы. Жест переходил в слово и звучал в нем. Актеры сразу оценили этот занимательный и давший прекрасные результаты подход к художественной речи. Целые диалоги, целые сцены мы проходили таким образом, производя движения в молчании. Для того чтобы жест не превратился в пантомиму и оставался, так сказать, отвлеченным, мы иногда перебрасывались мячами. Мячи заменяли для нас слова и уводили от пантомимы. Мы также работали много и в области воображения. По указанию режиссера и под его руководством мы проигрывали в воображении целые сцены, мы, так сказать, репетировали в воображении, каждый за себя и за своих партнеров. Потом, когда репетиция производилась на сцене, много прекрасного и оригинального переносили актеры из своих «воображаемых» репетиций в реальные. Мы увлекались той свободой и легкостью, которые допускали наши «бестелесные» репетиции. Развивалась изобретательность, актерская смелость и столь желанная и нужная актеру уверенность хорошего тона во время репетиций на сцене.

В первые три года обстоятельства благоприятствовали мне. «Гамлет» имел успех, и студия постановлением Наркомпроса была переименована во Второй Московский Художественный театр и перешла в новое помещение на Театральной площади (бывш. театр Незлобина). После исполнения роли Датского принца я получил звание заслуженного артиста и вместе с Собиновым был избран членом

Моссовета. Театр сразу поднялся на большую высоту. Чтобы я не «зазнался», Станиславский сказал мне:

— Вы, Миша, не трагик. Трагик плюнет — и все дрожит, а вы плюнете — и ничего не будет.

Для актеров, желавших совершенствовать и развивать свою технику, я организовал занятия с упражнениями. Вся труппа (за исключением нескольких ее членов) принимала участие в занятиях. Даже «старики» МХАТа заходили иногда посмотреть на нашу работу, и многих она серьезно интересовала. Но методы, которые я пытался привить актерам нашего театра, были новы и чужды «старикам» МХАТа. Однажды, полушутя, Немирович-Данченко сказал мне:

— Не следовало бы пускать наших актеров на ваши занятия — вы можете их быстро испортить.

Признаюсь, я был польщен этой шуткой.

Наши репетиции, в особенности вначале, носили характер экспериментов больше, чем профессиональной работы в обычном смысле слова. Каждая новая постановка давала нам случай исследовать и проработать новые приемы игры и режиссуры. Увлеченный художественной работой, я перестал интересоваться тем, что делалось вне стен театра. Вскоре я получил заграничный паспорт и покинул Россию. Однако я все еще не был уверен, что останусь за границей совсем.

Берлин. В праздничном настроении, с маленьким томиком «Гамлета» на немецком языке (был уже выучен первый акт и половина монолога «*Sein oder nicht sein*»*) я вошел в контору известного антрепренера, ценителя искусств, делавшего «хорошие дела». Он встретил меня приветливо и, усадив в кресло, чуть было не смутил слишком откровенным комплиментом.

* «Быть или не быть» (нем.).

— Не каждый день приезжают к нам из России Чеховы, — сказал он.

Маленькую паузу я истолковал как вступление к важной радостной беседе. Я глядел на него с любовью человека, добровольно отдающего себя во власть другого. Солидный переплет немецкого томика приятно напоминал о себе, продавливая бок.

— Ну-с, — сказал наконец известный антрепренер, — мы будем делать с вами хорошие дела!

Я слегка поклонился и красиво развел руками (дескать, весь к вашим услугам) и тут же почувствовал, что нечаянно симитировал Станиславского — в минуту, когда он, сознавая свое величие, хотел быть простым и приятным. «Моисей приезжал с Гамлетом в Москву, а я вот в Берлин, — думал я с приятностью, — ответный как бы визит».

— Танцуете? — спросил вдруг антрепренер и, подождав несколько секунд ответа, повторил свой вопрос, для ясности попрыгав руками в воздухе.

— Я?

— Вы.

«Какие же в «Гамлете» танцы? — соображал я. — Фехтование есть... пантомима... Какая неприятная ошибка. Он должен бы знать».

— Зачем танцевать? — спросил я с улыбкой.

— Мы начнем с кабаре. Я сделаю из вас второго Грока*. На инструментах играете? Поете? Ну хоть чуть-чуть?

— Простите, — перебил я его, холодея, — я, собственно... Гамлет... я приехал играть Гамлета...

— Гамлет — это не важно, — отмахнулся антрепренер, — публике нужно другое. Условия мои таковы: годовой контракт со мной. Такой-то месячный оклад. Имею право продавать вас по своему усмотрению, включая фильм. Abgemacht?**

* Грок — известный швейцарский клоун. (Примеч. Чехова.)

** Согласны? (нем.)

Не то пауза наступила, не то я провалился куда-то. И, как у героя Достоевского, в одну секунду в моей голове пронеслось множество мыслей. Без борьбы, единым словом человек уничтожает мечту, смысл и цель! В чем его сила? В деньгах? Что же, это и есть капиталистический строй? Вся моя театральная жизнь, с ее борьбой, накоплением идеалов, верой в публику встала предо мной. Станиславский, Шаляпин, Штейнер больше двадцати лет воспитывали во мне веру в великую миссию театра; в Москве на «Гамлета» ходили с благоговением; чехословацкое правительство приглашало меня в их страну именно для того, чтобы я создал там театр Шекспира, театр высокой трагедии и комедии...

— Но ведь не вся же публика хочет кабаре, — сказал я вслух, — многие хотят и «Гамлета».

— Два десятка полоумных шекспироведов! Сядут в пустой зал с книжечками и будут, уткнув носы, следить, верно ли вы произносите текст. Это не «дело». Поверьте мне, милый друг, — он отечески дотронулся до моего рукава, — я знаю публику лучше, чем вы!

Я встал.

— Подумайте, — сказал он.

— Подумаю, — сказал я, и мы расстались²².

Солидный томик в кармане по-прежнему напоминал о себе.

Через два дня я снова сидел в конторе известного антрепренера. Он телеграфировал Рейнгардту о моем приезде и теперь показывал мне ответную телеграмму из Зальцбурга. (По длине она, как и все телеграммы Рейнгардта, была похожа на письмо.) Рейнгардт «радовался моему приезду» и приглашал в Зальцбург погостить и переговорить о предстоящей работе.

— Поздравляю, — говорил антрепренер, хохоча и тряся мою руку. — Мои условия таковы...

И он изложил свои новые условия в связи с приглашением Рейнгардта.

Вторая телеграмма из Зальцбурга извещала, что дела заставляют Рейнгардта экстренно выехать в Берлин, где он и надеется встретиться со мной.

...Роскошная квартира. Громадные залы, напоминающие дворец. Рейнгардт вышел ко мне навстречу и, не выпуская моей руки, подвел к большому письменному столу. Усадив меня, сам он сел напротив. Его большие глаза, смеющиеся, умные и проницательные, глядели на меня. Я смутился.

— Я знаю, — сказал он, — какую роль вы хотите играть.

У меня была затаенная мечта. Тоже шекспировский герой. Никто не знал об этом. Рейнгардт назвал этого героя. Я окончательно смутился²³.

После двух-трех общих фраз Рейнгардт спросил о Станиславском и о манере его работы. Узнав, что в МХТ пьесы репетируются месяцами и только две-три новые постановки включаются ежегодно в репертуар, он опустил глаза и печально покачал головой.

— У нас, у немцев, другой метод. Жалел ли он нас или немцев, не знаю.

— Eine wunderbare Rolle!* — воскликнул он, вдруг переходя к своему деловому предложению. Его хитрый, интригующий взгляд говорил: «Вы в восторге и ждете, что я скажу дальше». Я невольно подчинился этому обаятельному взгляду и с восторгом просил его рассказать мне о роли.

Он предложил мне сыграть роль Skid'a в «Artisten»**, Skid — клоун (!). Роль трагикомичная. В Берлине Skid'a с большим успехом играл В. А. Соколов. Рейнгардт хотел, чтобы я играл в Вене. Я должен был ехать туда немедленно, чтобы еще до приезда Рейнгардта заняться с его ассистентом исправлением немецкой речи и учиться клоунским трюкам. Но что же с «Гамлетом»? Уходя, я спросил Рейнгардта, почему он не ставит больше классических вещей.

* Замечательная роль! (нем.)

** Скида в «Артистах» (нем.).

— Не время, — ответил он, — публика не хочет этого сейчас. Но театр еще увидит классиков.

Рейнгардт проводил меня до двери, все так же проницательно следя за каждым моим движением.

...Вена. Маленький, четырехугольный, уже немолодой доктор S, ассистент Рейнгардта, принял меня вежливо, но сухо и строго.

— Herr Professor informierte mich, dass Sie ein berühmter russischer Schauspieler sind. Sehr angenehm*, — сказал он и немедленно приступил к исправлению моей речи.

Стоя рядом со мной, он поправлял каждое мое слово таким громким, немецким гортанным голосом, что у меня разболелась голова. Через полчаса он уже не столько поправлял мою речь, сколько властно навязывал свои интонации. Я было запротестовал, но он сказал:

— Aber hören Sie mal, lieber Tschekhoff, das muss unbedingt so gesprochen werden**.

И снова вкрикивал в меня свои гортанные звуки. Я начинал ненавидеть его.

— Aber lieber, lieber Herr Tschekhoff, — настаивал д-р S, — Sie verstehen ja nicht! Das ist doch kein Shakespeare! Kein «Hamlet»!***

Я насторожился.

Д-р S предложил мне прослушать и сравнить шекспировскую речь и ту, которую он старался вбить в меня. Вскинув руки вверх, он закричал:

— «O schmf!tze doch dies allzufeste Fleisch...»**** — И от крика налился кровью. Когда его напряжение дошло до крайних пределов, он стал изгибаться, отчего его коротенькая четырехугольная фигурка стала еще меньше. Он бил себя сверху кистями рук по голове и задыхался от недостатка воздуха. «А не уехать ли мне назад», — подумал я, стараясь не слышать голоса д-ра S, но, вспомнив, что я за границей и ехать «назад» мне некуда, я отогнал бесполезную мысль.

* Господин профессор информировал меня, что вы знаменитый русский актер. Очень приятно (нем.).

** Но послушайте, дорогой Чехов, это должно определенно так выговариваться (нем.).

*** Но, дорогой, дорогой господин Чехов, вы не понимаете же! Это все же не Шекспир! Не «Гамлет»! (нем.)

**** «О если б этот плотный сгусток мяса...» (нем.) («Гамлет», 1-й акт, сцена 2).

— Das ist Shakespeare, — сказал мокрый и красный доктор S, — jetzt horen. Sieh mal zu...*

Он стал быстро и монотонно произносить одну за другой длинные немецкие фразы Skid'a, внезапно повышая голос на последнем слове перед запятой или понижая его перед точкой. При этом коротенький указательный палец его то взлетал вверх, то опускался вниз. Д-р S мучил меня часа четыре и наконец, доведя и себя до мигрени, ушел домой. На другой день начались регулярные уроки акробатики и скоро изнурили меня и физически. Прыгая через собственную ногу (которую я же держал в руке), я мучился от стыда и от боли в мускулах. Отчаяние помогало мне вскакивать на стол без разбега и «рыбкой» перелетать через предметы. С приездом Рейнгардта, надеялся я, начнутся репетиции и судьба моя изменится к лучшему, но труппа приехала без Рейнгардта, и д-ру S было поручено ввести меня в пьесу. Со дня приезда труппы и до премьеры в Theater an der Wien оставалось всего восемь дней. Skid, главная мужская роль, проходит через все четыре акта, и в каждом из них Skid говорит помногу и подолгу. Чужой мне язык, интонации д-ра S, акробатика и ужас перед надвигающейся премьерой мешали заучиванию текста. В приехавшей из Берлина труппе оказалась молодая актриса, так же, как и я, впервые выступавшая в «Artisten». Д-р S начал заниматься с ней, и мне стало несколько легче. Актеры на репетициях скороговоркой болтали надоевшие им роли, и я с трудом улавливал реплики. За несколько дней до премьеры приехал Рейнгардт и начались «настоящие репетиции». Они происходили по ночам на его квартире. Под утро, когда наступало нервное возбуждение, актеры оживлялись и все выходило «ausgezeichnet**». К изумлению моему, Рейнгардт не спешил, и не для того назначались ночные репетиции, чтобы сделать больше в оставшиеся несколько дней. Нет, они назначались с целью вызвать под утро то возбуждение, которое и делало репетицию «ausgezeichnet». Это был прием, которым Рейнгардт часто пользовался в своей работе. Часов в шесть утра, когда было уже совсем светло, актеры шумной толпой высыпали на пустынные улицы Вены и долго бродили по городу, обмениваясь впечатлениями ночи. В центре шел д-р S в длинном, тяжелом, квадратном, как сам он, пальто.

* Это Шекспир, теперь послушайте. Наблюдайте... (нем.)

** Отлично (нем.).

Mut, Mut, lieber Herr... Негг...*

Tschekhoff, — подсказывал я, стараясь произнести свою фамилию с акцентом.

Mein lieber Herr Tschekhoff, — ободряли меня актеры. Но Mut** у меня не было уже давно. Я чувствовал, что лечу в пропасть, мне было стыдно, и я то злился, то впадал в апатию.

Как я завидовал новой актрисе! Не зная роли и, по-видимому, не отдавая себе ясного отчета в том, что именно она играет, она повторяла все ту же серию знакомых театральных приемов, нанизывая их, как бусинки на тонкую ниточку, а когда эта ниточка порывалась, она, мило вертя юбочкой и хохоча, трепала по щеке д-ра S.

— Aber meine Herrschaften***, — говорил, смущаясь, д-р S и еще усерднее начинал заниматься с ней.

* Мужайтесь, мужайтесь, дорогой господин... господин... (нем.)

** Мужества (нем.).

*** Но, мои любезные (нем.).

Генеральная репетиция накануне премьеры. В первый раз костюмы, гримы, свет и полные декорации. По сцене бегают рабочие, два красных и раздраженных помощника режиссера, с достоинством ходит д-р S и суетятся полузагримированные, полуодетые актеры. Я плохо узнаю их, и мне начинает казаться, что среди них есть новые лица, до сих пор не принимавшие участия в репетициях. Приглядевшись, я замечаю целую толпу новых персонажей, загримированных и одетых, как и мы все: это настоящие клоуны и артисты кабаре. Рейнгардт пригласил их для того, чтобы создать атмосферу цирка и позабавить публику. С тоской и нежностью вспомнил я далекий, любимый МХАТ с его атмосферой. Станиславского, на цыпочках ходящего за кулисами, Немировича-Данченко, всегда строгого, но такого доброго и ласкового в дни генеральных репетиций, трепет и волнение актеров и особую, незабываемую тишину этого единственного в мире театра. Весело покрикивая и смеясь, акробаты, жонглеры и клоуны вертелись, скользили по полу, не передвигая ног, падали, не сгибаясь, складывались в комочки, спотыкались в воздухе, легко подкидывали тяжелые предметы и не могли сдвинуть с места легких, и все это красиво, смешно и четко. «Боже мой, что же будет с моим неуклюжим прыжком через ногу и жалкими «рыбками» среди этой блестящей компании!»

Но я был так утомлен и подавлен, что у меня не хватило энергии просить Рейнгардта об отмене моих «трюков». Бестолковая нервная репетиция началась. Рейнгардт появлялся то на сцене, то за кулисами, то в зрительном зале. Он волновался и раздражался не меньше других, но искусно прятал свое возбужденное состояние под маской холода и покоя. Даже двигался он медленнее, чем обычно. Репетиция прерывалась каждые несколько минут. На игру никто не обращал внимания. Свет, декорации, костюмы, вставные номера клоунов и акробатов заняли все время. Мой первый «трюк»: прыжок на стол без разбега. Я с грохотом лечу на пол. Испуганный крик партнерши, крик Рейнгардта в зрительном зале и боль в содранных коленях и локтях. Только тут Рейнгардт, заметив, что носки моих клоунских сапог были фута в полтора длиной, отменил все мои «трюки». Репетиция кончилась на рассвете. Вечером премьеры. «Не напиться ли?» — подумал было я, но и на это не было достаточно воли.

С тупым равнодушием вышел я на сцену. Циркачи и акробаты имели шумный успех. Прошли первый и второй акты. В третьем — центральная сцена клоуна Skid'a: он произносит эффектный трагикомический монолог.

Я начал. Странно прозвучали для меня самого несколько первых фраз Skid'a: «совсем не гортанно, не по-немецки... сердечно... должно быть, это и есть «mssische Stimme»*, (* Русский голос (нем.)) — пронеслось в моем сознании. «И как просто он говорит, совсем не так, как на репетиции. Это, должно быть, оттого, что я не играю. Надо бы сделать усилие... нет, подожду еще минуточку, сил нет... монолог такой длинный». Skid говорил, и мне стало казаться, что я в первый раз по-настоящему понимаю смысл его слов, его неудачную любовь к Bonny, его драму. Усталость и покой сделали меня зрителем своей собственной игры. «Как верно, что голос его такой теплый, задушевный... Неужели от этого создалась такая волнующая, напряженная атмосфера? Зрители насторожились, слушают внимательно... и актеры слушают... и Bonny. На репетициях она занималась только собой. Как же я не видел, какая она славная... конечно, Skid любит ee!» Я следил за Skid'oM со вниманием. Bonny запела у рояля грустную песенку. Я взглянул на сидевшего на полу Skid'a, и мне показалось, что я «увидел» его чувства, его волнение и боль. И манера речи его показалась мне странной: то он внезапно менял темп, то прерывал свои фразы паузами, неожиданными, но такими уместными, то делал нелогичные ударения, то причудливые жесты... «Клоун-профессионал», — подумал я.

В первый раз я увидел в партнерах настоящий живой интерес к словам и к душевной драме Skid'a. С удивлением я заметил, что начинаю угадывать, что произойдет через мгновение в его душе. Тоска его росла. Мне стало жалко его, и в эту минуту из глаз клоуна брызнули слезы. Я испугался! «Это сентиментально, не надо слез, останови их!» Skid сдержал слезы, но вместо них из глаз его вырвалась сила. В ней была боль, такая трагичная, такая близкая и знакомая человеческому сердцу... Skid встал, странной походкой прошелся по сцене и вдруг стал танцевать, по-клоунски, одними ногами, смешно, все быстрее, быстрее... Слова монолога, жаркие, четкие, острые, разлетались по залу, уносились в партер, к ломам, на галерею... «Что это? Откуда? Я не репетировал так!» Партнеры встали с мест и отступили к стенам павильона. «И они не делали этого раньше!» Теперь я мог руководить игрой Skid'a. Сознание мое раздвоилось — я был в зрительном зале, и около себя самого, и в каждом из моих партнеров, я узнал, что чувствуют, чего хотят, чего ждут они все. «Слезы!» — подсказал я танцующему Skid'у. «Теперь можно!» Усталость исчезла... легкость, радость, счастье! Монолог подходил к концу... как жалко, так много еще можно высказать, такие сложные, неожиданные чувства поднимались в душе, так гибко, послушно становилось клоунское тело... И вдруг все существо, и мое и Skid'a, наполнилось страшной, почти непереносимой силой! И не было преград для нее — она проникала всюду и могла все! Мне стало жутко. Сделав усилие воли, я снова вошел в себя и по инерции договорил две-три оставшиеся фразы монолога.

Действие кончилось. Опустили занавес. Публика, Рейнгардт и даже сам д-р S щедро вознаградили меня за мучения последних дней. Я был благодарен и растроган. Теперь я, что называется, «нашел роль», мука прошла, и я все с большим удовольствием стал играть своего клоуна.

Уже несколько лет я старался привести в порядок свой театральный опыт, систематизировать наблюдения, разрешить ряд интересовавших меня вопросов. И в этом смысле только что описанное переживание оказало мне большую услугу. В то время меня занимал вопрос о вдохновении и о пути к нему. Я был близок к его решению и прежде, но теперь правильность его подтвердилась для меня непосредственным переживанием. (В несколько более слабой степени оно и раньше было знакомо мне.)

В одаренном человеке постоянно происходит борьба между его высшим и низшим «я». Каждое из них ищет господства над другим. В обыденной жизни победителем оказывается низшее, со всем его честолюбием, страстями и эгоистическим волнением. Но в творческом процессе побеждает (должно побеждать) другое «я». Низшее вообще склонно отрицать существование высшего и приписывать себе его силы, способности и качества. Напротив, высшее признает существование своего двойника, но отрицает его рабовладельческие и собственнические инстинкты. Оно хочет сделать его проводником своих идей, чувств и сил. Пока низшее говорит: «я» — высшее принуждено молчать. Но оно может освободиться от него, оставить его, выйти (частично) из него, и тогда оставленное «я», в свою очередь, умолкает, замирает. Наступает род раздвоения сознания: высшее становится вдохновителем, низшее — проводником, исполнителем. Интересно, что высшее само в это время также становится проводником. Оно не замыкается эгоистично в себе и готово признать истинный источник творческих идей в сферах более высоких. Оно со стороны наблюдает и направляет низшее, руководит им и сочувствует воображаемым страданиям и радостям героя. Это выражается в том, что актер на сцене страдает, плачет, радуется и смеется и вместе с тем лично остается незатронутым этими переживаниями. Плохие актеры гордятся тем, что им иногда удается так «пережить» на сцене, что они себя не помнят! Такие актеры ломают мебель, вывихивают руки партнерам и душат своих любовниц во время игры. «Переживающие» актрисы часто впадают в истерику за кулисами. И как устают они после спектакля! Актеры же, играющие раздвоенным сознанием, с «сочувствием» вместо личных чувств, не устают, наоборот, они испытывают прилив новых сил, оздоравливающих и укрепляющих. Вместе с вдохновением они притекают из высшего «я».

Наблюдая игру Шаляпина, например, я всегда «подозревал», что в лучшие свои минуты на сцене он жил одновременно в двух различных сознаниях и играл, не насилая своих личных чувств. Сын его, мой друг, Федор Федорович Шаляпин, подтвердил мои догадки. Он хорошо знал своего отца как художника, много беседовал с ним и глубоко проникал в его душу. Вот что сказал он мне о своем отце:

— Мой отец был умный актер... — и с улыбкой прибавил: — Умный и хитрый! В каком бы приподнятом, творческом состоянии он ни был, он никогда не терял контроля над собой и всегда следил

за своей игрой как бы со стороны. «В том-то и дело, — говорил он мне, — что Дон Кихот у меня играет, а Шаляпин ходит за ним и смотрит, как он играет!» Он всегда отличал себя от того образа, который играл на сцене. «Тебе кого жаль, отца или Кихота?» — спросил он моего семилетнего брата Борю*, когда тот плакал и целовал отца после представления «Кихота».

*Художник Б. Ф. Шаляпин. (Примеч. Чехова.)

И на тему о «сочувствии» важные слова своего отца передал мне Федор Федорович: «Я могу, как зритель в зале, плакать, что умирает Дон Кихот, но и, играя, я могу также плакать, что он умирает». Или: «Это у меня не Сусанин плачет, это я плачу, потому что мне жаль его. Особенно когда он поет: «Прощайте, дети». Но слезы приходится иногда и сдерживать — мешают петь. Надо контролировать себя».

— Однажды, будучи еще молодым, — рассказал Федор Федорович, — отец мой где-то в провинции слушал оперу «Паяцы» и очень удивлялся, видя, как певец, исполнявший Канио, в арии «Смейся, паяц» плакал настоящими слезами. Ему даже, кажется, понравилось это. Но когда он пошел после окончания акта за кулисы и увидел, что и там тенор продолжает плакать безудержно, отец сказал: «Не надо так «переживать»! Это не верно и не профессионально. Этак через два сезона и чахоткой заболеть можно!» Когда отец плакал на сцене, он плакал от сочувствия к образу, а себя никогда не доводил до истерики, как Канио, например. Он говорил: «Я об-плакиваю свои роли». Но этих слез никто не видел. Он стеснялся их, скрывал. Это было его интимное дело, не напоказ!

У Штейнера я также нашел указания на факт раздвоения сознания у больших художников. Известно, например, что Гете обладал способностью непрестанно наблюдать самого себя со стороны, со всеми своими переживаниями (даже в момент любви!). И только Станиславский прямо не говорил об этом. Но он часто ссылался на «бессознательное» в творчестве, и, может быть, это можно понять как недоговоренную мысль его о раздвоении сознания в творческом состоянии.

Ввиду того что во время премьеры «Artisten» утомление, равнодушие, безнадежность и примиренность с неизбежной неудачей исключили произвольно мою личность с ее тщеславием, страхом, нервностью и часть высшего «я» освободилась, — создались условия для вдохновения. #page#

У больших художников раздвоение сознания происходило само собой, современные же актеры могут научиться этому. (Подробно я излагаю свои мысли по этому поводу в книге о технике актера.)

Возвращаясь однажды с д-ром S со спектакля, я заметил, что он был особенно грустен.

— Зайдите ко мне, lieber Tschekhoff, — сказал он. — Темно: жена и дочери уже спят. Входите.

На столике между нами он поставил бутылку коньяку и выпил несколько рюмок. Четырехугольная голова его опустилась на руки и повисла над столом. Прошло минут десять. Не спит ли он? Может быть, мне лучше тихонько уйти? На полированном столике заблестели две капли. Слезы катились по его щекам. По-немецки, ударяя на каждом слоге, он тихо сказал:

— Я люблю ее... — И всхлипнул.

Вспомнив, как она, вертя юбочкой, трепала его по щеке, я понял, о ком он говорит. Ответив неопределенным восклицанием и выждав приличную паузу, я заговорил о Рейнгардте. Не поднимая головы и не отирая слез, д-р S дал мне понять, что он сам не хуже Рейнгардта и что тому везет, а ему — нет. Я заговорил о театре. Д-р S сказал, что любит режиссуру потому, что она дает ему власть над актерами. Мне стало жалко его. Он проводил меня до дома, и мы «сдружились». Но когда в Берлине, ассистируя Рейнгардту в другой его постановке, он начал проявлять власть над старым седым актером, игравшим лакея, я устроил ему скандал тут же на сцене, и «дружба» наша кончилась.

В течение двух лет я мог наблюдать работу Рейнгардта. Он был последним представителем театра «милостью божией». Объективные знания сценических законов и техники актерского творчества были

чужды его вдохновенной душе. Тонкий вкус, богатая фантазия и блестящая театральная «выдумка» выработали для него его собственные, рейнгардтовские привычки и приемы. Ими он и пользовался всегда, сам не понимая их значения и не умея передать их другим. Нельзя передать то, чего не понимаешь, нельзя передать стихийную силу таланта, можно передать только школу. Но школы Рейнгардт не создал. Он умел блестяще показать актеру, проиграть перед ним его роль, проговорить для него его текст. Но дать актеру технические средства для достижения желаемых результатов он не мог.

Поражала меня в Рейнгардте его способность произносить для актера слова его роли так, что казалось: укажи он пути к развитию этого искусства выразительного слова — и начнется новая эра в театре. Но он не указывал этих путей. Больше того, он просмотрел, что пути к новому, выразительному слову уже указаны. Его же родной язык был первым, на котором Рудольф Штейнер продемонстрировал новые методы художественной речи. Многие угадывал Рейнгардт интуитивно. В чем заключалась чарующая сила его слова, когда он вдруг вставал со своего кресла на авансцене, становился на место актера и играл за него, произнося текст его роли? В том, что каждый произнесенный им звук, каждая буква в слове наполнялись особой выразительностью, свойственной только этой букве, этому звуку человеческой речи! Актеры любят «ловко» произнесенные слова, но они не знают (и пока, кажется, не хотят знать), чем достигается этот эффект. В силу своего таланта Рейнгардт мастерски владел отдельными звуками речи, выражая ими то характер героя, то придавая своей речи упругость и пластичность, то пользуясь ими, как живописец красками, то, как музыкант, сочетая их в мелодии.

Разве не важно было бы добросовестному актеру узнать о том, как в течение многих и многих тысячелетий образовывалась человеческая речь? «А», «е», «и», «о», «у» — все это отдельные, самостоятельные существа с индивидуальной душой и им одним свойственным звуковым содержанием. Все эти «индивидуальности» тысячелетиями воздействовали на человека, развивая и формируя аппарат его речи. Все они жили вокруг человека, ища своего выражения через человеческую речь.

В явлениях и силах природы жили они вне человека и — как его реакция на них — в нем самом. Человек глубокой древности жил в тесном и близком общении со своим окружением. Он проникал в него не рассудком, как мы, но всем своим существом. Он слышал раскаты грома и делал усилия понять их. Он искал звук, подобный раскатам грома. Он начинал имитировать их, и его речь все с большей отчетливостью формировала звук: «ррр». Жест помогал ему в этом. Все, что вращалось, катилось, кружилось, все, что было спирально, округло, завернуто, все это он имитировал в жесте, всем телом, руками, ногами. И все это было в нем: «ррр»! Жест входил в звук и жил в нем как сила. Целый мир становился понятен ему через «р». Другой мир открывался ему во всем том, что лилось, наливалось, летело, цвело и ласкало, и он проникал в него, подражая ему в жестах и звуках: так формировал он постепенно звук «л» в своей речи. Все согласные, говорит Рудольф Штейнер, результат имитации внешнего мира. Гласные звуки теплее согласных. В них нашли свое выражение чувства, желания, страсти человека, формировавшего свою речь. Когда в изумлении или благоговении весь человек открывался навстречу явлению, он восклицал: «А!» В «а» — жест раскрытия, принятия. Когда же, наоборот, он пугался, стараясь замкнуться от того, что страшило его, он произносил: «у». Два противоположных жеста живут в этих звуках. В словах, еще мало испорченных, можно слышать, как отдельные звуки выражают собой содержание слова. Жест закрытия и чувство страха живут в разных вариациях в словах, где звучит «у»: мука, буря, ужас, туча, труд, трус. То же относится, разумеется, и к другим языкам. Немецкие слова: Furcht, Sturm, Blut, dumpf, dumm, dunkel* или английские: doom, boor, brutal, cruel** также выражают вариации страха и раскрытия. Жест раскрытия и чувство радости перемешиваются в словах со звуком «а»: дар, рай, правда, благо; Wahrheit, Gabe, Strahl, Schlacht***, Star, grant, calm, glance**** и т. д.

* Страх, буря, кровь, глухой, глупый, темный (нем.).

** Рок, грубый, жестокий (англ.).

*** Правда, дар, луч, битва (нем.).

**** Звезда, согласие, спокойный, взгляд (англ.).

Сколько новой творческой радости ждет будущего актера, когда он поймет, что жест, скрытый в звуке, даст не только выразительность, но и силу его речи. Путем упражнений он в состоянии будет пережить, например, охватывающий, любовно познающий жест в звуке «о»; укрепляющий, утверждающий себя, стремящийся вдаль жест звука «и»; или сосредоточенно, мудро проникающий в явления жест, заключенный в «м»; жест «к» — ломает, рушит, крушит или, взятый в духовном аспекте, он преодолевает сопротивление материи, творя в ней новые формы. Для будущего актера его родной язык, так изученный, постепенно станет ключом к психологии самого народа. Но и характер других народов станет через звуки раскрываться перед ним. Что живет, например, в звуке русского слова «я»? В нем два звука: слабое «й» в начале и сильное «а» в конце: «йа». В звуке «й» только слабо намечается для русского человека сила самоутверждения, свойственная этому (й) звуку. Русский человек, едва коснувшись самого себя, теряется, расплывается в «а», ища слияния с миром, с космическим своим окружением. Его самосознание уводит его от земли. Разве не высказывается в этом прирожденная нашему народу тенденция к исканию, к жизни в проблемах? Через нравственное укрепление воли проходил свой русский путь Толстой; сквозь муки и страсти русского сердца старался разглядеть Бога Достоевский. Как бы сильно, упорно, настойчиво ни произносил русский человек свое «я», он все же только усилит «а», раскрывающее его душу познанию высшего. «10» (ио) — скажет итальянец. Прислушайтесь, как крепко стоит он на земле в своем «i». Но и как горячо, как сильно любит он землю, на которой стоит: в «о» он обнимает и ее, и солнце, и свет, и тепло, и воздух, и краски, и звездное небо. О чем говорит нам английское «i» (ai)? Разве оно не полная противоположность русскому «я» (ia)? Достигши космических сфер в «а», англичанин спешит назад к земле в «и» (й). В сфере земли он дома. Духовные знания нужны ему для земных целей. Он не мечтатель. Он склонен к материализму. В нем он находит свой упор и смысл своего существования. Англичанин, американец — истинные творцы внешней цивилизации. В этом в настоящую эпоху развития человечества изживается их народный гений. Их самосознание ведет их от мира к земле. Как бы сильно ни произносил англичанин свое «i» (ai) — он не может долго задержаться на звуке «а», он должен постепенно спуститься к «и» (й), в то время как русский может долго пребывать в своем «а». И плакать и смеяться может русский в этом, ничем не ограниченном, широком, убегающем от него самого «й-ааа!». Английское «i» (ai) не допускает эмоций. Оно земное, короткое и решительное. Немецкое «ich». Какая сила звучит в этом жестком, пронизывающем немца сознании! «Ich» требует ударения на «i», иначе оно останется невыразительным. Прежде всего, лучше и больше всего знает и ценит немец себя самого. Он центр, из которого развивается для него вся его деятельность и все познание. В «ch» он поднимается от земли, ищет своих идеалов, философствует, морализует, создает свою систему отвлеченных понятий, но никогда не теряет земли и крепко, крепко стоит на ней! Как ни сильно итальянское «i» (и) — оно все же слабее немецкого. Итальянец любит землю, немец владеет ею. Упрямое, гордое, потенциально опасное немецкое «i» (и) уравнивается его познающим «ch». Убейте это «ch» в немецком самосознании, и немец проявит разрушительную силу своего агрессивного «i» (и). Жесткое «i» (и) станет жестоким. Разве не это мы видим сейчас? Разве все мы не оттого страдаем, что у немецкого народа отняли его «ch», идеалистическую философию, и заменили ее суррогатом?24

Так говорит мудрость языка немецкого, английского, русского — всякого. Язык, слово — главное орудие актера на сцене — оставлено им в пренебрежении.

Кто заменит нам Рейнгардта? Где гении в современном театре? Их больше нет. Никто после него уже не будет иметь права сказать про себя самого, как сказал он однажды в разговоре со мной, пробегая историю театра новых времен:

— Был X, — сказал он, — потом пришел Y, его сменил Z, потом пришел Я.

Какую самоуверенность нужно иметь современному актеру для того, чтобы, отказавшись от школы, от знаний, от упорной работы, полагаться, как Рейнгардт, на гений, на случайные вспышки интуиции. Думаю, что я не ошибусь, если скажу, что все-таки русский актер будет первым, кто захочет, новой правды в театре, он, рано или поздно, снова найдет себя самого и останется верен своим исканиям.

Язык, художественная речь станет проблемой для русского актера, и он уже не проглядит то ценное, что ждет его в этой области.

Манера работы Рейнгардта была мне чужда, в особенности в первое время. Готовя постановку, он продумывал ее в одиночестве у себя в кабинете. Он записывал мизансцены, общий план постановки и детали игры, создавая «Regiebuch»*. По ней его доктора-ассистенты вели подготовительную работу на сцене с актерами. Но когда являлся сам Рейнгардт (поздно, почти к концу репетиции), все менялось в его присутствии. Доктора с достоинством отходили на задний план, и актеры, хотя и утомленные, оживлялись и репетировали еще много часов со своим любимым Профессором. Правда, это не мешало некоторым из них, в особенности пожилым и почтенным, в каждую «свободную» минуту решать крестословицы и читать газеты, которыми были набиты их карманы. Но все же общая атмосфера репетиции поднималась. Рейнгардт говорил мало, но актеры сами вычитывали в его выразительном (и всегда чуть смеющемся) взгляде либо похвалу, либо осуждение себе.

*Режиссерский экземпляр (нем.).

Наблюдая за ним, я заметил: он не только смотрел на актеров и слушал их. Он непрестанно играл и говорил за них внутренне. Актеры чувствовали это и старались угадать, что хочет Профессор от них. Это возбуждало их актерское честолюбие, их чувство соревнования и желание достигнуть того, что могло бы удовлетворить их Профессора. Они делали внутреннее усилие, и роли их быстро росли. Так молча режиссировал Рейнгардт одним своим присутствием, одним взглядом и достигал больших результатов.

Рейнгардт благодаря своему таланту, обаянию своей личности, внутренней силе и поистине королевской манере держаться всегда производил величественное впечатление. Никому не приходило в голову, что он мал ростом и некрасив лицом. И я никогда не думал об этом, пока одно обстоятельство не заставило меня «увидеть» Рейнгардта и заволноваться.

Предстояла встреча Рейнгардта со Станиславским, и я не на шутку испугался за моего любимого Макса Рейнгардта. Станиславский — гигант с львиной седой головой — и Рейнгардт — едва ли достигающий до его плеча — встанут рядом. Что будет? Неужели Профессор не выдержит сравнения? Это было в один из приездов Станиславского в Берлин²⁵. Рейнгардт давал в его честь ужин. Приглашенных было не больше десяти человек. Торжественная атмосфера ожидания. Множество фотографов. С изысканным вкусом накрытый стол во «дворце» Рейнгардта. Если не ошибаюсь, это была первая встреча великих режиссеров²⁶. Мой страх возрастал с каждой минутой. Обоих я любил глубоко и никому из них не желал торжества над другим. Маленький Рейнгардт сидел в большом кресле. Боже мой, как мал он казался мне в эту минуту! Как я умолял его, мысленно, встать! Как хотел, чтобы никто, кроме меня, не заметил этой несносно большой спинки с резной короной где-то высоко-высоко над головой Рейнгардта, делавшей его как бы старинным портретом, сползающим вниз в своей позолоченной раме. Громадный пустой зал еще больше подавлял моего маленького любимца, распятого на кресле. В соседней зале слышались голоса и шаги. Приехал Станиславский. Рейнгардт встал... (нет, мал, ужасно мал!) и медленно, очень медленно (молодец!) пошел к двери. Лакеи раздвинули тяжелые портьеры, и показалась фигура седовласого гиганта. Он остановился в дверях, шурясь подслеповатыми глазами и улыбаясь, еще не зная кому. Пауза. А Рейнгардт все шел и Шел! Одна рука в кармане. Уже присутствующие, не выдерживая паузы, улыбались и неуверенно изгибались в полупоклонах. А Рейнгардт, не прибавляя шага, все шел и шел. Он уже подходил. Вдруг Станиславский разглядел его. Он бросился к нему навстречу, стал жать его руку и, не зная немецкого языка, бормотал очаровательную бессмыслицу. Левая рука Рейнгардта грациозно выскользнула из кармана и красиво повисла вдоль тела. Правая вдруг вытянулась и не то заставила на шаг отступить Станиславского, не то отклонила назад самого Рейнгардта. Образовалась дистанция. Рейнгардт поднял голову и взглянул вверх на Станиславского. Но как? Так, как смотрят знатоки в галереях на картины Рафаэля, Рембрандта, да Винчи — не унижаясь, не теряя достоинства, наоборот, вызывая уважение окружающих, любующихся «знатоком», пожалуй, не меньше, чем картиной. Несколько молчаливых секунд отсчитало мое бьющееся сердце. И чудо совершилось на глазах у всех: все еще держа дистанцию, Рейнгардт стал расти, расти и вырос в прежнего, величественного, исполненного королевского достоинства Макса Рейнгардта! Маг и чародей победил! (Как мог я сомневаться в тебе!) Он повел своего гостя через залу, и

чем суетливее вел себя Станиславский, тем медленнее и спокойнее двигался Рейнгардт. Оба были прекрасны: один в своем смущении и детской открытости, другой — в уверенном спокойствии «знатока». Все поняли тон, продиктованный встречей: надо быть Рейнгардтом, чтобы знать, кто такой Станиславский. Все стало легко и искренне радостно. Засуетились фотографы, отодвинули кресло (теперь такое красивое и безопасное) и поставили обоих великанов рядом. Но тут произошло маленькое *qui pro quo** (*Неожиданность): Рейнгардт протянул руку и поставил меня рядом с собой. Он хотел, чтобы сняли нас троих, очевидно, желая этим проявить внимание к Станиславскому, оказывая честь его актеру. Но фотографы имели на этот счет свои соображения. Они снова задвигали кресло, перешептываясь наспех, засуетились около Станиславского и Рейнгардта и, ловко оттеснив меня в сторону, защелкали аппаратами. Эпизод этот после предшествовавшего напряжения привел меня в смешливое состояние, с которым я не мог справиться в течение почти всего вечера. Боюсь, что я уже неприлично хохотал, когда Рейнгардт и Станиславский обменивались речами — один на немецком, другой на русском языке, не понимая друг друга.

Отвечал Станиславский. Он так смущался, что даже русские слова произносил не по-русски и трудно было уловить смысл его речи. Двое из присутствующих говорили по-русски, и я искал сочувствия в их взглядах, но они упорно и сосредоточенно смотрели под стол. К концу вечера Станиславскому готовился сюрприз. Великолепный автомобиль ожидал его у подъезда рейнгардтовского «дворца». Это был подарок Рейнгардта своему гостю. Вероятно, по озорству характера я еще во время вечера шепнул Станиславскому о том, что ожидает его. Испуг выразился на его лице. Но, не желая огорчать Рейнгардта, он сделал вид, что ничего не знает. Вечер закончился. Один из директоров рейнгардтовских берлинских театров, говоривший по-русски, проводил Станиславского вниз. Увидев «свой» автомобиль, Станиславский растерялся: он не был уверен, знает ли он уже или еще нет о сюрпризе. Шофер распахнул дверцу, и директор, сняв шляпу, преподнес Станиславскому автомобиль от имени Рейнгардта. Станиславский развел руками, отступив от автомобиля, и стал играть сначала изумление, потом радость, потом благодарность. Когда церемония окончилась, утомленный и несчастный Станиславский сел в автомобиль. Он попросил меня доехать с ним до гостиницы. С тоской и испугом он сказал:

— Боже мой, Боже мой, что же мне делать с этим?

— С чем? — спросил я.

— Да вот, с этим... мотором? Все это очень хорошо и трогательно, но куда же я его дену? Везти с собой невозможно. Оставить тут тоже... как-то... не знаю. Ужас, ужас! И зачем он сделал это!

Подъехав к гостинице, Станиславский с растерянным выражением лица, прижав руки к груди, несколько раз поклонился шоферу и, простившись со мной, скрылся в дверях гостиницы.

Как обаятелен бывал Станиславский в минуты растерянности или рассеянности! Он делал и говорил странные вещи, никогда сам не замечая их.

Помню, однажды в Москве он принимал у себя в Каретном ряду какого-то знатного иностранного гостя. Тогда он тоже был несколько растерян. Усадив гостя около стола, неудобно и на отлете, сам он сел на некотором расстоянии от него и с неопределенной улыбкой, молча, стал смотреть ему в глаза. Раза четыре он наклонялся всем туловищем вперед, не то приветствуя гостя, не то поудобнее усаживаясь на стуле. Потом, помолчав, он кашлянул и, глядя гостю в ухо, сказал:

— Может, вы хотите пи-пи?

Со Станиславским мне приходилось часто встречаться в Берлине: он читал мне отрывки из своей книги²⁷, которую писал тогда*.

* «An Actor Prepares». (Примеч. Чехова.)

Скоро приехал и Мейерхольд с талантливой актрисой его театра Зинаидой Райх. Я виделся и с ними²⁸. Много раз, еще в Москве, Мейерхольд приглашал меня играть в его театре. Мне всегда хотелось приготовить роль под его режиссерством. Теперь он возобновил свое предложение. Зная мою любовь к «Гамлету», он сказал, что по возвращении в Москву будет ставить эту трагедию²⁹. Он начал рассказывать мне план своей постановки и, когда увидел, что я слушаю с увлечением, остановился, хитро покосился на меня из-за большого своего носа и сказал:

— А вот и не расскажу. Вы украдете. Приезжайте в Москву, поработаем вместе.

Отношения мои с Зинаидой Райх не были такими дружескими. Мы часто ссорились с ней, но Мейерхольд делал вид, что не замечает этого. Из Москвы он писал мне и звал к себе, гарантируя свободу в творческой работе, но я решил остаться за границей. Это окончательно раздражило Зинаиду Райх. Она написала мне жестокое и оскорбительное письмо, назвав меня «предателем». С тех пор перестал писать и Мейерхольд³⁰.

Звали меня в Малый театр и в МХТ.

Проводив Станиславского и Мейерхольда, я с грустью почувствовал, что стал немецким актером.

Для коротких гастролей и для подготовки нескольких новых постановок «Габима» приехала в Берлин. Я рад был увидеть моих старых друзей. «Габима» хотела иметь в репертуаре шекспировскую пьесу. Остановились на «Двенадцатой ночи» и предложили постановку мне. Началась работа, и я погрузился в знакомую мне специфическую атмосферу театра.

Удивительный народ габимовцы! Сколько сильных, но противоречивых элементов сочетается в них: фанатизм служения и холодная рассудочность (во всем, даже в подходе к художественной работе); неразрывная дружба и несмолкаемые споры (не ссоры); полная открытость ко всему новому в театре и замкнутость, преследование каких-то неясных им самим «своих» целей. Общая атмосфера их переживалась как напряженная, волевая, активная.

«Двенадцатая ночь» — одна из пьес Шекспира, где легкость в игре, в произнесении текста и в психологии действующих лиц является необходимым условием при передаче сущности этой романтической шутки. Все герои любят или влюблены, и все не очень серьезно: нет среди них ни Ромео, ни Отелло, ни Джульетты, ни Дездемоны. Габимовцы — народ тяжелый физически и душевно. (Вспомните «Дибук».) Древнееврейский язык (непревзойденный по своей магической силе, трагизму и красоте) мало пригоден для любовных монологов Оливии. Как при таких условиях ставить и играть «Двенадцатую ночь»? На первой же репетиции я поставил перед моими друзьями этот вопрос. Габимовцы зашумели, заговорили все сразу (на двух языках — на русском и на древнееврейском), замахали руками, каждый в своем ритме, в своем темпе. Ловко ловя в воздухе руки собеседников, они быстро решили вопрос и все разом обернулись ко мне. Один кричал с угрозой: «Если нужна легкость, то — нужна легкость!»; другой убеждал меня по секрету, чтобы я не соглашался ни на что, кроме легкости, третий, приложив мою пуговицу к своей, говорил с упреком: «Что значит?» (как будто я уговаривал их быть тяжелыми). Те, кто стоял близко ко мне, кричали, другие, подальше, делали знаки руками и глазами, что, мол, легкость будет! Шум перешел в восторг, новая задача сразу увлекла всех, мы тут же перецеловались и, пошумев еще немного, сели за большой стол. Наступила тишина. Габимовская, напряженная тишина. Роли были уже распределены (при условии, что, если актер не оправдает надежд, режиссер откровенно скажет об этом, и актер будет заменен. Так всегда поступали габимовцы. Они хотели хороших спектаклей и никаких компромиссов в этом смысле не допускали). С первой же репетиции стали добиваться легкости. Каждый день часть рабочего времени посвящалась специальным упражнениям. Упорно, фанатично и тяжело добивались габимовцы легкости. И добились! Такой трудоспособности я не видел нигде, никогда и ни в каком театре. Если чудо может совершиться одними земными средствами, то здесь оно совершилось на моих глазах. Мескин, например, тяжелый, как из бронзы вылитый человек, обладавший таким низким голосом, что подчас, слушая его, хотелось откашляться, порхал по сцене легким, пузатеньким сэром Тоби и рассыпал шекспировские шуточки и словечки, как будто они и написаны-то были на его родном языке. Барац, маленький, но грузный человек, ходивший на пятках, стаптывавший даже резиновые каблуки, став сэром Эндрю Эгьючиком,

всех удивил, заставив сделать открытие: «Смотрите, Барац на цыпочках!» Хохот, веселье, возгласы! Габимовцы не узнавали друг друга. То один, то другой из них, вскинув и руки, и брови, и плечи (одно — чуть повыше), молча и подолгу качали головами. С каждым днем шекспировская комедия, преображая участников, росла, вскрывая свой юмор и обаяние.

Декорации художника Масютина были легки, смешны и яркие. Их передвигали и меняли во время игры сами участники спектакля, создавая в намеках то дворец Оливии, то веселый кабачок сэра Тоби, то сад, то улицу.

Эрнст Тох, со свойственным ему талантом и юмором, сочинял песенки. Как лейтмотив он дал нам неподражаемую по своей задорности мелодию в размере полочки. Ее пели все и хором, и в одиночку, и дома, и на улицах, и за кулисами. Оркестровка, сделанная Тохом, была до такой степени смешна, что музыканты не раз прерывали свои репетиции и из оркестра слышался хохот.

Иногда то один, то другой из участников спектакля начинал сомневаться: не слишком ли я свободно обращаюсь с Шекспиром? Но сомнения их скоро проходили: они не были «шекспироведами», и мне без труда удалось убедить их, что автор «Двенадцатой ночи» — самый современный из всех ныне живущих драматургов, а герои его — живые люди, так же, как и мы, не переносящие ходульности и ложного пафоса.

Репетиции проходили весело и, как всегда в «Габиме», напряженно. После работы атмосфера разряжалась: габимовцы пели мне свои песни коллидрей, свадебные, синагогальные и, наконец, из «Дибук». С каким упоением слушал я этих современных евреев, в песнях своих так глубоко, но вполне бессознательно передававших все муки, надежды и немногие радости своего народа. Я слушал их, и мне чудилось: кто-то призвал их в эту минуту и поет через них, и говорит, и плачет, и как бы хочет разбудить певцов, но они заснули давно, девятнадцать с половиной веков назад, и пение уже не будит их. И чем веселее становился напев, тем сильнее подступали слезы, и подчас я не мог сдержать их. Полные неведения, но любовно смеялись габимовцы над моими слезами.

Часто посещал наши репетиции знаменитый и талантливый еврейский писатель Д. Он приходил в восторг от работы своих друзей. Энергия его быстро возрастала. Ему не сиделось.

Стул под ним начинал скрипеть, он вставал, садился, снова вставал и наконец изливал свою энергию в бесконечных спорах без всякого повода.

— Сколько лет вы даете Оливии? — задавал он мне вопрос, закидывая колено на ручку моего кресла.

— Столько-то, — отвечал я наугад, жалея о прерванной репетиции.

— Откуда вы знаете? Так я вам скажу: ей не столько лет!

Ритмически ударяя себя по колену (и глядя на габимовцев), он начинал:

— Что такое Оливия? Что это, девочка? Нет! Это женщина? Нет! Так сколько же ей лет? Не сколько девочке и не сколько женщине...

— Но, господин Д., ведь, право же, не важно...

— Что значит: не важно?! В искусстве все важно!

— Я говорю, не важно для публики, сколько лет вы даете...

— Я даю? Я не даю. Вы даете!..

Смущенные габимовцы начинали волноваться. Деликатно они старались отвлечь его внимание от меня, но это приводило к тому, что он обращался уже к ним. Дружески грозил им пальцем (и поглядывая на меня), он говорил:

— Э-э! Нехорошо, господа артисты! Я принужден назвать вас ленивцами! Уже который раз я прихожу и вижу вас сидеть сложа ручки! — щеголял он русским языком. — А что вы скажете на: «кто не работает, тот не должен кушать»?

Иногда Д. приходил с фотографическим аппаратом. Начиналась мучительная «съемка господ артистов вне грима», как он выражался.

— Группируйтесь пластически! — командовал он.

— Снимайте, господин Д., — торопили его габимовцы, — снимайте блиц!

— Если блиц, то сколько времени? — спрашивал Д., расставляя габимовцев в «пластическую группу».

Съемка кончалась, он брал под руку ближайшего к нему габимовца, отводил его в сторону и уже на древнееврейском языке затевал с ним «дискуссию», мешая работать.

Раз или два посетили и мои немецкие коллеги репетиции «Габимы». Им хотелось посмотреть, что делают «diese Russen»* такого, что никак не могут приготовить и одной пьесы, когда они сами за это время могут шутя приготовить две или даже три. И много веселились они, когда я все снова и снова повторял одну и ту же сцену.

* Эти русские (нем.).

— Чего ты добиваешься от них? — спрашивали они. — Ведь они знают свой текст отлично!

— Многого. (Немцы приготовились посмеяться. Один из них с розовыми щечками и без бровей даже захлопал в ладоши, как дитя.) Я добиваюсь от них стиля, правды, легкости, юмора, театральности... (Габимовцы издали наблюдали смеющихся гостей.)

— Но, мой милый, — сказал один из них, по-военному закидывая назад голову, — если ты не оставишь их в покое, ты убьешь в них инди-виду-альность! (Немцы закивали головами.) Да, конечно, это требует много времени! О, я понимаю: ты, как ваш знаменитый Станиславский, хочешь сделать всех одинаковыми!

— А ты видел Художественный театр?

— Нет, но это не важно. Пойдем пиво пить!

Выходя, коллега мой с розовыми щечками, приплясывая на одной ноге, симпровизировал песенку: «Мы — немцы, вы — русские! Слава Богу, что не наоборот!...» #page#

Премьера была обставлена торжественно. Залу наполнила приглашенная публика. Перед поднятием занавеса из ложи бенуара я произнес вступительную речь на немецком языке. В середине первого акта в зрительном зале послышались легкий шум и движение. К первому ряду в сопровождении почтительной свиты шел человек в длинной темно-фиолетовой одежде. На голове его была такого же цвета шапочка. Высокая фигура, красивое правильное лицо и белая борода вызвали представление о жреце древних мистерий. Это был Рабиндранат Тагор.

Спектакль имел успех. Его показали несколько раз в Берлине и затем в Лондоне. Джон Окези отозвался на него тонкой хвалебной статьей³¹.

В этот же период времени, играя на немецкой сцене, я уже снова был одержим идеей «Гамлета». Эту трагедию я представлял себе как первый шаг к осуществлению нового театра. Трагедию Шекспира пришлось сократить и приспособить последовательность сцен таким образом, чтобы каждый из немногих участников мог появляться по несколько раз в разных ролях. В сцене «мышеловки», например, удалось так построить мизансцены, что король и королева, смотревшие спектакль, в известные моменты незаметно для публики покидали свои троны и

появлялись в качестве театральных короля и королевы в пантомиме. И затем снова оказывались сидящими на троне, когда подходило время их реплик.

Где-то в глубине души моей жило сознание, что идея «нового театра» еще не созрела во мне, но радость идеалистического подъема оказалась сильнее здравого смысла. Вопреки очевидности я искусственно поддерживал в себе веру в идеальную публику, уставшую от старого театра, лишенного творческого воображения, больших целей и общественного значения. Донкихотское настроение мое, как волшебное зеркало, коварно отражало и слегка преувеличивало недостатки современного театра. Успех на немецкой сцене не увлекал меня. Я был равнодушен (казалось мне) к интересу, с которым относилась ко мне немецкая публика и пресса. Все чаще приходилось надевать фрак, появляясь на банкетах и вечерах. (Я делал это с чувством легкого разочарования.) Приятно волновал успех у молодых очаровательных актрис берлинских театров. Но красота моя подлежала сомнению, и однажды я спросил одну из «поклонниц» моих: что находит она во мне? Потупившись, с наивной откровенностью, она сказала:

— Aber Sie sind doch ein gemachter Mann*.

* Но вы — совершенство (нем.).

«Комнатного» «Гамлета» должна была увидеть избранная публика. Она должна была прийти в восторг. Восторг — реализоваться в деньги. Деньги — в новый театр. Но я не встретил и следов интереса к моему «Гамлету». Почему же публика приходила в восторг, щедро награждая меня аплодисментами, когда я изображал какого-нибудь незатейливого русского эмигранта, и не хотела видеть того же актера в полной значении роли Гамлета? Дон Кихот во мне недоумевал. Он готов был разъезжать по улицам Берлина в цирковом фургоне, давать на перекрестках представления шекспировской трагедии и произносить страстные, зажигательные речи. Все чаще вспоминался русский актер и русский зритель. Зарождалась настоящая, глубокая любовь к родному театру. Мысль обратилась к Франции, к Парижу. Там, думал я, большая русская колония, и там поддержат мои начинания и помогут создать новый театр.

Вопреки разумным советам близких я решил оставить Рейнгардта и все открывавшиеся мне возможности на немецкой сцене и спешно переехать в Париж.

Я уже видел себя в обществе артистов, художников, писателей, как и я горячо, обсуждающих идею «нового театра». Она им близка, они давно ждали ее осуществления и теперь дарят новому начинанию свои таланты, энергию, знания. Моя парижская квартира становится центром кипучей культурной жизни. Я спешил.

Однако отъезд мой пришлось неожиданно отложить на несколько недель. Разыгрался пролог, достойный моей последующей парижской жизни.

В Берлин приехал мой старый приятель С, инженер, уже многие годы живший в Чехословакии. Там он работал, имел обширное семейство и не переставая мечтал о театре. Всю свою жизнь С. был влюблен в театр и, несмотря на свое малороссийское происхождение, обладал горячим и беспокойным темпераментом, принимая его за сценическое дарование. Никогда не упускал он случая выступить в качестве актера в любительском спектакле, кем бы он ни затевался, детьми ли или взрослыми, и какая бы роль ни выпала ему на долю. Он считал себя комиком, потому, вероятно, что, получив роль, с первой же репетиции начинал хохотать от восторга. И уже никто не в состоянии был убедить его, что не ко всякой фразе подходит смех. Невзирая на свой возраст, могучую, развевающуюся от быстрых

движений и часто застревавшую на плече бороду, он поступил на драматические курсы, но, окончив их, вдруг пошел по военной части. Ко мне в Берлин он явился, блистая золотом погон, медью пуговиц и всякого рода военных украшений, мелькавших на его груди из-под рыжеватой с проседью пушистой бороды. Явился он с тем, чтобы напомнить мне о намерении чехословацкого правительства создать в Праге театр классической драмы и комедии. Он предложил мне свои услуги (в особенности же свое влияние) для осуществления этой, хотя и несколько запоздалой, идеи.

Начал он с того, что сделал довольно неожиданное вступление. Встав передо мной во весь свой гигантский рост и выразив страдание на лице, он проговорил с малороссийским акцентом:

— Голуба ты моя, сделай мне такую великую милость: проводи ты меня в свою кухоньку и дай мне сварить себе парочку яичек всмятку! А?

Несколько недоумевая, я провел его в кухню.

— Ты что же, сам хочешь варить себе яйца?

— Вот то-то и оно, что сам, голуба моя! — ответил он многозначительно, беря из моих рук яйца и откладывая их в сторону. — Ты не можешь поверить, как я устал от власти, дорогуша моя! Только пальцем мигнешь, глядь, а уж все и готово. Даже яйца себе сварить не могу! Утомительная это вещь — власть.

И, взяв меня под мышку, он отправился обратно в комнаты. Тут он заговорил о главной цели своего визита: об организации театра в Праге. Он говорил о своих связях в правительственных кругах, о дружбе с министрами, о любви президента Масарика к театру и о том, как легко будет создать театр при его, С., влиянии в министерстве.

— Но, друг мой, я еду в Париж.

— Ни-ни! Не моги в Париж! Рано! — кричал он, приходя в азарт. — Я сам скажу тебе, когда в Париж, когда что! Как Бог свят, прогремит театр наш на всю Европу, и вот тогда, друже ты мой, тогда, высоко подняв это самое... как его... въедешь ты (да и я с тобой) на победной колеснице в этот самый Париж! Ух и натворим же мы делов, серденько мое! — Он закрыл глаза и стал ерошить волосы на лысой голове. — И это тем более, что половина дела уже сделана.

— Как же так? — полюбопытствовал я.

— А вот как: скажи-ка мне, голубок, что, по-твоему, главное в театре?

— Я полагаю, актер, — ответил я.

— Ни-ни! — пропел он, хитро грозя мне пальцем. — Актер дело второе, голуба. Играть штука нехитрая, если талант налицо! (Он указал себе под ложечку.) Главное, и первое в театре — это администратор, то есть человек с головой и хозяйственный. А раз у нас таковой уже имеется, то и половина дела сделана! Понял ты меня, сердце мое?

— Да где же у нас такой администратор?

— Где? А вот он! — Он раскинул руки и выставил вперед свою могучую грудь. — За мной — как за каменной стеной: спи спокойно, твори, ни о чем не думай и работай!

Он закатился счастливым смехом, горячо обнял меня и потом долго молча смотрел мне в лицо, подмигивая то одним, то другим глазом, а я все думал о яйцах, забытых на кухне, и пытался сложить свои губы в улыбку.

— Но, голуба моя, — вдруг заволновался С, — не обрастай людьми. Я сам подберу тебе правильных человечков, ты же никого не моги приглашать в дело, не спросясь меня. Боже тебя упаси! Теперь давай карандаш и бумагу, составим смету и направим ее прямо к господину президенту Масарику, Пиши! Диктуя мне пункт за пунктом, он метался по комнате, все

повышая голос.

— Точка! — выкрикивал он, притопывая ногой.

Иногда он угрожающе двигался на меня из угла комнаты с вытянутой рукой и указательным пальцем.

Смета вышла большая, что-то около миллиона чешских крон.

— Так-с! — сказал он, рассеянно глядя из-за моей спины на итог. — Это вот, видите ли, такая получилась у нас общая сумма, так-с, понимаю... сумма... суммочка... суммочочка... понятно. Ну-с, голуба моя, требуются небольшие поправочки.

— Да, я полагаю, — сказал я с облегчением, — скромность нам не помешает.

— Именно, не помешает...

И, схватив карандаш, он перегнулся через меня, как рыжей вуалью завесив мое лицо своей пушистой бородой.

— Начнем с другого конца, с итога, а потом подведем под него и статьи.

Отстранив слегка бороду, я увидел, как, перечеркнув наш почти -миллионный итог, он вывел красивую пятерку. За нею появились шесть таких же красивых нолей — пять миллионов.

— Ты ошибся на один ноль, — сказал я ему, — но и пятисот тысяч, по-моему, многовато. Я бы хотел поскромнее.

С. замигал на меня своими выпуклыми глазами, подбоченился и сказал с расстановкой:

— Ты что же, голуба моя, милостыни, что ли, у Масарика просить собираешься?

И, выдержав выразительную паузу, он подсел ко мне, сдвинув в сторону предметы, лежавшие на столе, повернул меня вместе со стулом к себе лицом и начал наставительно:

— Да отдаешь ли ты себе отчет, миленок ты мой, кто ты такой? Да как же ты можешь просить меньше пяти миллионов? К лицу ли это тебе? Культурное начинание в европейском масштабе, новая эра в театре, президент республики, ты, Станиславский... И пр. и пр.

Пристыдив меня, он погрозил мне пальцем и сказал, что раз он сам с его влиянием понесет эту смету куда следует, то мне тут беспокоиться нечего, что мое дело сцена, а что «по ту сторону рамп», так тут уже он, и он один. Взяв смету, он уехал в Прагу, приказав мне ждать и не «рыпаться». Ждал я неделю, две, три и наконец получил из канцелярии президента очень вежливый отказ, мотивированный невозможностью затратить в данный момент на организацию театра суммы, указанной в моей смете. Я буквально сгорел от стыда, проклиная себя за слабость и бесхарактерность. Сгоряча я написал С. возмущенное письмо, но ответ пришел полный любовных излияний, дружеских чувств, утешений и даже туманных намеков на будущие возможности и связи. Письмо было написано разноцветными карандашами, со множеством восклицательных и вопросительных знаков, с многоточиями, приписками на полях, с крупными, подчеркнутыми фразами вроде: «Друже, не грусти!», «Голуба, вперед!», «Мы еще покажем!» и т. п. Письмо я бросил, не дочитав до конца, и стал поспешно готовиться к отъезду.

Я не люблю вспоминать парижский период моей жизни. Весь он представляется мне теперь беспорядочным, торопливым, анекдотичным. Увлеченный ролью «идеалиста», я с первого же дня хотел видеть последние достижения и неся вперед, спотыкаясь о препятствия конкретной действительности. С чрезмерной хлопотливостью приступил я к осуществлению своих планов в Париже. Чуть ли не с вокзала я отправился искать квартиру, непременно дорогую и непременно в центре города. К вечеру следующего дня я распаковывал чемоданы в дешевой квартире на окраине. Квартира была в уровень с тротуаром, и всякий проходивший мимо окон гражданин невольно и неизменно заглядывал в комнату. Не важно! Квартиру всегда можно переменить.

Не теряя ни одного дня, я, как и в Берлине, окружил себя русскими актерами. С надеждой и упованием пришли они ко мне, ища серьезного театра и мечтая встретить руководителя. Я назначил им жалованье и роздал авансы. Они были в восторге: дело, несомненно, стояло на твердом фундаменте.

Приехав с намерением показать парижской публике «Гамлета», я вдруг переменял решение и приступил к репетициям «Дон Кихота». Одновременно начались поиски театра. Нужны были декорации. Я отправился к художнику Масютину... с авансом. Декорации были задуманы сложные, с фокусами и трюками. Театр был снят на Шанзелизе 32. На моем столе появилась бумага с бланками, печати, множество почтовых марок и особые папки для входящей и исходящей корреспонденции. К ним была приставлена секретарша. С нею вместе я начал ежедневные посещения французских театров. На каждом спектакле новая надежда вспыхивала в моей душе: здесь все так поверхностно, так легкомысленно, говорил я себе, новый театр нужен. Они сами поймут и оценят ту глубину и силу, которая свойственна ; нашему русскому театру. Ее-то им и не хватает. Один Жуве произвел на меня чарующее впечатление: он имел право на легкость, в нем она не превращалась в легкомысленность.

Вместо планомерной подготовительной работы я спешил, много говорил, торопил окружающих и, как магнитом, притягивал к себе ненужных и бесполезных людей.

Вскоре около меня появились два «представителя русской эмиграции». Они близко приняли к сердцу идею создания «русского театра за рубежом». Особенную активность проявила полная пожилая дама с детским взором. Она восхищалась, верила, восклицала, поддерживала во мне «святий огонь», подносила платок к глазам, целовала меня и потом подолгу сидела в креслах, мечтательно улыбаясь.

Одновременно с дамой появился и человек, черный, с неподвижными, широко раскрытыми глазами, острыми плечами, беспокойный и шумливый. Он отрекомендовался другом Чаплина.

— Чарли мы возьмем за бока, — сказал он, — пусть, сукин сын, работает!

Он часто хватал телефонную трубку, вызывал кого-то к телефону, но этот «кто-то» всегда, «черт дери», оказывался в отъезде. Он вдруг хватал шляпу и палку, уезжал ненадолго по «нашему делу», быстро возвращался, говорил: «Готово!», снова хватал телефонную трубку и затем в сотый раз спрашивал меня: что же, что, собственно, мне нужно как художнику? Просил меня не думать ни о чем, кроме искусства, предоставив все остальное ему. Я вспоминал при этом моего бородатого друга в победной колеснице, но все же искренне благодарил моего нового заботливого администратора. Он носился по комнатам моей квартиры, заглядывал во все углы, останавливался на минуту рассеянно где-нибудь в дверях, мешая ходить, стучал палкой по мебели и подоконникам или вдруг, устремившись взором в одну точку, начинал шарить у себя в карманах.

Вскоре по настоянию секретарши были приглашены газетные люди для рекламных статей и интервью. Газетные статьи привлекли внимание группы молодых любителей театрального искусства. Они явились ко мне с предложением своих услуг. На сцене они меня не видели и «благоговели» передо мной понаслышке. Один из них выразил желание вести секретарскую работу. Затруднений со стороны секретарши не встретилось — мысли ее были заняты другим: она глядела на меня (или это только казалось мне?) слишком преданно и нежно. За это я водил ее в кафе. Из чувства порядочности я не раз пытался влюбиться в нее, но, разглядывая ее лицо, волосы, шею, плечи, я всегда находил какую-нибудь мелочь, не удовлетворявшую "меня и мешавшую осуществлению благого намерения. Раз только

чувство вспыхнуло во мне, я заторопился, быстро схватил ее руку, но чувство вдруг угасло, и я вернул ей ее руку, пожав неопределенно и невыразительно.

Новый секретарь начал с того, что сменил благоговейное выражение лица на озабоченное, потирал руки и время от времени изящно прикасался к конвертам, бумаге с бланками и почтовым маркам.

На следующее же утро после занятия им должности он разбудил меня стуком в окно.

— Театр едет в Америку! Вставайте! Поздравляю! — услышал я его взволнованный голос за окном, вместе с легким дребезжанием стекла, к которому он припал лицом.

Мой секретарь вез меня на свидание с «миллионером», только что прибывшим из Америки. Отсутствие репертуара секретаря пока не смущало. Приезжий американец принял нас с недоумением, безразлично выслушал вступительную речь секретаря о моем таланте и всемирной известности и, встав, холодно заявил, что театром не интересуется. Секретарь мой вспыхнул, наговорил ему дерзостей и пулей вылетел из роскошной гостиницы, забыв меня в номере наверху. Внизу у подъезда он пересказал мне все, что произошло наверху и чему я был свидетелем всего несколько минут назад. Выходило так, что на спокойные и убедительные слова секретаря «этот мерзавец американец разорался и чуть ли не спустил нас с лестницы».

Утомленный и расстроенный, секретарь мой захотел посидеть в кафе. В некотором отдалении от нас я увидел человека со скучным, маловыразительным лицом и большим подбородком. Он казался мне знакомым, но я не мог вспомнить, где и когда я видел его. Вдруг сердце мое забилося. Это был Грок. Я впился глазами в гениального клоуна. Я глубоко преклонялся перед ним и был счастлив увидеть его в жизни. Но тут секретарь вдруг проявил инициативу. Он подбежал к Гроку и, указывая на меня, сказал ему что-то. Грок вскочил и, застегивая на ходу пуговицы пиджака, быстро направился ко мне. Он почтительно усадил меня за свой столик и, видимо, ждал, чтобы я начал разговор. Я был в отчаянии: что сказал обо мне услужливый секретарь Гроку? Кем был я теперь в его представлении? Радость моя пропала, я краснел и не находил слов.

— Зачем вы приехали в Париж? — спросил я его наконец не то с обидой, не то с упреком.

— Я приехал посмотреть свой фильм, — ответил он вежливо, с легким поклоном и снова умолк, ожидая дальнейших вопросов. Секретарь стоял в почтительном отдалении со счастливой улыбкой на устах. Как я ненавидел его в эту минуту! Я краснел все больше и больше, уши мои горели, глаза потеряли способность моргать. Наконец, собрав все свои силы, я встал, неуклюже поклонился и вышел из кафе, оставив Грока в недоумении. Секретарь шагал рядом со мной, счастливый и довольный собой. К «канцелярской» работе он не вернулся, но заставил меня давать уроки драматического искусства ему и его друзьям.

Секретарша снова приступила к исполнению своих обязанностей, на этот раз с идеей ввести меня в круг французских знаменитостей.

Monsieur P. (известный французский актер) был ее первой (и единственной) жертвой. Он принужден был угостить нас обедом. На изящно накрытом столе появился небольшой кусок вареной рыбы. Хозяин молча и холодно выслушал доклад секретарши обо мне как о непревзойденном гении. Этим знакомство и кончилось.

На следующий день рано утром я был введен в дом к видному представителю французской прессы. Представитель вышел к нам бледный, опухший, с каплями пота на лбу. Стакан за стаканом он пил белое вино, постепенно приходя в себя после вчерашнего кутежа.

От дальнейших знакомств в этом роде я отказался и стал с большим рвением репетировать «Дон Кихота». Актеров на многие роли не было еще вовсе... но... потом, потом...

Макет Масютина был готов. Это было чудо изобретательности: подвижная конструкция из дерева, меняясь, как головоломка, давала все семь декораций. Эскизы костюмов также были готовы. Декоративная смета превышала мои финансовые возможности. Подсчитав деньги, я увидел, что их оказалось меньше, чем я думал (впрочем, до этого момента я о них не думал).

Кто-то подал мысль идти с макетом и эскизами костюмов к Ротшильду. И макет, и костюмы, и идея постановки понравились. Мы торжествовали. На другое утро от Ротшильда пришел отказ.

Наскоро организовалось Общество друзей театра. Была заготовлена книжка квитанций на ожидавшиеся денежные поступления. В первый же день были получены от семейства Высоцких 250 франков. Больше поступлений не последовало. Мое финансовое состояние стало известным, и полная дама, сочувственно относившаяся к моим начинаниям, исчезла. Вскоре она прислала мне «анонимное» письмо. Оставил меня и «друг Чаплина». Заказывая В. Коринской костюмы для «Дон Кихота», он нажимал пальцем пластинку телефонного аппарата, разъединяющую абонента со станцией. И пока он кричал в телефон: «Варя, брось все, срочный заказ! Для меня!» — я наблюдал его. Он заметил мой взгляд, с треском положил телефонную трубку и, сказав: «Заметано! Костюмы в кармане!» — исчез. Покинула меня и секретарша.

Разочарованные актеры стали реже являться на репетиции. Жалованье им шло. Тщетно искали выхода. Проходили месяцы. Бездействие и неопределенное будущее несколько отрезвили меня.

Вдруг совсем неожиданно благодаря добрым стараниям все того же семейства Высоцких в мое распоряжение была предоставлена небольшая сумма денег. На дорогую постановку «Дон Кихота» ее не хватало, и я решил поставить пантомиму на тему русской сказки. Отсутствие языка делало представление доступным как для французской, так и для русской публики: при удаче можно было рассчитывать на сборы. Приступили к репетициям. Появилось новое лицо: музыкант, изящно одетый молодой человек с хитрыми глазками. Он хотел попробовать себя как дирижер и, достав дешевых музыкантов (что музыканты нас не разорят, я убедился с первых же репетиций), стал разучивать с ними партии.

Пантомима готовилась в спешном порядке. Она была далека от совершенства. Но все же кое-какие художественные цели, намеченные мной, осуществить удалось. Для внимательного зрителя или по крайней мере для театрального критика они не должны были бы пропасть. Русский театр за рубежом, как я представлял его себе, должен был сказать хотя бы и скромное, но все же свое, новое слово. С. М. Волконский, присутствовавший на одной из репетиций, кое-что критиковал, кое-что хвалил, охотно давал советы, был дружески настроен и мил. После премьеры его рецензия оказалась уничтожающей. Мне не часто приходилось читать такую беспощадную критику. Она могла соперничать только с рецензиями Ходасевича, со страстью и жестокостью преследовавшего мои парижские начинания. За исключением двух-трех добродушных отзывов (во французской прессе), русские газеты с негодованием отвергли мои «новшества» и требовали «настоящего» театра. Зачем же, в самом деле, я всю свою жизнь провел в Художественном театре и как осмелился «искать», когда все уже найдено! Пантомима (а вместе с ней и надежда на спасение) провалилась недвусмысленно и безнадежно.

Впрочем, неуспеху первого спектакля содействовал и скандал, неожиданно разыгравшийся в нашем оркестре. За время репетиций молодой дирижер сумел восстановить против себя музыкантов, и они в отместку ему перед началом спектакля из каждой нотной тетрадки вынули по одному листу. Сыграли увертюру, дали занавес, и действие началось. Публика насторожилась, смотрела со вниманием и ждала. Прошло две-три минуты, и... оркестр споткнулся, жалко пискнула скрипка, свистнула флейта, и все затихло. Еще мгновение — и в напряженной тишине кто-то тихо усмехнулся в зрительном зале. Дирижер задергался и запрыгал, как марионетка на ниточках. Его увидели из зрительного зала, тишина оборвалась, поднялся смех, свист, шиканье, и послышались остроты по адресу музыкантов... Как и всякая толпа, публика проявила жестокость. Бледный дирижер выскочил было к публике, но, испугавшись криков и свиста, исчез. Музыканты шумели, Ища затерявшиеся нотные листки. Актеры замерли в позах живой картины. Ноты нашлись, действие возобновилось, но вскоре снова прервалось. Три или четыре раза в течение первого акта на сцене, к удовольствию зрителей, появлялись живые картины. В антракте ноты были найдены, но спектакль был погублен.

Расставшись с дирижером и затратив последние деньги на новых музыкантов, я решился на второй спектакль. Но зал уже пустовал. В порыве отчаяния и обиды в гриме и костюме я вышел на авансцену перед занавесом и, обращаясь к десятку разбросанных по залу зрителей, сказал им, что нас не смущает малое количество присутствующих, что мы работаем как идеалисты, просил всех пересесть ближе к сцене и обещал им, что

актеры исполняют свои роли с полной энергией и с самым теплым чувством к собравшейся сегодня немногочисленной публике. С галерки с шумом и криком сбежали несколько молодых людей и разместились в первом ряду. Остальные зрители остались на местах. Актеры не одобрили моего выступления и просили не повторять его: унинительно. Скоро представления пантомимы прекратились совсем.

Собрав актеров, я поблагодарил их за усилия и предложил им считать себя свободными. Но актеры, зная безвыходность моего положения (театр был снят на сезон — надлежало выплатить сумму полностью), поступили со мной по-товарищески. Они предложили наскоро поставить «Потоп», имевший успех в Москве. «Потоп» был поставлен, и русские газеты отозвались одобритительно: «перемену репертуара» они рассматривали как признак художественного оздоровления. Русская публика стала посещать нас. Надо было спешно готовить спектакли в том же роде, чтобы держать русскую публику. Появились «Эрик XIV», Чеховский вечер, составленный из нескольких рассказов Чехова, и шекспировская «Двенадцатая ночь» — все из репертуара Второго Художественного театра.

Для шекспировской комедии решили заказать хоть сколько-нибудь приличные декорации. Французская декоративная мастерская приняла заказ без эскизов: там знали, каких декораций требует эта пьеса! Декорации прибыли за сорок минут до поднятия занавеса. Расторопные рабочие быстро расставили их. Посередине сцены во всю ее величину на деревянных подпорках был установлен фонтан. Его пытался наполнить маленький амурчик, прибитый к верхушке картонной колонны. Других декораций не было. Актеры в гримах и костюмах в недоумении смотрели на веселых французских рабочих. Все предчувствовали недоброе, и никто не решался спросить, что это за фонтан и зачем его ставят на нашей сцене. Но медлить было нельзя — надо было выяснять. И оказалось: произошла ошибка — фонтан предназначался для другого театра, туда отвезли нашу «Двенадцатую ночь», мы же получили амурчика. Публика волновалась и требовала начала. Актеры набросились на фонтан и вместе с амурчиком и колонной, переломав их в куски, выбросили за кулисы. Остались три худеньких деревца на ветке. Занавес подняли.

Потянулся ряд скучных, кое-как срепетированных «настоящих» спектаклей. С каждым днем тоска все больше наполняла мое сердце. Русской публики в Париже было недостаточно, чтобы поддерживать постоянный театр. Будущее было темно. Ехать было некуда, да и не было энергии думать о новых начинаниях. Об «идеальном театре» во Франции можно было так же мало говорить, как и в Германии. Теперь я вполне сознавал и ошибки моего донкихотского идеализма, но сознавал и сравнительно невысокие требования театральной публики. Чем дальше от русской границы, тем тоскливее становится русскому актеру. С трудом закончили один сезон и с неохотой начали другой. Энергия моя сменилась апатией, и круг интересов сузился. Шахматы — единственное, что занимало меня теперь. Я ходил на парижские турниры, участвовал в сеансах одновременной игры Алехина и Бернштейна, бывал у Алехина в гостях и с восторгом следил за его игрой с Бернштейном в уютной семейной обстановке. Личность Алехина меня давно интересовала. Нервность его поражала меня. Его пальцы, например, всегда легко брали с доски шахматную фигуру, но не всегда могли легко выпустить ее: фигура прыгала в его руке и не хотела от нее отделяться. Он почти стряхивал ее с пальцев. Когда он и Бернштейн обсуждали какую-нибудь шахматную комбинацию или анализировали положение, я буквально хохотал, видя, как фигуры стремительно летали по доске, почти не задерживаясь на ней (похоже было на маленький пинг-понг), и как оба маэстро одновременно говорили и одновременно замолкали, когда проблема была решена. Интересно, что на турнирах Бернштейн почти всегда проигрывал Алехину, в домашней же обстановке за дружеской игрой Алехин неизменно проигрывал Бернштейну.

Продолжал я заниматься и с труппой любителей театрального искусства во главе с моим «секретарем». Теперь я отдавал им больше внимания. С удивлением я стал замечать, что мой театральный опыт,

понимание актерской техники и педагогические приемы выросли, оформились и уточнились. Когда? Я почти не думал о них в течение последнего времени. Кто-то продумал их за меня. То, что в моем сознании (вернее, в подсознании) многолетний мой опыт как бы сам собой складывался в систему, навело меня на мысль, что в основе он был верен и органически правдив. Я ничего не выдумывал, не вносил рассудочных измышлений, не создавал искусственной связи частей — стройность возникала сама собой. Я заинтересовался процессом, происходившим во мне, и стал следить за ним, строго оберегая его от вмешательства рассудка. Но записей в это время я еще не делал. #page#

Я уже давно жил на Монмартре. Моя дешевая квартира сменилась дешевой комнатой на грязной шумной улице, пропитанной запахом рынка и мясных лавок. Бесцельное скитание по ночным парижским бульварам привело меня однажды в цирк, где в течение почти целой недели день и ночь происходили «марафонские танцы». Парижане сходили с ума. Восемь или десять пар танцевали непрерывно, без сна и отдыха. Тех, кто падал без чувств, уносили с арены. Над входом цирка вывешивались плакаты, извещавшие о ходе танца. Цирк был переполнен. Зрители ревели, неистовствовали, заглушая оркестр. На арену танцующим бросали деньги. Но главный выигрыш в 25 000 франков предназначался тому, кто «умрет» последним. Я застал танец на четвертый или пятый день. Оставались три пары и одна дама, потерявшая своего кавалера. Животный рев толпы ошеломил меня. Я стал следить за рыжей женщиной с позеленевшим полуобнаженным телом и мужчиной с искаженным лицом. Я, как и все, превратился в зверя и хотел, чтобы при мне упал человек. И мужчина скоро упал, прилепнувшись к дощатому полу арены, стукнувшись головой и уродливо подвернув руку под спину. Толпа заревела, засвистала, загикала. Люди ругались, дрались, срывали с себя и с других шапки и кидали их в танцующих. С улицы непрестанно врывались новые толпы, потерявшие терпение, их выталкивали, они снова врывались и с жадностью замирали на мгновение, впиваясь глазами в наполовину умершие фигуры танцующих.

Я очнулся, когда вдруг почувствовал острую, жгучую ненависть. Не к ним, но к себе самому, к «идее нового театра», к мечте об «идеальной публике», к зрелищу вообще и к тому отвратительному двойнику моему, которого я называл Дон Кихотом. Зверь, разбуженный во мне атмосферой ночного цирка, искал своей жертвы. Я хотел разрушить, уничтожить, убить. И я убил: смертельный удар пал на рыцаря с тазом цирюльника на голове. Все прежнее, что жило во мне, все беспочвенные мечтания, вся страсть к пустому «идеализму», весь восторг перед самим собой — все исчезло, остановилось, умерло. Я выбежал из цирка и снова оказался на бульварах. Опустевшая душа моя ждала чего-то. И «что-то» начало медленно подниматься из ее глубин. Что это было, я еще не знал, но чувствовал: это серьезно, это то, без чего нельзя вернуться к жизни, нельзя встретить завтрашний день. «Оно» несло с собой покой и силу. Я начинал догадываться: это было рождение мировоззрения во мне. Не в уме только, но во всем моем существе — и в сердце, и в воле, и в руках, и в ногах, и во всем теле. Только бы не потерять это новое, никогда доселе не испытанное единство, это «я», спокойное и сильное, этого человека во мне! Только бы не погрузиться снова в этого, идущего по бульвару, чужого и постороннего мне человека, которого я до сих пор принимал за себя, за свое «я»...

Что я потерял в Париже? Деньги и излишнее честолюбие. Что приобрел? Некоторую способность самокритики и склонность к обдуманым действиям. И жизнь моя, как это часто бывает, изменилась и внешне и внутренне одновременно. Начался период удач. Из Риги пришло приглашение на гастрольные спектакли с Хлестаковым. Я читал письмо директора Русской драмы и не верил. И только в вагоне железной дороги (догоняя свое собственное существо, давно уже прибывшее в Ригу и нетерпеливо ожидавшее там своего телесного двойника) я поверил и обрадовался.

В Риге на вокзале меня встретила депутация от театров Русской драмы и Латвийского государственного с их директорами во главе. Группа актеров, репортеров и фотографов. Я заволновался, как мальчишка, и чуть было опять не впал в грех честолюбия.

Рига! Теперь я второй раз влюбился в нее! Много, много лет назад, когда театр наш был еще Первой студией, я вместе с труппой отправился на гастроли за границу³³. Это был мой первый выезд из России. Что такое за граница? Я воображал себе Париж, Берлин, Лондон, Рим, даже осмеливался думать о Нью-Йорке, но о Риге я не думал, забыл о ней. И вот она, первая, тогда раскрыла передо мной соблазнительные тайны «заграницы». Прожив столько лет в России в более чем скромных условиях,

забыв о существовании ресторанов, смокингов, балов, вечеров, отвыкнув от веселой праздности, я вдруг все это встретил за границей в чистенькой, уютной и веселой Риге. Рига тогда всеми силами старалась подражать Парижу, и в этот «Париж» я бросился с безудержной жадой жизни.

Гостеприимные хозяева водили меня из ресторана в ресторан, днем — «Германский парк», «Римский погреб», ночью — подвальные кабачки с красно-сине-желтыми мигающими лампочками. Я ел, пил, шумел, подписывал карточки, всех любил, обнимал, отплясывал «Русскую», врываясь в томные фокстроты, обнимал девушек, внезапно появившихся на моих коленях, влюблялся в них и тотчас же терял их из виду. В ресторанах меня узнавали, кричали:

— Господин Чехов, к нам, за наш столик!

Я пробегал от одной компании к другой, кого-то с тоской провожал, кого-то встречал как родного. На рассвете катался на лодке с непременным намерением выехать на простор в Рижский (а может быть, и в Финский) залив. Однажды под утро я нашел на скамейке в саду дремавшую девушку с размазанной краской на опухших губах. Как жалко! Я подошел к ней и с чувством сказал:

— Дорогая моя, я спасу вас, хотите?

От спасения она отказалась, и мне стало легче. Я предложил ей денег, много денег, но она отказалась и от денег, сидя «повернувшись на другой бок» и, кашлянув басом, заснула.

Однако эта первая, легкомысленная, встреча с «заграницей» не мешала мне играть с увлечением. Молодых сил хватало на все. Спектакли имели успех, и жалко было по окончании гастролей покидать маленький «Париж». Но впереди ждали Берлин, Прага и, может быть, большой, настоящий Париж.

Но покидать Ригу было нелегко еще и потому, что приходилось расстаться с семьей Цетлиных. Их дом был местом радости, веселья и отдыха. Не только русские актеры, жившие в Риге, находили гостеприимный прием в этом доме, но и все проезжавшие Ригу актеры МХТ чуть не с вокзала отправлялись на поклон к Михаилу Львовичу и Марии Лазаревне. Поклон затягивался, и Качалов, Москвин, Леонидов, Лужский «засиживались» у Цетлиных днями. Трудно было уйти от этих людей. Как чародеи привораживали они к себе своих, прошеных и непрошеных, гостей. Люди в их присутствии становились жизнерадостны, просты и свободны. И не только ради веселья ходили мы к Цетлиным. Свои беды, невзгоды и неудачи несли мы на их суд и рассмотрение. Щурясь от дымка папироски, Мария Лазаревна со смешком и улыбочкой разрешала «труднейшие» наши проблемы, а Михаил Львович, поддакивая баском, похаживал вокруг нее и радостно смеялся, когда гордиев узел был разрублен. Не оставалось ничего больше, как выпить рюмочку с новой, еще невиданной доселе закуской. И сколько бы нас, жаждущих атмосферы цетлинского уюта, ни собиралось в их доме, — стены таинственно раздвигались и всем находилось место, самое уютное и самое почетное.

Такова была моя первая встреча с Ригой, первая «заграничная любовь».

Теперь, на вокзале, когда меня встречала депутация, я живо вспомнил ту Ригу, но положение гастролера и несколько торжественная обстановка заставили меня приосаниться и держать шляпу над головой, пока вспыхивали лампочки фотографов. В толпе я заметил моего старого друга, веселого завсегдатая ночных кабачков, но теперь он солидно подходил ко мне с официальной речью и долго жал мне руку, пока не убедился, что его официальный вид запечатлен и появится завтра в газете. В этот приезд я осматривал город, посещал театры, знакомился с видными и уважаемыми в городе лицами. Теперь, после того как я видел и «старую Прагу», и «старый Ревель», и уголки Парижа, и чудеса Венеции, и Понто Веккио во Флоренции, я с большим пониманием мог оценить и «старую Ригу». Я с любовью вспоминаю о ней, и все мне кажется, что я жил там когда-то, кого-то любил и делал какое-то свое, скромное и тайное, заполнявшее всю мою жизнь дело, в полутемной комнатке под крышей.

Без ложной скромности скажу: Рига оказала «московский» прием моему Хлестакову. И репетиции проходили, как в Москве, в моем родном театре, в благоговейной тишине, сосредоточенно и любовно. Актеры подтянулись. Я чувствовал: они играют лучше, чем обычно, хотя до этого времени я не видел

никого из них на сцене. Билеты были распроданы в первые же два дня на все гастрольные спектакли. Душа моя отдыхала. Я снова почувствовал, что я актер, что «халтуры» здесь не хотят, что все готовится к хорошему спектаклю и что никто из пишущей братии не ждет сладострастно провала. Рига — город театральный. Государственные Опера и Драма стоят на большой высоте. Частные театры (например, театр Смильгиса) смело экспериментируют, ищут новых форм игры и постановок. Рецензенты не отщипывают фразы: «и на месте был такой-то», но разбираются подробно и обстоятельно в достоинствах и недостатках каждого нового спектакля. Молодежь ищет серьезного театра, серьезной школы. Она, как сказал бы Станиславский, «любит искусство, а не себя в искусстве». Даже цирк в Риге один из лучших. Спектакли «Ревизора» проходили с большим подъемом. Два из них были особенно торжественны, не только для меня, но и для всей труппы: на одном присутствовал Шаляпин, на другом Рейнгардт³⁴. Шаляпин в антракте приходил ко мне за кулисы, а по окончании спектакля мы ужинали с ним в одном из так хорошо знакомых мне ресторанов. Он хвалил мою игру, рассказывал кое-что о себе самом и, как он часто делал это, имитировал плохих оперных певцов, заставляя меня хохотать до слез. Что похвалы Шаляпина были искренни, я заключаю из того, что сыну своему Федору Федоровичу он сказал обо мне:

— Кружева плетет, сукин сын.

Отзывы Рейнгардта были не менее лестны (хотя, к сожалению, и без «сукина сына»).

Кончились гастролы, и нужно было возвращаться в Париж. Но там мне нечего было делать. После рижской театральной радости я уже не в состоянии был снова опуститься до «халтуры». Однако в Париже я пробыл недолго. От директоров Латвийского государственного театра и Русской драмы я получил предложение принять постоянную работу в их театрах в качестве режиссера и актера. Париж я покинул без сожаления и вместе с женой переехал в Ригу.

Разумеется, «Гамлет» был первой моей постановкой на латвийской сцене. И хотя постановка эта не могла быть так детально проработана в смысле исполнения и стиля, как московская, все же и в ней удалось сохранить основную атмосферу спектакля. Партнеры мои играли на латышском языке, я — на русском. Это никому не мешало — в Риге знали русский язык. (Хотя кое-кто из молодежи уже и стал притворяться, что не понимает по-русски. Это была дань шовинизму, очень скоро принявшему уродливые размеры.)

Второй постановкой на латвийской сцене была «Смерть Иоанна Грозного». Она шла параллельно с «Гамлетом». О роли Грозного я мечтал давно.

Удивительное явление актерская душа! Если ее интересует какой-нибудь образ, она работает над ним бессознательно и непрестанно и бескорыстно доводит свою работу до конца. Когда я приступил к репетициям «Грозного», я в первую же минуту (даже секунду!) понял, что роль у меня готова! Это обстоятельство поразило меня тем более, что даже текста я еще не знал наизусть, но, заговорив, услышал новый, незнакомый для меня голос, голос Грозного, его специфические интонации и особый, присущий ему ритм речи. В Москве я не репетировал этой роли (ее прекрасно сыграл А. И. Чебан) и только принимал участие в постановке ее (как, впрочем, и во всех постановках, шедших в нашем театре).

Образ Грозного, созданный Чебаном, был настолько отличен от образа, бессознательно возникшего в моей душе, что мысль о возможном влиянии Чебана пришлось откинуть. Я с полным доверием отдал себя в распоряжение Грозного и только следил, как день за днем он сам воплощался, вырабатывая детали своего существа и поведения на сцене. К концу репетиционного периода в нем удивительным образом сочетались крайняя жестокость и детскость. Он вызывал жалость в зрителе. «Когда играешь злого — ищи, где он добрый», — учил нас Станиславский. Мой Грозный нашел, где он добрый. Чем ближе подходила к нему смерть, чем страшнее становился он внешне, тем больше тосковала его душа, и зрителю хотелось помочь этому обреченному старику. Его злоба и ярость становились криками ужаса перед неизбежной смертью. Через образ Грозного я увидел всю пьесу как длительный процесс умирания, как «Смерть Иоанна Грозного». В течение спектакля жестокий царь превращался в беззащитного человека, старик — в младенца. Удивительно умирал он в последней сцене: прозрачным

становилось его телесное существо, слабыми — руки, ноги, шея, и только шире раскрывались глаза, как у испуганного младенца. И странное течение времени установилось на сцене, когда смерть подходила к нему. Не только я, не только мои партнеры, но и вся публика чувствовала это: в последние две-три минуты перед смертью оно стало замедляться. Не темп игры актера, но именно время, чувство времени. Оно шло к полной остановке и остановилось на мгновение совсем, и все знали безошибочно: Грозный умер. Затем к концу акта время снова стало ускоряться. Позднее, разбираясь в этом сценическом эффекте, я понял две вещи. Во-первых, важна правильная ритмическая (так сказать, музыкальная) подготовка эффекта, связанного с чувством времени. Ее можно достичь режиссерскими приемами. И, во-вторых (и это самое важное), не поддающейся внешнему учету силой излучения, исходящей от актера. Вдохновленный умирающим Грозным, я действительно излучал в зрительный зал и замедленное время, и полную его остановку. В момент вдохновения (то есть отказа от своей маленькой личности) путем излучения актер может передать своему зрителю все, что хочет он сам, автор пьесы и их общее творение — сценический образ.

Но не всегда подсознание так охотно помогало мне в моей творческой работе, как это было с ролью Грозного. Бывало, что связь с подсознательным прерывалась надолго. Бывало и так, что только на генеральной репетиции или на премьере вспыхивало это высшее сознание. В «Потопе» и «Эрике XIV», например, я мучился, «выдумывая» роль в течение всего периода работы. Вахтангов, ставивший эти пьесы, был в отчаянии. После последней генеральной репетиции «Эрика» он хотел даже отменить уже объявленную и распроданную премьеру. Но, зная меня как актера, со всеми моими душевными особенностями, он рискнул и не ошибся: на премьере подсознательные творческие силы прорвали преграду и тут же, на глазах зрителя и к неописуемой радости Вахтангова, создали образ безумного короля таким, каким ни я, ни Вахтангов не ждали его. В «Потопе» это проявилось с еще большей силой. Не только весь образ Фрэзера изменился, появившись впервые перед публикой, но он неожиданно оказался евреем! Евреем он и остался навсегда. Так его исполняли и все три моих дублера (Вахтангов, Дикий и Азарин). Но бывали случаи, когда подсознание упорно молчало и роль не удавалась. Так было с Епиходовым в МХТ и в «Селе Степанчикове» в рижской Русской драме. В обоих случаях мне пришлось играть роли, которые я видел до того в более чем прекрасном исполнении гениального Москвина. Его образы всегда производили на меня такое неотразимое впечатление, так глубоко поражали мое воображение, что я уже не мог освободиться от них и невольно копировал их. Копия получалась плохая, и не оставалось места для проявления оригинального творчества.

В Русской драме шли «Ревизор» и «Потоп» и некоторое время продержалось неудавшееся «Село Степанчиково». В Латвийском театре — «Гамлет» и «Смерть Грозного». Распределяя роли в «Грозном», я, вопреки увещаниям и предостережению директора и к удивлению всей труппы, избрал своим партнером для роли Годунова актера, исполнявшего до этого времени третьестепенные, почти выходные роли. Зачем я сделал это? Во мне всегда жил неудавшийся революционер с сильным уклоном в примитивную мораль. Иногда он прорывался наружу, и это всегда вело к нежелательным последствиям. Мне показалось (именно показалось — настоящих оснований не было никаких), что этого актера (случайно попавшегося мне на глаза) «дирекция угнетает». Революционер во мне возмутился, и я властью режиссера, не задумываясь, вознес угнетенного на высоту. Упомяну, кстати, о другой такой революции, произведенной мною в первый же год моего поступления в МХТ. Станиславский ставил мольеровского «Мнимого больного». Вместе со всей тогдашней молодежью театра (Готовцевым, Вахтанговым, Сушкевичем, Чебаном, Диким и другими) я принимал участие в пантомиме докторов в конце пьесы. Все шло благополучно, пока вдруг во мне не проснулся мой революционер-моралист. Я собрал своих новых товарищей (да простит мне читатель) в уборной для мужчин (этого требовала конспирация) и там стал внушать им вольнодумные идеи. Стыдно, говорил я им, вы позволяете угнетать себя, вы бессловесно носите по сцене какие-то клистиры. Вы, взрослые люди, художники, позволяете обращаться с собой как со статистами в опере. Где ваше человеческое достоинство? Где артистическая гордость? Может быть, у некоторых из вас есть жены и дети — как же вы можете смотреть им в глаза не краснея? Качаловы и Москвины играют все, что хотят, захватывают себе лучшие роли, а вы молчите и трусливо кланяетесь им в коридорах театра! Проснитесь! Протестуйте! Вдруг дверца одного из кабинетиков уборной, щелкнув задвижкой, отворилась, и передо мной во весь свой рост встал Станиславский. Зловещая, метерлинковская тишина воцарилась в уборной. Подойдя ко мне вплотную, Станиславский долго и молча рассматривал мое побелевшее,

задрванное кверху курносое лицо. Затем он взял меня за ворот моей тужурки и легко приподнял на воздух. Когда мои глаза оказались на уровне его лица, он грустно и со вздохом сказал:

— Вы язва нашего театра, — и, опутив меня на пол, не спеша вышел из уборной.

С тех пор революционер во мне замер на многие годы, и вот только теперь, в Риге, он снова проснулся для совершения нового благородного поступка.

Как актер я жил полной жизнью. Свободного времени как будто не оставалось. Но это только казалось. Время нашлось и для работы в театральной школе, которую организовало латышское правительство, поручив руководство ею и преподавание в ней мне. Как иностранец, я не мог официально стоять во главе государственного учреждения, и директором школы был назначен всеми уважаемый в Риге бывший городской голова, г-н А. Полный, добродушный, он появлялся в классах для проформы, но всегда засыпал там. Вся фактическая ответственность лежала на мне. Моего протеже, актера Ш., я протаскил и в школу, сделав его одним из своих ассистентов.

В каждой школе есть милые непрошенные наушники и наушницы. Были они и у нас.

— Господин Чехов, — сказала мне однажды такая наушница, — господин Ш. спросил нас сегодня на уроке, кто, по-нашему, самый лучший актер в Латвии. Мы ответили, что вы, а он сказал нам, что мы еще молоды и ничего не понимаем и что самый лучший актер — он сам.

Мне это не понравилось. Поведение Ш., голос и манера держаться менялись довольно быстро. Я стал замечать, что часто вокруг него где-нибудь в коридоре, в темном уголке, на лестнице собирались группы учеников и он шепотом говорил им что-то, вытянув вперед шею и оглядываясь по сторонам. Он стал чаще, чем нужно, появляться на моих уроках и занимался тем, что быстро и внезапно на латышском языке отвечал на вопросы учеников, обращенные ко мне по-русски. Однажды при распределении ролей в ученических отрывках он стал мне противоречить и требовал назначения на женские роли учениц по его выбору. Я не соглашался, и вдруг он, расширив глаза до предела, уставился на меня с явным намерением воздействовать на меня гипнозом. Я испугался его глупости и понял, что могу ожидать от него всего. Он расцветал пышным цветом, рассказывал несмешные анекдоты и сам хохотал высоким, скрипучим голосом, хлопал по плечам людей, прежде недоступных ему по положению, появлялся там, где его не ждали, вмешивался в разговоры, много хохотал, пил, ел и стал заметно полнеть.

В период организации школы в Риге я получил приглашение Литовского государственного театра в Ковно от директора театра А. М. Жилинского. Жилинский был актером 1 -го и 2-го МХТов и, следовательно, моим старым сослуживцем и другом, Он приглашал меня работать в его театре в качестве режиссера и лектора для труппы подведомственного ему театра. Как это ни странно, время нашлось и для этой работы. Правда, мне приходилось раза два-три в неделю переезжать из Латвии в Литву и обратно, но все же, при наличии помощников, мне удалось выполнить взятые на себя обязательства.

И Ковно не избежало моего «Гамлета». Но на этот раз я принимал в нем участие только как режиссер. Гамлета же играл сам Жилинский. Его Гамлет был удивительным существом. Как будто над событиями окружающей его жизни проходила, пронеслась его душа. И вместе с тем весь он, с его пламенным, страдающим сердцем, острым умом и все пронизывающим взглядом, был здесь, на земле, с королем, королевой, Офелией, Горацио и старым Полонием. Как делал это Жилинский! Как достигал он такого удивительного эффекта? Это тайна его творческой души. И внешние данные его зачаровывали публику: красивое, правильное лицо, стройная высокая фигура и глубокий, проникающий в душу голос — все было к услугам этого замечательного актера. Я наслаждался, работая с ним. Оба воспитанники Станиславского и Немировича-Данченко, мы говорили на одном языке. Жилинский, сам драматический и оперный режиссер, играл с тем особенным «охватом целого», какое не всегда доступно даже талантливому актеру, если он не переживал режиссерских волнений. Не свою только роль чувствовал и играл Жилинский, но весь спектакль в целом. Весь своеобразный мир «Гамлета» излучался из его существа. Нельзя учесть и взвесить этих излучений, но сила их громадна, и зритель всегда

бессознательно бывает благодарен за них актеру. В следующей моей постановке в Ковно (в «Двенадцатой ночи») Жилинский играл сэра Тоби. Я смотрел на него и старался отыскать хоть намек, хоть одну незначительную черту в его игре, фигуре, голосе, которая выдавала бы только что сыгранного им принца Датского. И не нашел. Мудрые глаза превратились в подслеповато-пьяненькие, в голосе — разгул, в движениях — озорство и размашистость, и вся стройная фигура Гамлета преобразилась в рыхлую, уютную, отягченную немалым животиком фигуру сэра Тоби. Способность полного перевоплощения всегда была для меня признаком таланта, дара божия в актере. Она в высшей степени свойственна русскому актеру. Но придет время, когда и западный актер поймет, как бедно живет он на подмостках сцены, всю свою жизнь изображая самого себя. Скажут: а Чарли Чаплин? А Грок? Да, если вы обладаете их гением, если вы можете создать такой же фантастический образ, способный передавать все бесконечное разнообразие человеческих переживаний, какой создали Грок или Чаплин, — играйте всю свою жизнь одно и то же, тогда хвала вам и честь, тогда никто не осудит вас.

Занимаясь с актерами труппы, я делал с ними упражнения, этюды и импровизации. Большинство из них проявило настоящий, серьезный интерес к этим занятиям. По просьбе актеров я писал им из Латвии письма о театре. Это положило начало запискам, которые позднее, развивая их и совершенствуя, я оформил в книгу о технике актера. Два года, проведенных в театре Жилинского, я всегда буду вспоминать с радостной благодарностью.

Воистину судьба благоприятствовала мне в этот период моей жизни. После долгой разлуки я снова увидел М. В. Добужинского. Он работал теперь в Литовском государственном театре, в драме и опере. Я мог видеть его почти каждый день, больше — мог работать с ним в моих постановках. С великой наивностью думал я, что знаю художника Добужинского. И что же? Какое чудесное «разочарование»! Только теперь, в первый раз, я увидел его картины «Город будущего» — страшные, подобные видениям Апокалипсиса. Что сделал Добужинский с пространством в этих картинах? Это не наше пространство, не то, что мы видим вокруг. Оно больше, оно не реально, в нем легенда, пророчество, сказка. Я смотрел на картины, говорил и «Боже ты мой!» и «что же это такое!» и не знал, что сказать, а Мстислав Валерьянович тут же сидел и... стеснялся. Неужели это тот же Мстислав Валерьянович, кто с нежной романтикой передавал уголки Петербурга, Тамбова, мостик, дрова у забора, крендель над булочной? В мастерских, под крышей театра, Мстислав Валерьянович писал декорации к своему «Ревизору». Я наблюдал, как он длинной кистью накладывал пятна на холст. Не дано мне было понять этих пятен вблизи. Но когда настал торжественный день установки декораций на сцене, я изумился! Гляжу на плоскость стены, на уголок комнаты Антона Антоновича Сквозника-Дмухановского. Не только живут и вибрируют теперь эти таинственные блики и пятна, но они и смешат! Они рассказывают мне о жизни Антона Антоновича, да еще с юмором Николая Васильевича, да еще с усмешечкой Мстислава Валерьяновича. Нет никаких искажений, дескать: «смейтесь!» — все натурально и просто и вместе с тем и не натурально и сложно. То же в костюмах, в планировке и в свете. А его декорации к вещам Достоевского? Неужели же это тот самый... нет, уж лучше не спрашивать.

И вот Мстислав Валерьянович ввел меня в грех: я захотел рисовать. На беду мою, у него была студия в Ковно. Помещалась она при его квартире. Я часто бывал у него для бесед о постановках («Ревизора» и «Гамлета») и вот стал с воодушевлением поглядывать на таинственную дверь, где скрывались счастливицы: ученики Добужинского. Я недолго колебался и однажды пришел к нему с просьбой принять меня в студию. Он удивился, подумал, издал звук не то «мм?», не то «аа!», и я понял: не надо бы. И, поняв, стал настаивать. Мстислав Валерьянович — сама доброта: отказать он не может. И вот я — ученик Добужинского. Преодолевая усталость после долгой дневной репетиции, я явился на первый урок. Добужинский, сам прикрепил лист бумаги к доске на мольберте, поставил передо мной натюрморт и удалился. Быстро и смело я набросал углем коробочку, вазочку, складки материи и стал ждать. Однажды, когда при помощи карандашиков мы обсуждали костюмы и гримы для постановок, Мстислав Валерьянович сказал мне:

— Ого, да вы и рисуете!

Зачем же тогда он дал мне такую простую задачу? Впрочем, я ученик. Добужинский вошел, посмотрел и снова не то «мм?», не то «аа!», но на этот раз с прибавлением твердого, ясного: «Ммда!» и затем:

— Коробочка въехала в вазочку, а лампочка скромно ушла в уголок. Нет композиции. Поищите ее.

И вдруг я увидел: не только коробочка въехала в вазочку, но и вазочка въехала в лампочку, а лампочка, уступая коробочке, прижавшись к краю бумаги, стала уже и выше.

— Покушайте с нами! — услышал я ласковый голос.

Вошла Елизавета Осиповна Добужинская и (со свойственной ей деликатностью не заметив моего произведения) повела нас в столовую. Чудесный обед, изящно, со вкусом накрытый стол и присутствие доброй, очаровательной Елизаветы Осиповны несколько смягчили для меня неудачу первого урока. Но я все еще мысленно боролся с коробочкой и вазочкой, недоумевая, как я мог сам не заметить погрешностей.

О, ужас! И после второго урока услышал я от Мстислава Валерьяновича те же слова: нет композиции! Я все больше терял власть-и над коробочкой, и над лампочкой, и над вазочкой. Я решил извиниться перед Мстиславом Валерьяновичем и прекратить уроки. Но не хватило мужества, и я снова сидел за гостеприимным столом Елизаветы Осиповны. Если бы можно было иногда обедать в этой уютной семье... без коробочки, мечтал я. А почему Мстислав Валерьянович, такой добрый, такой человечный, не уберет эту коробочку? Нельзя же сразу давать такие трудные задачи. Ведь я же, в конце концов, ученик. И вдруг я как бы по вдохновению нашел выход. Затушевав углем вазочку, лампочку и коробочку в стиле Рембрандта резинкой, я выхватил резкие блики, свет заиграл, выступили рельефы из теней, и весь натюрморт засверкал и залоснился, как лаком покрытый! Вот оно, с этого и надо было начать! Вошел Мстислав Валерьянович, и я скромно отступил от мольберта. Пауза. Гляжу на Мстислава Валерьяновича. На его красивых губах как будто играет улыбка. Не пойму: не то он скрывает смех, не то, наоборот, пытается улыбнуться? Наконец он оборачивается, смотрит мне в глаза ласково-нисходительно и тихо говорит:

— Кокетничаете? Ну, пойдемте, друг мой, Елизавета Осиповна ждет нас.

Это был мой последний урок. Но обеды продолжались, Елизавета Осиповна была все так же мила. Так же мил был и Мстислав Валерьянович. Даже первые нотки дружественного отношения почувствовал я с его стороны. Без коробочки стало жить легче.

Между тем мой рижский протеже Ш. не терял времени. В школе, восстанавливая молодежь против меня, он играл на шовинистических чувствах. Себе же лично он готовил что-то вроде «политической карьеры». Он быстро шел вперед, анекдотиком и вовремя поднесенной рюмочкой закрепляя пройденный путь. Скоро он совсем распустился: научился хлопать по столам толстой, с негнушимися пальцами рукой, похожей на зимнюю перчатку, хвастался перед ученицами своими мускулами и, чтобы доказать независимость, громко чесался. Когда же в его присутствии говорили о политике, он принимал загадочный вид.

Был один только человек в Риге, которого Ш. боялся, — Янис Карклинь, по профессии театральный критик, был человеком необычайной внутренней силы³⁵. Идеалист, умевший любить свою родину без шовинизма, прямой, правдивый и бесстрашный, он был как бы совестью своих соотечественников. Все общественные круги считались с его мнением. На все он имел свою собственную, всегда оригинальную точку зрения. Он как бы видел добро и всегда безошибочно указывал путь к нему. Это был маленький улыбающийся человек лет сорока, молчаливый, скромный и незаметный. Если он появлялся на собраниях, его седая голова всегда виднелась в задних рядах. Если он тихонько, с улыбкой, поблескивая очками, кивал головой — собрание голосовало: «да»; если же он сидел неподвижно — дебаты продолжались. Янис взял нашу школу под свое негласное покровительство, и много скверных затей Ш. погибло под молчаливым взглядом Яниса. Однажды он сказал мне:

— Михаил, ты бы поставил нам оперу.

— Янис, друг, боюсь — не сумею, никогда не ставил опер.

— Ничего, — сказал он и умолк.

Через два дня директор оперы (дирижер) предложил мне постановку «Парсифаля», предоставив для работы неограниченное время и значительные материальные средства. #page#

Спектакли с моим участием в обоих театрах продолжались, и уже были поставлены две картины оперы, когда со мной неожиданно случился сердечный приступ и я больше чем на месяц слег в больницу. В школе воцарился Ш., и судьба школы стала сильно тревожить меня. Янис успокаивал, говоря, что следит за Ш. Но еще больше беспокоила меня неоконченная работа в опере. Я умолял профессора, директора клиники, хоть на несколько часов в день отпускать меня для работы над «Парсифалем», но он не внял моим мольбам, и пришлось прибегнуть к хитрости. Ассистент мой по ночам тайно пробирался в больницу. Я вставал и, крадучись, выходил в коридор. При свете тусклой синей лампочки я наскоро излагал ему план постановки той сцены, над которой он должен был работать наутро. Так, уставая и мучась от боли, я все же довел постановку до конца. Перед последней генеральной репетицией я потребовал, чтобы меня выписали из больницы, и, сидя в зрительном зале, глотая пилюли, прослушал всю оперу. Премьера была торжественной. Публика стала собираться задолго до начала, опоздавших не было, и в зале царила благоговейная тишина. Праздничная атмосфера зрительного зала передалась певцам и хористам, и они провели весь спектакль с большим подъемом. Аплодисментов между актами не было, но, когда опустился последний занавес, публика устроила овацию участникам спектакля и вызовом не было конца. Зрители не скоро покинули зал.

После выхода из больницы жизнь моя резко изменилась. Я уже не мог играть и не в состоянии был ездить в Литву. Но школу я все еще иногда посещал. Уроков давал мало, педагогических и организационных заседаний старался не пропускать. Однажды ночью, возвращаясь с одного из таких заседаний, я заметил, что улицы как-то особенно пусты и тихи. И мне показалось: странная, напряженная атмосфера окружает меня, вызывая какие-то далекие, неясные воспоминания. Знакомое чувство беспокойства охватило меня. Я силился вспомнить, не мог, и это увеличивало безотчетную тоску. Вдруг мимо меня промчался грузовик. В нем плотно, плечо к плечу, стояли в молчании люди. Другой, третий грузовик. Снова все стихло. Наутро стало известно: в Латвии совершился бескровный переворот. Но переворот был в пользу фашистов. Воцарился Ульманис, и началась жестокая травля иностранцев. Настал день полного и окончательного торжества моего милого протеже Ш. Он вдруг оказался могущественным человеком. Не выходило ни одного газетного номера, где бы Ш., скрываясь под разными псевдонимами, не требовал моего немедленного удаления из их «обновленной» страны. Друг мой Янис был захвачен врасплох. Влияние его исчезло так же быстро, как возросло влияние Ш. Я уехал в деревню. Здоровье мое ухудшилось, и мне приказано было лежать. Я много читал, изучал циклы лекций Рудольфа Штейнера и продолжал записывать свои мысли об актерской технике.

Но вот мало-помалу внимание мое стали привлекать явления, в которых виделся ритм. В ясные солнечные дни, лежа в саду, я всматривался в гармоничные формы растений, следил мысленно за процессом вращения Земли и планет, искал гармонические композиции в пространстве и постепенно пришел к переживанию невидимого внешне движения, совершающегося во всех мировых явлениях. Даже в неподвижных, застывших формах чудилось мне такое движение. Оно-то и создавало и поддерживало каждую форму. Наблюдая это движение, я как бы присутствовал при творческом процессе: все, на что бы я ни взглянул, создавалось тут же, на моих глазах. Это невидимое движение, эту игру сил я называл для себя «жестом». Наконец я стал замечать, что это не просто движения, что они исполнены содержанием: в них есть и воля и чувства — разнообразные, глубокие и волнующие. Через них, казалось мне, я проникал в самую сущность явлений. Теперь я уже говорил себе не только о «жесте» (то есть о форме и направлении движений), но и о его «качествах» (об идеях, чувствах и воле). Я стал искать «жесты» не только в природе, но и в произведениях искусства и поразились той ясности и силе, с которой они выступали мне навстречу из классических творений живописи, архитектуры, скульптуры и литературы. Божественный Шекспир стал для меня школой, где я мог изучать грандиозные, разнообразные, исполненные красоты и силы «жесты». Когда же я проделывал мной же самим созданные «жесты», они неизменно пробуждали во мне чувства, волю и вызвали творческие образы. Я стал думать о применении «жеста», так сильно действовавшего на душу, к театральному искусству и увидел: каждая пьеса, каждый сценический образ, костюм, декорации, мизансцены, речь, словом, все, что видит и слышит зритель на сцене, может быть оформлено как живой, волнующий

«жест» с его «качествами». Их комбинации могут дать спектаклю и игре актера композиционную гармонию и углубить смысл происходящего на сцене. Но к концу лета, после всего, что я прочел и продумал, в моем сознании начала складываться такая сложная философская система, что нечего было и думать о применении ее к театральному искусству. Сам я, пожалуй, и смог бы использовать ее при постановке или игре на сцене, но как передать ее другим? Актеры, в особенности хорошие, боятся всяких рассуждений, систем и методов, которыми теоретики театра готовы задушить их. Я сам боюсь их до отчаяния, и вот, пользуясь выражением Достоевского, «Бог попутал» — я сам сочинил систему, которую без естествознания и астрономии, пожалуй, и не поймешь! Я загрустил.

Но вот неожиданно пришло облегчение: у меня появилась слушательница. Молодая очаровательная девушка, мадемуазель Жоржет³⁶. Она была подругой моей жены и приехала из Парижа, чтобы провести с нами лето. Это была особенная девушка и особенная слушательница. Во-первых, она была доктором философии и автором аналитического труда о творчестве Шницлера. Во-вторых, несмотря на свою ученость, она была талантлива, остроумна и обладала богатой, живой фантазией. В-третьих, Жоржет была так же проста и сговорчива в жизни, как сложна и упряма в своих философских трудах и беседах. Ей, этой милой и красивой Жоржет, я и рассказывал мою сложную теорию ритма и композиции в применении к театру. Но для нее мои мысли не были сложными! Напротив, своими вопросами, советами и рассуждениями она возносила меня на такие философские высоты или загоняла в такие тупики новейшей психологии, что я уже начинал побаиваться: уж не слишком ли простоваты мои измышления?

Когда я уставал говорить, Жоржет читала мне вслух биографию Песталоцци. Она мечтала видеть этот неподражаемый по своему обаянию и трагическому комизму образ на экране. Она готова была субсидировать фильм, если бы я был в состоянии играть самого Песталоцци. Несмотря на мои уговоры, она не соглашалась на другого исполнителя этой роли. (Между прочим, Жоржет и была тем ангелом-покровителем, с которым познакомили меня в Париже Высоцкие. Это она дала мне возможность осуществить постановку пантомимы, так печально окончившуюся для нас обоих.) Иногда Жоржет развлекала меня игрой в «слова». Она была лингвисткой, но русского языка не знала. Я говорил ей русское слово, и она, подумав немного, почти всегда безошибочно угадывала его смысл, «извлекая корень из слова». Жене моей она помогала ухаживать за мной и делала это с легкостью и ловкостью сестры милосердия. Чутьем угадывала она и находила положения для моего тела, при которых моя боль утихала.

Из Риги тем временем приходили все новые и новые сведения: Ш. назначен директором школы и уже подкапывается под директора Государственного театра. Русская драма в опасности. Актеров сгоняют на площади для репетиций национальных шествий, парадов и живых картин. Ученикам школы приказано разучивать фашистские пьесы.

Я давно уехал бы из Латвии, если бы не состояние моего здоровья. На этот раз мне было куда ехать. Я получил от берлинского антрепренера Л.³⁷ предложение совершить поездку по Америке с «Ревизором». Он ждал моего окончательного ответа, чтобы приступить к составлению труппы. Сборным пунктом был назначен Париж. Надеюсь подлечиться, я медлил с окончательным ответом и, вероятно, прожил бы в Латвии еще некоторое время, если бы внезапно мне не было отказано в праве дальнейшего пребывания в этой стране. На семейном совете, с участием Жоржет, было решено сначала поехать в Италию, на курорт для сердечных больных, и только потом отправиться в Париж. Переезд в Италию был для меня настолько тяжел, что по приезде туда я снова должен был немалое время пролежать в постели. Но Л. торопил, и я, еще совсем больной, решил ехать во что бы то ни стало.

1 Документальных сведений о том, что Ал. П. Чехов был членом Академии наук, не имеется.

2 Чехов имеет в виду «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого.

3 Чехов был с отцом в Ялте в феврале — марте 1904 г.

4 Речь идет о роли горничной Палаши в водевиле Б. С. Глаголина «На автомобиле».

5 Поездка Суворинского театра состоялась в мае 1912 г.

6 См.: Путь актера, с. 22—23.

7 Сохранились свидетельства (см. Летопись М. Ч.) о работе Станиславского с Чеховым над ролями Кота в «Синей птице» Метерлинка (1913), Епиходова в «Вишневом саде» Чехова (1913) и Миши в «Провинциалке» Тургенева (1914).

8 Ставил «Николая Ставрогина» Немирович-Данченко. Протоколы репетиций не зафиксировали присутствия на них Станиславского.

9 Чехова неоднократно приглашали на репетиции «Гадibuка» в студии «Габима». Премьера спектакля состоялась 31 января 1922 г.

10 3 сентября 1914 г. Чехов обвенчался с Ольгой Константиновной Книппер.

11 Чехов имеет в виду период душевного кризиса, который вызревал давно и обострился к весне 1917 г. Однако в это время он принимает активное участие в организации общества «Сороконожка», которое издает журнал под тем же названием и имеет передвижной театр.

12 Чехов имеет в виду Фридриха (Ференца) Яроши, бывшего австро-венгерского пленного, который в 1920 г. женился на О. К. Чеховой и уехал с ней в Берлин (см. о нем: Шверубович В. В. О людях, о театре, о себе. М., 1976, с. 368).

13 Можно предположить, что Чехов имеет в виду репетиции по возобновлению «Ревизора» в 1924—1925 гг., когда роль Анны Андреевны готовила О. Л. Книппер-Чехова.

14 1916—1917 гг. Первая студия постепенно начинает формироваться в самостоятельный театральный организм, хотя связи своей с МХТ не утрачивает. В студии Станиславский в 1917 г. ставит «Двенадцатую ночь» Шекспира, принимает участие в постановке «Бал-ладины» Ю. Словацкого (1920), начинает репетиции интермедий Сервантеса. Но уже в начале 20-х гг., когда вполне определилось творческое лицо студии, он пишет Немировичу-Данченко: «Первую студию — отделить. Эта давнишняя болезнь моей души требует решительной операции» (Музей МХАТ, КС, 5277).

15 В своих оценках, касающихся работы МХАТа данного периода, Чехов во многом крайне субъективен.

16 Станиславский выступал не на панихиде, а на вечере памяти Л. А. Сулержицкого, который состоялся 25 января 1917 г. (см. об этом: Шверубович, с. 122—123).

17 Спектакль, о котором пишет Чехов, состоялся в 1927 г., когда М. П. Домашевой было 52 года.

18 Речь идет об актере Г. Г. Ге.

19 «Московский чудаk» (1926), «Москва под ударом» (1927) и «Маски» (1932) — части романа Андрея Белого «Москва».

20 Чехов весьма односторонне рассматривает важную для развития советского театра проблему. Советская драматургия развивалась сложно — от мгновенного отклика на актуальные события до осмысления кардинальных вопросов советской действительности крупными писателями. Этого многогранного процесса Чехов проследить не мог, так как уехал из России в 1928 г. Говоря о том, что Луначарский «указал место» поденщикам от драматургии, Чехов,

по всей вероятности, имел в виду статьи и интервью наркома просвещения этого периода.

21 В «Пути актера» Чехов рассказывает об этих событиях иначе, и этот его рассказ подтверждается документально (см. Летопись М. Ч.).

22 Чехов приехал в Берлин в июле 1928 г. Описанный эпизод был им рассказан Мейерхольду, а затем нашел отражение в «Списке благодетелей» Ю. Олеси.

23 Вероятно, имеется в виду роль короля Лира.

24 Под «суррогатом» Чехов подразумевает теории нацистов.

25 Эта встреча состоялась между 10 и 14 октября 1928 г.

26 Впервые Станиславский встретился с Рейнгардтом в 1923 г.

27 Станиславский писал в это время книгу «Работа актера над собой». В Баденвейлере он работал с Е. Хэпгуд над переводом книги на английский язык.

28 Летом и осенью 1928 г. В. Э. Мейерхольд и З. Н. Райх отдыхали и лечились во Франции. По дороге в Москву они провели несколько дней в Берлине.

29 Мейерхольд так и не осуществил постановки «Гамлета».

30 Последние сохранившиеся письма Чехова к Мейерхольду и Райх датированы 1934 г.

31 Так Чехов пишет имя Шона О'Кейси.

32 Первым театральным помещением, в котором выступала труппа Чехова в Париже, был театр «Ателье». Театр «Авеню» на Елисейских полях был снят осенью 1931 г.

33 В 1922 г. гастроли в Риге были частью длительной заграничной поездки Первой студии.

34 М. Рейнгардт был на «Ревизоре» 17 апреля 1931 г. Посещение одного из спектаклей «Ревизора» Ф. И. Шаляпиным зафиксировано на фотографии, где Чехов в роли Хлестакова снят вместе с певцом.

35 Янис Карклинь был убежденным националистом, но тем не менее поддерживал Чехова во всех его театральных начинаниях.

36 Жоржет Бонер.

37 Л. Д. Леонидов.

Воспоминание о Рахманинове

Иногда душа вспоминает об ушедшем большом человеке в простых, незатейливых образах: слово, взгляд, короткая встреча, минута молчания, улыбка. Душа любит такие моменты. Они не умаляют величия ушедшего, напротив, делают его образ живым и близким, как прежде.

Вот несколько таких моментов (как их вижу теперь) из немногих встреч моих с Сергеем Васильевичем.

Летом тридцать первого года Сергей Васильевич жил в Клер-фонтене во Франции. Прекрасная вилла, большая, белая, в два этажа. Там он отдыхал, гулял и работал. Иногда его посещали друзья. Приехал Шаляпин. Сергей Васильевич сиял — Федора Ивановича он любил горячо.

Гуляли по саду, оба высокие, грациозные (каждый по-своему) и говорили: Федор Иванович погромче, Сергей Васильевич — тише. Федор Иванович смешил, хитро поднимал правую бровь. Сергей Васильевич косился на друга и смеялся с охотой. Задаст вопрос, подзадорит рассказчика, тот ответит

остротой, и Сергей Васильевич снова тихонько смеется, дымя папироской. Посидели у пруда. Вернулись в большой кабинет.

— Федя, пожалуйста... — начал было Сергей Васильевич, слегка растягивая слова.

Но Федор Иванович уже догадался и наотрез отказался: и не может, и голос сегодня не... очень, да и вообще... «Нет, не буду» — и вдруг согласился.

— «Блоху», Федя, «Блоху»!

Сергей Васильевич сел за рояль, взял два-три аккорда, и пока «Федя» пел, Сергей Васильевич, сияющий, радостный, такой молодой и задорный, взглядывал быстро то на того, то на

другого из нас, как будто фокус показывал. Кончили. Сергей Васильевич хохотал, похлопывая «Федю» по мощному плечу, а в глазах я заметил слезинки.

По утрам Сергей Васильевич в халате подолгу работал у себя в кабинете. Слышались гаммы, сначала попроще, потом все сложнее и сложнее. После работы, переодевшись, Сергей Васильевич выходил на балкон. Лицо его было серьезно и строго (как на концертах).

Если в саду, за деревьями, он видел играющих в теннис, — шел к площадке, садился уютно у средней черты и, закулив папироску, с легкой улыбкой ждал... когда я «промажу». Я смущался и «мазал». Он тихонько кивал головой и тоном, в котором звучало: «я так и знал», говорил:

— Дда, неважно...

Мне посчастливилось — сделав хороший удар, я обернулся к нему и сказал:

— Нормально?

Сергей Васильевич это словцо подхватил и громко кричал мне: «Нормально!» всякий раз, как я «промазывал».

Я думал в Париже открыть свой театр. В спектакли хотел ввести музыку, но не был уверен, как это сделать. Что для этого лучше поставить? Пришел за советом к Сергею Васильевичу.

— Вы знаете, музыка в драме, — сказал он, — если она не оправдана — нехорошо. Вы сделайте вот что: покажите на сцене жизнь композитора. Известного. И пусть он тут же, при нас, сочинит одну из вещей, хорошо нам знакомых, — увидите, какой будет чудесный эффект!

Сергей Васильевич собирался проехаться за город. День был ясный и теплый. Помогая ему одеваться, прислуга сказала:

— Наталья Александровна! велели галоши надеть. (Натальи Александровны не было дома.)

— Галоши?... Гм... ну давайте галоши. Да где же они?

Прислуга достала галоши и неосторожно обмолвилась:

— Наталья Александровна сказали: «Может, наденут».

— Ах, «может»! Ну так не надо!

И уехал в теплом пальто без галош.

Все снова и снова мог слушать Сергей Васильевич рассказы о Станиславском, о курьезах, случавшихся с ним, о его странностях, забывчивости, о его оговорках на сцене и в жизни, и сколько б раз А. Тамиров или я ни повторяли ему все тех же историй, он смеялся и, утирая слезы, просил:

— Ну еще что-нибудь! А вот это как было? А помните, вы говорили, как он...

И смеялся заранее. Насмеявшись, вздыхал и, с печалью глядя в пространство, говорил с расстановкой:

— Какой это был человек!

И в эти минуты глаза его становились похожими на глаза Станиславского — так ясно он видел его и так сильно любил.

Сергей Васильевич ехал однажды к Е. И. Сомову из Нью-Йорка в Риджфилд. Я ехал туда же. Сергей Васильевич предложил мне отправиться с ним. По дороге, пока он правил (внимательно и аккуратно), я, используя счастливый для себя случай, задал ему ряд вопросов о том, как следует ставить оперу. (Я готовился к постановке «Сорочинской ярмарки» в Нью-Йорке².) Он отвечал терпеливо, ясно и открыл мне много важных секретов. Объяснил, в чем тайны игры актера-певца. Растолковал технику творчества «Феди» (Шляпина). Говорил о возможных ошибках режиссера, из драмы пришедшего в оперу, и о том, как их избежать. Разъяснил, что можно и чего нельзя требовать (в смысле игры) от актера поющего. Как сделать, чтобы певец (вот как «Федя») не смотрел без нужды на дирижера. Что дирижер вправе требовать от режиссера и от чего он может легко отказаться. Что значит двигаться в ритме и что значит — в метре, словом, теоретически он в течение часа с минутами поставил всю оперу. О цели вопросов моих он не знал. По приезде в Риджфилд он услышал от Сомова:

— Михаил Александрович собирается оперу ставить. Сергей Васильевич усмехнулся:

— Ну, хитер! Всю дорогу вопросами мучил меня, а для чего — не сказал!

После премьеры он очень хвалил постановку, забыв, что она — отчасти его.

Говорили об американской молодежи. Наталья Александровна восторгалась красотой и изяществом американских девушек.

— Что вы! — удивился я. — Разве они красивы? Мне они кажутся холодными, совсем не красивыми, часто даже злыми.

Сергей Васильевич бросил на меня короткий лукавый взгляд и, улыбнувшись еле заметно, тихо сказал:

— А вы присмотритесь.

Я присмотрелся и в этот же день влюбился раз шесть. Заговорили о русских писателях.

— Вы-то кого больше любите, Достоевского или Толстого? — спросил он меня.

— Достоевского.

Сергей Васильевич как-то вдруг взглянул на меня, не то с испугом, не то с сожалением, даже с болью.

— Быть не может!

Этот взгляд поразил меня. Но, перечтя «Войну и мир» и «Анну Каренину», я понял значение взгляда. Понял и в душе поблагодарил Сергея Васильевича.

Сергей Васильевич любил А. П. Чехова и раза два просил меня читать вслух его рассказы.

— Почему вы дирижируете без подиума? — спросил я Сергея Васильевича.

— Ну, куда же! — ответил он. — Я и так вон какой высокий, а на подиуме это же будет каланча!

— Хорошо быть высоким! — сказал я.

— Это ужасно!!! — воскликнул вдруг Сергей Васильевич и неожиданно горячо и даже умоляюще приложил руку к груди.

В Париже Сергей Васильевич посетил спектакль «Ревизор» где я играл Хлестакова³. С ним была Софенька⁴, его девятилетняя внучка. Когда я пришел к нему через день или два, он позвал Софеньку, взял ее на колени, указал на меня и сказал:

— Вот это тот самый молодой человек — Хлестаков, которого ты видела на сцене. Узнаешь? Только там его звали Иван Александрович, а здесь — Михаил Александрович.

Софенька насупилась. Молча и недоверчиво она глядела на меня. Потом, не отрывая от меня глаз, повернулась к бабушке и шепотом объяснила ему, что «это не тот: тот говорил тонким голосом, а у этого бас». Сергей Васильевич засмеялся, но возразить не смог ничего. Я заговорил с ней как Хлестаков. Она узнала и, снова повернувшись к бабушке, сказала:

— Да!

Часто посещал Сергей Васильевич своего друга Е. И. Сомова и жил у него по несколько дней. После обеда он уходил на часок отдохнуть. Вечером садились за бридж. Сергей Васильевич выбирал игрока послабее, говорил: «Ну-с, посмотрим» — и, подсевши к нему, веселился, следя за ошибками. Подшучивал. Он сам не играл, но давал иногда неплохие советы — интуитивно угадывал смысл комбинации.

В первый раз в жизни я увидел Сергея Васильевича вскоре после поступления моего в МХТ. Был юбилей театра. Праздничный, торжественный спектакль. На сцене оркестр, ожидающий дирижера. Входит Сергей Васильевич. Высокий, спокойный, серьезный и медленно (под гром рукоплесканий) идет к дирижерскому пульту. Искоса смотрит в публику. Ждет. Зал затихает.

Он начал (марш Саца из «Синей птицы»)⁵. И здесь, следя за ним, отдавшись его магической силе, я, человек не музыкальный, понял что-то о музыке и творчестве вообще. Что это было — не знаю, но «оно» на всю жизнь осталось в моем подсознании. И с тех пор я всегда замечал, что в лучшие минуты мои на сцене это что-то пробуждалось во мне и вело меня, направляло и вдохновляло в игре.

Наблюдая Сергея Васильевича в обыденной жизни (трудно отказаться от радости наблюдать большого человека), я понял, что такое истинная простота и неподдельная скромность. В каждый момент, в мелочах, в еле заметных оттенках речи, мимолетных поступках сквозили в нем эти качества с врожденной правдивостью.

Вот он в обществе (как бы мало или велико оно ни было). Вы никогда не увидите его сидящим на центральном месте. Но вы не увидите его и в «уголке», где скромность, пожалуй, чуть-чуть подозрительна. Он как все: все толпятся — толпится и он; все разбросались по комнате — и он среди всех; надо стоять — он стоит, сесть — сидит. Конечно, в центре он всегда, но «центр» этот в душах людей, его окружающих, а не в пространстве, вовне.

Беседуя с кем-нибудь, он слушает все, что ему говорят, со вниманием и не перебивает собеседника, если слушать приходится даже абсурдное мнение. Иногда на неумное слово, когда все другие смущаются, даст серьезный ответ, и неумное слово тотчас забывается.

В общении не делает разницы между большими и малыми. С каждым одинаково скромен, прост и внимателен.

Неловкостей, нередко случавшихся в его окружении, умел не замечать незаметно.

И все же в присутствии Сергея Васильевича я неизменно смущался. Не мог себя победить. Часто острил неудачно, чтобы спрятать стеснение. Однажды от слишком большого смущения, войдя в его кабинет, я встал на колени и «по-русски» поклонился ему до земли. И когда со стыдом поднял голову, то увидел: Сергей Васильевич сам стоял на коленях и кланялся мне до земли.

Помню, как-то раз автомобиль мой, запыленный и скромный, встал рядом с его прекрасным «паккардом», блесевшим на солнце. Он, должно быть, заметил, подошел, долго рассматривал моего «простака» («паккарда» как будто не видит) и потом сказал с убеждением:

— Хорошая машина у вас.

И так сказал, что я в самом деле поверил, что машина не так уж плоха.

Слушал у Сомова рекорды советских песен. Долго крепился, но все же расплакался.

Война заставила меня закрыть мою театральную школу и молодой, только что создавшийся театр. Я оказался не у дел. Сергей Васильевич, узнав об этом (и не сказав мне ни слова), стал заботиться о моей дальнейшей судьбе. Он был в это время в Голливуде. По безграничной доброте своей Сергей Васильевич не жалел ни труда, ни времени для достижения цели и не прекратил своих усилий, пока мой приезд в Голливуд не был обеспечен. Он обратился к Ратову (режиссеру, ставившему картину из русской жизни⁷), и Ратов сделал все, что было в его силах, чтобы исполнить желание Сергея Васильевича. И несколько раз, уже больной, Сергей Васильевич справлялся о моем положении. Я все ждал дня, когда смогу лично поблагодарить его за незаменимую услугу, оказанную мне, но он быстро угасал, и мне не удалось увидеть его. За несколько дней до его кончины я смог послать ему короткую записочку и букет красных роз. Я поблагодарил его мысленно, когда целовал его холодную, красивую руку на панихиде в маленькой русской церкви.

1 Н. А. Рахманинова.

2 Оперой М. П. Мусоргского «Сорочинская ярмарка» (музыкальная

обработка и дополнения Э. А. Купера) открылся сезон 1942/43 г. в Новой опере в Нью-Йорке. Режиссер — Чехов, художник — М. В. Добужинский.

3 Рахманинов посетил один из спектаклей «Ревизора» в декабре 1934 г.

4 С. П. Волконская.

5 Вероятно, имеется в виду вечер памяти И. А. Саца, организованный МХТ 23 ноября 1912 г., на котором Рахманинов дирижировал исполнением произведений Саца, в том числе сюиты «Синяя птица».

6 Так в 40-е гг. обычно называли грампластинки.

7 В американском фильме «Песнь о России» Чехов сыграл роль старика колхозника.