

Сергей Волконский

Лавры



Мои воспоминания

Сергей Волконский
Лавры

«Public Domain»

1923

Волконский С. М.

Лавры / С. М. Волконский — «Public Domain»,
1923 — (Мои воспоминания)

«Лавр! Что может быть восхитительнее того, что этим звуком в нашем представлении вызывается! Символ всего высокого; символ высоких достижений и высоких признаний; символ высоких полетов, заоблачных парений. «Грозная вьюга вдохновенья», «облеченная в святой ужас и блистание глава», «смущенный трепет» и «величавый гром других речей». Какие только картины не встают в воображении нашем при воспоминании о крепком, зеленом, лоснящемся листке!..»

Содержание

Глава 1	7
Глава 2	17
Глава 3	25
Конец ознакомительного фрагмента.	28

Сергей Волконский

Лавры

Лавр! Что может быть восхитительнее того, что этим звуком в нашем представлении вызывается! Символ всего высокого; символ высоких достижений и высоких признаний; символ высоких полетов, заоблачных парений. «Грозная вьюга вдохновенья», «облеченная в святой ужас и блистание глава», «смущенный трепет» и «величавый гром других речей». Какие только картины не встают в воображении нашем при воспоминании о крепком, зеленом, лоснящемся листке! От победителя на Олимпийских играх до венчания Петрарки в Капитолии; от увенчанного хмурого чела Наполеона до засыпанной венками, в улыбке утопающей танцовщицы; от краснотубой задорной шансонетки, грызущей пахучие листы, до недвижного лика смерти, бледно почивающего в темно-живой зелени; от пыльного шелеста иссохших венков, перевитых блеклыми лоскутьями умолкнувших восторгов, до благоуханного пара, поднимающегося из кипящего котелка. Сколько вас, листьев, и как разное человек с вами обходится. И брызгами взлетающий в воздух зеленый фонтан, и дрожащими крылами ниспадающий, на землю возвращающийся дождь, и к земле клонящиеся, на плиту могильную лежащиеся ветки!.. Весь человек, и дух и прах его – под лаврами.

А само дерево? И как только это случилось, что именно его выбрал человек выразителем своих полетов, своих восторгов, своего благоговения? Но уж другой древесный знак был бы немислим, как немислим иной знак мира земного, кроме оливы, иной знак мира духовного, кроме пальмы, иной знак силы гражданственной, кроме дуба, иной знак скорби, кроме ивы плакучей. Дивное дерево – могучие корни, своенравный ствол, странные ветви, таинственная шапка, священные листы. В шелесте их говорит история мысли человеческой, от оракулов древности до скончания земного мира. А запах их! Как они ломаются, когда их мнешь! Войдите в старый итальянский сад, в молчаливые ходы меж его зеленых стен; войдите в то время, когда только что пострижена садовником, выровнена ножницами темная растительная гладь. Слышите терпкий, живительный запах? Этим запахом дышат в своих зеленых углублениях мраморные изваяния; этот запах прорезают дерзкие, из мраморных скважин вырвавшиеся водометы; в безмолвии этого запаха каменные, мхом обросшие лохани с переполненных краев роняют ленивый лепет своих немолчно-звонных струй. Немолчная вода, немые изваяния и – сильный запах растительной жизни сквозь раненные листья...

Физическая сущность лавра погружается в покой, запах утешает, и целительный сок навевает дрему; духовная его сущность будит внимание, настораживает око, и лавры Милетиада с раскрытых вежд Фемистокла отгоняли сон. Зато кто ими венчан, тот на них почит. Путь к лавру – в гору, из низин; лавр – на горе, и все кругом – внизу. До лавра – труд, борьба, победа; за лавром – слава; но не одна, кругом нее и лезть, и зависть, и яд «упоительного курева»: все низины людские кишат под гордою, раскидистой главой, и змеи пресмыкаются и корчатся под дымом фимиама...

Все это встает в моем сознании, когда берусь за перо, чтобы развернуть воспоминания о тех деятелях искусства, с которыми пришлось мне встретиться, поговорить о тех вопросах искусства, которым я уделял внимание на жизненном пути. «Лавры» я назвал первую часть моей книги. Думаю, понятно – почему. Не об одном искусстве будет здесь, и боюсь даже, об искусстве меньше всего; но все – от искусства. Ведь и от солнца – расцветают цветы и зарождаются черви. Лучи Аполлона жгут и не знают, что они зажигают, а еще меньше знают, что зажигается от их отраженного света. Но лавр произошел прямо от его огня.

Спасаясь от лучей вожделеющего бога, младая нимфа Дафна не могла нигде укрыться. Знойные стрелы преследовали, жгли ее; она изнемогала, руки зывали к небу, дыхание тяже-

лело, ноги отказывались – отказывались и остановились, остановились и вросли в землю. Под горячим приближением влюбленного бога из вскинутых пальцев брызнули ростки зеленых листьев, зеленой купой поднялись длинные белокурые волосы, с последним проблеском достигнутого покоя закатились когда-то страстные глаза – и юный трепещущий бог, настигнувший нимфу, остановился перед лавровым деревом...

Такова история нимфы Дафны и бога Аполлона. Таково, по греческой мифологии, сей дивной сказке человечества, происхождение *Лавра*.

Глава 1

Росси – Сальвини – Любительские спектакли в Петербурге – Памяти Алексея Стаховича – Андрие – Несколько впечатлений от Comedie Franpaise

Я был гимназистом, когда приехал в Петербург знаменитый итальянский трагик Эрнесто Росси. Это было в 1877 году, и с тех пор – мой интерес к вопросам театра. Никогда не забуду первого представления; он начал с «Отелло». Не могу описать впечатления. Это было что-то новое, громадное; новые стороны жизни, новые формы человечества, новый мир на нашей же земле. Помню, что все вокруг меня поблекло, потускнело: все реальное стало призрачно, и только *это* было действительно. В течение всего Великого поста, пока длились представления, я жил как во сне, я был в тумане. Мы имели абонемент, но пользовались каждым случаем, чтобы попасть в Мариинский театр. Родители были в дружеских отношениях с графиней Адлерберг, женою тогдашнего министра Двора, и часто мы ездили в большую министерскую ложу. Там была маленькая дверь и винтовая лестница, эта лестница была моим первым мостом в заветный мир сцены.

Однажды я отдал капельдинеру письмо с просьбой отнести по адресу. Каюсь, следующий акт я плохо слушал – так билось мое сердце. Но в антракте капельдинер вернул мне конверт, и я с гордостью показал родителям и брату фотографию Росси с собственноручной подписью. Фотографию эту я купил в магазине Дациаро и послал ему при французском письме, над которым прокорпел часа три... На следующем представлении мы с братом набрались храбрости и попросили капельдинера провести нас в уборную Росси. Мы застали нашего божественного Гамлета, курящего сигару. Мы представились; я сказал, что пришел поблагодарить за подпись. Помню совсем особенное впечатление, когда услышал, как этот же звонкий голос, который говорил с Офелией и с Горацием словами Шекспира, вдруг заговорил, обращаясь ко мне, обыкновенную житейскую дребедень. Мы с благоговением смотрели на разложенные и развешанные костюмы, на гримировальные карандаши, банки вазелина, лавровые венки и ленты. В уборной стояла суматоха от входящих и выходящих, от повторяемых вопросов, нерасслышанных ответов. Тут был Корсов, наш известный баритон, близкий друг Росси. В стороне стояла красивая полная белокурая женщина. «Вот хозяйка», – сказал Росси. Это была француженка; он, как я узнал впоследствии, всегда возил с собой какую-нибудь временную подругу; эту звали *m-me Gachet*; она, улыбаясь, смотрела на нас; она держала в руке несколько лавровых листиков, пощипывала их красными губами, прикусывала белыми зубами и сказала, подмигивая: «Из этого будет хороший суп».

Раз после представления, выходя из театра пешком, мы с братом увидели у артистического подъезда небольшую кучку людей; подошли – оказались поклонники и поклонницы, ожидавшие *его* выхода. Тут я познакомился с ужасным явлением – театральные психопатки, кликуши искусства. Ждать на морозе или в грязи, трепетать при каждом движении раскрывающейся двери, осматривать *его* карету, заговаривать с *его* кучером – какое счастье! Поражала меня эта сплоченность, эта дружба, публичность этого оказательства своих чувств; это полное отсутствие ревности, эта взаимная исповедь, эта «коллективность» – какой-то коммунизм в любви. И все это топтание на морозе или в луже ради одной минуты. Дверь открывается, мгновенное молчание; *он* появляется закутанный в меха. Гвалт и визг на всевозможных языках, воздушные поцелуи, несколько цветов взлетает в воздух, букет летит за *ним* в карету, *m-me Gachet* проходит через два-три объятия, столь же спешных, сколько страстных, захлопывается дверца, карета трогается... Очарованные, в восторженном молчании прикованы к месту... И такие «овации» повторялись каждый вечер. Ни в одной другой стране я этого не видел. В Петербурге это помешательство было особенно развито среди посетителей итальянской оперы. Знаменитый тенор Мазини имел целый хвост ожидавшихся

его почитательниц. Настоящие «мазинистки» ждали его не у театра, а у подъезда его дома на месте нынешней «Астории» – с цветами и конфетами, с бутылками вина. Он выходил из кареты и, гордо проходя мимо обожательниц, с презрением озирая подношения, говорил: «Передайте это Антонио», – и поднимался в свою квартиру. Да, прикосновение к чужим лаврам для некоторых, очевидно, необходимое дополнение к художественным переживаниям...

Наше привилегированное положение за кулисами не долго продолжалось: директор императорских театров барон Кистер сделал нам с братом строгое внушение и просил на сцену не ходить. Так прогнали меня оттуда, где двадцать два года позднее я сам был хозяином... Пришлось подчиниться; по лестнице мы уже не спускались, но дверь приотворяли и с замиранием сердца и с притаившимся дыханием сторожили, как в темной закулисной пыли, подобрав полы мантий, проходили короли и королевы, сталкиваясь с какими-то господами в пиджаках, с рабочими в рубахах и с пожарными в блестящих шлемах...

Приезду Росси я обязан не одним пробуждением театрального интереса. Через него я узнал Шекспира: он играл «Отелло», «Макбета», «Короля Лира», «Кориолана», «Ромео и Джульетту», «Венецианского купца». Через него я узнал итальянский язык, то есть освоился с ним настолько, чтобы и свободно понимать его, и сильно ощущать его красоту. Наконец, через него я увидел и познал смысл и художественную силу технических приемов. Удивительно, как с того времени уже мое наблюдение было направлено на то, чтобы уловить, *какими средствами* достигается то или другое впечатление. В минуты самого сильного волнения я не утрачивал интереса к техническим приемам игры: меня побеждало то, что он делал, но все время я следил за тем, как он этого достигал. Отчетливо помню, как в «Макбете», в сцене после убийства, когда он, растерянный, стоит посреди двора, и раздается стук в ворота, помню, как в его недвижной фигуре при каждом ударе вздрагивали кисти рук.

Помню в «Гамлете», когда он срывал с груди матери портрет дяди-вотчима и бросал его об пол, трижды повторяя: «На землю!» – помню, как он перед третьим выкриком заносил ногу и, ударив ею об пол, останавливался как вкопанный. Помню, как ясно я ощутил, что вся победоносность получалась от мгновенно наступившей после движения остановки. Еще помню в «Короле Лире», когда старик, раскаявшись, прижимает Корделию к своей груди, – помню руку его с растопыренными пальцами, ладонью крепко прижатую к спине дочери и напряженно и беспорядочно ерзающую по этой спине. Сколько любви, успокоения и мятущейся слабости было в этом движении. Много лет позднее, играя «Феодора Иоанновича» в домашнем спектакле, в доме моего отца, я вспомнил это движение руки – в четвертом действии, когда Ирина кидается к нему со словами: «Ведь этого не будет!» Я вспомнил движение руки короля Лира, когда в ответ на восклицание Ирины обнимал ее со словами: «Нет, не будет». Если я не забыл эту подробность, это потому, что после нашего спектакля подошел ко мне поэт Майков и в числе других сцен, ему понравившихся, указал на эту. Этой рукой, сказал он, вы поднялись выше текста.

Упомяну еще об одном моем заимствовании. В трагедии Казимира Делавиня «Людовик XI» Росси был восхитителен в сопоставлениях жестокости и набожности. Его ермолка была увешана крестиками; и вот в одном месте он изрекает кому-то смертный приговор и тут же вслед снимает ермолку и целует один из крестиков. Играя «Ивана Грозного» на одном из домашних спектаклей у графа Александра Дмитриевича Шереметева, я применил это в конце первой сцены. Когда бояре пришли просить Иоанна не оставлять престола, он начинает облачаться, надевает бармы, потом берет со стола нагрудный крест и, с крестом в руке озирая бояр, вдруг говорит: «Я Сицкого не вижу между вами». Ему отвечают, что он не хотел идти просить царя. «Не хотел?.. Голову с него долой». Набожно целует крест и надевает его на себя. За эту «находку» после падения занавеса я очутился в объятиях известного нашего актера Николая Федоровича Сазонова.

И еще одно я ясно понял – преимущества, ораторские и пластические, латинской расы. Поразительно согласие с законами природы: чему другим так много надо учиться, то у них в крови. И чем-то далеким и очень мало совершенным представился мне тогда наш русский театр, и это осталось навсегда. И больше, чем когда-либо, теперь, после моего уже трехлетнего учительства в области декламации и мимики, убеждаюсь я в низком художественном уровне нашего русского материала. Только после долгого воспитания можно обработать этот материал. А где оно, воспитание?

Теперь, когда в такой моде все «краткосрочное», когда в четыре месяца хотят создать инструкторов, актеров, дипломатов, припоминается мне рассказ, слышанный не помню от кого. Один богатейший американец, из быстро разбогатевших, приехал в Англию навестить своих знакомых в их замке и утром, выйдя погулять, увидел перед домом на газоне работающего садовника. Только кто бывал в Англии знает, что такое газон в английском парке, этот ровный зеленый бобрик. Американец обращается к садовнику с вопросом, как ему добиться такого газона. Все у него в Америке есть: и дом, и сад, и цветы, и фрукты, – газона не может добиться. Ничего нет проще, отвечает садовник, вспашите, засейте и, когда взойдет, два раза в неделю стригите машинкой и два раза в день поливайте. Если так будете делать, через триста лет будет у вас такой газон. Да, вот это значит – культура.

Вернемся вспять. С Росси мы познакомились. Он ездил к нам в дом. Моя мать говорила по-итальянски как итальянка; он часто читал нам из Данте... Он раз забыл свои перчатки, мы долго хранили их... Он приехал и в другой раз, в 1881 году. К своему репертуару он прибавил «Кина». Он был очарователен в этой роли; помню в особенности одну сцену в таверне, когда он курит сигару и «выкуривает» герцога из комнаты. Другая новинка была «Христофор Колумб» – одна сцена, монолог: Колумб в темнице. Помню восхитительный рассказ об опасностях долгого, нескончаемого плавания, и вдруг – на горизонте – земля! Никогда не забуду этого возгласа: «На землю!» – голосом высоким, далеким, заражавшим впечатление вершины мечты, откуда он исходил, и горизонта, о котором он говорил. Третья новинка была «Гражданская смерть», драма Джакометти. История каторжника, возвращающегося на родину и застающего жену замужем за другим и дочь свою, усыновленную другим. Великолепный монолог о побеге из тюрьмы: визг пилы по решетке и за выставленной наконец решеткой – свобода; незабываемо это слово – «*La liberta*»; в этом шепоте был весь ужас темничного надзора и вся сила манящего простора. Наконец, последняя новинка – «Каменный гость» Пушкина. Блеск, нарядность этого Дон Жуана ни с чем не сравнимы. Никогда не забуду сцены дуэли с Дон Карлосом: он заколол его так, как будто он мог это сделать с первого разу, но только его забавляло дразнить его, и заколол, наконец, потому только, что ему надоело забавляться.

Его второй приезд был прерван событием 1 марта – убийством Александра II. Театры были закрыты, он уехал. В его автобиографии, вышедшей лет пятнадцать после этого, в перечне содержания главы значится: «Убийство Александра II, роковые последствия для меня». Увы, от великого до смешного так близко, ближе всего – в жизни актера. Я впоследствии видал его в домашнем быту во Флоренции. Лучше бы не видал. Жена – чванная, сварливая еврейка, такая же дочь и такой же муж дочери и маленький внук – восьмилетний хулиган, в честь деда названный Эрнесто. Все это присосалось к великому художнику, из его величия выкачивало деньги, а своим обращением с ним это самое величие обесценивало.

Я ему в то время помогал при переводе на итальянский язык «Смерти Ивана Грозного». Он повез эту трагедию Алексея Толстого в Россию, но я в этой роли его уже не видал. Я давал ему советы относительно костюмов, удерживал от увлечения «восточным» характером, от сапогов, загнутых концами вверх, помогал произносить русские имена, между прочим – Милославский, которое ему особенно трудно давалось. Но все это, да еще в его домашней обстановке, было довольно тяжело. И более чем когда-либо вспоминаю слова Флобера:

«Не надо прикасаться к кумирам – позолота остается на руках»... Он сам взял на себя труд снять с себя позолоту: в своей автобиографии он показал себя без грима и костюма. Трудно вообразить себе что-нибудь более пошрое, чем то постоянное выдвигание своего «я», цитирование собственных своих слов, разговоры с разными королями, в которых самое важное всегда не то, что ему сказали, а то, что он ответил.

Я знал и другого итальянского трагика – Сальвини. Они с Росси были соперниками, и вся театральная Италия, да не одна Италия, делилась на почитателей одного или другого. Они были в холодных отношениях, но в больших случаях, в юбилейные дни памяти поэтов, они выступали вместе, и тогда устроители, не зная, кому дать первенство, на афишах печатали их имена крест-накрест. Они были удивительны каждый в своем роде. У Росси был голос, удивительный своей звонкостью; у Сальвини был голос, удивительный своей глубиной. Лучшая роль Росси была Гамлет; лучшая роль Сальвини – Отелло. Он приезжал после Росси, в 1882 году. Его репертуар был менее обширен, чем репертуар его соперника. Но сколько бы он ни играл, никогда ни в чем он не превосходил своего Отелло. Он сам сознавал, что в этой роли он имел наибольший успех, и объяснял это тем, что «не все понимают мучения Гамлета, не всем понятны страдания Лира, но всякий понимает любовь Отелло». Эти слова, во всяком случае, дают разгадку к толкованию роли: он играл не ревность, а любовь, и в этом вся прелесть его венецианского мавра; сцены с Яго – не поединки, а детское, большое сердце под ножом оператора. В «Гамлете» он был неприятен, рассудочен, сух. Красивая находка была у него в сцене театра. Лежа у ног Офелии, он держал в левой руке пачку листов бумаги – будто рукопись разыгрываемой пьесы; правой рукой он нервно перебирал и подкладывал страницы, и когда король вставал и уходил, он вскакивал, вскидывал руки вверх и листки дождем падали вокруг него на землю.

Помню забавный случай в «Гамлете», в сцене с матерью. Дух отца появился из-под пола. Когда ему пришло время уходить, он сделал шаг вперед и больше не мог: его плащ натянулся и не пускал его – его защемило люком. Он начал дергать до тех пор, пока плащ не оторвался. Дух ушел с тряпицей на плечах; на полу лежало вещественное доказательство его посещения. Другой смешной случай помню у Росси, на первом представлении «Макбета». Колдуньи вызывают тени шотландских королей, и вот эти бесплотные духи, человек восемь, девять, проходили через всю сцену по деревянным подмосткам – в *сапогах*! Эти «короли» – это были наши русские статисты, нашим русским режиссером представленные итальянскому гостю. Я был совсем юн, никогда к театральной технике не прикасался, но помню, как глубоко меня оскорбило это отсутствие в людях любви к своему делу. Много лет позднее на Александрийской сцене шла «Снегурочка»; Писарев играл Мороза; расхаживая по лесу, огромной дубиной он ударял о землю: пол сцены не был ничем устлан, дубина не была обмотана. И никто – ни режиссер, ни заведующий монтировочной частью, ни бутяфор, эту дубину доставший, ни сам актер, ею по дощатому полу ударяющий, – никто не испытал оскорбительности ее. Пришлось мне, директору императорских театров, сказать: «Обмотайте дубину».

Когда я был назначен директором, я написал Сальвини, пригласил его на несколько представлений «Отелло» с нашими артистами. В течение нескольких вечеров в Александрийском театре веяло высоким духом высокой трагедии. Увы! он испарился с его отъездом... В антракте при открытом занавесе наши артисты, выстроившись на сцене, поднесли ему серебряный венок. Владимир Николаевич Давыдов говорил речь, и говорил ее – под суфлера! Я из директорской ложи видел суфлера и сгорал от стыда, когда думал, что Сальвини из всей этой длиннейшей речи на незнакомом ему языке одно ясно понимал, что заранее приготовленные слова говорят ради публики. Он жил у меня; когда мы вернулись домой, мы говорили о чем попало, и он не смел сказать, а я не смел спросить, что он об этом думает...

В эту зиму на сцене придворного Эрмитажного театра ставили в исполнении любителей «Гамлета» в переводе К. Р. Великий князь сам играл Гамлета. Я повез Сальвини на одну репетицию. Великий князь не имел, при чарующей прелести в жизни, актерских способностей; он на сцене был вял, водянист, с плохим произношением; окружающее было не лучше; в общем, впечатление тоскливое, удручающее. Когда мы сели в карету, Сальвини только сказал: «Зачем он это делает?» – таким тоном, будто бы говорил: «Ведь было бы так легко этого не делать»... Он был скромн, добродушен, не очень умен, но – человек высокого духа. Его автобиография проста, благородна, близка вопросам искусства.

У Томмазо Сальвини был сын Александр. Отец не хотел, чтобы он шел на сцену; они поссорились, сын уехал из дому. Я видел Александра Сальвини в Чикаго в 1893 году. Он играл по-английски; это был прекрасный актер, умный, тонкий, с блеском, с увлечением. Он имел огромный успех; припоминаю чисто американский прием: по трамвайной линии, ведущей в театр, в котором он играл, на всех вагонах развевались флажки с его именем. Перед разраставшейся славой сына отец положил гнев на милость и пригласил его вернуться домой; сын приехал, но через два месяца заболел и умер. Другой сын Томмазо, Густаво, был совсем плох; его имя вряд ли выходило за пределы Флоренции. Я его видел в роли Тезея в «Ипполите» Еврипида; как актер самого низкого разбора, он выезжал на описательном жесте: никогда не упоминал сердца или головы, чтобы не коснуться рукой соответственного места своего тела.

Приезд Росси пробудил во мне интерес к театру, к актерству. Мы с братом и с нашим товарищем Виктором Бярытинским знали наизусть целые сцены из его репертуара по-итальянски. Стали играть; пошли самодельные костюмы, потом самодельные декорации. Мы играли из «Гамлета», сцену с матерью: я был Гамлет, Бярытинский изображал мать, брат – Тень отца. В «Макбете» играли последнюю сцену – поединок с Макдуфом. После этого интерес все разрастался. Летом в деревне, в имении моей бабушки Фалль, под Ревелем, мы поставили в пустом помещении оранжереи «Врач поневоле» Мольера.

Впоследствии в Петербурге, в доме моего отца на углу Гагаринской набережной, была зала с настоящей сценой. Здесь мы ставили большие вещи по-русски и по-французски. Тут шел у нас в 1889 году «Феодор Иоаннович», в то время на сцене запрещенный.

Наш пример оказался заразителен: пошла в петербургском обществе полоса любительства на широкую ногу. В разных домах давались «Власть тьмы», «Борис Годунов». На Эрмитажной придворной сцене поставили «Царя Бориса». Это был спектакль блистательный – для глаз; было на сцене больше бриллиантов, нежели талантов. Царя Бориса играл Александр Александрович Стахович, отец Алексея Александровича, который впоследствии играл в Художественном театре и был так популярен по Москве в роли дяди Мики в «Зеленом кольце». Старик Стахович был известный театрал, хороший чтец, но роль Бориса ему совсем не удалась; его читка была вязкая, тягучая. Все вместе было удручающе скучно и бесконечно длинно. В спектакле участвовали два великих князя, так несчастно кончившие: Сергей Александрович и Павел Александрович. Павел почему-то считался хорошим актером; он играл царевича Христиана Датского, по-моему, бездушно, однообразно – тепленькая водица. И, однако, были дамы, плакавшие или делавшие вид, что плакали настоящими слезами умиления... У меня в этом спектакле была маленькая роль в десять строчек – Миранды, папского нунция.

В связи с этим забавное воспоминание. В сцене венчания Бориса на царство проходит перед царем целый ряд иностранных послов с приветствиями, в том числе и я – папский нунций. Докладывал о нас или, как выражаются старые дворцовые книги, «являл» иноземных послов Димитрий Борисович Нейдгарт, тогда Преображенский офицер, впоследствии градоначальник Одессы. Однажды на одной из репетиций, вместо того чтобы сказать: «Миранда, нунций папы», он сказал: «нунций папский», а на следующей репетиции он провозгласил:

«Миранда, нунцкий папций». Всеобщее веселье. Только великий князь Сергей Александрович, который считался хозяином этого спектакля, очень насупился и просил Нейдгарта в другой раз быть внимательнее. Но было поздно – он уже не мог владеть собой: всякий раз при приближении страшного места наступало замешательство и он выпаливал не то, что надо. Он уже не старался: видя веселье, которое вызывала его ошибка, он вошел во вкус, и говорят, что на одном из представлений он сказал: «Миранда, нанский пупций». Но на последнем представлении он пошел еще дальше: докладывая о шведском после Эрике Гендриксоне, он сказал: «Посол от Свеи Эрик Норденстрем». А это было имя самого модного в то время в Петербурге военного портного. Можно себе представить веселье, вызванное среди всей нашей труппы, в большинстве состоявшей из гвардейских офицеров. Только представьте себе весь двор царя Борича, трясущийся от сдержанного смеха, и самого царя, в бармах и шапке Мономаха, прячущего в большой красный платок свое не менее красное лицо. Один только царевич Федор – великий князь Сергей Александрович – рядом с хохочущим отцом был мрачен и не поддавался всеобщей заразе веселья...

В этой сцене, после того как я говорил свое приветствие царю Борису, я отходил в сторону и садился на один из табуретов, приготовленных для отдыха послов; мой табурет был рядом с табуретом Алексея Стаховича, бывшего в свите английского посла; мы обменивались поклонами и делали вид, что «разговариваем о москалях». С Алексеем Стаховичем я был в то время мало знаком. Впоследствии он стал свояком моего брата Александра (оба были женаты на Васильчиковых), мы видались чаще; он приманил меня к Художественному театру; проездом из Петербурга в деревню и обратно я останавливался у него на Страстном бульваре, в доме другой его свояченицы, княгини Ливен. Всегда находил в нем ровность отношения, интерес к тому, что меня интересовало, и готовность содействовать мне, когда то было ему возможно. Но окончательно я сблизился с ним и совсем узнал его только в последние месяцы его жизни. Вот как это было.

Осенью 1918 года я приехал в Москву. Перед тем я провел лето в Тамбове, где читал лекции народным учителям в народном университете. Перед тем я провел зиму в своем уездном городе, куда бежал из деревни и откуда выехал в землю Войска Донского, в станицу Урюпино, откуда опять вернулся в Борисоглебск и, наконец, в начале мая, переодетый солдатом, в 5 часов утра вышел пешком, чтобы с соседней станции ехать в Тамбов. Одним словом, обычные скитания травимого, но не затравленного буржуа... В октябре приехал в Москву, нашел извозчика (тогда это стоило только 200 рублей) и с котомкой платья в одной руке и котомкой белья в другой позвонил у двери Алексея Стаховича, в доме 8 на Страстном бульваре. Когда он вышел в переднюю и мы поздоровались, я сказал ему, указывая на мои две котомки: «Вот все, что у меня осталось».

Впрочем, я преувеличиваю или, вернее сказать, уменьшаю, когда говорю, что у меня было две котомки, – была третья; в ней были мои восемь книг, восемь томов моих сочинений. Эти восемь книг спас мне один австрийский пленный. Предвидя, что моя библиотека будет растаскана, он извлек их и почти с опасностью жизни привез мне их в Тамбов. Никогда не забуду этого иноплеменника, творившего дело культуры и преданности, в то время как свои творили дело разрушения и злобы... Стахович предоставил мне диван в своем кабинете. Но через два месяца холод выгнал нас из наших комнат и загнал в кухню. Через месяц присоединился к нам другой наш соквартирант, режиссер Художественного театра Мchedлов. Так стали мы жить втроем в маленькой кухне, вынося наши постели на день в холодный коридор. Но скоро стали выносить только одну постель: Стахович заболел, а недели через три заболел и я. У меня оказался сыпной тиф; меня вынесли и увезли на автомобиле в больницу. Я пролежал месяц. Когда выписался, я уже поехал на другую квартиру, где была мне комната и уход. Мне сказали, что Стахович уехал в санаторию, а через три недели поведали, что он повесился в тот самый день, когда я выписался из больницы.

Его страшный конец не удивил меня. И не то, что он говорил, что ему совершенно все равно будет умереть, уйти от такой противной жизни; не это подготовило меня к известию о его самоубийстве. Нет, а какое-то высокомерное отчуждение от всего, что во время его болезни я ему рассказывал. Не то чтобы его не занимали вести театральные, политические или личные мои дела: он выслушивал все с таким же вниманием, с каким выслушивал и прежде; но разница была в том, что прежде он слушал как нечто, что его интересует, а теперь выслушивал, как слушают рассказ ребенка – с интересом к рассказывающему, а не к предмету рассказа.

Странного свойства было это внимание: чувствовалось, что он отдавал самую малую долю своего «я»; он весь оставался в себе и уходил в себя все дальше и дальше. Его обычная обходительность ему не изменяла; его навещали, дамы Художественного театра приносили ему гостинцы, он, как всегда, рассыпался перед ними; но я чувствовал, что это лишь давнишняя привычка, превратившаяся в пустую форму. Его ничто уже не интересовало. Он был загнан, затравлен жизнью. У него отняли все: он имел лишь свое театральное жалованье, он, кроме того, имел несколько уроков в театральных студиях, но что это такое? Мы получали в то время по 20 рублей за час. Я был еще в уездном городе, когда читал в советской газете статью, кажется за подписью Троцкого, в которой было сказано, что «буржуазия должна быть поставлена в такие условия, продовольственные и квартирные, чтобы почувствовать себя в железных тисках». Стахович явил пример осуществления этого пожелания. У него не было ничего. Я делил с ним расходы по топливу, электричеству, продовольствию, но уж давно он, бедный, только записывал в тетрадку свою долю участия в общем хозяйстве: все, что он зарабатывал, шло на содержание его камердинера и жены его, а без них как мог он существовать, больной, на шестьдесят четвертом году жизни?

Его сын был за границей, его дочь была на Кавказе, где скрывалась в горах. Ему ничего не оставалось на земле, ничего, кроме великого презрения к людям. Чем больше окружающая жизнь вызывала в нем омерзение, тем больше замыкался он в своем высокомерном одиночестве. Никогда не забуду его улыбки: ему, лишенному всего, принесли однажды повестку – на него налагалось взыскание в 6 тысяч рублей; никогда не забуду улыбку, с которой, прочитав, он отложил бумагу в сторону. Он все больше и больше напоминал мне римлянина. Он стал человеком, для которого понемногу все сомкнулось на его собственном «я», а что не было в нем, то или падало в грязь вокруг него, или уходило так далеко, что утрачивало всякую с ним связь. Страшная была пустота вокруг него, и в этом одиночестве, между опустевшей землей и небом, которое, кажется, всегда было для него пусто, он стоял как высокомерный страдалец, презрительный судья. Презрения – вот чего больше всего в его самоубийстве; а затем – хладнокровной обдуманности. Чтобы служанка не заподозрила чего, он из кухни поднялся черным ходом в квартиру знакомых; пройдя через их кухню, миновал их жилые комнаты, вышел, незамеченный, на парадную лестницу и собственным ключом отворил свою квартиру и вошел в свой холодный кабинет... Его смерть совсем была лишена того характера отчаяния, которым всегда отмечено самоубийство; он был в самоубийстве аристократичен еще больше, чем в жизни; он ушел из жизни, как человек уходит из комнаты, в которой не хочет оставаться, из комнаты, в которой дурно пахнет... За полчаса до смерти он телефонировал на мою квартиру, чтобы осведомиться, как я доехал из больницы... Через пятнадцать месяцев после его смерти приходили на его квартиру, чтобы его арестовать...

Стахович был талантливой натурой в том смысле, что чувствовал искусство, но он не был выдающимся актером. Его родовитость, его осанка, конечно, вносили на сцену то, чего на ней было так мало и чего будет все меньше; но он был лишь материал, не обработанный; он начал слишком поздно; он не имел никаких технических основ. Впрочем, кто же их у нас имеет? Между тем он отлично схватывал технические приемы, когда их знал или улавливал. Его «речь генерала Дитятина» (по приемам Горбунова) и его чтение французских стихов (с

подражанием шаблону французского декламатора) изобличали тонкое ухо, умение улавливать и способность к точному осуществлению задуманного. Все это качества ценные для всякого театра и редкие на нашем русском театре. У нас царствуют незнание и ошупь, и эти отрицательные качества прикрываются смутным термином «исканий». Я думаю, что в хороших руках и с более раннего возраста Стахович мог бы вырасти в прекрасного актера; он мог бы стать типом, утвердить школу, если бы театральная работа охватила его сильнее в том возрасте и в том настроении, когда человек хочет войти в жизнь, а не выходить из нее. Этих скрытых его способностей окружающие люди театра не замечали; я думаю, и не догадывались о них.

Он был страшно одинок в Художественном театре, где занимал видное место в управлении и где так расточал свою приветливую обходительность. Это одиночество ясно обрисовалось на чествовании его памяти в том же Художественном театре. Я не был на нем; я лежал тогда больной; но его друзья мне говорили, что они сгорали от стыда, слушая эти надгробные речи, в которых говорилось о его светских манерах и любви к лошадям... Да, о светских манерах его любили говорить; но кто отдавал себе отчет, сколько под этим безупречным обращением было презрения к людям? Ах, как он их презирал! Да ведь и знал же он их хорошо, но никогда не изменял обвораживающей ровности своего с ними обхождения. Для него это было вопросом чести, личного достоинства, а не вопросом долга и признания. Когда Полоний говорит Гамлету, что он проводит актеров и обойдется с ними согласно их заслугам, «много лучше, – перебивает его Гамлет, – много лучше! Если с каждым человеком обходиться по *его* заслугам, то мало кто избегнет плети. Нет, обойдись с ними согласно *твоим* заслугам и согласно *твоему* достоинству». По этому совету Гамлета поступал с людьми Стахович...

Перед каждым случаем самоубийства мы, живые, испытываем хотя далекую, но все же ответственность; при воспоминании об Алеше Стаховиче это чувство осложняется ощущением стыда перед его никогда не высказанным укором.

Вернемся к более легким воспоминаниям.

Я упомянул о том, что в те времена в Петербурге (это были восьмидесятые годы) мы играли и французские пьесы. Здесь один образ всегда будет светиться в моей памяти, один голос всегда звенеть в моих ушах. Мария Юльевна Гартонг, урожденная графиня Стенбок-Фермер, была в нашей труппе *ingenue comique*. Маленькая, пухленькая, что называется – булочка; с прелестным ротиком, из которого слова выходили как бисер; с голосом звонким и разнообразным, – она, конечно, была одним из удивительнейших явлений, какие я вообще видал на сцене. Нами режиссировал тогда актер Михайловского театра Андрие; он часто мне говорил, что, если бы М. Ю. Гартонг пошла по артистической дороге, она была бы знаменитостью. В первый раз я ее видел на нашей сцене в доме моих родителей, в пьесе Мельяка и Галеви «Инженю». Это был сплошной хохот; смешно было то, что она как будто не хотела смешить. Она не *изображала* наивность, она верила в то, что говорила, и именно потому, что видно было, что она верит, потому и выходило так смешно. Она была прелестна в «Войне женщин» Скриба и Легуве, в «Мотыльке» Сарду; в «Севильском цирюльнике» она дала очаровательную Розину-ребенка. Впоследствии ее потянуло на драматические роли; но это уже было не то...

Актеру Андрие я обязан первыми моими знаниями в области техники актерской; тогда я понял смысл остановки, дыхания. Он был прекрасный руководитель; он разрабатывал роли с каждым отдельно, потом соединял нас всех, уже готовых, и тут начиналась интереснейшая работа оркестрового слаживания. Часто возвращалась такая формула: «Начиная с этого места прошу...» – и тогда какое-нибудь требование усиления, ослабления, ускорения, замедления и пр. С ранних лет я понял значение динамики в театральном искусстве.

Много я видел режиссерских работ на разных сценах и на разных языках, но ни одна работа так меня не удовлетворяла, как работа Андрие.

Он был милый человек, он умел себя поставить в петербургском обществе, и его очень любили. Вот случай, рисующий его. Была в Петербурге одна барыня, фамилии не помню, очень богатая, широко принимавшая у себя в прекрасном особняке. Артисты находили у нее радушный прием. Но затем судьба ей изменила, сыновья, гвардейские офицеры, разорили имение, она совершенно обеднела и поселилась где-то в конце Садовой улицы, в грязном дворе, на черной лестнице. И каждый год, на Рождество и Пасху, Андрие навещал ее и приносил великолепный букет, достойный императрицы.

У него тоже было много обожательниц, между прочим некая англичанка мисс Найт, помощница классной дамы в одном из институтов. Она была очень преданна, сумела завоевать даже благодарность Андрие. Но как ни велика была ее преданность, еще больше была ее глупость. Вот случай, в котором проявилось слияние этих двух ее качеств. Мы обедали у Андрие; он после обеда играл и, по требованию пьесы, был во фраке. Кто-то пролил вино на скатерть. Как всегда в этих случаях, кто-то сказал: «Это к счастью». Мисс Найт: «К счастью?» Вдруг хватает стакан, полный красного вина, и одним взмахом выплескивает его на крахмальную грудь и фракную пару.

Летом он ездил на родину. Много раз, будучи в Париже, я навещал его на дачке в Rueil, Malmaison. По пятницам бывали у него завтраки, где собирались артисты. Прелестный домик, маленький сад, бассейн с золотыми рыбками, розаны, редиска, земляника, чудная французская кухарка, старушка Marie. За кофеем бесконечные рассказы долго задерживали сидящих вокруг стола, по старой французской пословице: «За столом люди не стареют». У него не бывало знаменитостей – всё люди, имя которых никогда за пределы Франции не проникало; но сколько талантов, какая литературная воспитанность и какая любовь к своему искусству... В рассказах проходили великие имена: Фредерик-Леметр, Брессан, Мари Дорваль... Какое уважение к своим учителям, какая святость преемственности!

Попробую сказать о тех французах, которых знал; не о знаменитостях, которых все видели и перевидели, потому что они объездили весь свет, а о тех, кого знали только те, кто приезжал на них посмотреть.

Я не застал великих имен Comedie Francaise, о которых только что упомянул, но и те, которых я видел, незабываемы. Вот встает в памяти моей старуха Joissan – на роли старых дев. Я видел ее в роли Арманды в «Ученых женщинах». Ну как вам передать суровую добродетель этой костлявости, возвышенную восторженность этой худобы? Каждое движение – искусство, каждая интонация – совершенство. А вот очаровательная хохотушка Самари, блестящая и такая заразительная своим весельем. Она играла в пьесе Пальерона, хорошо известной у нас под именем «Искорка», и, конечно, она играла служанку в «Мещанине во дворянстве», роль, которую Мольер написал для своей хохотуни-служанки. Вот была жизнь, ключом бившая наружу! Не то что наши «искания», наши глаза с поволокой и наши «полутона»... Еще я видел ее в пьесе Пальерона «Мышонок» – трехактная большая пьеса с одною только мужскою ролью, все роли женские. Мужскую играл Вормс, дивный, умный актер; а среди женщин была знаменитая когда-то своей красотой Celine Montalan; тут она играла роль матери; блеск ее глаз нельзя было забыть. Когда-то она приезжала в Петербург, играла в Михайловском театре и в то время овладела сердцем барона Палена, мать которого была дочерью Каратыгина и вышла вторым браком за немца Тидеке. Старушку Тидеке я часто встречал у Андрие, к которому она пылала старческой нежностью. В этой же пьесе Пальерона участвовала очаровательная Бартэ. Тонкая, стройная, она была последнее слово изящества, с удивительными минутами нежности благодаря глубоким падениям голоса в нижний регистр. Вижу и всегда буду видеть ее в пьесе, кажется Ришпена, «Ален Картье» из ранней истории Франции: она с белой лилией в руке проходила через всю сцену и слагала

лилию у подножия статуи Пресвятой Девы. Вся зала замирала, следя за ее движением, и молчание в зале сливалось с молчанием на сцене, пока она проходила. Она приезжала в Петербург на несколько дней навестить тогдашнего французского посла Палеолога, подругой которого была много лет. Великая княгиня Мария Павловна пригласила ее к себе; она читала из французских поэтов. Помню, кроме всего прочего, удивительное ее платье, плюшевое, цвета гелиотропа, с серебристыми переливами.

Из актеров *Comedie Francaise* назову двоих. Delaunay был самым нарядным явлением, какое я когда-либо видел на сцене; это был герцог с головы до пят. Не знаю, что было наряднее, – его облик или его речь. Тонкость иронии, с которой он в «Ученых женщинах» подвергает осмеянию Триссотена, полна такого яду, что, казалось, никогда подняться нельзя из-под гнета ее; он раздавил, он уничтожил своего соперника, а чем? Тем, как он с конца губ, с маленьким смешком и поднятыми плечами, с иронической расстановкой произносит эти пять слогов: «Месье Триссотен» И здесь же, в «Ученых женщинах», у него сцена с той самой m-lle Joissan, о которой упоминал. Старую сухопарую деву он просит замолвить за него слово перед племянницей ее Генриеттой; но старуха не может допустить, чтобы красавец любил кого-нибудь, кроме нее; тонкая, догадливая, она понимает, что имя «Генриетта» только ширма, а что вся пламенная речь относится к ней; и, высоко ценя сдержанность молодого, человека, за именем племянницы скрывшего истинный предмет своей страсти, она просит его продолжать пылать, но никогда не говорить «Генриетте» о своем пламени. Какая длинная работа исторической культуры, чтобы создать такую речь, такую сцену и таких людей...

Delaunay был учеником Брессана и оставил ученика Лебаржи, хорошего актера, но какое же сравнение с Delaunay! А когда я говорил людям старше себя о Delaunay, они, покачивая головой, повторяли: «Но какое же сравнение с Брессаном!»

Другой, о котором хочу упомянуть, это Го. От этого удивительного актера у меня больше всего остались в памяти руки. В пьесе «Зять господина Пуарье» у него есть два выхода перед падением занавеса; без слов он руками доказывает, руками опровергает, руками недоумевает, одним словом, что уж эти красноречивые руки высказывают – и не перечислить, но оба раза после его выходов зал разражался рукоплесканиями; он не говорил ни слова – рукоплескали рукам. То был почти самый сильный мимист, какого я видел в драматической сцене. К сожалению, мешало ему то, что он был лупоглаз; вот почему дам первое место по мимике не ему, а итальянцу Новелли. И однако, и у него бывали неудачи, по крайней мере я одну такую неудачу видел – это было его выступление в роли Тартюфа. Помню, как сурово отнеслась тогда критика к нему, но помню также, с каким уважением; и благодаря именно этому уважению осуждение вышло еще суровей.

Глава 2

Петербургская газетная критика – Театральный муравейник – Савина – Давыдов – Варламов – Комиссаржевская – Вопросы техники

Редко в чем так ярко проявляется культурность и воспитанность, как в критике. И какую ужасную картину представляла наша театральная критика в Петербурге! Я не говорю уже о таких перлах, когда рецензент «Русалки» писал, что Пушкин и Глинка остались бы довольны исполнением или что в «Виндзорских кумушках» Варламов играл заглавную роль. Это может случаться в маленьких газетах. Но тогдашний законодатель – «Новое время»! По музыке Иванов, по драме Юрий Беляев. Эти два столпа русской газетной критики никогда не говорили об искусстве, они говорили о чем-то другом по поводу искусства. Были суждения, которые могли быть поняты только в связи с какими-нибудь закулисными дрызгами: это были не критики, а какие-то «загадочные картинки». У Иванова был такой прием, к которому он часто прибегал: «Говорят, такая-то постановка стоила столько-то. Не знаю, правда ли это, за что купил, за то и продаю, но если это правда, то...» И вот исходная точка для целого фельетона. Впрочем, это та сторона дела, которая открыта всякому читателю, а вот случай, так сказать, скрытый и которого никто не может расшифровать, если не знать некоторых посторонних искусству соображений.

Артист Александринского театра Самойлов играл «Ревизора», Хлестакова. В монологе, когда он, подвыпивший, рассказывает о своем петербургском житье, помните, есть у него такая фраза: «У нас и вист свой составил: министр финансов, немецкий посланник, французский посланник и я». (Если ошибочно цитирую, простите – у меня книги все отобраны, и не буду же я обзаводиться второй раз.) Эту фразу Самойлов говорил таким образом: он делал остановку после «французский посланник», как будто искал чего-то, и потом говорил: «да – и я». Ясно, как такое самовольное искажение нарушает весь смысл данного места. Ведь Хлестаков хвастается; ведь для того весь рассказ, чтобы показать, что он с министрами играет; и вдруг он сам же себя и забудет? Я уже не говорю об оскорбительности самовольной вставки в гоголевский текст слова «да». Таких своеволий у него было много рассыпано по всей роли. Я был в то время директором императорских театров; воспользовался своим правом, попросил режиссера пригласить Самойлова зайти ко мне на другой день утром. Он пришел. «Со вчерашнего вечера недоумеваю, зачем вы меня вызываете». – «А вот хотел побеседовать с вами насчет вашего Хлестакова». Беседа наша интереса не представляет, передавать нечего; скажу только, что он не удостоил меня ни спора, ни возражения; он, видимо, желал меня возможно больше вызвать на речь и еще раза два повторил: «А я-то недоумевал, зачем»... Он ушел, так и не высказав, признает ли или не признает мое мнение. На другой день статья в «Новом времени» Юрия Беляева: восхваление вдумчивости, находчивости Самойлова в роли Хлестакова; в особенности тонко было одно, больше всего критику понравившееся место... Читатель догадается какое.

Это типичный пример. В каждой критической статье чувствовалось как бы подкожное впрыскивание чего-то постороннего, к делу не относящегося и от искусства далекого. У меня было много вырезок к характеристике нашей газетной художественной критики, но бумаги мои растасканы, а помнить наизусть подобную литературу было бы слишком много для нее чести. Не могу не помянуть здесь, что меня эти господа мало долюбливали. Мое увлечение Далькрозом высмеивалось на все лады. Одна газета прислала мне корреспондента-фотографа на репетицию публичной демонстрации: «Наш редактор так интересуется, наша газета идет навстречу...» Через два дня – глумительная статья с карикатурами. И корреспондент имел нахальство прийти второй раз с аппаратом... Всему далькрозовскому делу давалось освещение чего-то классового – «княжеского увлечения». Уж княжество мое,

можно сказать, было им поперек горла; меня называли в рецензиях «сиятельный лектор». О род людской! Какая мелочь людская во всем этом. Ничего не имею против мелочи людской, и она бывает нужна; а в качестве предмета наблюдения – ведь это драгоценность. О чем бы мы писали, если бы не было мелочи людской? Одними геройствами не много томов наполнишь. Но зачем именно об искусстве, о том, что подымает выше мелочей, пишут люди, мелочью живущие? Зачем в искусстве разводить микробы классовой гангрены? Зачем вносить рознь в то, что сближает? Вражду – в то, что примиряет?

С чистых высот мы спустились в мутные низины жизни. Останемся в низах; успеем подняться.

Театральный муравейник в Петербурге жил меньше всего интересами искусства. Принадлежность к министерству Двора, царская ложа, общение с великими князьями на почве ужинов и пр., с великими княгинями на почве благотворительных концертов и пр. – все это создавало вокруг искусства совсем особенную атмосферу, вселяло в души артистов помимо искусства совсем иные вожделения. Не скажу, чтобы все были в этом отношении одинаковы, но зараза чиновная сильно разъедала некоторых из них. Медаль, орден, значок, звание солиста его величества – все это теребило, разжигало аппетиты, вызывало нервность, метания, хлопоты; надежды сменялись разочарованиями, разочарования приводили к недовольству, к нареканиям, и хлопоты начинались заново.

Самый яркий пример такого зуда представляла довольно известная в свое время певица Долина. С хорошим контральто и очень плохими сценическими данными, она сумела завоевать критику; широким участием в благотворительных концертах она завоевала положение того, что прежде называлось «общественная деятельница»; тою же дверью благотворительности она проникла к великой княгине Ксении Александровне. Она пела у славянских народов, от султана она получила орден Меджидиэ. Чем же не основание к получению звания солистки? Ее муж служил жандармским полковником на Балтийской железной дороге и летом проводил поезда, возившие министров в Петергоф и обратно; здесь, перед высшими мира сего, он поддерживал интерес к художественным и общественным лаврам своей жены.

Когда я вступил на должность директора, мне сказали, что в бумагах имеется письмо (вот не помню чье) о представлении Долиной к званию солистки и что на письме рукою министра Двора графа Воронцова-Дашкова добавлено: «при удобном случае». Таким удобным случаем, по мнению Долиной, явилась серебряная свадьба великого князя Владимира Александровича. Я находил, что серебряная свадьба великого князя столь же мало могла быть удобным случаем, как и серебряная свадьба Долиной-Горленко. Моя троюродная сестра Соня Дурново, состоявшая одно время при Ксении Александровне, сказала мне, что великой княгине очень хочется, чтобы Долина была сделана солисткой, – она так много ей помогала: концерты, благотворительное общество, ясли и пр. Я ей объяснил, что устраивать благотворительные общества мало ли кто может, этого недостаточно, чтобы быть солистом. «Ну, одним словом, я тебе передала желание великой княгини – и больше ничего». – «А я тебе передал мое мнение – и больше ничего». Так дело застряло и случай не подвернулся.

На второй год моего директорства получаю письмо от графа Голенищева-Кутузова, поэта, состоявшего секретарем вдовствующей императрицы: Марии Феодоровне желательно, чтобы Долина была представлена к званию солистки его величества. Мне оставалось заготовить представление на имя министра. Но я заготовил и другое представление и объяснил Фредериксу, что если Долина, поющая пять, шесть партий, получит солистку, то тем более заслуживает ее Каменская, поющая все большие партии и несущая вагнеровский репертуар; я постарался втолковать ему, что это невозможно не сделать, перед всем русским музыкальным миром невозможно. На оба пожалования последовало высочайшее соизволение. Мне передавали, что Долина в конторе дирекции театров сказала: «Зачем же это непре-

менно нужно было одновременно представлять?» «Передайте ей, что если бы я знал, что это ей неприятно, то мне ничего бы не стоило представить сперва Каменскую, а потом Долину».

Этот случай типичен для психики многих в те времена. Не знаю, сильно ли изменилась психика теперь; думаю, что изменились только названия; тогда это называлось – общественная деятельность, и за этим сиял орден и манило звание солиста; теперь это называется – халтура, и за нею сияет и манит – паек. Думаю, что во втором больше искренности, во всяком случае – больше откровенности.

Должен сказать, что в одной труппе этой заразы совсем не было; это в балетной. Эта труппа представляла собой замкнутый мир. Тот факт, что труппа пополнялась выпусками школы, что школьные воспитанники и воспитанницы часто участвовали в спектаклях, создавал тесную связь между школой и сценой, спаивал все возрасты в одно целое. Милый обычай, что старшие воспитанницы говорили младшим «ты», младшие старшим – «вы» и только по предложению старшей переходили с нею на «ты». Это была единственная труппа, где была настоящая, упорная работа, и, несмотря даже на злобное влияние Кшесинской, на постоянные вследствие этого перебои в работе, на создаваемую ею атмосферу зависти, раздражения, заискивания, я все-таки всегда поставлю эту труппу в пример.

Увы, не скажу того же об александрийской драматической. Здесь самоуверенность и самовлюбленность упраздняли всякую работу. И здесь, как и в балете, был тормозящий, отравляющий атмосферу элемент, это – Савина. Большой талант; я знал ее еще в блестящую ее пору; всегда неприятный павлиний голос, очень плохая пластика, совсем не выразительная рука, но – талант; всегда, во всякой роли немножко недоделано, недохвачено, всегда на последнем моменте напряжения осечка, но – талант. Да, талант и исключительное явление в России; но скажите, вы, видевшие что-нибудь кроме русского театра, разве можно сравнивать, разве можно даже называть рядом Савину и кого-нибудь из тех француженок, о которых упоминал? А я упоминал не знаменитости. Вы скажете, что я пристрастен? К чему и для чего? Вспоминаю свидетельство одного человека, своими ушами слышавшего, как на французском спектакле в Михайловском театре Савина сказала: «Хоть бы один такой мужчина, как эти, у нас в Александринке», а Сазонов сказал: «Хоть бы одна такая женщина, как эти, у нас в Александринке».

Еще припоминаю случай, переданный мне Николаем Александровичем Поповым, известным режиссером, театральным деятелем, человеком тонкого вкуса. Он говорил однажды с одним из представителей немецкого театра; если не ошибаюсь, дело было в Мейнингене. На замечание своего собеседника о том, что им, немцам, о русском театре ничего не известно, Попов ответил, что ведь у них в Германии была наша Савина. «Ну, знаете, эта барыня могла бы и дома остаться», – сказал тот.

Как элемент в труппе, Савина была язва; это была ходячая злоба. Последние годы, выходя на сцену, она не играла: она во всех ролях показывала мимику своего неудовольствия. А неудовольствие ее распространялось решительно на все: на товарищей, на режиссера, на начальство, на театральную контору, на всех. И вот зараза честолюбия! Помню, старушка Александрова на свой 50-летний юбилей получила от государя браслет с его вензелем. Савина на свой двадцатипятилетний получила такой же. Она была вне себя. Я, впрочем, переставил события: савинский юбилей был прежде, и когда Александрова получила то же, что она, она этого не могла переварить: «Что такое Александрова? Просто старая женщина, и больше ничего!» Да, Александрова была старая, но вместе с тем прелестная женщина. Когда она по случаю юбилея представилась государю, она, уходя от него, пошла было пятясь назад, но, дойдя до половины комнаты, сказала: «Ну, голубчик государь, я задом-то ходить не мастерица»... Государь подбежал к ней и проводил ее до двери. Так Савина переварить не могла, что Александровой дали то же, что ей. Она требовала у министра, чтобы ей было

разрешено вынуть из браслета вензель и носить его на Андреевской ленте. Уж не помню, добились ли она разрешения.

Что бы Савина ни играла, она всегда разыгрывала обиженную; ее мимика всегда говорила публике: «Ну разве можно при таких условиях играть?» Публика долго шла на приманку имени, но понемногу интерес стал охладевать. Савина посылала утром в кассу справиться, много ли продано билетов, и если мало, сказывалась больной... Вывешивался тогда на подъезде кассы красный фонарь, это значило – перемена спектакля... Я знал ее в пору расцвета; в ней был блеск; она владела иронией. Лучшее, что я помню, это – «Женитьба Белугина»: сцены с мужем, Сазоновым, были очень хорошо ведены. Прелестный образ кисейной барышни давала она в «Ревизоре». Ее Марья Антоновна должна была бы стать классической и утвердиться в традиции. Но – традиции бывают только там, где есть школа...

Савина была женою некоего Молчанова. Он состоял при моем предшественнике по дирекции начальником монтажной части. Это был самый двуличный человек, какого мне пришлось в жизни встретить; при этом всегда рука на сердце и глаза, как говорится, на мокром месте. Все, что он говорил про людей, хорошее или плохое, он говорил с одинаковой слезливой слащавостью. Он подал в отставку в самый разгар сезона и подбивал своего помощника последовать его примеру... Выйдя из дирекции театров, он сосредоточил свою деятельность на Русском театральном обществе, которого состоял председателем. Падкий на все придворное, он через Кшесинскую сошелся с великим князем Сергеем Михайловичем и уверил его, что тот осчастливит весь русский актерский мир, если соизволит принять звание президента Театрального общества. Великий князь соизволил. В конце всех этих хлопот сияли и манили галуны камер-юнкерского мундира; но он так и не получил его. Он был очень богат, что не мешало Савиной вечно обращаться в канцелярию министра за пособиями и ссудами. Коалиция Савина – Молчанов была сила в свое время; они имели критику газетную в своих руках: «Новое время» писало что они хотели, также «Петербургская газета», паскудный листок, но в то время служивший закулисным оракулом. После смерти своей жены Молчанов издал книгу о Савиной – последнее слово посмертной рекламы и нравственной безвкусицы. Но и он имел свой час искупления. Революция лишила его всего, он просил, чтобы ему дали комнату в им же основанном приюте для престарелых артистов. Там кончил дни свои этот нищий богач.

Низкий духовный уровень александрийской труппы находил себе выражение в странном увлечении шуташничеством со стороны двух столпов нашего драматического театра – Давыдова и Варламова. Когда нужно бывало с благотворительной целью зашибить денег, выпускали их при самых невероятных, для больших талантов унижительных условиях; и они на это шли. Бывал раз в год в Мариинском театре вечер в пользу Русского театрального общества. Зала и сцена соединялись в одну большую залу, посредине помост, и на этом помосте происходили представления. Давыдов и Варламов в женских костюмах плясали или изображали «Прекрасную Елену»: Давыдов – Еленой, Варламов – Парис; Елена грызла семечки, Парис играл на гармонике. Толпа гоготала...

А вместе с тем Давыдов был один из самых крупных актеров, каких я знал, с поразительным разнообразием – от бешеного комизма до самой сдержанной трогательности. Он и Варламов были единственные на Александрийской сцене, которые могли заставить плакать. Варламов был внешне более красочен: огромный, с большим голосом, с прекрасной чеканкой в сочном говоре, он сразу захватывал, как выйдет на сцену. Но он был неряшлив, ролей не знал, подпускал от себя и, главное, слишком пользовался раз навсегда завоеванными средствами – обожанием публики, неоспоримостью своего имени. Они были иногда восхитительны вдвоем, когда сцена, целая пьеса лежала на них, как в «Свадьбе Кречинского», в «Борцах» Чайковского. «Свадьба Кречинского», между прочим, шла в Ярославле на юбилейных торжествах в память Волкова, основателя русского театра.

Прелестное здание, красивый город со своими чешуйчатыми куполами на крутом берегу Волги, праздничное настроение, хлебосольство местных жителей, катанье по Волге с оркестрами – все это сливается в прелестное весеннее воспоминание. Это было в 1900 году, на втором году моего директорства; тогда был ярославским губернатором злосчастный Штюрмер, впоследствии министр внутренних дел и после того последний министр иностранных дел при императорском правительстве. Свою карьеру он начал по церемониальной части министерства Двора и потому любил и умел устраивать торжества. Так вот, я вспомнил, что во время представления «Свадьбы Кречинского», в самом трогательном месте Варламов, в то время как держал всю залу в трепетно-слезном напряжении, вдруг, чтобы отереть собственные слезы и высморкаться, вынимает огромный пестрый платок и издает такой автомобильный гудок, что вся зала, хотя в слезах, разражается хохотом. Всегда, из всякой роли делал вылазку сам Варламов. У Давыдова этого не было, он всегда был серьезен, когда нужно было, – всегда в рамках.

Давыдов был единственный русский актер, о котором могу сказать, что он совсем хорошо читал стихи.

Чувствовалась в его читке глубокая любовь к красоте слова, к красоте текста, всегда соблюдался рисунок мысли, и никогда темперамент не нарушал требований грамотности и логической ясности. Он был лучший Фамусов из тех, кого я видел; а видел я, кроме него, Ленского и Станиславского. Ленский был сух, в нем не было московской круглоты, общительности. Станиславский был шумлив. Давыдов был истый барин, с очаровательной круглотой и вместе с тем чиновной сдержанностью движений; у него была тонко обработанная кисть, и красноречивы были его пальцы. Задушевность его доходила до таких глубин, к каким никто еще на русской сцене не подводил меня. Отец мой не был сентиментальный человек, а помню, после представления тургеневского «Холостяка» он сказал: «Перед Давыдовым можно на колени встать». Он был прекрасный городничий. Во время последнего монолога жутко становилось: «Над кем смеетесь? Над собой смеетесь!» Но когда доходило до «шелкоперов» и пр., конца не было иронии, этому презрению. Что он только выделял со своими руками и пальцами! Как фокусник собирает в комок большой платок, мнет его, трет между ладонями, запихивает в кулак, и наконец – нет больше платка, так он этого «шелкопера»: мял, выворачивал, закручивал, запихивал, обращал в ничтожество. Но он был уже слишком толст, он задыхался, и это сильно ослабляло впечатление.

До чего они довели себя, наши два корифея! У Варламова от толщины уже больше не было походки, он переваливался. Давыдов был того хуже; последние годы, что я его видел, он так заплыл, что не было больше у него ни дыхания, ни мимики: лицо его было какая-то сплошная масса – глаза и нос, окруженные мясом щек и мясом двойного подбородка. В этой глыбе, подвижной одышкой, искоркой догорал прежний огонь, пробуждаемый и поддерживаемый навыком долгих лет и, надо сказать, рутиную все больше и больше суживающегося, опрощающегося и даже опошляющегося репертуара. Собственно говоря, Давыдов, настоящий Давыдов, давно ушел со сцены... В лице его уходит последнее настоящее, подлинное. Да, уходит, потому что наши актеры не умеют передать другим. Давыдов преподавал в Театральном училище, но не умел преподавать то, чем в такой высокой степени был сам наделен; по той простой причине не умел, что, как все наши актеры, он играл по внутреннему внушению, не освещенному сознанием. Учить можно только тому, что знаешь, а не тому, что умеешь. У нас знания нет, потому нет и школы, нет передачи. Еще скажу: учить может тот, кто сам учился. И напрасно талантливый актер думает, что под его талантом не видать, что он не учился.

Прелестный случай рассказывал мне тот же Н. Л. Попов, о котором уже упоминал. Когда Савина играла в Берлине, император Вильгельм пошел за кулисы; после первых приветствий он спрашивает: «Где вы учились?» – «Нигде». Вильгельм оборачивается к сопро-

вождающему его адъютанту: «Вот видите! Я вам говорил». А между тем она учила других. Да кто же у нас не учит? И что это за ученье? Наш актер, когда учит, показывает только – как бы он сам сыграл данную роль; он не способен дать руководящих правил для игры вообще, таких правил, которые годились бы во всех ролях. Припоминаю слова блаженного Августина: «Учителя ставят себя в пример, и это они называют учить». Так сметаются с русской сцены редкие самородки, не оставляя за собой следа, кроме имени. Как дым развеиваются впечатления, как тень уходит вслед за человеком слава, и память уже не держит. Говорит французская песенка: «Я потерял воспоминанье о той обманчивой тени, что зовется „слава“ и уносится ветром».

Среди всего этого цвел ландыш серебристый – Комиссаржевская. В стороне от интриг, безразличная к газетной критике, вся в своих ролях, ушедшая в свое искусство. Характера мягкого, покладистая, безобидная, в этом мире театральном, где к чему ни прикоснешь, – наболевшая рана самолюбия, она была само спокойствие, сама ясность, сама простота. Маленькая, тоненькая, хрупкая, не очень красивая, даже с несколько перекошенным лицом, с очаровательной озаряющей улыбкой, с прелестным голосом и, что так редко в женских голосах на нашей сцене, без всякой вульгарности – таковы природные данные Комиссаржевской. Но когда заговорим об искусстве, то, как всегда, и даже более, чем когда-либо, становлюсь неумолимо строг. Ведь чем больше человек получил, тем больше должен дать, чем больше ему дано, тем больше должен разработать. И вот я не могу назвать искусством то, в чем я не вижу разработки; я не могу назвать искусством то, когда человек выносит на сцену свои природные данные и больше ничего.

В ней, как и во всех наших актерах, не было сознания своих средств; а когда нет сознания, то нет и руководства, ибо руководить можно только тем, что знаешь. Не чувствовал я в ней владения своими средствами; не чувствовал, что она из разнообразия этих средств сознательно выбирает. У нее был прелестный голос, очень разнообразный, но она, очевидно, своего голоса сама не знала; хорошо помню, что в начале всякой роли первое впечатление, когда она открывала рот, было неприятное – фальшивая нота; и только когда роль понемногу ее согревала, находила она понемногу и соответствующий голос. Техническая слабость голоса часто сказывалась и мешала; у нее не было низов, не хватало густоты, а все это могло быть, но – наши актеры техникой пренебрегают. Зато в минуты бессознательного увлечения ролью она достигала изумительной глубины, и тогда становилось ясно, *что* бы она могла быть, если бы осветила себя светом сознания. Есть ли на свете что-нибудь более несовместимое, более друг друга исключаящее, нежели искусство и случайность? А между тем игра наших русских актеров полна случайностей – сегодня вышло, а завтра не вышло. И никто этого не замечает, и это именуется искусством! Но почему, например, когда на бильярде шар попадает в лузу без предусмотрения играющего, это ему не ставится в заслугу, это называется фуксом? А на сцене такие фуксы именуются искусством.

Я, конечно, не скажу, что все хорошее у Комиссаржевской было фуксом; но когда у актера я вижу фразы, сказанные не плохо или не хорошо, а просто неверно, когда целые сцены ведутся не на том регистре голоса, – тогда невольно подвергается сомнению сознательность того, что в его игре бывает хорошего. Ведь только за сознательное актер ответствен, как игрок на бильярде ответствен только за сознательно уложенный шар. С этой оговоркой, которую делаю по поводу Комиссаржевской, но которую распространяю на весь русский театр, поскольку театр состоит из актерской читки и актерской мимики, дам Комиссаржевской первое место среди русских актрис ее поколения.

В первый раз я видел ее в пьесе Зудермана «Гибель Содомы». Это было не виданное на русской сцене явление: пятнадцатилетняя девочка, наивная, ясная, без тени вульгарности, без малейшей нарочитости. Такой подлинной жизни я на нашей сцене не видал ни до, ни после нее. У нее было два редчайших преимущества: при разнообразии удивительная

легкость переходов и умение придавать словам иной смысл, нежели тот, который им принадлежит. Как пример последнего помню пьесу того же Зудермана «Огни Ивановой ночи». Она остается на сцене одна со своим возлюбленным; они только что узнали, что любят друг друга; им надо торопиться на поезд; но ей не хочется уезжать – ей здесь так хорошо! Уже поздно: один поезд пропущен. На его доводы она отвечает: «Все равно, мы поедем в одиннадцать часов». Проходит и это время, она говорит: «Мы поедем в два часа». Наконец пропущен и этот поезд, и, усаживаясь на диван, забиваясь в уголок, кутаясь в шаль и прижимаясь к возлюбленному, она говорит: «Мы поедем в четыре часа». Все эти три фразы в ее устах выражали совсем не то, что значили слова; они выражали: «Мне так хорошо! Мне ничего не нужно больше. Я на седьмом небе».

И все три были пронизаны одним: «Я так тебя люблю!» Вот этой способностью дать словам иное значение, нежели то, которое им присуще по словарю, она обладала в высшей степени: упразднить слово как таковое, потопить его в море чувства. Только большие таланты умеют это. Она это умела, но – всегда «но», всегда, когда речь идет о русском актере, – но ей удавалось все наивное, несложное, простенькое; в настоящей драме уже было не то, а в трагедии ее не хватало, то есть хватило бы, но не было выучки, не было мастерства; она погибала под трудностью задачи, она была не нужна, не у места. Так, была бледна ее Офелия, ничтожна была Дездемона, которую она играла вместе с Сальвини. И, несмотря на это, захотела пойти по этому пути. Она ушла с казенной сцены и отдалась в руки нашумевшему в свое время режиссеру Мейерхольду. Этот фигляр театральный, сумевший испортить и отравить все, к чему ни прикасался, взялся за Комиссаржевскую, составил для нее труппу и повез по России; я уже не видел ее в этот период, но говорили, что ее узнать нельзя было: она была изломана, исковеркана. В руках Мейерхольда ландыш завял... Вскоре после этого Комиссаржевская умерла.

Мейерхольд остался жив. При Теляковском он был режиссером на Александринской сцене. Здесь он ставил в придворной роскоши Людовика XVI мольеровского «Дон Жуана». То был период Мейерхольда во фраке и в белых перчатках. Но сей отравитель и угаситель искусства был в жизни находчивый хамелеон. В 1920 году он уже был ярый коммунист. Он состоял заведующим Театральным отделом при советском правительстве. Он объявил, что театр должен быть органом коммунистической пропаганды; на сцене – наковальня и молот, актер – рабочий. Он договорился до того, что только революционер может играть революционера! Где же искусство? А контрреволюционера, значит, может играть только контрреволюционер? Он дошел, наконец, до того, что сами же коммунисты его убрали. Нужна была вся бедность нашей жизни, нужен был тот изворот умов, в котором жил наш театральный мир, нужна была та гнилая безграмотность, в которой прозябает наша публика, чтобы такая фигура, как Мейерхольд, могла возникнуть и утвердиться в нашем театре. Сатанинской пляской прошелся он по русской сцене; и только одно утешительно: не может быть вредоносно то, что так не глубоко. Но грустно за ту пустыню, в которой такой голос принимается за нечто значащее...

Прежде чем проститься с Александринским театром, двух наших милых старушек еще должен упомянуть – Стрельскую и Левкееву; первая была восхитительна в ролях благодушных, вторая – в сварливых; первая была мамаша, бабушка, тетушка; вторая была кухарка, сваха, теща. Но обе были сама жизнь. Они были – с меньшим блеском, с меньшей красочностью – в Петербурге такую же парой, какою в Москве были Садовская и Акимова. Я еще застал Акимову, с ее голосом как иерихонская труба, грузную, обширную, вносящую с собой ураган смеха всякий раз, как выходила на сцену. А Садовскую, Ольгу Осиповну, мы все хорошо помним – сухопарую, язвительную, восхитительно гибкую в злых интонациях.

Да, я застал еще остатки старого Малого театра; по ним мы можем себе составить понятие о том, что это было. Это были не только другие актеры, это были другие люди, с другим отношением к жизни и к искусству, с другим отношением к работе...

Конечно, и в них замечалось отсутствие классической почвы; чтение стихов было более грамотно, чем сейчас у нас, но и там было много дурных привычек, ухваток и замашек; бывало безобразное расположение ударений, было вместо интонации завывание. До сих пор классическая традиция еще не проникла в русскую читку. Русский классицизм находится еще в состоянии возможности, его еще не слышали, его даже не знают, потому не знают, что не знают основ или, вернее, думают, что основы этого искусства коренятся в личном усмотрении. У нас думают, что вся суть в том, чтобы показать *свою* душу, свою обывательскую истрепанную душу. Да разве в этом ценность? Да не только для меня не интересно, а мне противно чувствовать душу Ивана Колупаева, когда я хочу слышать Пушкина. Нет, не в обывательской душе, а в глубинах общей человеческой природы, в мировых законах формы, движения, силы тяготения сидят корни нашего искусства. Выявиться же с правильностью, с полнотой и в согласии с природой они могут только по тому пути, по которому выявила их древняя классическая культура; только у греков найдем мы истинные пути, правдивые приемы читки и мимической пластики, вообще – человеческой выразительности. Только соприкосновение с этой традицией может дать то слияние естественного и высокого, в котором истинный классицизм, а потому и истинное искусство. Обо всем этом я писал на других страницах; здесь не хочу останавливаться на теоретических вопросах искусства и практических вопросах сценического воспитания. Но скажу о том, как я пошел по этому пути и с какими на этом пути я встретился людьми.

Глава 3

Памяти Модеста Чайковского – Памяти Николая Николаевича Врангеля

Я всегда имел склонность к вопросам искусства и художественного воспитания. Но всякая склонность, чтобы перейти в деятельность, требует толчка, иногда самого незначительного. Таких незначительных фактов было два. Первый факт – приглашение прочитать доклад у барона Николая Васильевича Дризен, довольно известного в театральном кругу Петербурга критика, исследователя театральных архивов, в то время редактора «Ежегодника императорских театров». Другой факт – слова одной молодой актрисы Александринского театра, Шуваловой, дочери актера Сазонова. Она мне однажды сказала: «Как нам, актерам, упражняться в нашем искусстве? Певица, музыкант, танцовщица знают, что им делать, а вот у меня между чаем и ужином два часа свободного времени, – что мне делать, чтобы усовершенствоваться?» Какая картина беспомощности в этом вопросе... Таковы два незначительных факта; первый вызвал меня на дорогу, второй указал направление.

У Дризена собирались режиссеры, писатели, критики, актеры. Каждый раз я убеждался в нашем русском неумении говорить *по существу*; даже в нашем неумении *интересоваться* существом вопроса. Вот люди театра, хотевшие говорить о театре, а между тем никто о театре не говорил – все говорили *по поводу* театра. Меня все это удручало. Это была все та же русская говорилка, тещащаяся звуком собственного голоса; это были ручейки, составившие то говорильное море, в котором наше время потопило и театр и многое другое. Я мало бывал на этих собраниях, раза три-четыре; потом уехал в Италию. Мой покойный друг Николай Николаевич Врангель на мой запрос из Рима о том, что делается у Дризена, отвечал: «Все то же – душно, пахнет бутербродами». Ведь были же времена, когда запах бутерброда был неприятен!.. Впрочем, это старая истина, что у каждой эпохи свои вкусы... Итак, я у Дризена не прижился, и тем не менее – оттуда началась моя деятельность.

Как-то весной, будучи в Петербурге проездом из Рима в свою тамбовскую деревню, я завтракал у «Медведя» с моим добрым другом, Модестом Ильичом Чайковским, братом композитора. Он мне сказал, что встретил Дризена, который справлялся обо мне и поручил передать мне приглашение к себе на Среду – последняя в году Среда, «будет Станиславский»... Я пошел и, по просьбе Дризена, после написал ему свои впечатления о слышанных суждениях, или, выражаясь современным отборным русским языком, о «дискуссиях». В результате получил приглашение – осенью, на первой Среде нового сезона, прочитать доклад. Этот доклад об актерской технике в мимике и читке я за лето написал; он составил впоследствии первую статью в моей книге «Человек на сцене». Если я об этом упоминаю, то потому, что мне дорого, что самое начало моей сценически-воспитательной деятельности связано с именем Модеста Ильича Чайковского. Через него я получил приглашение Дризена и к нему же в Клину заехал через два дня, по дороге в мою Павловку.

Модеста Чайковского я давно знал – «по-петербургски», но по-настоящему узнал его в Риме, где мы много зим провели вместе. Когда думаю о нем, всегда вижу его в Риме, больше, нежели в его милом Клину. Римские улицы, римские памятники, римские церкви, рестораны, кофейни, театры, концерты, выставки, аукционы – всюду он был сведущий спутник, чуткий товарищ, мудрый советник. И всюду он был как дома, и всюду его принимали как доброго знакомого. Signor Modesto! – кто не знал его? Он жил на площади Испании – если смотреть на лестницу, то по левой стороне площади, над портным Шрайдером, в квартире, в которой некогда жил Мендельсон. Эту квартиру в течение двух зим он делил со своим племянником Бобом Давыдовым, тем самым, которому Петр Ильич посвятил свою Шестую симфонию и который в Клину кончил самоубийством... В этой маленькой квартире, которая днем, залитая солнцем, сквозь балконную дверь дышала звенящим говором мостовой, рокотом фон-

тана, запахом цветов на ступенях высокой лестницы Trinita dei Monti, в этой самой квартире вечерами сколько бывало прекрасной музыки. Как наследник авторских прав своего брата, Модест Ильич был в сношениях с музыкантами всего мира. Великолепные концерты в круглой зале Augusteo, устроенной в бывшем мавзолее императора Августа, привлекали в Рим лучших артистов и дирижеров. Дирижеры все были знакомы с Модестом Ильичом; забавно, что все хотели непременно в программу своих концертов включить Шестую симфонию Чайковского, и когда Модест Ильич возражал, что на предыдущем или предпоследнем концерте такой-то уже дирижировал Шестую симфонию, – да, неизменно отвечали ему, но я ее понимаю совсем, совсем иначе, совсем по-своему, как никто другой. И это говорил каждый.

Концертная жизнь римская была близка Модесту Чайковскому; большинство участников симфонического оркестра были его знакомые, а первая скрипка и первая виолончель, можно сказать, были его питомцы. Первая скрипка – Zuccarini – был сын содержателя ресторана Раниери, где мы часто обедали; первая виолончель, Магалотти, был сын многочисленной и очень бедной семьи. Оба они начали свою карьеру благодаря помощи Модеста Ильича, они были прекрасные артисты и впоследствии вместе с пианистом Кристиани составили трио – Trio Romano. Мой приятель Виктор Барятинский назвал их общим именем Магальята. И сколько таких музыкальных карьер началось и продолжалось благодаря помощи Модеста Ильича! Кому инструмент, кому фрак для первого концерта, кому плата за уроки... Не было музыкального события в Риме, которое бы прошло мимо него; не было музыкального вечера, все равно, в русском ли, в итальянском или английском доме, чтобы не пригласили Чайковского. Все русские певцы, певицы, пианисты, приезжавшие в Рим, приходили к нему на поклон. Все, что сколько-нибудь соприкасалось с музыкой, ощущало некую родственность по отношению к нему. «Брат Чайковского» был авторитет. И надо сказать, что, хотя он сам только очень плохо играл на фортепиано, он был настоящий, знающий музыкант, с тонким критическим чутьем. Сколько раз после выступления артисты спрашивали меня: «А что сказал signor Modesto?»

В очень близких отношениях он был с вдовой Антона Рубинштейна. Она всегда бывала на его вечерах; в честь ее Магальята играли трио ее мужа – с такой прелестной темой и затем такой водянистой разработкой. Помню, однажды она читала у него отрывки из своих воспоминаний; Модест Ильич посоветовал ей не печатать их. Она с мужем своим не очень ладила и в записках говорила о нем как о супруге и семьянине; она говорила очень свободно, и под пером супруги если не блекли лавры художника, то меркнул ореол имени. Это было неприятно слушать. Больших трудов стоило Модесту Ильичу отговорить ее; она очень нехотя уступила настояниям, тем неохотнее, что всегда была в стесненных денежных обстоятельствах. Она была умна, с приятными формами обращения, но едкая. Она питала большую склонность к католицизму, а может быть, только к католическим прелатам; во всяком случае, в ее маленькой гостиной, где, несмотря на прошлое, она принимала на диване под великолепным портретом Антона Григорьевича, проходили черная и лиловая рясы и даже красная мантия иногда. Кардинал Рамполла, знаменитый статс-секретарь Льва XIII, бывал у нее. Когда он был выбран в преемники Льва XIII и последовало на это избрание австрийское veto, он сказал г-же Рубинштейн, что он рад случившемуся, – он рад вернуться во мрак. «Где вы, – сказала она, – там не может быть мрака...»

Не в одной музыке Модест Ильич был авторитет. Я редко встречал человека, более чутко, более полно и более разносторонне понимавшего театр. Опять, как и по поводу его музыкальности, должен начать с «хотя». Хотя он был неважный драматург (сам говорил о себе: «Я семистепенный писатель»), хотя из его многочисленных пьес только «Борцы» держались на сцене, – он был редкий знаток и судья театра. Он одинаково хорошо знал и русский театр, и французский, и немецкий, и итальянский; и ценно было в его суждениях, что всегда ощущалась традиция, он знал прошлое, и прошлое жило в нем. Его суждение исходило из

глубины театральных требований. А в вопросах, меня интересовавших, в вопросах актерской техники – читки и мимики – я не встречал ни в одном театральном деятеле (говорю о русских) столь ясно и верно осознанной потребности того, чего недостает нашему театру. Сколько бесконечных бесед – с впечатлениями о только что прослушанном спектакле, с воспоминаниями о прошлом, с мечтами о будущем – проходили в кафе Faraglia на площади Венеции, у Agagio на Корсо под портиками площади Термини, в аллеях Пинчио. Для моей работы – сколько поддержки, сколько проверки я нашел во время этих бесед. Не в том дело, хороша или не хороша моя работа, нужна или бесполезна (я лично убеждаюсь с каждым днем все больше, что она очень хороша и совсем бесполезна), не в том дело; но каждому человеку его работа дорога, и потому дорога мне память того, кто так близок был к ней. И самый скромный труженик, если только он искренний работник, может вместе с Пушкиным сказать:

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.