

**АРТИСТЫ  
МОСКОВСКАГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕАТРА  
ЗА  
РУБЕЖОМЪ**

**ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАША РЪЧЬ"  
ПРАГА  
1922**



**АРТИСТЫ  
МОСКОВСКОГО  
ХУДОЖЕСТВЕННОГО  
ТЕАТРА  
ЗА  
РУБЕЖОМЪ**

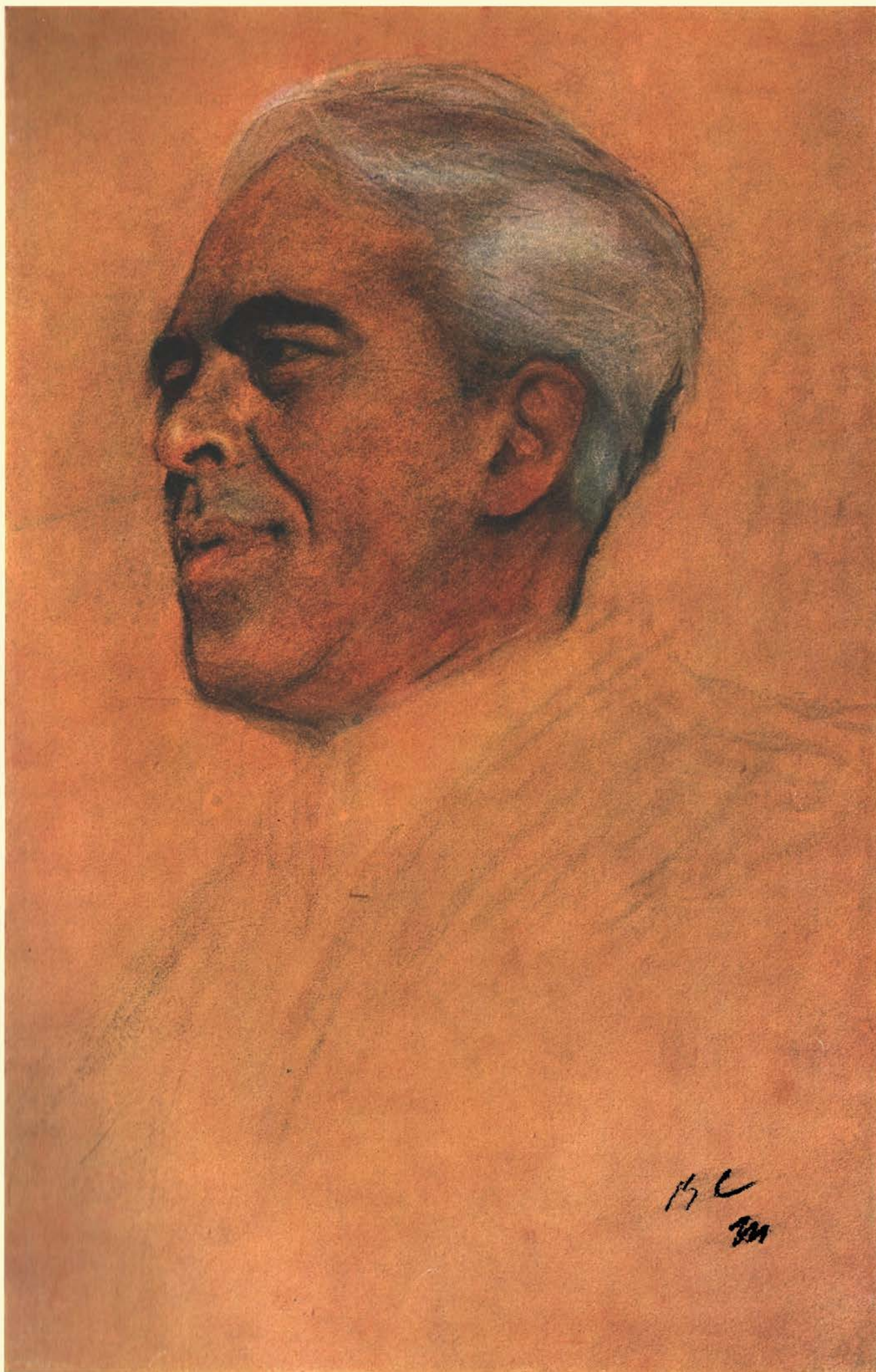
~~БІБЛІОТЕКА  
ЗАКАРПАТСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО  
КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ  
Інв. 4045  
М. УЖГОРОД~~

ПЕРЕВІРЕНО 2008

БІБЛІОТЕКА  
ЗАКАРПАТСЬКОГО ДЕРЖАВНОГО  
КРАЄЗНАВЧОГО МУЗЕЮ  
Інв. 4045  
✓ М. УЖГОРОД

**ИЗДАТЕЛЬСТВО "НАША РЬЧЬ"  
ПРАГА  
1922**





К. С. Станиславский  
(Портретъ В. А. Сѣрова.)



## ОТЪ РЕДАКТОРА.

Составилась эта книга нынѣшнею осенью во время пребыванія группы артистовъ Московскаго Художественнаго Театра въ Прагѣ, въ той золотой Прагѣ, о которой Алексѣй Хомяковъ „съ грустною думаль отрадой“, и „мечталъ, забываясь сномъ“ . . .

Мнѣ пріятно подчеркнуть это: поводомъ для книги явились пражскія гастроли „Москвичей“. Въ дни, столь тяжкіе для Родины и для насъ, скитающихся на чужбинѣ, братскій интересъ къ Россіи ни въ чемъ пожалуй, не выразился такъ ярко, какъ въ пріемѣ, оказанномъ славянскими странами нашему любимому Театру. И не случайно, что не въ Константинополѣ, не въ Вѣнѣ, не въ Берлинѣ, а именно въ славянской Прагѣ, гдѣ мы, русскіе, чувствуемъ себя не совсѣмъ „заграницей“, хоть и совсѣмъ не дома, написались старѣйшими артистами Художественнаго Театра, послѣ триумфальной его поѣздки по Сербскимъ, Хорватскимъ и Болгарскимъ землямъ, эти страницы личныхъ воспоминаній, эти любовью овѣяныя мысли о родномъ „Чеховскомъ домѣ“.

Я съ радостью согласился на предложеніе пражской „Нашей Рѣчи“ принять участіе въ этомъ сборникѣ и помочь, какъ умѣю, его осуществленію.

Времени было очень мало. Не оказалось возможнымъ привлечь всѣхъ тѣхъ авторовъ, которымъ дорогъ Художественный Театръ, — пришлось удовольствоваться, въ дополненіе къ этимъ трепетнымъ страницамъ выдающихся служителей его, нѣсколькими статьями друзей Театра, случайно очутившихся вмѣстѣ съ нимъ въ страннопріимной Прагѣ. С. Л. Бертенсонъ написалъ краткій историческій очеркъ. Къ столѣтію со дня рожденія Достоевскаго, гениальный драматизмъ котораго правильно выявилъ Художественный Театръ, приурочена статья В. А. Амфитеатрова-Кадышева, Е. Н. Чириковъ написалъ автобіографическій отрывокъ — о томъ, какъ впервые, при знакомствѣ съ театромъ Станиславскаго и Немировича-Данченко, загорѣлось въ немъ сердце драматурга. Я воспользовался

поводомъ сказать о моемъ восхищеніи игрой Качалова и . . . внимательно прочелъ корректуру. Спѣшно были сняты у хорошаго фотографа, при самоотверженной помощи всего театральнаго персонала, въ особенности же С. Л. Бертенсона и И. Н. Берсенева, — артисты въ наиболѣе характерныхъ гримахъ. Посчастливилось также достать превосходное воспроизведеніе въ краскахъ портрета К. С. Станиславскаго, пастели Сѣрова, и фотографію В. И. Немировича-Данченко.

Вотъ и все. Ничего больше въ столь короткій срокъ сдѣлать не удалось.

Когда нибудь, конечно, будетъ издана о Художественномъ Театрѣ настоящая, большая книга, — вѣдь это цѣлая полоса русской культуры, русской духовной исторіи . . . Но да свидѣтельствуемъ и этотъ малый нашъ даръ, имъ вдохновенный, о глубокой признательности всѣхъ насъ, русскихъ гражданъ, за часы художественнаго наслажденія и воспоминаній о Россіи, которыми онъ насъ подарилъ.





В. И. Немировичъ-Данченко



## „МОСКОВСКИЙ ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ТЕАТРЪ“.

(Краткій историческій обзоръ).



Въ сезонъ 1897—1898 года въ Москвѣ приобрѣли большую популярность любительскіе спектакли членовъ „Общества искусства и литературы“, душою котораго былъ любитель-артистъ и режиссеръ Константинъ Сергѣевичъ Станиславскій (Алексѣевъ). Одновременно на драматическихъ курсахъ Московскаго Филармоническаго Общества готовились къ выпуску ученики извѣстнаго драматурга и преподавателя сценическаго искусства Владиміра Ивановича Немировича-Данченко.

Обоимъ этимъ руководителямъ театральной молодежи пришла мысль соединить ее въ одно цѣлое и создать свой самостоятельный театръ, который стоялъ бы на художественной высотѣ и въ то же время былъ общедоступнымъ, обслуживалъ возможно болѣе широкіе круги. Интеллигентное купечество, съ С. Т. Морозовымъ во главѣ, очень охотно пошло на встрѣчу этой мысли: былъ собранъ капиталъ, предоставлены библіотека, картины, различные предметы искусства. Сформировалась труппа изъ учениковъ Станиславскаго и Немировича-Данченко, выработали репертуаръ, приступили къ репетиціямъ. Къ спектаклю готовились не только занятые въ немъ артисты, но и всѣ, вообще даже самыя незначительныя дѣятели Театра. На репетиціяхъ устраивались обстоятельныя бесѣды объ идеѣ пьесы, ея эпохѣ, подробно разбирались характеристика дѣйствующихъ лицъ, выслушивались самыя разнообразныя мнѣнія и сужденія, возникало подлинно-коллективное творчество. Основатели новаго Театра сумѣли окружить свое дѣло атмосферой исключительнаго, жертвеннаго культа „искусства для искусства“.

Вспоминая объ этомъ времени, В. И. Немировичъ-Данченко рассказывалъ какъ то на одномъ изъ интимныхъ собраній труппы въ Моск-

вѣ: „Какъ мы были счастливы тогда! Насъ не пугала неизвѣстность будущаго, насъ соединяла горячая дружба. Все это было оттого, что мы всѣ были влюблены въ одну идею... Въ идею новаго Театра. Въ бѣдной обстановкѣ подмосковной дачи въ Пушкинѣ мы просиживали дни и ночи, мы работали, мечтали... Идея эта волновала насъ, какъ что то еще смутное, неясное, но прекрасное. Она лишала насъ сна, покоя, но давала намъ восторженную силу и горѣніе. Въ чемъ заключалась эта идея новаго Театра—мы тогда еще сами хорошо не знали. Мы были только протестантами: противъ всего напыщеннаго, неестественнаго, „театральнаго“, противъ заученной, штампованной традиціи. И этотъ общій протестъ, эта общая влюбленность, таинственная, необычная, единила насъ и давала намъ силу и вѣру“...

Позже идея осозналась, окрѣпла и вылилась въ слѣдующую теорію: для изображенія жизни на сценѣ нужно подойти къ дѣйствительности со стороны подлинно-художественной правды, вскрыть глубокое внутреннее значеніе и смыслъ обыденныхъ, простыхъ фактовъ, выявить этотъ смыслъ въ простыхъ, жизненныхъ, но отточенно - художественныхъ формахъ и тѣмъ отразить жизнь человѣческаго духа. Теоріи этой Художественный Театръ оставался вѣренъ на протяженіи всей своей дѣятельности, хотя въ исторіи его творчества бывали различныя линіи и измѣненія. Обобщая, можно отмѣтить три теченія: первое — увлеченіе внѣшнимъ реализмомъ, близкимъ къ натурализму Мейнингенцевъ, второе— символическое теченіе, постановка одноактныхъ драмъ Матерлинка, „Драмы жизни“ Гамсуна, „Жизни Человѣка“ Леонида Андреева и, наконецъ третье, преобладающее до сихъ поръ,—„театръ внутреннихъ переживаній,“ т. е. театръ, гдѣ вниманіе сосредоточено на выявленіи внутренней психологической правды на сценѣ: актеръ долженъ сперва пережить роль въ своей душѣ и только тогда, когда онъ найдетъ для нея настоящія чувства, когда заживетъ этими чувствами и сумѣетъ показать ихъ — одухотворяется и сама пьеса на сценѣ.

Исторія творческой работы въ Московскомъ Художественномъ Театрѣ вкратцѣ сводится къ слѣдующему: совѣтъ Театра, въ составъ котораго непременно входятъ и К. С. Станиславскій, и В. И. Немировичъ-Данченко, принимаетъ пьесу къ постановкѣ, назначаетъ режиссера, выбираетъ съ его согласія художника и распредѣляетъ роли. Затѣмъ режиссеръ пьесы собираетъ всѣхъ занятыхъ въ спектаклѣ артистовъ и художника, иногда приглашаетъ литературныхъ или художественныхъ специалистовъ со стороны, и начинается рядъ бесѣдъ о пьесѣ. Такъ устанавливается лейтъ - мотивъ произведенія, его „сквозное дѣйствіе“, послѣ чего режиссеръ разбиваетъ съ актерами ихъ роли на „психологическіе куски“. Главная часть репетиціи протекаетъ за столомъ и на сцену переносится лишь тогда, когда исполнитель вполнѣ овладѣлъ образомъ и роль у него совершенно созрѣла. Режиссеръ не указываетъ актеру ни *mise-en-scène*, ни того, что принято называть въ театрѣ „то-

номъ"; все это рождается въ актерѣ само собою, когда онъ цѣликомъ инжигается въ свою роль, и каждое его слово и движеніе на сценѣ внутренне мотивировано и оправдано. Вполнѣ естественно, что такого рода занятія продолжаются долго и пьесы готовятся не меньше года. Въ условіяхъ подобной работы Художественный Театръ никогда не могъ быть продуктивнымъ количественно и поэтому втеченіе сезона въ немъ ставилось не больше четырехъ, трехъ, даже двухъ новыхъ пьесъ.

Открытіе Московскаго Художественнаго Театра состоялось 14-го октября 1898 г. Шла трагедія гр. А. К. Толстого „Царь Ѳедоръ Іоанновичъ“. Настоящій большой успѣхъ Театра начался съ постановки драмы А. П. Чехова „Чайка“, потерпѣвшей до этого полную неудачу на сценѣ Александринскаго театра въ Петербургѣ. Съ „Чайкой“ связалось исп. будущее Московскаго Художественнаго Театра, и ея бѣлыя крылья, изображенныя на занавѣсѣ Театра, до сихъ поръ служатъ эмблемой „Дома Чехова“, какъ принято называть Театръ въ Камергерскомъ переулкѣ.

За 23 года существованія Московскаго Художественнаго Театра въ репертуарѣ его были: „Царь Ѳедоръ Іоанновичъ“ и „Смерть Іоанна Грознаго“ гр. А. К. Толстого, „Власть тьмы“ и „Живой трупъ“ гр. Л. Н. Толстого, „Ревизоръ“—Гоголя, „Горе отъ ума“—Грибоѣдова, „Каменный гость“, „Борисъ Годуновъ“, „Пиръ во время чумы“ и „Моцартъ и Сальери“—Пушкина, „Мѣсяцъ въ деревнѣ“, „Нахлѣбникъ“, „Гдѣ тонко тамъ и рвется“ и „Провинціалка“—Тургенева, „Снѣгурочка“, „На всякаго мудреца довольно простоты“—Островскаго, „Смерть Пазухина“—Щедрина, „Братья Карамазовы“, „Бѣсы“, и „Село Степанчиково“—Достоевскаго (сценическія иллюстраціи), „Самоуправцы“ Писемскаго, „Чайка“, „Дядя Ваня“, „Ивановъ“, „Три сестры“ и „Вишневый садъ“—Чехова, „Мѣщане“, „На днѣ“ и „Дѣти Солнца“—Максима Горькаго, „Мысль“, „Жизнь челоѣка“, „Анатѣма“, и „Екатерина Ивановна“—Леонида Андреева и др. произведенія русскихъ современныхъ писателей. Изъ пьесъ иностранныхъ авторовъ шли слѣдующія: „Антигона“—Софокла, „Двѣнадцатая ночь“, „Венеціанскій Купецъ“, „Юлій Цезарь“ и „Гамлетъ“—Шекспира, „Каинъ“—Байрона, „Мнимый больной“ и „Бракъ по неволѣ“—Мольера, „Трактирщица“—Гольдони „Когда мы мертвые пробуждаемся“, „Докторъ Штокманъ“, „Дикая Утка“, „Гедда Габлеръ“, „Столпы Общества“, „Ромберггольмъ“ и „Брандтъ“—Ибсена, „Синяя птица“, „Тамъ внутри“, „Непрошенная“, „L'intruse“ и „Слѣпыя“—Матерлинка, „Одинокіе“, „Потопушій колоколъ“, „Извозчикъ Геншель“ и „Микаэль Крамеръ“—Гауптмана, „Драма жизни“, „У вратъ Царства“ и „У жизни въ лапахъ“—Гамсуна.

Для того, чтобы дать возможность молодымъ артистическимъ силамъ, много занятымъ въ текущемъ репертуарѣ, самостоятельно развиваться, свои дарованія, а также чтобы имѣть особую сцену для опытовъ и исканій, въ 1912 году, по мысли К. С. Станиславскаго и подъ руководствомъ нынѣ покойнаго режиссера Л. А. Суллержицкаго, Театръ от-

крылъ свою Студію. Въ небольшомъ помѣщеніи безъ подмостковъ, въ залѣ, рассчитанномъ сперва на 175, потомъ на 275 зрителей, группа молодыхъ актеровъ, съ Р. В. Болеславскимъ и Б. М. Сушкевичемъ, въ качествѣ режиссеровъ, во главѣ, стала ставить параллельно со спектаклями Художественнаго Театра свои спектакли. Первой была сыграна драма Гейерстама „Гибель Надежды“ въ постановкѣ Болеславскаго, затѣмъ инсценированъ рассказъ Диккенса „Сверчокъ на печи“ въ постановкѣ Сушкевича. Обѣ пьесы показали серьезную, вдумчивую работу молодежи, имѣли крупный успѣхъ и положили основаніе къ тому, что Студія выросла въ самостоятельный театръ, въ репертуаръ котораго, помимо указанныхъ двухъ пьесъ, вошли: „Двѣнадцатая ночь“ Шекспира, „Балладина“ Словацкаго, „Король Эрикъ XIV“ Стриндберга, „Росмерсхольмъ“ Ибсена, „Дочь Іоріо“ д'Аннунціо, „Праздникъ примиренія“ Гауптмана и др.

Имѣвшіе наибольшей успѣхъ спектакли, какъ „Сверчокъ на печи“ и „Двѣнадцатая ночь“, были цѣликомъ въ студійномъ составѣ перенесены на сцену Художественнаго Театра, гдѣ до сихъ поръ состоятъ въ репертуарѣ, насчитывая за собой громадное количество представлений. Помимо этой Студіи, получившей названіе Первой Студіи Московскаго Художественнаго Театра, Театръ открылъ еще одно отдѣленіе — Вторую Студію, образовавшуюся при школѣ Театра. Здѣсь тоже идутъ самостоятельные спектакли, среди которыхъ особенно удачными оказались постановки пьесъ: „Зеленое кольцо“ Зинаиды Гиппіусъ (режиссура Мчеделова), „Младость“ Леонида Андреева (режиссура Литовцевой).

За послѣдніе два года при Театрѣ образовался еще Театръ Комической Оперы, гдѣ подъ руководствомъ В. И. Немировича-Данченко была поставлена классическая оперетка Леккока „Дочь Мадамъ Анго“. Одновременно при Государственномъ Большомъ Театрѣ К. С. Станиславскій открылъ Студію для оперныхъ артистовъ, и такимъ образомъ Московскій Художественный Театръ распространилъ свою дѣятельность и на область музыкальную.

Если не считать регулярныхъ весеннихъ спектаклей въ Петербургѣ, продолжавшихся до 1915 года, случайныхъ гастролей въ Кіевѣ, Одессѣ и Варшавѣ и одной заграничной поѣздки въ 1906 году (Берлинъ, Вѣна, Прага), то работа Художественнаго Театра неизмѣнно протекала въ Москвѣ. Трудно было думать, что дѣятельность, если даже не его самого, то большинства его сочленовъ, будетъ перенесена въ другое мѣсто, а тѣмъ болѣе за рубежъ Россіи...

Весной 1919 года тяжелыя физическія условія жизни въ Москвѣ навели руководителей Театра на мысль перевести его на продолжительный срокъ на югъ Россіи. Для осуществленія этого были уже сдѣланы соотвѣтствующія приготовленія, но затѣмъ оказалось, что для переѣзда Театра цѣликомъ потребуется слишкомъ большое количество вагоновъ. Тогда, по инициативѣ артистовъ И. Н. Берсенева, Н. О. Массалитинова

и П. А. Подгорнаго, часть Театра съ О. Л. Книпперъ-Чеховой и В. И. Качаловымъ во главѣ рѣшила предпринять самостоятельныя гастроли по Югу Россіи, воспользовавшись для этого каникулярнымъ лѣтнимъ временемъ. Импрессарио Л. Д. Леонидовъ, которому представитель сформированной для поѣздки труппы И. Н. Берсеневъ предложилъ быть представителемъ администраціи труппы, снялъ Харьковскій городской театръ, перевезъ артистовъ въ Харьковъ, и 5 іюля 1919 года тамъ состоялся первый спектакль — „Дядя Ваня“ Чехова. Междоусобія гражданской войны неожиданно отрѣзали труппу сперва отъ Москвы, а затѣмъ и отъ родины, и Московскій Художественный Театръ не только духовно, но и физически мыслимый единымъ и недѣлимимъ, распался на двѣ части: одна осталась въ Москвѣ, другая оказалась за рубежомъ Россіи. Обѣимъ группамъ пришлось строить свои планы и вести работы самостоятельно, независимо другъ отъ друга, при чемъ заграничная группа, начавъ свои Харьковскія гастроли всего съ двухъ пьесъ („Дядя Ваня“ и „Вишневый Садъ“) постепенно расширяла репертуаръ и въ настоящее время насчитываетъ слѣдующія пьесы: Достоевскій—„Братья Карамазовы“, Островскій—„На всякаго мудреца довольно простоты“, Тургеневъ—„Гдѣ тонко тамъ и рвется“, Чеховъ—„Вишневый Садъ“, „Дядя Ваня“ и „Три сестры“, М. Горькій—„На дне“, И. Сургучевъ—„Осеннія скрипки“, Шекспиръ—„Гамлетъ“, Гамсунъ—„У вратъ царства“ и „У жизни въ лапахъ“. Сейчасъ готовится къ постановкѣ „Гроза“ Островскаго, которая будетъ показана въ ближайшемъ будущемъ.

Труппа сперва играла на Югѣ Россіи (Харьковъ, Крымъ, Одесса, Ростовъ, Екатеринодаръ), затѣмъ—въ Грузіи (Поти, Тифлисъ, Батумъ), потомъ послѣдовательно была въ Константинополѣ, Софіи, Бѣлградѣ, Загребѣ, Люблянахъ, Осекѣ, Вѣнѣ, Прагѣ, Пильзнѣ, Братиславѣ, снова въ Вѣнѣ и теперь остановилась въ Берлинѣ, предполагая весь свой предстоищій сезонъ провести въ Германіи. Отсылая за подробностями о пребываніи артистовъ Московскаго Художественнаго Театра за рубежомъ Россіи къ обстоятельной статьѣ Сергѣя Маковского, помѣщенной въ первой книжкѣ берлинскаго журнала „Жаръ-Птица“, я только еще разъ отмѣчу необычную трудность обстановки, въ которой труппѣ приходилось и приходится работать, въ условіяхъ кочевой жизни, для воссозданія на чужбинѣ достижений, достойныхъ Москвы.

Октябрь 1921 г.

Сергѣй Бертенсонъ.

P. S. Почти трехлѣтняя разобщенность съ родиной не давала ясной картины о послѣднихъ работахъ Художественнаго Театра въ Москвѣ. Недавно удалось получить радостныя вѣсти о новыхъ крупныхъ достиженіяхъ Театра и его дальнѣйшихъ художественныхъ планахъ: Пятнадцатое возобновленъ „Ревизоръ“ (Городничій — И. М. Москвинъ, Хлестаковъ — М. А. Чкаловъ), въ полномъ ходу дѣятельность Студій Театра, число которыхъ еще увеличилось Третьей Студіей подъ руководствомъ Е. Б. Вахтангова, и готовятся къ постановкѣ такъ называемыя „Пантеонныя“ спектакли въ соединенномъ исполненіи лучшихъ силъ Театра и новыхъ его Студій. Первыми такими спектаклями будутъ „Плоды Просвѣщенія“ Л. Толстого и „Смерть Тарелкина“ Сухова-Кобылина. Театръ Комической Оперы продолжаетъ съ успѣхомъ начатую дѣятельность и готовитъ „Периколу“ и „Орфея въ Аду“. Всѣ эти данныя свидѣтельствуютъ, что духъ Московскаго Художественнаго Театра попрежнему неугасимъ...







Режиссеръ-администраторъ  
С. Л. Бертенсонъ



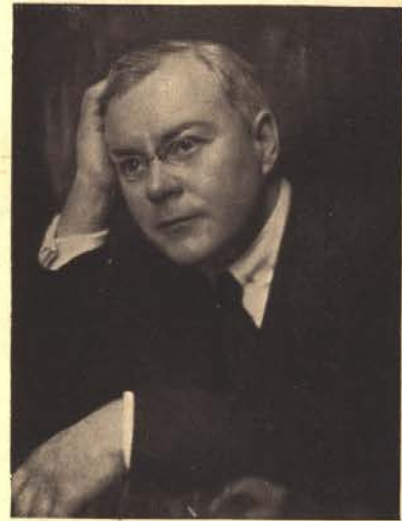
Художникъ-декораторъ  
И. Я. Гремиславскій



Режиссеръ  
Р. В. Болеславскій



Режиссеръ  
Н. Н. Литовцева



Режиссеръ  
Н. О. Массалитиновъ



Представитель труппы  
И. Н. Берсенева



Представитель-администрации  
Л. Д. Леонидовъ



## НАШЪ ТЕАТРЪ



осковскій Художественный Театръ! Правда, вѣдь и вы, публика, знаете, видѣли, слышали, что, когда произносится это милое слово, оно несетъ съ собою какое то особенное очарованіе? Мѣняются лица, голосъ дѣлается вдумчивѣе, взглядъ глубже . . .

Я говорю про публику, про друзей, поклонниковъ, знакомыхъ Театра. Для нихъ это слово связано съ тѣми мыслями, чувствами, эмоціями, возвышенными, трогательными или красивыми, которыя они испытали, присутствуя при нашихъ спектакляхъ.

Что такое Московскій Художественный Театръ для публики — многіе испытали на себѣ, знаютъ, чувствуютъ, видятъ. Я же хотѣла бы рассказать хоть немножко, что такое Московскій Художественный Театръ для насъ, для его актеровъ, для тѣхъ, кто создавалъ и создаетъ его не только талантомъ, творческой работой, но и жизнью каждаго спектакля, каждой репетиціи, незамѣтнымъ для публики прикладнымъ трудомъ.

Мы, актеры, не говоримъ „Московскій Художественный Театръ“ или „Художественный Театръ“, какъ вообще его называли въ Россіи, въ Москвѣ, а просто: „Театръ“. И это значитъ никакой другой, а нашъ Театръ. Сказать, что это нашъ домъ, гдѣ мы одна семья — мало, что это то, что для ученаго университетъ, лабораторія, тоже мало. Храмъ, церковь — тоже не исчерпываетъ значенія Театра для насъ.

Это и то, и то, и то, и еще что то, чего не скажешь словомъ . . .

Я пришла въ Театръ совсѣмъ дѣвочкой, и онъ сдѣлалъ изъ меня не только актрису, но помогъ мнѣ стать человѣкомъ, научилъ не только искусству игры на сценѣ, но и еще ббльшему искусству мыслить, чувствовать и даже жить.

Я смотрю на другіе театры. Большіе, хорошаго тона; есть въ нихъ прекрасныя традиціи, исключительная по высотѣ духа работа.

Они — прекрасные театры. — Мы, можетъ быть, хуже. Но нѣтъ у нихъ той тайны, которая заставляетъ насъ съ нѣжностью и благовѣніемъ произносить это слово: „нашъ Театръ“. Эта неуловимая тайна, маленькая, голубая лампадочка, — его непостижимая прелесть, его самая крѣпкая сила. Театръ силенъ работой, ищущей, взыскующей, но живъ онъ будетъ и это рѣдкое его искусство будетъ живо, пока жива будетъ его этика, если условиться опредѣлить грубостью слова эту его неуловимую тайну.

Если бы вы поступили въ театръ, сначала вы не замѣтили бы ее, и только со временемъ она проникла бы, пропитала бы вашу душу и сердце, если „дано вамъ вмѣстить“ . . . Если же нѣтъ, то безъ всякаго усилія, само собой, вы отпали бы отъ насъ, какъ „постороннее тѣло“.

Въ чемъ выражается эта тайна? Чѣмъ мы связаны? Почему для меня Качаловъ, Книпперъ, Александровъ больше чѣмъ товарищи, ближе чѣмъ друзья, дороже чѣмъ если бы были родные?

Не только работа сближаетъ насъ, искусство, но есть любовь духа къ духу, нѣжность сердца къ сердцу и что то большее чѣмъ уваженіе, какая то взаимная гордость. Мы можемъ другъ съ другомъ спорить, гнѣваться, наносить и получать „неотразимыя обиды“, но никогда, никогда, не перейдемъ мы черты этой взаимной гордости, большого достоинства. Иначе мы бы перестали быть „Художественниками“, какъ вы насъ называете послѣднее время: выпали бы изъ Ордена.

Для высоты такой этики понятно и возможно приносить такія жертвы, какія приносили и приносятъ многіе изъ насъ, и честолюбіе и самолюбіе и . . . жертвы личной жизни.

Вотъ почему приобщенность къ Театру не промѣниваетъ наша молодежь ни на какія успѣхи, ни матеріальные, ни сценическіе, и очень талантливые, имѣющіе всѣ шансы на такой успѣхъ, довольствуются скромнымъ положеніемъ у насъ. Мы, „старые“, знаемъ, какія богатства онъ скопитъ на этомъ „послѣднемъ мѣстѣ“, благодаря внутреннему духу — этикѣ.

Нашъ милый Театръ! Вотъ вспоминаю, какъ я приходила на репетиціи, какъ сразу становилось иначе, чѣмъ дома, на улицѣ, въ гостяхъ. Серьезно, ласково, странно, почти сурово. Внѣшне — большой покой и дисциплина, и ритмъ. Это жилой домъ духа. Константинъ Сергѣевичъ и Владиміръ Ивановичъ его домовые. Вы чувствуете этихъ милыхъ домовыхъ всюду. Ихъ любовь и суровость. Ихъ глазъ и руку. Они для насъ не просто директора, режиссеры, или друзья. Мы любимъ ихъ до страха. Боимся до умиленія.

Вотъ идетъ репетиція. За это время странствованія много приходилось видѣть театровъ и репетицій. И жалко мнѣ становилось актеровъ. Самое прекрасное, самое святое — творчество они какъ то

комкаютъ, дѣлаютъ проходнымъ, будничнымъ. У насъ репетиція — праздникъ. Мучительная и трудная подчасъ минута, но минута исключительная. Минута подъема, а не будней. •

Въ другихъ театрахъ часто видишь: полутемная сцена, актеры въ пальто, шляпахъ, съ палками, какіе то будничные; по сценѣ много ходитъ назадъ и впередъ, разговариваютъ незанятыя. Для насъ репетиціи ударъ пульса, несущій жизнь. Такой пустякъ, характерный и можетъ не интересный для васъ. . . Но — не только актеру или актрисѣ не придется въ голову репетировать въ шляпѣ или хоть въ пальто, а если незанятая актриса войдетъ въ зрительный залъ послушать репетицію, она сниметъ шляпу, потому что это не визитъ, не проходящее, а самое важное — работа, репетиція, творчество. Горѣ имѣемъ сердца!..

Развѣ ктонибудь смѣетъ пройти по сценѣ въ это время, вызвать актера поболтать? „Зайти на минутку“ на репетицію нельзя. Мы никогда не сдѣлаемъ такой безтактности по отношенію къ репетирующему товарищу. Или не пойдемъ совсѣмъ, или придемъ поучиться, но работать, а не быть постороннимъ, случайнымъ зрителемъ. Одной изъ нашихъ большихъ нашихъ горестей здѣсь, не у себя дома, это то, что трудно, иногда просто невозможно создать такія серьезныя, наши условія для репетиціи.

Всѣхъ „Трехъ сестеръ“ недавно мы срепетировали въ крошечной уборной съ тремя стульями. Но и тутъ, какъ въ походной церкви, мы старались поставить нашъ алтарь, засвѣтить нашу лампадочку.

Владиміръ Ивановичъ писалъ недавно, что въ Театрѣ, тамъ въ Москвѣ, тепло, но наши актрисы, Коренева, напримѣръ, не хотѣли „жить“ въ уборныхъ. Это ускорило къ несчастью смерть Муратовой и Вутовой. Это нежеланіе „жить“ въ Театрѣ, низвести его до квартиры, обуднить, такъ понятно намъ!

Наши уборныя, онѣ непохожи на пышныя уборныя примадоннѣ, но каждая носитъ не только печать вкуса, того — чья она, но и отражаетъ весь нашъ путь съ его достиженіями, паденіями, замыслами и разочарованіями.

И на чужбинѣ и все для меня, чего мы лишены, отъ чего оторваны судьбой и жизнью не только дорого до боли, но и окутано слезами, какъ потеря. Я не могу равнодушно вспоминать и говорить. Отъ этого можетъ быть мой восторгъ смѣшонъ и неумѣстенъ. Но горючо и убѣжденно я исповѣдую, съ болью въ сердцѣ борюсь, какъ умѣю, съ условіями и обстоятельствами бродяжнической нашей жизни, чтобы не потушили они насъ, чтобы сохранили мы и здѣсь, въ нашей группѣ, эту этику, этотъ духъ, этотъ огонекъ.

Этимъ сохранимъ Театръ больше, чѣмъ сохраняя людей и пьесы. И въ Москвѣ этимъ Театръ устоялъ противъ всѣхъ невзгодъ. И пока миланъ и живъ его духъ, будетъ силенъ и живъ онъ самъ, его искусство.

Потушить, убить, сломить жизнь, и . . . все разсыплется прахомъ, какіе бы таланты, режиссеры, художники не явились вновь.

Наша задача, наша молитва — собрать, сохранить, донести нѣжную до хрупкости, крѣпкую до вѣчности непостижимую его тайну духа и намъ, „усталымъ въ чужомъ краю“, и имъ, милымъ нашимъ въ Москвѣ, въ ихъ страстномъ испытаніи. На тему объ этомъ вылила я свое сердце, потому что это самое волнующее, самое важное, самое болѣющее для меня въ Театрѣ. Театръ дорогъ для меня не только его исключительнымъ искусствомъ, но и его несравненной этикой.

Для меня жизнь выше, важнѣе искусства (этому, какъ не странно, научилась я тоже въ Театрѣ). Оттого объ этикѣ Театра я и распространилась такъ нескладно, должно быть, но искренне; почти не коснувшись его искусства, о чемъ впрочемъ лучше и толковѣе напишутъ писатели, чѣмъ актриса.

Мы умѣемъ играть, а не говорить о томъ какъ играемъ.

М. Германова.

## КОНСТАНТИНЪ СЕРГѢВИЧЪ СТАНИСЛАВСКІЙ.



акъ у подножья высокой горы нельзя видѣть всей ея величины, такъ и вблизи Станиславскаго нельзя вполнѣ оцѣнить его и всего великаго значенія его дѣятельности. Онъ излучаетъ столько силы и обаянія, что душой вы растворяетесь въ немъ и не въ состояніи охватить, разсмотрѣть его облика внѣ васъ.

Теперь же, вдали отъ Россіи, черезъ годы тяжелой разлуки и оторванности отъ родной почвы, его геніальная фигура вырисовывается во всей четкости.

Я часто видѣла Станиславскаго на генеральныхъ репетиціяхъ въ театрѣ, видѣла въ школѣ, на улицѣ, но совсѣмъ вплотную я познакомилась съ нимъ на одномъ изъ уроковъ въ Первой Студіи.

Кто то, среди урока, заглянувъ къ намъ въ полуоткрытую дверь, окликнулъ: „Къ намъ Константинъ Сергѣевичъ“. И правда, черезъ минуту вошелъ Станиславскій.

Не знаю почему, но отъ его высокой, огромной фигуры, отъ бѣлой сѣдой головы, отъ дѣтскихъ и въ то же время пристальныхъ глазъ какъ будто прибавилось свѣта въ комнатѣ, и все приняло праздничный видъ. Это ощущеніе праздника не покидало насъ въ продолженіи всего урока, который онъ уже самъ доканчивалъ.

Онъ говорилъ о томъ, что мы давно слышали и отъ покойнаго Суларжицкаго, и отъ другихъ режиссеровъ, но почему то тѣ же слова получали у него другую окраску. То, что въ другихъ устахъ звучало только какъ нужное знаніе, у него получало значеніе необыкновеннаго откровенія, безусловной необходимости для искусства.

Два часа пролетѣли, какъ минута, мы сидѣли съ горящими глазами и иннованными лицами. То, о чемъ говорилъ Станиславскій, здѣсь не мѣсто рассказывать, — это заняло бы слишкомъ много времени и отклонило бы отъ самаго главнаго: отъ Станиславскаго. Скажу только,

что въ его словахъ сразу поражала сила живой фантазіи и заразительность интонацій. Необыкновенно было обаяніе всего его облика.

Когда онъ уже ушелъ, — праздничность не покидала насъ. Мы расходились взбудораженные и радостные. Этотъ день сталъ для насъ памятенъ: вѣдь на урокъ былъ, „самъ Константинъ Сергѣевичъ“.

Сначала я думала, что праздничность овладѣла нами потому, что это было новое, первое впечатлѣніе, но впослѣдствіи я замѣтила и провѣрила на другихъ: тамъ, гдѣ появлялась большая милая фигура Станиславскаго, гдѣ издали бѣлѣла его серебряная голова — все сразу принимало праздничный видъ, въ комнатѣ и впрямь усиливался свѣтъ.

Въ „Синей Птицѣ“ фея приноситъ маленькому Тиль-Тилу волшебный алмазъ. Чудесное свойство этого алмаза въ томъ, что при свѣтѣ его всѣ предметы преобразуются. „Отъ чего такъ засіяли стѣны?“ — восклицаетъ маленькій Тиль-Тиль. Такой же вопросъ всегда бессознательно возникаетъ въ душѣ въ присутствіи Станиславскаго.

Какимъ же волшебнымъ алмазомъ обладаетъ онъ, что дѣлаетъ его личность такъ неотразимо обаятельной и всю его дѣятельность столь важной, имѣющей такое значеніе въ театральномъ творествѣ?

Я часто задавала себѣ этотъ вопросъ: въ чемъ его сила? Въ талантѣ режиссера и актера? Въ фантазіи? Въ опытѣ? Въ томъ новомъ, что онъ открылъ въ своей „системѣ“? Да... Но почему же всего этого мало, мало для него?... Я читала записки самого Станиславскаго по его „системѣ“. Я изучала въ Студіи эту „систему“. Да, „система“ — цѣнна. Ея большое значеніе въ томъ, что она впервые осознаетъ тѣ вѣчные простые законы искусства сцены, которые давно были осознаны и закрѣплены въ другихъ искусствахъ. Но почему все это такъ мало, такъ мертво безъ самого живого Станиславскаго? Почему въ Студіи, а иногда и въ Театрѣ — пьесы, поставленныя по его „системѣ“ (которая является плодомъ работъ Театра и Студіи), — почему онѣ молчатъ, не сіяютъ, пока не придетъ магъ и волшебникъ Станиславскій? Почему послѣ четырехъ-пяти часовъ непрерывной работы (иногда ночной), когда забыта всякая „система“, а только горятъ волшебство фантазіи, непрерывное вниманіе, а главное великая любовь къ своему дѣлу самого Станиславскаго, — почему все вдругъ засверкаетъ и освѣтится?

Потому что тутъ сила и мощь настоящаго могучаго призванія.

Вотъ тотъ алмазъ, которымъ владѣетъ Станиславскій. Не въ одномъ талантѣ дѣло, — во всемъ пламенѣетъ его страстная неисчерпаемая любовь къ театру.

Въ Евангеліи сказано: „Гдѣ сокровище ваше, тамъ будетъ и сердце ваше“. И дѣйствительно, своему сокровищу — театру отдалъ Ста-



нигиламскій свое вѣчно - юное въ любви къ нему, великое сердце. Эта любовь дастъ ему постоянное неистощимое увлеченіе всѣмъ, что касается театра.

Станиславскій — подлинный жрецъ вдохновенный. Его жизнь продолжается въ непрерывномъ служеніи своему искусству, въ неустанномъ горѣнии дѣломъ своимъ. Во всякій часъ дня и ночи онъ готовъ говорить о театрѣ, болѣть театромъ, творить, изобрѣтать. Жизнь, други искусства останавливаютъ его вниманіе постольку, поскольку онъ можетъ взять у нихъ драгоцѣнное впечатлѣніе и наблюденіе, чтобы принести ихъ своему дѣтищу, своему Богу — Театру.

Въ ту минуту, когда онъ говоритъ о театрѣ, какъ онъ дѣйствительно любить того, съ кѣмъ говоритъ! Какою привѣтною любовью смотритъ его глаза! Отсюда — его исключительная власть. Для него театральные люди неинтересны лишь тогда, когда нѣтъ въ нихъ живого интереса къ своему искусству, когда любятъ они не театръ, а только себя въ немъ и даже не себя, а тѣ выгоды, которыя даетъ искусство.

Со всѣми входящими къ нему онъ одинаково щедръ. Для каждаго, кто къ нему обращается со своими театральными заботами, проклами, эскизами, — онъ находитъ время. Никого не обидитъ вниманіемъ. И сколько народу у него перебивало... Сколько народу его окружаютъ! Его доверчиво е сердце легко обмануть. Поэтому люди, часто недостойные его вниманія, прикрываясь интересомъ къ сценѣ, отнимаютъ его дорогое время. Но онъ никогда не устаетъ расточать себя. Уитманъ, наблюдая зиму, весну, лѣто, осень: „какъ они сами себя раздаютъ и проходятъ“ — призываетъ человѣка не бояться раздавать отъ чистаго сердца сокровища своей души, ибо: „То, что вы расточите, возвратится вамъ, какъ веснѣ, что вѣчно возвращается, и вы будете богаты въ расточительности своей, какъ богаты зеленыя лѣсны“.

Эти слова вполне примѣнимы къ Константину Сергѣевичу, такъ и въ его сердце никогда „не оскудѣваетъ“.

Трогательно внимателенъ онъ къ молодымъ талантливымъ людямъ. Увлекается ими, возноситъ ихъ. Правда, его увлекающаяся, неутомимо любознательствующая натура часто мѣняетъ предметы увлеченій, но никому и никогда и въ голову не придетъ двусмысленно улыбнуться этимъ увлеченіямъ — изъ слишкомъ чистаго источника вытекаютъ они. И сколько расцвѣло прекраснаго въ горячей любви его могучаго призванія.

Для любовь къ искусству и дѣлаетъ талантъ Станиславскаго такимъ великимъ, мы вѣримъ — такимъ бессмертнымъ, — и ставитъ его въ ряды тѣхъ „первоздателей“, про которыхъ тотъ же Уитманъ сказалъ: „Какъ они нужны Землѣ, появляясь на ней съ перерывами, какъ драгоцѣнныя они для нашей Земли“.

Е. Краснопольская.



ΕΙΣ ΤΗΝ ΕΠΙΣΤΗΜΗ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝ ΤΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝ ΤΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝ ΤΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ  
ΕΠΙΣΤΗΜΟΝ ΤΩΝ ΜΑΘΗΜΑΤΩΝ

## „ТРИ СЕКУНДЫ“.



аленькая комната въ Художественномъ Театрѣ. Кабинетъ Владиміра Ивановича Немировича - Данченко. Небольшая лампа освѣщаетъ половину комнаты. А тамъ, въ тѣни, на диванѣ, сидитъ онъ и говоритъ...

За окномъ сѣрый сумракъ, дождь. Душа притаилась и напряженно слушаетъ, силясь понять.

Слова падаютъ, звенятъ и, попадая въ душу, мутно наполняютъ ее.

И вдругъ изъ хаоса мыслей и словъ — въ душѣ вспыхиваетъ яркая картина, стѣны раздвигаются, комната наполняется свѣтомъ. И вспоминаются слова Жерара де Нерваль: „Сонъ — это вѣчная жизнь. И никогда не могъ безъ трепета пройти сквозь эти ворота изъ плетеной кости и рога, которыя отдѣляютъ насъ отъ невидимаго міра, гдѣ загорается новый свѣтъ и заставляетъ двигаться причудливыя планы намъ открывается міръ духовъ“.

Подъ вліяніемъ словъ Немировича-Данченко такими вратами изъ плетеной кости и изъ золота начинаетъ казаться рампа сцены, за которой движется прекрасный, невѣдомый міръ. И становится понятнымъ, отчего этотъ человѣкъ отдалъ сценѣ всю жизнь, всю душу и преклонилъ колѣни передъ этими вратами.

\* \* \*

Слушать его слова . . .

Въ каждомъ человѣческомъ тѣлѣ, какъ въ темницѣ, живетъ и томится тысячелѣтній духъ. Можетъ быть, онъ единый, но различно воплощенный въ каждомъ индивидуумѣ, можетъ быть, въ каждомъ человѣкѣ свой собственный. Вѣками онъ, этотъ духъ, накапливаетъ впечатлѣнія отъ жизни и хранитъ ихъ въ своей памяти.

Этотъ духъ ведетъ постоянную борьбу съ природой. Чѣмъ крѣпче его темница, т. е. чѣмъ сильнѣе человѣческое начало, чѣмъ больше развиты въ этомъ тѣлѣ дары природы, наши пять внѣшнихъ чувствъ тѣмъ труднѣе ему, духу, вырваться на свободу и побѣдить реальные законы природы. Но онъ временами все же даетъ о себѣ знать, то въ снахъ, или такъ странно повторяющихся, или проносящихся въ небывалой, невиданной обстановкѣ, то въ странныхъ видѣніяхъ, проносящихся на яву.

Бываетъ, придешь послѣ усиленной работы, съ усталымъ тѣломъ, съ усталымъ мозгомъ, приляжешь отдохнуть . . . и вдругъ вздрагиваешь отъ какого то внезапнаго толчка. Въ одну секунду или сотую долю секунды вдругъ увидишь себя, или нѣтъ, не увидишь, а почувствуешь себя вырваннымъ изъ теченія реальной жизни и вовлеченнымъ въ другой міръ. Иногда это міръ прошлаго, давно ушедшаго изъ жизни, міръ воспоминаній, — и тогда воскреснешь въ минувшемъ и на секунду повторишь какой нибудь кусочекъ жизни со всѣми мельчайшими реальными подробностями. Иногда же это совсѣмъ невѣдомый міръ. Иногда, вдругъ увидишь себя или среди безконечныхъ степей, или среди безграничныхъ водъ . . .

Но опять толчекъ и . . . уже нѣтъ ничего . . . Ты лежишь на диванѣ, а въ душѣ слышно будто вѣяніе крыльевъ, оставившихъ ровный, грустный свѣтъ.

Что это? Сонъ?

Нѣтъ, это откровеніе изъ той сферы, гдѣ, „по своему произволу повелѣваетъ Духъ“.

„Я понялъ, — говоритъ Жераръ де Нерваль, — что существуетъ связь между міромъ внѣшнимъ и внутреннимъ, и только невниманіе или неустройство души искажаютъ очень явныя объ этомъ свидѣтельства. Только этимъ и объясняется причудливость отдѣльныхъ видѣній, которыя подобны причудливымъ отраженіямъ на взволнованной водѣ.“

„Какой дивный міръ“, — говоритъ Гофманъ, — „заключенъ и томится въ нашей груди! Этотъ міръ не стѣсненъ никакими солнцами, его сокровища дороже всѣхъ богатствъ, всего сотвореннаго. Какой мертвой, какой нищенской, какой слѣпой, точно кротъ, была бы вся наша жизнь, если бы Духъ не наградилъ насъ, наемниковъ природы, тѣми неистощимыми алмазными розсыпями, въ блескѣ которыхъ иногда сверкаетъ въ нашей душѣ чудесная страна.“ Да, такъ. И если человѣкъ обладаетъ талантомъ, т. е. способностью словомъ, звукомъ, красками навсегда удержать видѣніе духа — рождается произведеніе искусства. „Благословенны тѣ, кто не только увидѣлъ эти тайныя сокровища, но и извлекъ ихъ изъ глубины на свѣтъ, отшлифовалъ и заставилъ играть разноцвѣтными огнями.“ (Гофманъ.)

Какъ же проявляетъ себя духъ на сценѣ?

Бываетъ такъ, что одинъ духъ касается другого, какъ будто двѣ сферы въ своемъ вѣчномъ движеніи задѣваютъ другъ друга и на мгновеніе сливаются. Тогда происходитъ какъ бы познание, угадываніе одного духа другимъ. Этотъ бессознательный процессъ познания, угадыванія и есть интуиція.

Есть чувства и слова. Изъ столкновенія различныхъ чувствъ у различныхъ людей складывается дѣйствіе на сценѣ. Но между чувствами на сценѣ и чувствами въ жизни существуетъ разница. Когда человекъ испытываетъ горе, онъ испытываетъ горе; когда же артистъ хорошо передаетъ чувство горя, то на ряду съ горемъ, въ его душѣ живетъ творческая радость.

Чувства выражаются словами. Артистъ долженъ душой хорошо чинать передаваемые чувства и вдохновенно говорить о нихъ. Чѣмъ талантливѣе авторъ, чѣмъ сильнѣе имъ владѣетъ вдохновеніе, тѣмъ удачливѣе онъ находитъ слова для выраженія чувства. И все же не всегда можно выразить на сценѣ словами настоящія большія чувства.

Когда человекъ глубоко чувствуетъ, онъ или кричитъ, или плачетъ, молчитъ, или бросается цѣловать или убивать, смотря по тому, во власти какого чувства онъ находится. Но если артистъ верно, съ внутренней логикой, передаетъ въ словахъ чувство за чувство, — то иногда вдругъ свершается чудо на сценѣ: разбуженный духъ автора прикасается къ духу артиста. Происходитъ то мгновенное, таинственное познание, о которомъ говорилось выше. Одинъ девятый вальс идетъ навстрѣчу другому, и при ихъ столкновеніи все окрасится яркимъ заревомъ. Тогда становится вдругъ свѣтло на сценѣ, свѣтло въ зрительномъ залѣ.

Жерару де Нерваль, когда онъ находился въ госпиталѣ во Франціи, духъ открылъ одно изъ самыхъ ослѣпительныхъ и нѣжныхъ видѣній въ Саардамѣ: „Я былъ духомъ въ Саардамѣ“, говоритъ этотъ вдохновенный провидецъ. Какія простые слова, но какой глубокой мысли заключенъ въ нихъ . . . „Я былъ духомъ“ . . .

И несомнѣнно, когда Толстой описывалъ въ своемъ „Воскресеніи“ свиданіе ночью въ деревнѣ Нехлюдова и Катюши Масловой — онъ былъ духомъ съ ними, онъ духовно участвовалъ въ трепетъ этой встречи: онъ ощущалъ всѣ красоты этой ночи и силой своего таланта навсегда запечатлѣлъ это видѣніе.

То же происходитъ и съ артистомъ, когда съ нимъ совершается чудо. Онъ можетъ сказать: я былъ духомъ въ Гамлетѣ, Донъ-Жуанѣ, Димитріи Карамазовѣ . . . Тогда страннымъ, таинственнымъ способомъ артистъ на двѣ, три секунды подлинно перевоплощается въ изображаемый образъ, и чувства героя становятся его чувствами. „Три секунды“ артистомъ владѣетъ подлинное чувство. „Три секунды“ горитъ яркое пламя, а свѣтъ его остается надолго и въ душѣ артиста,

и въ душѣ зрителя. И такія „три секунды“ дѣлають сцену праздни-  
комъ изъ праздниковъ, ибо на глазахъ у всѣхъ совершается чудо  
полнаго перевоплощенія.

Такія „три секунды“ вспыхиваютъ два или три раза въ продолженіе  
всего спектакля, но эти „три секунды“, какъ метеоръ, оставляють за  
собой яркій свѣтъ, и изъ за этихъ то „трехъ секундъ“ люди такъ  
взволнованно тянутся на сцену...

\* \* \*

Владиміръ Ивановичъ кончилъ говорить. Уже оставались позади  
стѣны театра, уже была улица, и падалъ дождь, а душа все еще  
была прикована къ мысли о „трехъ секундахъ“, объ этой чудесной  
тайнѣ Театра . . .

Е. Краснопольская.



Три сестры. Ирина  
М. А. Крыжановская



Три Сестры. Маша  
О. Л. Книпперъ-Чехова



Три сестры. Андрей  
Н. О. Массалитиновъ



Три Сестры. Вершининъ  
В. И. Качаловъ





## ИЗЪ МОИХЪ ВОСПОМИНАНІЙ О ХУДОЖЕСТВЕННОМЪ ТЕАТРѢ И ОБЪ А. П. ЧЕХОВѢ.



Въ день основанія нашего театра 14-го іюня 1898 года мы служили молебень, и 9-го сентября 1898 года я въ первый разъ увидѣла Антона Павловича Чехова на репетиціи Чайки.

Бываютъ въ жизни большіе свѣтлые праздники. Такимъ большимъ свѣтлымъ праздникомъ былъ 1898 годъ и многіе послѣдующіе годы, годы радостнаго созданія, работы, полной любви и самоотверженности, годы большихъ волненій, крѣпкой вѣры, которая и сейчасъ, послѣ долгихъ 23 лѣтъ, живетъ въ насъ, несмотря на оторванность отъ нашей театральной семьи, на почти трехлѣтнее скитаніе и на полную неизвѣстность нашего будущаго... Все же мы всѣ живемъ одной мыслью, желаніемъ — соединиться съ нашими и продолжать работу въ любимомъ домѣ...

Зимой 1897—98 года, я кончала курсъ въ драматической школѣ Филармоническаго Общества въ Москвѣ. Уже ходили неясные, волновавшіе насъ слухи о созданіи въ Москвѣ небольшого театра, какого то „особеннаго“; уже появлялась въ стѣнахъ школы живописная фигура Станиславскаго съ сѣдыми волосами и черными бровями и рядомъ съ нимъ характерный силуэтъ Санина; уже смотрѣли они репетицію „Трактирщицы“, во время которой сладко замирало сердце отъ волненія; уже среди зимы учитель нашъ Владиміръ Ивановичъ Немировичъ-Данченко говорилъ покойной М. Г. Савицкой, Мейерхольду и мнѣ, что мы будемъ оставлены въ этомъ театрѣ, если удастся осуществить мечту о его созданіи — и мы бережно хранили эту тайну... И вотъ тянулась зима, надежда то крѣпла, то, казалось, совсѣмъ пропадала, пока шли переговоры... И уже нашъ третій курсъ волновался пьесой Чехова „Чайка“; уже заразилъ насъ Владиміръ Ивановичъ своей трепетной любовью къ ней, и мы ходили неразлучно съ желтымъ томикомъ Чехова и

читали, и перечитывали, и не понимали, какъ можно играть эту пьесу, но все сильнѣе и глубже охватывала она наши души тонкой влюбленностью, — словно это было предчувствіе того, что въ скоромъ времени должно было такъ слиться съ нашей жизнью и стать чѣмъ то неотъемлемымъ, своимъ, роднымъ.

Всѣ мы любили Чехова - писателя, онъ насъ волновалъ, но, читая „Чайку“, мы, повторяю, недоумѣвали: возможно ли ее играть? Такъ она была непохожа на пьесы, шедшія въ другихъ театрахъ.

Владиміръ Ивановичъ Немировичъ-Данченко, впоследствии директоръ нашего театра, еще когда я кончала школу, говорилъ со взволнованной влюбленностью о „Чайкѣ“ и хотѣлъ ее ставить на выпускномъ спектаклѣ. И когда обсуждали репертуаръ нашего начинающагося молодого дѣла, онъ опять убѣжденно и проникновенно говорилъ, что непременно пойдетъ „Чайка“. И „Чайкой“ всѣ мы волновались, и всѣ, увлекаемые Владиміръ Ивановичемъ были тревожно влюблены въ „Чайку“. Но, казалось, она была такъ хрупка, нѣжна и благоуханна, что страшно было подойти къ ней и воплотить всѣ эти образы на сценѣ...

Съ 14-го Іюня начались репетиціи Царя Ѳедора, Шейлока, Антигоны, Ганнелэ, а затѣмъ принялись за Чайку, уже къ осени.

Приступали мы къ работѣ съ благоговѣніемъ, съ трепетомъ и съ большой любовью и вѣрой, но — было страшно! Такъ недавно бѣдная Чайка обломала крылья въ Петербургѣ, въ первоклассномъ театрѣ, и вотъ мы, никакіе актеры, въ никому неизвѣстномъ театрѣ, смѣло и съ вѣрой беремся за пьесу любимаго писателя. Приходитъ сестра Антона Павловича — Марія Павловна и тревожно спрашиваетъ, что это за отважные люди, рѣшающіеся играть Чайку, послѣ того какъ она доставила столько страданій Чехову, — спрашиваетъ, тревожась за брата.

А мы работаемъ, мучаемся, падаемъ духомъ, опять уповаемъ. Трудно еще было потому работать, что всѣ мало знали другъ друга, только приглядывались. Константинъ Сергѣевичъ какъ то не сразу почувствовалъ пьесу, и вотъ Владиміръ Ивановичъ со свойственнымъ ему одному умѣньемъ „заражать“, заражаетъ Станиславскаго любовью къ Чехову, къ Чайкѣ. Наконецъ, пріѣзжаетъ на одну изъ первыхъ репетицій Антонъ Павловичъ. Знакомилъ насъ Владиміръ Ивановичъ, „вводилъ“ Чехова въ нашу семью. Трудно говорить о томъ большомъ волненіи, которое насъ охватило при первомъ знакомствѣ съ любимымъ писателемъ, когда мы почувствовали все необыкновенное, тонкое, тихое обаяніе его личности, его простоты, его какого то неумѣнія „говорить“, „учить“, „показывать“. Не знали, какъ и о чемъ говорить... И онъ, то улыбаясь лучисто, то вдругъ необычайно серьезно смотрѣлъ на насъ, съ кѣкимъ то смущеніемъ, пощипывая бородку и вскидывая пенснэ и... внимательно нѣе всего разглядывалъ античныя урны, которыя тутъ же изготовлялись для спектакля Антигоны. Недоумѣвалъ, какъ отвѣчать на нѣкоторые во-

присла, а мы то всѣ думали — вотъ авторъ намъ все откроетъ, всѣ тайны Чайки...

Антонъ Павловичъ, когда его спрашивали, отвѣчалъ какъ то неожиданно, какъ будто и не по существу, какъ будто и общѣ, и не знали мы, какъ принять это замѣчаніе — серьезно или въ шутку. Но все это только казалось такъ въ первую минуту, и тутъ же, подумавши немного, чувствовалось, что это сказанное какъ бы вскользь замѣчаніе, какъ бы случайно, начинало назойливо проникать въ мозгъ и душу, и вотъ отъ него рождалась одна уловимой характерной черточки начинала выростать новая суть человѣка. Мы не скоро привыкли къ этой манерѣ общения съ нами автора и много было впоследствии невыясненнаго, непонятнаго, въ особенности когда мы начинали горячиться, но потомъ, успокоившись, обыкновенно, улыбаясь, доходили до корня сдѣланнаго замѣчанія.

Второй разъ Чеховъ появился на репетиціи „Царя Ѳедора“ уже въ Эрмитажѣ, нашемъ новомъ театрѣ. Репетировали мы вечеромъ, въ паркетѣ, холодномъ, далеко еще неготовомъ помѣщеніи, безъ пола, въ огарками въ бутылкахъ вмѣсто освѣщенія, сами закутанные въ пальто. Репетировали сцену примиренія Шуйскаго съ Годуновымъ, и такъ было волнующе, трепетно слышать звуки нашихъ собственныхъ голосовъ въ этомъ темномъ, сыромъ, холодномъ пространствѣ, гдѣ не было ни потолка, ни стѣнъ, съ какими то жуткими, громадными полумоющимися тѣнями... И радостно было чувствовать, что тамъ, въ пустомъ темномъ партерѣ сидитъ любимая нами всѣми „душа“ и слушаетъ насъ...

На другой день, въ дождливую сырую погоду Чеховъ уѣзжалъ на Югъ, въ тепло, въ нелюбимую имъ тогда Ялту.

10 Декабря 1893 г. мы играли Чайку въ первый разъ. Нашъ маленькій театръ былъ не совсѣмъ полонъ. Мы уже сыграли и Ѳедора и Шуйскаго; хоть и хвалили насъ, но составилось мнѣніе, что прекрасный театръ, обстановка, костюмы необыкновенно жизненны, толпа играетъ неинтересно, но... „актеровъ пока не видно“ — хотя Москвинъ прекрасно и съ большимъ успѣхомъ сыгралъ Ѳедора. И вотъ идетъ Чайка, въ которой нѣтъ ни обстановки, ни костюмовъ — одинъ актеръ. Мы не въ точности готовились къ атакѣ. Настроеніе было серьезное, избѣгали говорить другъ съ другомъ, избѣгали смотрѣть въ глаза, молчали не въ напѣченные любовью къ Чехову и къ новому нашему молодому театру, точно боялись расплескать эти двѣ любви, и несли мы ихъ съ нашимъ то счастьемъ, и страхомъ, и упованіемъ. Владиміръ Ивановичъ отъ волненія не входилъ даже въ въ ложу весь первый актъ, а проходилъ по коридору.

Первые два акта прошли... Мы ничего не понимали... Во время первого акта чувствовалось недоумѣніе въ залѣ, безпокойство, даже слышались протесты — все казалось новымъ, непріемлемымъ — и темнота

на сценѣ, и то, что актеры сидѣли спиной къ публикѣ, и сама пьеса. Ждали третьяго акта... И вотъ по окончаніи его — тишина какія то нѣсколько секундъ, и затѣмъ что то случилось, точно плотину прорвало, мы сразу не поняли даже, что это было — и тутъ-то началось какое то безуміе, когда перестаешь чувствовать, что есть у тебя ноги, голова, тѣло... Все слилось въ одно сумасшедшее ликованіе, зрительная зала и сцена были что то одно, занавѣсъ не опускался, мы всѣ стояли, какъ пьяные, слезы текли у всѣхъ, мы обнимались, цѣловались, въ публикѣ звенѣли взволнованные голоса, говорившіе что то, требовавшіе послать телеграмму Чехову въ Ялту... И Чайка и Чеховъ-драматургъ были реабилитированы! Чѣмъ же мы взяли? Актеры мы всѣ, за исключеніемъ Станиславскаго и Вишневецкаго, были неопытные, и не такъ уже мы прекрасно играли Чайку, но думается, вотъ эти двѣ любви къ Чехову и къ театру нашему, которыми мы были полны до краевъ, и которыя мы несли съ такимъ счастьемъ и страхомъ и упованіемъ на сцену, не могли не перелиться въ души зрителей и онѣ то и дали намъ эту никогда больше не повторяющуюся радость побѣды...

Слѣдующіе спектакли Чайки пришлось отмѣнить изъ за моей болѣзни — я первое представленіе играла съ температурой 39° и сильнѣйшимъ бронхитомъ, а на другой день слегла совсѣмъ. И нервы не выдержали: первые дни болѣзни никого не пускали ко мнѣ — я лежала въ слезахъ, негодуя на свою болѣзнь. Первый большой успѣхъ и, нельзя играть!

А блѣдный Чеховъ въ Ялтѣ, получавшій поздравительныя телеграммы и затѣмъ извѣстіе объ отмѣнѣ Чайки, рѣшилъ, что опять полный неуспѣхъ, и что болѣзнь Книпперъ только предлогъ, чтобы не волновать его, не вполне здороваго человѣка, извѣстіемъ о новой неудачной постановкѣ Чайки.

Послѣ Рождества я поправилась и мы съ непрерывающимся успѣхомъ играли весь сезонъ нашу Чайку.

Великимъ Постомъ пріѣзжаетъ Чеховъ въ Москву. Конечно мы хотимъ непременно показать Чайку автору, но... у насъ не было своего театра. Сезонъ кончался съ началомъ Поста, и кончалась аренда нашего театра. Мы репетировали гдѣ попало, снимая на Бронной какой то частный театръ. Рѣшили на одинъ вечеръ снять театръ Парадиза, гдѣ всегда играли въ Москвѣ пріѣзжіе иностранные гастролеры. Театръ нетопленный, декораціи не наши, обстановка угнетающая послѣ всего „нашего“, новаго, связаннаго съ нами.

По окончаніи четвертаго акта, ожидая послѣ зимняго успѣха похвалъ автора, мы вдругъ видимъ: Чеховъ, мягкій, деликатный Чеховъ, идетъ на сцену съ часами въ рукахъ, блѣдный, серьезный, и очень рѣшительно говоритъ, что все очень хорошо, но „пьесу мою я прошу кончать третьимъ актомъ, четвертый актъ не позволю играть...“ Онъ былъ со многимъ несогласенъ, главное съ темпомъ, очень волновался и увѣрялъ что



Три сестры. Анфиса  
Е. Ф. Скульская



Три сестры. Кулыгинъ  
М. М. Тархановъ



На всякаго мудреца довольно простоты  
Манефа. В. М. Гречъ



этотъ актъ не изъ его пьесы. И правда, у насъ что то не ладилось въ этотъ разъ. Владиміръ Ивановичъ и Константинъ Сергѣевичъ долго успокаивали его, доказывали, что причина неудачной нашей игры та, что мы давно не играли (весь постъ) и всѣ актеры, настолько зеленые, что потерялись среди чужой, неуютной обстановки мрачнаго театра. Конечно, въ послѣдствіи забылось это непріятное впечатлѣніе, все поправилось, но всегда вспоминался этотъ случай, когда Чеховъ такъ рѣшительно и необычно для него протестовалъ, когда ему что то было дѣйствительно не по душѣ.

Эту весну я ближе познакомилась съ Чеховымъ и со всей его милой семьей. Съ сестрой его Маріей Павловной, мы познакомились еще зимой и какъ то сразу улыбнулись другъ другу. Настроение наше и весной продолжало быть праздничнымъ. Чеховъ былъ тутъ, съ нами, поговаривали уже о постановкѣ „Дяди Вани“, объ „Одинокихъ“ Гауптмана, снимали группу участвующихъ въ Чайкѣ, съ авторомъ читающимъ пьесу.

Помню солнечные весенніе дни, первый день Пасхи, веселое смятеніе колоколовъ, наполнявшихъ весенній воздухъ чѣмъ то такимъ радостнымъ, глянѣмымъ ожиданіемъ... И въ первый день Пасхи пришелъ вдругъ Чеховъ съ визитомъ, онъ, никуда и никогда не ходившій въ гости... Въ такой же солнечный весенній день мы пошли съ нимъ на выставку картинъ смотрѣть Левитана, его друга, и были свидѣтелями, какъ публика не понимала и смѣялась надъ его чудесной картиной—„Стоги сѣна при лунномъ свѣтѣ“, такъ это казалось ново и непонятно.

Чеховъ, Левитанъ и Чайковскій, — эти три имени связаны одной нитью, и правда, они были пѣвцы прекрасной русской лирики, они были выразителями цѣлой полосы русской жизни — девяностые годы, конецъ вѣка, — полосы жизни, лишенной всякой виѣшной яркой краски, но полной мучительнаго кропотливаго всматриванія внутрь себя. Именно Чеховъ далъ право на жизнь каждому маленькому незамѣтному, человѣку, каждый имѣлъ право сказать: и я страдаю и мучаюсь, и у меня есть свои маленькія радости.

И въ жизни Чеховъ относился съ необыкновенной любовью и вниманіемъ къ каждому такъ называемому незамѣтному человѣку и находилъ въ немъ душевную красоту. Люди любили его нѣжно и шли къ нему, не зная его, чтобы повидать, послушать — а онъ утомлялся, мучился этими посѣщеніями и не зналъ, что сказать, когда ему задавали вопросъ: какъ надо жить? „Учить“ онъ не умѣлъ и не любилъ, онъ любилъ жизнь, какъ она есть, а не какъ она должна была быть. Я спрашивала этихъ людей, почему они ходятъ къ Антону Павловичу, вѣдь онъ не проповѣдникъ, говорить не умѣетъ, а они отвѣчали съ кроткой и нѣжной улыбкой, что около Чехова, когда посидишь только, хоть и молча, и то уйдешь обновленнымъ человѣкомъ . . .

И помню, когда я везла тѣло Антона Павловича изъ Баденвейлера къ Москву — на одной глухой, заброшенной, никому неизвѣстной

станціи, стоявшей одиноко, среди необозримаго пространства, подошли двѣ робкія фигуры съ глазами, полными слезъ, и робко и бережно прикрѣпили какія то простые полевые цвѣты къ грубымъ желѣзнымъ засовамъ запечатаннаго товарнаго вагона, въ которомъ стоялъ гробъ съ тѣломъ Чехова. Это, конечно, были люди — не герои, изъ тѣхъ, которые приходили къ нему „посидѣть“, чтобы послѣ молчаливаго визита уйти съ новой вѣрой въ жизнь и терпѣливо нести свой крестъ и мечтать о той прекрасной жизни, которая наступитъ, когда мы всѣ сойдемъ въ могилу.

Не могу не пережить въ памяти перваго и послѣдняго посѣщенія студіи Левитана (онъ вскорѣ скончался), не могу не вспомнить этой тишины и прелести нѣсколькихъ часовъ, когда онъ показывалъ свои картины и этюды Маріи Павловнѣ и мнѣ. Сильно волнуясь — у него была болѣзнь сердца—блѣдный, съ горящими красивыми глазами, Левитанъ говорилъ о мученіяхъ, которыя онъ испытывалъ въ продолженіи шести лѣтъ, пока онъ не сумѣлъ передать на холстѣ нашу, средней полосы Россіи, лунную ночь, ея тишину, прозрачность, легкость, даль, пригорокъ, и двѣ три нѣжныя березки... — И дѣйствительно, это была одна изъ его замѣчательнѣйшихъ картинъ.

Три чудесныхъ весеннихъ, солнечныхъ дня провела я въ Мелиховѣ, небольшомъ имѣніи Чеховыхъ подѣ Серпуховымъ. Все тамъ дышало уютомъ, простой здоровой жизнью, чувствовалась хорошая, любовная атмосфера семейной жизни. Очаровательная матушка Антона Павловича, тихая русская женщина съ юморомъ, которую я нѣжно любила, Антонъ Павловичъ, такой радостный, веселый... Онъ показывалъ свои „владѣнія“: прудъ съ карасями, которымъ гордился, — онъ былъ страстный рыболовъ, — огородъ, цвѣтникъ, — онъ очень любилъ садоводство, любилъ все, что даетъ земля. Видъ срѣзанныхъ или сорванныхъ цвѣтовъ навелъ на него уныніе, и когда, случалось, дамы приносили ему цвѣты, онъ черезъ нѣсколько минутъ послѣ ихъ ухода, молча выносилъ цвѣты въ другую комнату.

Это были три дня, полные чудеснаго предчувствія, полные радости, солнца... „Какія чувства — чувства похожія на нѣжные изящные цвѣты...“

Сезонъ 1899—1900 года мы играли „Дядю Ваню“. Съ „Дядей Ваней“ не такъ было благополучно. Первое представленіе похоже было почти на неуспѣхъ. Въ чемъ же причина? Думаю, что въ насъ. Играть пьесы Чехова очень трудно: мало быть хорошимъ актеромъ и съ мастерствомъ играть свою роль. Надо любить, чувствовать Чехова, надо умѣть проникнуться всей атмосферой данной полосы жизни, а главное надо любить человѣка, какъ любилъ его Чеховъ, со всѣми его слабостями, недостатками. Лишь когда душа наполнится этимъ умиленіемъ, когда просто, по дѣтски, сознаешь радость жизни, страстно захочешь жить, цѣнить все Богомъ данное, лишь тогда легко казалось бы приступать къ пьесамъ Чехова и жить жизнью его людей. А найдешь то живое, вѣчное, что



суть у Чехова, сколько ни играй потомъ образъ, онъ никогда не потеряетъ артиста, всегда и всегда будешь находить что то новое, неиспользованное въ немъ.

Въ „Дядѣ Ванѣ“ не всѣ мы сразу овладѣли образами, но чѣмъ дальше, тѣмъ сильнѣе и глубже вживались въ суть пьесы, и „Дядя Ваня“ на много, много годы сдѣлался любимой пьесой нашего репертуара. Вообще, пьесы Чехова не вызывали сразу шумнаго восторга, но медленно, шагъ за шагомъ, внѣдрялись глубоко и прочно въ души актеровъ и зрителей и обволакивали сердца своимъ обаяніемъ. Случалось не играть нѣкоторыя пьесы по нѣскольку лѣтъ, но при возобновленіи, никогда у насъ, артистовъ и режиссеровъ, не было такого отношенія: ахъ, опять старое возобновлять! Къ каждому возобновленію пьесы приступали мы съ радостью, репетировали, какъ новую, и находили неа новое и новос...

Когда Антонъ Павловичъ прочелъ свою пьесу „Три сестры“ намъ, артистамъ, и режиссерамъ, долго ждавшимъ новой пьесы отъ любимаго автора, — когда кончилось чтеніе, воцарилось какое то недоумѣніе, молчаніе... Антонъ Павловичъ смущенно улыбался и, нервно покашливая, ходилъ среди насъ... Начали одиноко брошенными фразами что то высказывать, слышалось: „Это же не пьеса, это только схема“... „Этого нельзя играть, нѣтъ ролей, какіе то намеки только“... Работа была трудная, много надо было распахивать въ душахъ...

И вотъ прошло двадцать лѣтъ, и мы съ удивленіемъ думаемъ: неужели двадцать лѣтъ тому назадъ, эта, наша теперь любимая пьеса, такая насыщенная переживаніями, такая глубокая, такая значительная, способная затрагивать самые скрытые прекрасные уголки души человѣческой, даже у публики, не понимающей нашего языка, повторяю, неужели эта пьеса могла казаться не пьесой, а схемой и мы могли говорить что нѣтъ ролей?

Въ 1917 году послѣ перерыва въ нашей театральной жизни, обусловленнаго политическими событіями въ Россіи — первая пьеса, которую мы играли, была „Три сестры“, и было у всѣхъ такое чувство, что мы раньше играли ее безсознательно, не придавая значенія вложеннымъ въ нее мыслямъ и переживаніямъ, а главное мечтамъ. И впрямь иначе вся пьеса назвучала, почувствовалось, что не просто это были мечты, а какіе то предчувствія, и что дѣйствительно „надвинулась на насъ всѣхъ громада, сильная буря сдула съ нашего общества лѣнь, равнодушіе къ труду, гнилую скуку...“ хоть, по правдѣ, сдула и самое общество... и конечно не о такой бурѣ мечтала прекрасная душа Чехова, такъ болѣзненно сжимавшаяся при видѣ малѣйшаго насилія надъ человекомъ, надъ его духомъ, такъ мучительно съеживавшаяся при видѣ малѣйшей грубости даже въ обыденной жизни...

Отгорвавшись волею судьбы отъ родины, мы въ своихъ скитаніяхъ рѣшили возобновить эту нашу любимую пьесу, и надо было видѣть, съ

какими умиленными, смягченными лицами всѣ мы приступали къ возобновленію. И когда впервые, „заграницей“ зазвучали слова, проникнутыя любовью къ жизни, страстной вѣрой въ нее и жаждой жизни, несмотря на всѣ страданія, — мало кто могъ удержать слезу, слегка застилавшую глаза; но тутъ же, при первомъ проявленіи „чеховскаго“ юмора, чеховской шутки, слеза смахивалась и лица свѣтились улыбкой...

„Вишневый садъ“ мы играли 17 января 1904 года, въ день именинъ Антона Павловича. Эту зиму онъ проводилъ въ Москвѣ, съ разрѣшенія докторовъ и какъ онъ радовался и умилялся на настоящую московскую, снѣжную зиму, радовался, что можно ходить на репетиціи, болтать и шутить съ актерами, которыхъ онъ такъ любилъ, радовался, какъ ребенокъ, что у него была шуба и бобровая шапка!

Мы эту зиму приискивали клочокъ земли съ домомъ — подъ Москвой, чтобы Антонъ Павловичъ могъ зимовать близко отъ нѣжно имъ любимой Москвы (никто не думалъ, что развязка была недалеко). И вотъ мы поѣхали въ одинъ солнечный февральскій день въ Царицыно, чтобы осмотрѣть маленькую усадьбу, которую намъ предлагали купить. Обратного мы опоздали на поѣздъ, не то поѣздъ не пошелъ, но пришлось намъ ѣхать на лошадахъ въ Москву — верстъ около тридцати. Несмотря на довольно сильный морозъ, какъ наслаждался Антонъ Павловичъ видомъ бѣлой, горѣвшей на солнцѣ равнины и слушалъ скрипъ полозьевъ по крѣпкому, укатанному снѣгу! Точно судьба рѣшила его побаловать и дала ему въ послѣдній годъ жизни всѣ тѣ радости, которыми онъ дорожилъ и Москву, и зиму, и постановку „Вишневаго сада“, и людей, которыхъ онъ такъ любилъ, т. е. души человѣческія...

Работа на „Вишневомъ садомъ“ была трудная, мучительная, я бы сказала. Никакъ не могли понять другъ друга, сговориться режиссеры съ авторомъ. Но все хорошо, что хорошо кончается, и послѣ всѣхъ препятствій, трудностей и страданій, среди которыхъ рождался „Вишневый садъ“, мы вотъ играемъ его съ 1904 года по сегодня, и ни разу не снимали его съ репертуара, между тѣмъ какъ другія пьесы отдыхали по одному, по два, три года.

Первое представленіе „Вишневаго сада“ было днемъ чествованія Чехова литераторами и его друзьями. Его это утомляло, онъ не любилъ показныхъ торжествъ и даже отказывался пріѣхать въ театръ. Онъ очень волновался постановкой „Вишневаго сада“ и пріѣхалъ только къ третьему акту и то только, когда за нимъ поѣхали.

Первое представленіе „Чайки“ было торжествомъ въ театрѣ и первое представленіе послѣдней его пьесы тоже было торжествомъ въ театрѣ, но какъ не похожи были эти два торжества! Было безпокойно, въ воздухѣ висѣло что то зловѣщее. Не знаю можетъ быть теперь эти событія окрасились такъ, благодаря всѣмъ послѣдующимъ, но что не было ноты чистой радости въ этотъ вечеръ 17 января — это вѣрно. Антонъ Павловичъ очень внимательно, очень серьезно слушалъ всѣ привѣтствія, — но



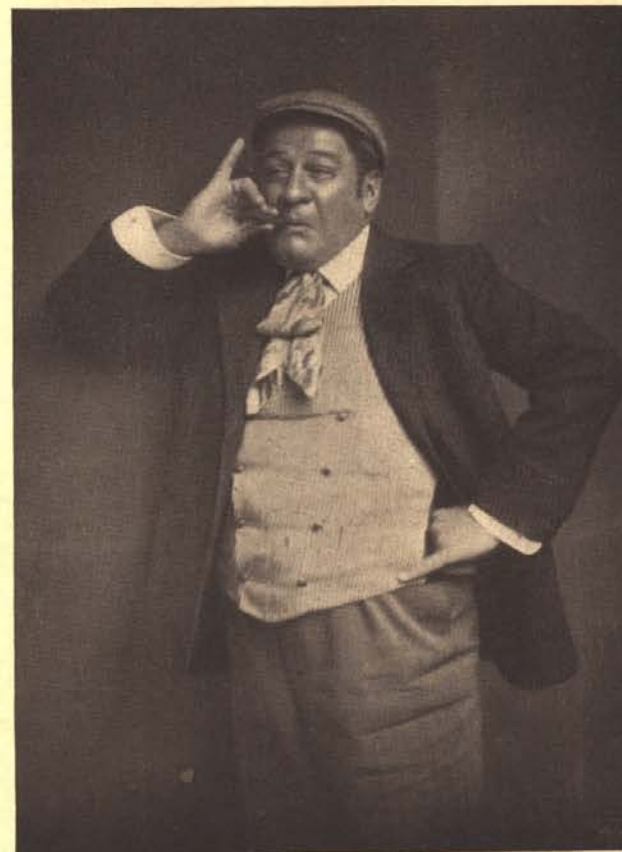
Вишневый Садъ. Трофимовъ  
И. Н. Берсеньевъ



Вишневый Садъ. Аня  
А. К. Тарасова



Вишневый Садъ. Дуняша  
В. Г. Орлова



Вишневый Садъ. Яша  
Н. Г. Александровъ



временами онъ вскидывалъ голову своимъ характернымъ движеніемъ, и казалось, что на все происходящее смотритъ съ высоты птичьяго полета, что онъ здѣсь не при чемъ, и лицо освѣщалось его мягкой, лучистой улыбкой, и появлялись его характерныя морщины около рта—это онъ вѣроятно услышалъ что нибудь смѣшное, что онъ потомъ будетъ вспоминать и надъ чѣмъ неизмѣнно будетъ смѣяться своимъ дѣтскимъ смѣхомъ. . . .

Вообще Антонъ Павловичъ необычайно любилъ все смѣшное, все, въ чемъ чувствовался юморъ, любилъ слушать рассказы смѣшные, и сидя въ уголкѣ, подперевъ рукой голову, пощипывая бородку и заливался такимъ заразительнымъ смѣхомъ, что я часто, бывало, переставала слушать рассказчика и глядя на Антона Павловича, сама заливалась, воспринимая рассказъ черезъ Антона Павловича. Онъ очень любилъ фокусниковъ, клоуновъ. Помню мы съ нимъ какъ то въ Ялтѣ долго стояли и не могли оторваться отъ всевозможныхъ фокусовъ, которые продѣлывали дрессированныя блохи. Любилъ Антонъ Павловичъ выдумывать — легко, изящно и очень смѣшно,—это вообще характерная черта чеховской семьи. Такъ, въ началѣ нашего знакомства большую роль играла у насъ „Наденька“, яко бы жена Антона Павловича, и эта „Наденька“ фигурировала вездѣ и всюду, ничто въ нашихъ отношеніяхъ не обходилось безъ „Наденьки“ (въ одномъ изъ писемъ ко мнѣ она тоже упоминается). „Наденька“ было имя нарицательное для всякой „жены“, какъ „жены“.

Даже за нѣсколько часовъ до своей смерти онъ заставилъ меня смѣяться, выдумывая одинъ рассказъ. Это было въ Баденвейлерѣ. Послѣ трехъ тяжелыхъ тревожныхъ дней ему стало легче къ вечеру. Онъ послалъ меня пробѣжаться по парку, такъ какъ я не отлучалась отъ него эти дни, и когда я пришла, онъ все безпокоился, почему я не иду ужинать, на что я отвѣтила, что гонгъ еще не прозвонилъ. Гонгъ, какъ оказалось послѣ, мы просто прослышали, а Антонъ Павловичъ началъ придумывать рассказъ, описывая необычайно модный курортъ, гдѣ много сытыхъ, жирныхъ банкировъ, здоровыхъ, любящихъ хорошо поѣсть, краснощекихъ англичанъ и американцевъ, и вотъ всѣ они, кто съ экскурсіи, кто съ катанья, съ пѣшеходной прогулки, однимъ словомъ отовсюду, собираются съ мечтой хорошо и сытно поѣсть послѣ физической усталости дня. И тутъ вдругъ оказывается, что поваръ сбѣжалъ и ужина никакого нѣтъ,—и вотъ какъ этотъ ударъ по желудку отразился на всѣхъ этихъ избалованныхъ людяхъ. . . Я сидѣла, прикурнувши на диванѣ послѣ тревоги послѣднихъ дней и отъ души смѣялась. И въ голову не могло придти, что черезъ нѣсколько часовъ я буду стоять передъ тѣломъ Чехова!

Въ послѣдній годъ жизни у Антона Павловича была мысль написать пьесу. Она была еще не ясна, но онъ говорилъ мнѣ, что герой пьесы ученый — любитъ женщину, которая или не любитъ его, или изменяетъ ему, и вотъ этотъ ученый уѣзжаетъ на дальній сѣверъ. Третій

актъ ему представлялся именно тамъ: стоитъ пароходъ, затертый льдами, сѣверное сіяніе, ученый одиноко стоитъ на палубѣ, тишина, покой и величіе ночи, и вотъ на фонѣ сѣвернаго сіянія онъ видитъ — проносятся тѣнь любимой женщины . . .

Антонъ Павловичъ тихо, покойно отошелъ въ другой міръ. Въ началѣ ночи онъ проснулся и первый разъ въ жизни самъ попросилъ послать за докторомъ. Ощущеніе чего то огромнаго, надвигающагося придавало всему, что я дѣлала, необычайный покой и точность, какъ будто кто то увѣренно велъ меня. Помню только первую жуткую минуту потерянности: ощущеніе близости массы людей въ большомъ спящемъ отелѣ и, вмѣстѣ съ тѣмъ, чувство полной мосй одинокости и безпомощности. Я вспомнила, что въ этомъ же отелѣ жили знакомые русскіе студенты—два брата, и вотъ одного я попросила сбѣгать за докторомъ, сама пошла колоть ледъ, чтобы положить на сердце умирающему. Я слышу, какъ сейчасъ, среди давящей тишины іюльской мучительно душной ночи, звукъ удаляющихся шаговъ по скрипучему песку. . .

Пришелъ докторъ, велѣлъ дать шампанскаго. Антонъ Павловичъ сѣлъ и какъ то значительно, громко сказалъ доктору по нѣмецки (онъ очень мало зналъ по нѣмецки): Ich sterbe. Потомъ взялъ бокалъ, повернулъ ко мнѣ лицо, улыбнулся своей удивительной улыбкой, сказалъ: „давно я не пилъ шампанскаго . . .“, покойно выпилъ все до дна, тихо легъ на лѣвый бокъ и вскорѣ умолкнулъ навсегда. . . И страшную тишину ночи нарушала только, какъ вихрь ворвавшаяся, огромныхъ размѣровъ черная ночная бабочка, которая мучительно билась о горящія электрическія лампочки и металась по комнатѣ. . .

Ушелъ докторъ, среди тишины и духоты ночи съ страшнымъ шумомъ выскочила пробка изъ недопитой бутылки шампанскаго. . . Начало свѣтатъ, и вмѣстѣ съ пробуждающейся природой раздалось, какъ первая панихида, нѣжное прекрасное пѣніе птицъ, и звуки органа, доносившіеся изъ ближней церкви. Не было слышно звука людскаго голоса, не было суеты обыденной жизни, была красота, покой и величіе смерти. . .

И у меня — сознаніе горя, потери такого человѣка, какъ Антонъ Павловичъ, пришло только съ первыми звуками пробуждающейся жизни, съ приходомъ людей, а то, что я испытывала и переживала, стоя одна на балконѣ и глядя то на восходящее солнце и на звенищее пробужденіе природы, то на прекрасное, успокоившееся, какъ бы улыбающееся лицо Антона Павловича, словно понявшаго что то,—это для меня, повторяю, пока остается тайной неразгаданной. . . Такихъ минутъ у меня въ жизни не было, думаю и не будетъ. . .

Ольга Книпперъ - Чехова.

## МОЕ ЗНАКОМСТВО СЪ ХУДОЖЕСТВЕННЫМЪ ТЕАТРОМЪ.



Въ 1900 году я служилъ въ Казани, въ одной изъ лучшихъ провинціальныхъ труппъ. Это было крупное, по тѣмъ временамъ, театральное дѣло. Называлось оно „Казанско-Саратовское товарищество оперныхъ и драматическихъ артистовъ подъ управленіемъ М. М. Барадая“. Около 10 лѣтъ подвизалось это товарищество въ двухъ городахъ — Казани и Саратовѣ, взаимно обмѣниваясь оперной и драматической труппами по полусезонамъ, т. е. драматическая начинала сезонъ въ Саратовѣ, оперная въ Казани — до праздниковъ Рождества, а съ Рождества мы, драматическіе, переѣзжали въ Казань, а на наше мѣсто въ Саратовъ переѣзжала опера изъ Казани. Во главѣ предпріятія стоялъ представитель товарищества М. М. Барадай, одинъ изъ талантливѣйшихъ людей театральнаго міра. Почти совсѣмъ необразованный человѣкъ, начавшій театральную карьеру мальчикомъ-разсылнымъ и сдѣлавшійся затѣмъ переписчикомъ ролей, затѣмъ бутафоромъ, помощникомъ режиссера, суфлеромъ и наконецъ — вершителемъ судебъ въ провинціальномъ мірѣ актеровъ тогдашней Россіи. Отсутствіе образованія возмѣщалось въ немъ большимъ природнымъ умомъ, исключительной театральной чуткостью и любовью къ дѣлу. Онъ умѣлъ угадывать дарованія въ молодыхъ актерахъ, умѣлъ „поставить“, какъ слѣдуетъ, передъ публикой актеровъ съ именами, такъ какъ отлично разбирался въ ихъ сильныхъ и слабыхъ сторонахъ, и умѣлъ находить хорошія пьесы. Конечно, въ репертуарѣ было много негоднаго мусора, неизбежнаго въ провинціальномъ дѣлѣ, но были пьесы, къ которымъ онъ приступалъ съ особой серьезностью, не жалѣя затратъ на постановку и времени для репетицій; и эти пьесы, всегда хорошаго вкуса, давали тонъ всему дѣлу. Мы слушались его беспрекословно. Избалованные успѣхомъ артисты съ большими именами подчинялись его волѣ.

Попалъ я въ эту труппу въ 1897 году. До того я былъ студентомъ Петербургскаго университета и въ качествѣ любителя много игралъ во всевозможныхъ любительскихъ кружкахъ и на клубныхъ сценахъ Петербурга. Одинъ сезонъ я былъ выходнымъ актеромъ въ бывшемъ Суворинскомъ театрѣ. На такія же выходныя роли я попалъ и въ эту Барадаевскую труппу. Но на второй же годъ мнѣ стали давать довольно отвѣтственныя роли, а на третій, т. е. въ сезонъ 1899 1900 года я уже былъ почти премьеромъ труппы. Въ это время я и получилъ приглашеніе изъ Москвы — въ Художественный Театръ. Это случилось во вторую половину сезона, въ январь 1900 года. Объ этомъ то я и расскажу подробнѣе, такъ какъ именно съ тѣхъ поръ завязалась моя связь съ Художественнымъ Театромъ.

Итакъ, я былъ „почти“ премьеромъ труппы. Премьеромъ въ полномъ смыслѣ слова не былъ потому, что не имѣлъ определеннаго амплуа, Барадай никакъ не рѣшался опредѣлить, кто же я: „первый любовникъ“, или „герой-резонеръ“? На оба эти амплуа въ труппѣ имѣлись старые заслуженные актеры, но то и дѣло Барадай отбиралъ отъ нихъ роли и передавалъ мнѣ. На предстоящій, слѣдующій сезонъ Барадай предлагалъ мнѣ уже опредѣленное амплуа „героя-резонера“ и высшій окладъ жалованія — 500 рублей въ мѣсяцъ.

Вдругъ, въ январь 1900 года, совершенно неожиданно я получаю телеграмму; „Предлагается служба въ Художественномъ Театрѣ. Сообщите крайнія условія“. Телеграмма — изъ Московскаго театральнаго бюро. Представленіе о Художественномъ Театрѣ у меня было самое смутное. Въ Москвѣ передъ тѣмъ я никогда не бывалъ, да и Художественному Театру исполнилось тогда всего два года отъ роду. Слыхалъ я, что есть въ Москвѣ нѣкій любитель-режиссеръ Станиславскій и что въ какомъ то клубѣ, съ какими то безвѣстными любителями онъ что то ставилъ и самъ игралъ. Слыхалъ я еще, что есть драматургъ Владиміръ Немировичъ-Данченко, что онъ преподастъ драматическое искусство въ Московской филармонической школѣ, и что у него есть ученики. Слыхалъ, наконецъ, что они т. е. Станиславскій съ Немировичемъ-Данченко, затѣяли вмѣстѣ театръ въ Москвѣ. Но что это за театръ, что въ немъ играютъ, и кто играетъ, и какъ играютъ понятія не имѣлъ. И вдругъ — телеграмма — приглашеніе! Какъ быть? Совѣщаюсь съ товарищами. Нѣкоторые знали, бывали сами въ Художественномъ театрѣ, слышали отзывы, читали рецензіи о Художественномъ Театрѣ. Общій голосъ ихъ: „театръ плохой, актеровъ нѣтъ, все мальчишки - ученики, да любители, выдумщики - режиссеры; денегъ нахватили у купцовъ московскихъ и мудрятъ для своей потѣхи“.

Въ этомъ родѣ были всѣ отзывы о тогдашнемъ Художественномъ Театрѣ въ средѣ провинціальныхъ актеровъ.

Очень заволновался Барадай, когда узналъ объ этой телеграммѣ. „Да вы съ ума сошли“, — говорилъ онъ мнѣ, — „если думаете



промѣнять наше дѣло и вашъ успѣхъ, и ваше положеніе на „любительщину“. Да вы тамъ погибнете, а я - жъ изъ васъ всероссійскую знаменитость черезъ годъ сдѣлаю!“

Но я колебался. Что то въ душѣ тянуло меня къ этому театру. А можетъ быть просто тянуло въ Москву. Я прислушивался къ немногимъ голосамъ, которые раздавались въ труппѣ „за“ Художественный Театръ. Это были голоса женской молодежи, болѣе интеллигентной части труппы, изъ ученицъ московскихъ театральныхъ школъ. Голубева, Крестовская, Литовцева (ставшая вскорѣ моей женой) говорили, что Художественный Театръ во всякомъ случаѣ „интересный“ театръ. Но какъ можетъ быть театръ интереснымъ, если въ немъ нѣтъ „настоящаго“ актера, я не могъ себѣ представить, и въ тоже время поддавался ихъ совѣтамъ принять предложеніе въ Художественный Театръ. „Тамъ геніальный учитель — В. И. Немировичъ-Данченко“, — говорили онѣ. „Зачѣмъ мнѣ учитель, — возражалъ я, — я же не ученикъ, а, слава тебѣ Господи, настоящій актеръ“. „Тамъ геніальный режиссеръ — Станиславскій“. Но это меня еще меньше трогало. Зачѣмъ режиссеру бытъ геніальнымъ? Развѣ нужна геніальность, чтобы выбрать къ спектаклю подходящій „павильонъ“ или даже, въ крайнемъ случаѣ, заказать декоратору новую декорацию (по ремаркамъ автора) или удобнѣе размѣстить на сценѣ актеровъ, чтобы они не закрывали другъ друга отъ публики? Да настоящіе, „опытные“ актеры и сами великолѣпно размѣщались на сценѣ, безъ всякаго режиссера. Что еще можетъ сдѣлать режиссеръ, какую онъ можетъ проявить „геніальность“, — я совсѣмъ не представлялъ себѣ въ тѣ времена.

Мои колебанія разрѣшилъ одинъ старый актеръ, который заявилъ: „Театръ этотъ Художественный конечно — вздоръ. Но . . . Москва! Стало быть, поѣзжай безъ лишнихъ разговоровъ. Не пропадешь. Увидитъ тебя Коршъ и возьметъ къ себѣ. А то еще, чѣмъ чортъ не шутить, увидитъ ктонибудь изъ Малаго Театра и возьмутъ тебя на Императорскую сцену. Москва, братъ! Поѣзжай.“ Это было для меня доводомъ самымъ понятнымъ и убѣдительнымъ. „Только смотри, не продешеви себя. Хоть онъ и литераторъ (Немировичъ-Данченко), а торговаться надо“, — прибавилъ старый актеръ. Я послушался и послалъ въ Москву телеграмму о согласіи и сообщилъ свои условія. Въ отвѣтъ пришла длинная телеграмма отъ Немировича-Данченко, гдѣ онъ объяснялъ, что жалованіе у нихъ годовое (а не сезонное, какъ въ провинціи), что дѣло молодое, бюджетъ скромный, и потому онъ проситъ согласиться на высшій окладъ Художественнаго Театра, на 1200 рублей въ годъ, т. е. сто рублей въ мѣсяць,

Я былъ почти оскорбленъ. Мнѣ уже предлагали 500 рублей, — правда, сезонныхъ, но всетаки за годъ я могъ заработать въ Казани около трехъ тысячъ рублей, а тутъ вдругъ . . . сто рублей! Я даже

котѣль отвѣтитъ гордымъ молчаніемъ. Но, повторяю, что то тянуло меня къ этому театру и жаль было разорвать съ нимъ. Старый актеръ и тутъ помогъ: „Проси двѣсти. Если нуженъ, дадутъ. На двѣсти проживешь. Потомъ наверстаешь, но уже больше не уступай. Не роняй нашей цѣны провинціальной.“ Я съ грустью, почти не вѣря въ успѣхъ, послалъ свой ультиматумъ — двѣсти рублей, и дней черезъ десять, уже почти примирившись съ мыслью, что ничего не выйдетъ у меня съ Художественнымъ Театромъ, вдругъ получилъ телеграмму: „Согласны двѣсти. Выѣзжайте. Немировичъ-Данченко.“ Эта задержка въ десять дней, какъ потомъ выяснилось, была вызвана большими колебаніями и спорами въ дирекціи Художественнаго Театра. Вѣдь они, Станиславскій и Немировичъ-Данченко, никогда меня въ глаза не видѣли и только по отзывамъ другихъ актеровъ рѣшили, что я именно тотъ молодой актеръ, который имъ нуженъ. Они собирали обо мнѣ свѣдѣнія, гдѣ только могли, и въ результатѣ рѣшили меня взять на такой исключительно большой окладъ жалованія. Рискнули. Игравшій тогда уже второй годъ „Царя Федора Іоанновича“ Москвинъ получалъ семьдесятъ пять руб. въ мѣсяцъ и только на третій годъ сталъ получать сто рублей, Книпперъ получала сто рублей, Мейерхольдъ — около ста а всѣ остальные — въ два и три раза меньше, и вдругъ какой то Качаловъ, котораго въ глаза не видѣли, требуетъ двѣсти рублей. Это была сенсация среди труппы Художественнаго Театра, актеры и актрисы ждали меня съ любопытствомъ и нетерпѣніемъ, а многіе и съ понятнымъ недружелюбіемъ.

Въ концѣ февраля 1900 года я былъ въ Москвѣ. Началось знакомство съ Художественнымъ Театромъ. Былъ Великій Постъ, во время котораго, какъ извѣстно, спектакли не разрѣшались. Шли только репетиціи къ будущему сезону. Театръ готовилъ „Снѣгурочку“ Островскаго и намѣчены были къ постановкѣ „Докторъ Штокманъ“ — и „Когда мы, мертвые, пробуждаемся“. Въ первомъ же разговорѣ со мной В. И. Немировичъ-Данченко сказалъ мнѣ, что ему очень хотѣлось бы теперь же, при распредѣленіи ролей и выборѣ пьесъ для будущаго сезона, наконецъ со мною познакомиться, посмотрѣть на меня на сценѣ, т. е. устроить что то вродѣ закрытаго (безъ публики) дебюта, чтобы рѣшить, какъ лучше, на какія роли, меня использовать. Я согласился и предложилъ показаться въ двухъ роляхъ въ „Смерти Іоанна Грознаго“: сыграть въ одной сценѣ Годунова, а въ другой Грознаго. Такъ какъ обѣ роли у меня были играныя (въ Казани), то я заявилъ, что мнѣ не понадобится больше двухъ-трехъ репетицій, только бы сговориться съ новыми партнерами о мѣстахъ. Конечно, на репетиціяхъ я собирался только „пробормотать“ про себя роль, какъ это дѣлали въ другихъ театрахъ „настоящіе“ актеры, не давая никакой игры, а уже „заиграть“ во всю на самомъ дебютѣ. Въ этомъ заключался актерскій „шикъ“.

На первой же репетиции я потерял этот шик. Когда всё кругом, даже исполнители самых ничтожных ролей, сразу заиграли во весь темперамент, загорелись, заволновались, зажили новой жизнью, преобразились в каких-то других людей, я уже не мог по гастролерски бормотать и тоже „заиграл“. И сразу же сам почувствовал, сам услышал, что это выходит у меня совсем из другой оперы, что мы говорим на разных языках. Насколько они были просты и естественны, настолько я ходулен и декламационно-напыщен, насколько они горячи и по настоящему темпераментны, настолько я театрално-холоден и деревянен. Я растерялся и заволоквался, но все-таки овладел собой и пустился на хитрость, чтобы скрыть свой конфуз: к чему то придрался, чтобы прекратить свою игру и дальше уже „забормотал“ роль про себя — не хочу, мол, репетировать во всю, и только жадно следишь, с бьющимся сердцем от волнения, от удовольствия, от восторга, от зависти, от сознания своего безылия, следишь за их интонациями, ловишь их жесты, такие необычные, не актерские, такие характерные. Я был поражен. Всё они показались мне замечательными актерами; чем меньше и незначительнее была роль, тем большим казался ее исполнитель. Я помню, что к исполнителю самой маленькой роли (Боярин в Думе, три-четыре строки — вся роль), громадному косому дѣтинѣ с наивным лицом, Баранову, я почувствовал что то в родѣ благоговѣнія: так необыкновенно сочно, красочно, широко прозвучала его интонация, такие широкие, богатырские были его взмахи рук, так живописно сидѣлъ он, разставив как то по звѣриному свои ноги. Я ушел с репетиции ошеломленный. И на второй и на третьей репетиции повторилось такое же мучение: я пробовал „заиграть“, поддѣлаться под их тон, и сейчас же уходил в репетиционное бормотание. Режиссер (Санин) с лукавым лицом следишь за мной, но ничего не говорил, не дѣлал мне ни упреков, ни комплиментов. На лицах остальных товарищей было ожидание, недоумение, а у некоторых, мне казалось, уже злорадство.

Само собой понятно, как волновался я в вечер дебюта. Конечно, собралась вся труппа, вся контора, даже капельдинеры, жны актеров, близкие друзья театра. Я сыграл сначала Годунова в первой картинѣ, потом перегримировался и сыграл Грозного — вторую картину. Помню, что собой владел. Помню, что рѣшил играть „честно“, так, как я играл бы в милой Казани, гдѣ меня любили в этих ролях. Не могу, мол, под вас поддѣлываться, судите меня каков я есмь. Но радости в душѣ не было, вѣры в то, что это хорошо, что так нужно играть, не было. Уже была душа отравлена какой то новой правдой.

Отыграл. Стал разгримировываться. Пришел в уборную Станиславской, с очаровательной улыбкой, застенчивый и конфузющийся,

какъ всегда, когда онъ не въ „работѣ“, когда онъ не учитъ, не доказываетъ, не показываетъ. „Пожалуйста, стдыхайте, разгримировывайтесь, раздѣвайтесь. Я подожду.“ Долго молчалъ, пока я раздѣвался, пока не ушли парикмахеръ и портной. Остались мы одни, вдвоемъ. Еще нѣсколько минутъ томительнаго молчанія, и наконецъ, очевидно собравшись съ духомъ, онъ началъ говорить. Смыслъ его словъ былъ тотъ, что дебютъ показалъ, насколько мы чужіе другъ другу люди. Мы настолько говоримъ на разныхъ языкахъ, что онъ даже не считаетъ возможнымъ вдаваться въ подробности и объяснять мнѣ, въ чемъ тутъ дѣло, потому что сейчасъ я не могу этого понять. Отдѣльныя фразы его мнѣ всетаки очень вѣзались въ память. „Вы простите, меня, онъ кланялся, улыбался, конфузился, — простите меня, но я не ожидалъ, чтобы за какихъ нибудь три года, что вы на сценѣ, можно было приобрести столько дурного и такъ укрѣпиться въ немъ“. И вся бѣда была въ томъ, что онъ считалъ безнадежной даже попытку объяснить мнѣ это все „дурное“ такъ, чтобы я теперь же могъ его въ себѣ увидѣть и возненавидѣть. Только съ годами я это пойму“ . . .

Въ заключеніе онъ сказалъ: „Въ томъ видѣ, какой вы сейчасъ, изъ себя представляете какъ актеръ къ сожалѣнію, мы воспользоваться вами не можемъ. Поручить вамъ какія либо роли, конечно, невозможно, но мнѣ лично будетъ очень жаль, если вы отъ насъ уйдете, потому что у васъ исключительныя данныя и можетъ быть со временемъ вы сдѣлаетесь нашимъ актеромъ.“

Такъ кончился мой первый разговоръ со Станиславскимъ. Такъ кончился мой дебютъ. Почти то же самое, только въ болѣе мягкихъ выраженіяхъ, мнѣ сказалъ на слѣдующій день В. И. Немировичъ-Данченко. Режиссеръ Санинъ, который впоследствии сталъ моимъ другомъ, ничего не говорилъ, и, мнѣ казалось, даже избѣгалъ со мной встрѣчъ. Остальные мои новые товарищи, встрѣтившіе меня, пожалуй, недружелюбно, — теперь, послѣ несомнѣннаго моего провала, стали относиться ко мнѣ проще, болѣе ласково и участливо. И вотъ передо мною всталъ вопросъ: оставаться ли здѣсь, или бѣжать изъ этого театра и искать — „гдѣ оскорбленному есть чувству уголокъ“? Мое актерское самолюбіе говорилъ мнѣ: конечно бѣжать. Но какое то артистическое любопытство удерживало меня и приковывало къ этому театру.

Я не былъ занятъ въ „Снѣгурочкѣ“, но я не могъ, буквально не могъ пропустить ни одной репетиціи. Я первымъ приходилъ на репетицію, куда меня никто не вызывалъ, и послѣднимъ уходилъ. И съ каждымъ днемъ я чувствовалъ, какъ раскрываются мои глаза, какъ я начинаю видѣть въ театрѣ то, чего никогда въ немъ не подозрѣвалъ.

Такъ прошло около двухъ мѣсяцевъ. Труппа собиралась развѣз-

жаться на лѣтнія каникулы. И, вдругъ, на одной изъ репетицій „Снѣгурочки“ ко мнѣ подошелъ Станиславскій и сказалъ конфиденціально, отведя меня въ сторону: „У насъ, какъ видите, не ладится роль царя Берендея. Ни у меня ничего не выходитъ, ни у другихъ. Всѣ пробовали. Попробуйте Вы. Возьмите пьесу и подучите текстъ, дня черезъ три мы васъ послушаемъ. Согласны?“. Я съ удовольствіемъ согласился, и всѣ три дня и, вѣроятно, три ночи не разставался съ Берендеемъ. Мнѣ стало ясно, чего добивались отъ исполнителя этой роли, и мнѣ казалось, что я схватилъ нужное.

Когда черезъ три дня на репетиціи я влѣзъ на нѣкое сооруженіе изъ табуретокъ, изображавшее царскій тронъ, я вдругъ почувствовалъ пріятнѣйшее спокойствіе увѣренности. Я сталъ произносить первый монологъ. Была напряженнѣйшая тишина въ залѣ. Конечно, опять собралась вся труппа. Я кончилъ монологъ и хотѣлъ слѣзть съ трона. Вдругъ, вижу ко мнѣ устремляется Станиславскій съ сіяющимъ лицомъ и начинаетъ аплодировать. Въ ту же секунду раздался другой взрывъ аплодисментовъ — всѣхъ присутствовавшихъ. Станиславскій замахалъ руками и сталъ удерживать меня на тронѣ: Не можете ли дальше? Еще чтонибудь? Сцену съ Купавой!“ Я продолжалъ, и опять былъ взрывъ аплодисментовъ. Станиславскій радостно взволнованный говорилъ: „Это — чудо. Вы — нашъ. Вы все поняли, поняли самое главное, самую суть нашего театра. Ура! У насъ есть царь Берендей“. Онъ крѣпко меня обнялъ и поцѣловалъ.

Это былъ одинъ изъ счастливѣйшихъ дней моей жизни. Судьба баловала меня въ этомъ моемъ дорогомъ, моемъ единственномъ Театрѣ и много радостнаго дала мнѣ за эти двадцать лѣтъ. И, всетаки, именно этотъ день былъ, кажется, самымъ радостнымъ.

В. Качаловъ.



## КАКЪ Я СДѢЛАЛСЯ ДРАМАТУРГОМЪ.



авно это было и былѣмъ поросло. Спутались въ памяти времена и сроки послѣ вихря переживаній и приключеній за послѣдніе три года на родной землѣ... Не могу ручаться за точность моихъ датъ, однако все, что связано такъ или иначе съ А. П. Чеховымъ и съ Художественнымъ Театромъ, встаетъ передъ моимъ душевнымъ взоромъ, какъ вчерашній день.

Когда, послѣ долгихъ скитаній по славянскимъ землямъ, я пріѣхалъ въ Прагу, я въ тотъ же день вечеромъ, презрѣвъ дорожное утомленіе, отправился на спектакль Художественнаго Театра. Шелъ и волновался, словно юноша, идущій на свиданіе съ любимой дѣвушкой...

Играли „Трехъ сестеръ“. Поднялся занавѣсъ, и я быстро позабылъ, что я не въ Москвѣ, а въ Прагѣ. Точно колесо жизни завертѣлось въ обратную сторону и вернуло мнѣ то далекое время, тотъ памятный день, когда я впервые въ жизни попалъ на спектакль Московскаго Художественнаго... Снова, какъ восемнадцать лѣтъ тому назадъ, я позабылъ о времени и пространствѣ, отдавъ всю душу во власть волшебниковъ сцены, снова жилъ единымъ трепетомъ съ воскресшими героями незабвеннаго Чехова, и снова я, уже сѣдой и усталый отъ жизни и отъ людей, потихоньку отиралъ слезы состраданія и умиленности и боролся со спазмами въ горлѣ. И казалось, что ничего не случилось, что я снова въ Россіи, что Чеховъ вовсе не умиралъ, а живъ и гдѣ то близко, тутъ въ театрѣ, прячется за занавѣсью ложи.

Странное чувство, похожее на испугъ, охватило меня, когда я вышелъ изъ театра и очутился не въ Москвѣ, а въ Прагѣ. Точно въ сказкѣ: слеталъ на коврѣ-самолетѣ въ родныя провинціальныя захолустья,

побывалъ въ Москвѣ, повидался съ Антономъ Павловичемъ и снова превратился въ человѣка безъ родины, безъ родного дома, одинокій и заброшенный, какъ безпріютная собака, потерявшая своего хозяина. И какъ собакѣ, мнѣ хотѣлось выть отъ душевной скорби. Точно я вернулся съ кладбища, на которомъ зарылъ въ землю все дорогое, все любимое, безъ чего нельзя жить... Долго не спалось. Картины прошлаго, тѣсно переплетшіяся съ Художественнымъ Театромъ, одна за другою, вставали въ моей памяти и душа шептала, глотая слезы: „Въ Москву! въ Москву!“ ...

О, какъ мнѣ близокъ и понятенъ этотъ вопль трехъ Чеховскихъ сестеръ! Вѣдь я — глубокій провинціалъ, со дней юности стремившійся въ Москву или Петербургъ и впервые, наконецъ, попавшій туда около сорока лѣтъ отъ роду! Поймутъ ли этотъ символическій вопль трехъ прекрасныхъ русскихъ женщинъ иностранцы? Едва-ли. Надо быть русскимъ провинціаломъ, чтобы понять весь драматизмъ этого вопля. Ни въ Германіи, ни во Франціи, ни въ какой культурной странѣ нѣтъ такого океана глухой провинціи, такихъ „медвѣжьихъ угловъ“, такихъ захолустныхъ болотъ, какъ въ нашей Руси! Повѣрятъ ли иностранцы, что тысячи русскихъ интеллигентныхъ людей такъ и умираютъ, не повидавши хотя разъ въ жизни Москвы и Петербурга?! А вѣдь это именно такъ. Огромныя разстоянія, трудность сообщеній, привычная неподвижность русскаго человѣка, пустившаго корни въ далекихъ и глухихъ окраинахъ, а рядомъ съ этимъ вѣчное устремленіе духа въ туманную даль мечтаній о лучшей красивой жизни, которая неизмѣнно связывается въ душахъ провинціаловъ съ представленіемъ объ единственныхъ почти культурныхъ центрахъ, гдѣ кипитъ жизнь и всяческое творчество духа человѣческаго! Побывать въ Москвѣ или Петербургѣ для тысячъ провинціаловъ въ дореволюціонное время было такимъ же событіемъ въ жизни, какъ путешествіе въ Мекку и Медину для казанскаго татарина!

Для писателей моей литературной полосы Москва и Петербургъ, эти центры литературно-художественной жизни всей столѣтиемиліонной страны, оставались лѣтъ двадцать „мечтой“ просто потому, что въ тѣ времена почти всякій писатель „съ убѣжденіями“ имѣлъ отъ властей придерживающихъ званіе „неблагонадежнаго“ и объ столицы, какъ и всѣ университетскіе города, не числились въ его „чертѣ осѣдлости“!

Въ началѣ девятисотыхъ годовъ по провинціи уже шла молва о рожденіи въ Москвѣ новаго чудодѣйственнаго театра. на афишахъ провинціальныхъ театровъ уже красовались рекламныя заявленія: Поставлено по образцамъ Московскаго Художественнаго Театра! Побывавшіе въ Москвѣ провинціалы съ восхищеннымъ умиленіемъ рассказывали о томъ, какъ они попали въ Художественный Театръ и что тамъ почувствовали. Жестоко провалившаяся въ Императорскомъ Александринскомъ театрѣ Чеховская „Чайка“ воскресла въ Московскомъ Художественномъ. Свершилось чудо, приковавшее къ себѣ вниманіе всей литературно-худож-



жественной публики. . . Такъ захотѣлось своими глазами узрѣть это чудо московское! Жилъ я тогда въ Нижнемъ-Новгородѣ. Тамъ же жилъ Максимъ Горькій. Въ эту пору мы дружили семьями. Однажды возбужденные рассказами заѣзжаго москвича о новомъ театрѣ, мы рѣшили ѣхать въ Москву смотрѣть „чудо“. М. Горькій съ женой и я съ женой. Одинъ я былъ не полноправный. Рискованно было мнѣ, безправному ѣхать въ Москву, но я не могъ воздержаться. Была не была, поѣду! Москва — какъ море, а я въ ней буду, какъ щепка. Прописываться не стану: гдѣ день, гдѣ ночь! . . . Соблазнилъ я еще и тѣмъ, что въ Москвѣ въ это время гостилъ Антонъ Павловичъ. . . До этого у меня была только одна встрѣча съ нимъ, оставившая по себѣ впечатлѣніе нѣжной радости, влюбленности въ его ласковую душу. И вотъ теперь проснулось тяготѣніе къ этой душѣ, захотѣлось еще разъ встрѣтиться съ ея прекрасными печальными глазами, съ ея кроткой всепрощающей улыбкою. . . Поѣхали! . . .

Помню первый вечеръ въ Художественномъ Театрѣ. Всѣ мы, Горькій, его жена, я съ женой сидѣли впереди, а Антонъ Павловичъ прятался въ глубинѣ ложи. Играли „Одинокихъ“ Гауптмана. Ошеломляющее впечатлѣніе! Никогда въ жизни я не видалъ такой правды жизни на сценѣ. Иллюзія дѣйствительной, а не отраженной жизни, была такъ велика, что порою становилось какъ то неловко: словно тайно подсматриваешь въ чужой семейный домъ, гдѣ происходитъ своя семейная драма! Совсѣмъ не поднималось вопроса, кто какую роль играетъ и какъ играетъ: всѣ были не актерами, а настоящими членами семьи и ихъ близкими и знакомыми. Ни одинъ штрихъ не нарушалъ этой иллюзіи дѣйствительной жизни. Не было театра, не было сцены, рампы, суфлерской будки, не было актеровъ. . .

Послѣ театра были у Антона Павловича.

— Я напишу пьесу! — твердо и положительно заявилъ М. Горькій.

Надо ли говорить, что спектакль Художественнаго театра и во мнѣ зародилъ тайное желаніе написать пьесу и заставилъ лелѣять мечту о ея постановкѣ именно въ этомъ театрѣ? Всѣ мы, Андреевъ, Горькій, Юшкевичъ, я и многіе изъ писателей начали писать пьесы только подъ впечатлѣніемъ этого исключительнаго театра.

Смотрѣли мы еще Ибсеновскаго „Врага народа“ (Доктора Штокмана) и Чеховскаго „Дядю Ваню“. Опять были всѣ вмѣстѣ съ Антономъ Павловичемъ. Епечатлѣніе отъ „Дяди Вани“ стусевало все уже видѣнное. Наши жены плакали, я не отставалъ отъ нихъ. Душа жила и страдала вмѣстѣ съ героями пьесы. Въ антрактахъ посматривали на Чехова и хотѣлось броситься къ нему, обнять его, цѣловать ему руки, сказать ему что то особенное, но не было такихъ словъ. . . А Антонъ Павловичъ скромно прятался отъ публики и не было въ немъ никакой торжествующей авторской гордости, словно еовсе не онъ и написалъ эту пьесу, до дна всколыхнувшую наши сердца. . .

остановиться съ пьесами я уже не могъ: меня отравилъ драматургіей Художественный Театръ. Написать вторую пьесу „За слазой“, но К. С. Станиславскій сказалъ, что она „наполовину написана по новому, а наполовину по старому“. Неудача! Огорченіе! Надо бы бросить писать пьесы, а я не могу: все, какъ больной зубъ, зудитъ душа... Смертельно хочется видѣть свою пьесу въ Художественномъ Театрѣ! Принялся за работу основательно, написалъ „Евреевъ“. Читалъ въ Нижнемъ Новгородѣ интеллигентной публикѣ, огромное впечатлѣніе! Ликовала душа: вотъ, думалъ, наконецъ то! Послалъ въ Художественный Театръ. Жду. Томлюсь. Письмо съ „чайкой!“ Увидалъ „чайку“, — даже въ сердцѣ защекотало. Я вѣрилъ въ положительный отвѣтъ. Снова огорченіе: „въ пьесѣ слишкомъ много злободневности“... Опустились руки. Бросилъ рукопись. Рѣшилъ, что больше не буду писать пьесъ. Самообманъ! Я уже сталъ похожимъ на пьяницу. Прошло полгода, опять сѣлъ за пьесу. Написалъ „Ивана Мироныча“. Раньше пьеса называлась „Новой Жизнью“. Боялся я послать ее въ Художественный Театръ. Написалъ Антону Павловичу. Онъ попросилъ немедленно выслать рукопись. Послалъ и скоро получилъ отвѣтъ: „Пьеса хорошая и очень смѣшная. Читалъ и смѣялся. Надо ее поставить. Пишу Немировичу“. Только заглавіе Антону Павловичу не понравилось: „Публика всегда придирается къ автору. Посмотрятъ вашу пьесу и скажутъ: а гдѣ же новая жизнь? Надо давать такія заглавія, чтобы они ничего не обѣщали“.

Я измѣнилъ заглавіе: назвалъ „Иваномъ Миронычемъ“, по имени главнаго дѣйствующаго лица. Антонъ Павловичъ одобрилъ.

Такъ я съ ласковой помощью Чехова всетаки попалъ на сцену Художественнаго Театра.

Когда я читалъ пьесу артистамъ, стоялъ неудержимый хохотъ. Станиславскій хохоталъ какъ гимназистъ, Немировичъ-Данченко смѣялся солидно, однѣми губами. Потомъ начались безконечныя репетиціи, и тутъ только я увидалъ, какой колоссальный трудъ предшествуетъ появленію пьесы на сценѣ Художественнаго Театра! Безконечное повтореніе одной сцены, безконечное варьированіе въ жестахъ, въ тонахъ, въ мелочахъ движеній, схватываніе, улавливаніе отдѣльныхъ удачныхъ моментовъ. Кропотливый отборъ деталей! Бывали репетиціи, когда успѣвали пройти только нѣсколько явленій... Но вотъ наладилось. Все дѣйствіе идетъ гладко. Появляется Станиславскій и вдругъ все ломаетъ и начинаетъ перестраивать! И такъ мѣсяцы...

Конечно я былъ безумно счастливъ. Любилъ моихъ исполнителей нѣжной любовью, особенно Лужскаго, неподражаемаго Ивана Мироныча, равнаго которому я уже не видалъ никогда въ этой ролѣ.

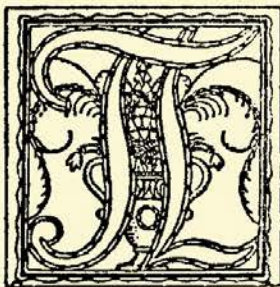
Евгеній Чириковъ.



Гамлетъ  
В. И. Качаловъ



## ГАМЛЕТЪ-КАЧАЛОВЪ.



ередъ спектаклемъ Художественнаго Театра въ Прагѣ я опять прочелъ „Гамлета“. Въ который разъ? И опять мнѣ показалось, что я прочелъ — впервые... Геніальныя творенія — какъ глубина морей! Сколько ни погружайся водолазь, не измѣритъ бездны; сколько ни перечитывай — все новость и чудо!

Удивляться ли тому, что такъ разнорѣчивы толкователи „Гамлета“, отъ XVIII столѣтія до нашихъ дней, отъ Ричардсона и Гете до... Доудена, Георга Брандеса и его изобличителя Льва Шестого? Кто изъ нихъ, критиковъ „величайшаго творца послѣ Бога“, — романтиковъ, гегельянцевъ, позитивистовъ, мистиковъ, моралистовъ, эстетовъ, восторженныхъ хвалителей и придирчивыхъ судей, блестящихъ импровизаторовъ и упрямыхъ доктринеровъ, — кто изъ нихъ, погружавшихся въ глубину Шекспира, не вынесъ изъ нея своей правды о трагической исторіи Датскаго Принца?

Удивляться ли и тому, что кажгый большой актеръ, исполняющій роль Гамлета, исполняетъ ее по своему? Актеръ — не самый ли субъективный изъ критиковъ? И въ правѣ ли мы сѣтовать на него, если, волнуя, потрясая и очаровывая нашу душу, онъ играетъ себя можетъ быть больше, нежели автора?

Не только — себя. Въ геніальномъ твореніи, какъ въ волшебномъ зеркалѣ, отражаются эпохи и люди: индивидуальности художниковъ сцены и философія вѣка, смѣна воззрѣній, вѣръ, вкусовъ... Чѣмъ глубже геній, тѣмъ многообразнѣе эти отраженія. Нѣтъ абсолютнаго Шекспира. У всякаго времени и народа „свой“ Шекспиръ. И у всякаго театра. И до тѣхъ поръ, пока не изсякнетъ творчество лицедѣя, на театральныхъ подмосткахъ будутъ появляться новые Гамлеты, не менѣе несомнѣнные, вѣроятно, и не менѣе спорные, чѣмъ бывшіе до нихъ. Недаромъ говоритъ самъ Гамлетъ объ актерахъ: „Они зеркало и краткая лѣтопись своего времени“.

Мы не можемъ представить себѣ, какъ воплощали когда то роль Гамлета: знаменитый Томасъ Беттертонъ и, полувѣкомъ позже, Давидъ Гарриксъ, и еще черезъ полъ столѣтія красавецъ Джонъ Кэмблъ, увѣченнй на портретѣ Лоуренса, и прославленный нѣмцами Францъ Брокманъ, въ честь котораго въ Гамбургѣ выбивались медали, и вѣнце-носецъ русскаго театра Василій Каратыгинъ. Память о великихъ артистахъ почти безслѣдно стираютъ годы. Хорошо, если остается имя. Но мы помнимъ тѣхъ великихъ, что еще недавно были современными Гамлетами: Эрнеста Росси, Сальвини, Мунэ-Сюлли, Сарру Бернаръ. Развѣ всѣ они не играли самихъ себя и, вмѣстѣ, свою эпоху и свой народъ, вдохновляясь „богомъ, который таится въ человѣкѣ“ и традиціей роднаго Театра?

Напоминаетъ ли кого нибудь изъ нихъ Гамлетъ Художественнаго Театра, — Качаловъ? Не думаю. Но мнѣ и не хочется сравнивать героя московской постановки съ триумфаторами европейскихъ сценъ. Все относительно въ этомъ мѣрѣ. Качаловъ — Качаловъ. И не потому волнуется выявленная „москвичами“ трагедія Датскаго Принца, что воскрешаетъ въ насъ отзвуки столькихъ прошлыхъ театральныхъ восторговъ. Было бы поистинѣ странно, если бы игра всегда уравновѣшеннаго, всегда обдуманно-мелодичнаго Качалова, прошедшаго долготѣною школу той истинно-современной „естественности“, что возвелъ въ непререкаемый принципъ „Театръ Чехова“, — если бы игра Качалова, связанная къ тому же въ „Гамлетѣ“ условностями, уцѣлѣвшими отъ первоначальнаго Гордонъ-Крэгговскаго символическаго замысла (о немъ рѣчь впереди), походила чѣмъ либо на „огненное безуміе“ Росси, или на традиціонное великолѣпіе Мунэ-Сюлли, или на нервную изысканность и хриплый паеосъ безсмертной Сарры.

Однако ничуть невѣрно (какъ говорилось иными критиками), что Качаловъ въ этой исключительно трагической роли, заостренной неподражаемой шекспировской ироніей, не возвысился надъ привычной бытовой образностью, не явилъ чертъ всечеловѣческаго героя-страдальца, не ушелъ отъ „Чеховскаго Театра“, словомъ — остался „русскимъ Гамлетомъ“ изъ породы тѣхъ Рудиныхъ, которыми полна наша литература. Нѣтъ, я далеко не согласенъ съ этимъ! Всмотриваясь, вслушиваясь въ Гамлета-Качалова, вотъ ужъ не мало лѣтъ, я ощущаю его не какъ російскаго „гамлетика“, загримированнаго по Крэгу легендарнымъ Амлетомъ не то XII-го, не то XIII-го столѣтія, а какъ одно изъ подлинныхъ воплощеній образа, созданнаго для всѣхъ народовъ и временъ, хотя въ этомъ воплощеніи и не меньше Качалова, чѣмъ Шекспира. Большой русскій актеръ даетъ въ немъ свое лучшее. Не будемъ корить его за то, чего онъ не даетъ. Это лучшее приковываетъ наше вниманіе и освѣщаетъ небутафорскимъ лучомъ шекспировскую глубину. Лучомъ сдержанно-пламеннаго, гордаго и въ гордости своей раздвоеннаго чувства . . .

Мнѣ не приходится защищать Качалова. Но вопросъ самъ по себѣ

психологически интересенъ. Никакому сомнѣнію не подлежитъ національная основа Качалова - мима и въ роли Гамлета. Подмѣтить не трудно даже не русскую вообще, а чисто московскую мягкость въ его жестахъ, въ интонаціяхъ чуть нараспѣвъ, въ бархатныхъ переливахъ голоса, во всей манерѣ бытъ... На то и русскій онъ душой и тѣломъ, москвичъ, не французъ Кокленъ, не итальянецъ Маджи, не нѣмецъ Моисси. Но какъ бы ни была „Москва“ своеобразна, это органически-національное у него, Качалова, не сильнѣе отражается на общемъ рисункѣ игры, чѣмъ у любого артиста, сына своей родины. Общій рисунокъ, характеръ и смыслъ роли, обуславливаются уже личнымъ началомъ, и тутъ упрекъ Качалову въ излишней „русскости“ — или недоразумѣніе, или несправедливость предвзятой критики. Внѣшніе штрихи манеры принимаются подобной критикой за внутреннюю сущность, стиль повадокъ отождествляется съ содержаніемъ. Межъ тѣмъ по содержанію, по драматическому замыслу — „качаловское“ въ Гамлетѣ, конечно, не совпадаетъ съ тѣмъ, что мы опредѣляемъ понятіемъ русскаго гамлетизма, „рудинства“ (или другого, близкаго описанному Тургеневымъ неудачничества).

Русскій гамлетизмъ — трагикомедія безволя съ чисто бытовымъ оттѣнкомъ. Въ комъ изъ героевъ того же Чехова не найти гамлетика, т. е. интеллигента, не удовлетвореннаго жизнью, бесплодно ноющего, обвиняющаго другихъ и себя, замученнаго противорѣчіями бытія, собственной лѣнью и „засасывающей средой“? Дряблость души, неврастенія сердца, любовь къ фразѣ и расшатанность мысли, „благіе порывы“, кружащіе голову легковѣрнымъ женщинамъ, и жалкая несостоятельность поступковъ... Гамлетики — мечтатели отъ непригодности къ жизни.

Таковъ ли Гамлетъ — Качаловъ? Наоборотъ: я бы сказалъ — Качаловъ скорѣе замалчиваетъ въ Гамлетѣ то, что является и для Шекспира, если не непригодностью, такъ во всякомъ случаѣ явной неприспособленностью къ жизни незнающаго ея, или знающаго только по книжкамъ, Гамлета. Не вложилъ ли онъ въ уста несчастнаго принца горькія слова монолога четвертой сцены четвертаго дѣйствія:

*Какъ все винитъ меня! Малѣйшій случай  
Мнѣ говоритъ проснись, лѣнивый мститель!  
Что человекъ, когда свое все благо  
Онъ полагаетъ въ снѣ?..*

Каждымъ поводомъ пользуется Шекспиръ, вскрывая душевную пытку своего героя, дабы напомнить намъ, словами его угрызеній, объ этой в и н ѣ человекѣ, не умѣющаго проснуться къ роковой дѣйствительности и загорѣться „румянцемъ сильной воли“. Какому только самобичеванію не подвергаетъ себя пробуждающійся на зовъ судьбы балованный сновидецъ, когда пелена спадаетъ съ его глазъ и „презрѣнность міра“, этотъ „опустѣлый садъ негодныхъ травъ“, начинаетъ казаться ему презрѣнностью его собственной нерѣшительности, его собственной

трусливой совѣсти, убаюканной лживыми мечтами и бездѣйственнымъ „размышленіемъ“.

*Что я? Презрѣнный малодушный рабъ,  
Я голубъ мужествомъ... и т. д.*

Эту сторону Гамлета, кающагося сновидца, не находящаго себѣ оправданія въ страстномъ гнѣвѣ своемъ на самого себя, Гамлета, передъ которымъ блѣднѣетъ, пожалуй, Гамлетъ-обличитель „пустоты, пошлости и ничтожества міра“, цѣпляющійся до послѣдней минуты за свое призрачное превосходство, эту сторону Гамлета, я повторяю, — Качаловъ можетъ быть умышленно смягчаетъ, чтобы подчеркнуть немнимое превосходство Гамлета надъ окружающими: великое благородство его муки и обреченность его передъ непостижимымъ и карающимъ рокомъ. Такой Гамлетъ — что угодно, но не пустоцвѣтъ фразы, не заблудившійся въ себѣ интеллигентъ, не озлобленный неврастеникъ. Онъ все время — герой трагедіи, напряженно впечатлительный, порывистый, прямой, измѣняющій себѣ не отъ дряблости чувства, а отъ „гибельнаго избытка сердца“, по слову Гончарова, или, какъ сказалъ Шекспиръ въ одномъ изъ сонетовъ:

*Отъ силы чувствъ своихъ слабѣющихъ душою.*

Не потому ли другимъ критикамъ, менѣе пристрастнымъ, Качаловъ показался слишкомъ дѣятельнымъ, слишкомъ „ко всему готовымъ“, недостаточно, отвлеченнымъ „героемъ размышленія“, черезчуръ „ходящимъ по землѣ“ Гамлетомъ?

Спора нѣтъ, если согласиться съ Брандесомъ, что „въ Гамлетѣ“, первой философской драмѣ новаго времени, выступаетъ типически современный человекъ „съ глубокимъ сознаниемъ противорѣчія между идеаломъ и грубой дѣйствительностью“, то Качаловъ злоупотребляетъ обнаруженіемъ Гамлета — человека въ ущербъ Гамлету — мыслителю. Но мы только что видѣли: самъ авторъ далъ право на другое толкованіе. Вся „философія“ Гамлета, тотъ скептической пессимизмъ безвѣрья и безволя, которымъ онъ защищается отъ вѣрной судьбы, не разбивается ли въ прахъ одними тѣми словами, что выкрикиваетъ онъ въ минуту высочайшаго подъема, передъ лицомъ потусторонней правды, пріоткрывшейся ему въ образѣ призрака отца на стѣнахъ Эльсинора?

*Мнѣ помнитъ? Да съ страницъ воспоминанья  
Всѣ пошлые рассказы я сотру,  
Всѣ изреченья книгъ, всѣ впечатлѣнья,  
Минувшаго слѣды, плоды разсудка  
И наблюдений юности моей.  
Твои слова, родитель мой, одни  
Пусть въ книгѣ сердца моего живутъ  
Безъ примѣси новыхъ, ничтожныхъ словъ.*





Гамлетъ. Розенкранцъ и Гильденштернъ  
С. М. Коммиссаровъ и В. И. Васильевъ



Гамлетъ. Марцелло  
А. С. Астаровъ



Гамлетъ. Три актера  
А. М. Жилинскій, Р. В. Болеславскій и В. В. Соловьева



Это противоположеніе „книги сердца“ — „инымъ, ничтожнымъ словамъ“ мнѣ кажется вообще знаменательнымъ у Шекспира. Для автора „Гамлета“, „Юлія Цезаря“, „Кориолана“, „Макбета“, „Короля Лира“ искусство не есть ли пророческій путь къ этой „книгѣ сердца“, въ которой начертана послѣдняя правда человѣка, помимо всего того, что пышно или убого говорятъ его слова, слова, слова? . . .

Мнѣ нравится выраженіе, съ какимъ произноситъ Качаловъ это троекратное прощаніе съ прошлымъ, съ философической теплицей Виттенберга, съ иллюзіей книжной мудрости. Онъ отвѣчаетъ сначала кратко и просто: „Слова“! И послѣ паузы, тихимъ, надорваннымъ, почти поющимъ голосомъ, на высокой нотѣ, повторяетъ точно эхо издали: „Слова, слова-а“ . . . . Такимъ же сдержаннымъ плачемъ звучитъ его прощаніе съ другимъ прошлымъ, съ любовью къ Офеліи: пѣсенка, которую онъ напѣваетъ Полонію, обрывая послѣднюю строку, какъ безнадежный вздохъ —

*И случилось съ нею то,  
Что намъ встѣмъ суждено . . .*

Но я не хочу сказать, что именно лирическія мѣста въ игрѣ Качалова самыя характерныя для его Гамлета. Напротивъ, онъ определенно скупъ на лиризмъ. Подъ маской безумія, надѣтой имъ послѣ перваго дѣйствія, какъ бы застываетъ, каменѣетъ нѣжность „скорбящей души“. Холодомъ отчужденности, озаренной и озаряющей, вѣетъ отъ его высокой, прямой фигуры въ темномъ византийскомъ кафтанѣ, словно скользящей на краю пропасти, по дорогѣ къ смерти. Такимъ — окаменѣлымъ въ страданіи полупризракомъ, ведомымъ чьей то чужой волей, — представился онъ и Офеліи въ день послѣдней встрѣчи въ ея комнатѣ:

*. . . Вздохнувши,  
Онъ отпустилъ меня; черезъ плечо  
Закинувъ голову, казалось, путь свой  
Онъ видѣлъ безъ очей: безъ ихъ участья  
Онъ вышелъ за порогъ и до конца  
Меня ихъ свѣтомъ озарялъ.*

Свои монологи Гамлетъ-Качаловъ читаетъ безъ обычнаго декламационнаго паѳоса: какъ человѣкъ, невольно думающій вслухъ. Онъ чеканитъ слова раздумчиво, вѣско, угашая интонацію, смиряя голосъ. И лишь мгновеніями даетъ прорваться ему и зазвенѣть во всѣхъ регистрахъ.

Два-три раза за весь спектакль онъ позволяетъ себѣ „выйти изъ себя“, метнуться въ безудержномъ порывѣ, чтобы тотчасъ овладѣть собой опять, умѣривъ слово и жестъ. Маска надѣвается снова, и обращается во-внутрь сила вскипѣвшей боли. Какое напряженіе, —

въ сценѣ съ призракомъ, послѣ недоумѣннаго восклицанія: „Господь земли и неба! Что еще?“ — въ заклинающемъ призывѣ:

*Не вызвать ли и адъ? ! . . .*

Бурнымъ воплемъ звучитъ этотъ: адъ . . . А затѣмъ — и страхъ и жалоба, и насмѣшка надъ собой въ прерывистомъ полушепотѣ:

*. . . . . нѣтъ, тише, тише,  
Моя душа! О, не сдавайте нервы.*

Одинаково восхищаетъ тутъ и музыкальная рассчитанность голосоведенія, и психологическіе оттѣнки рѣчи. За эту красоту мастерства мы охотно прощаемъ Качалову быть можетъ и недостаточную непосредственность страсти. Впрочемъ, страсть въ его Гамлетѣ намѣренно погашена, отчасти — первоначальнымъ замысломъ постановки, идеей Кордона Крэга, положенной въ ея основу: сценическимъ одиночествомъ, „монодраматизмомъ“ Гамлета. Страсть загорается отъ соприкосновенія человѣческихъ душъ. Между тѣмъ, по замыслу Крэга, котораго „москвичи“ выписали изъ Лондона (въ 1910 г.) ставить „Гамлета“, всѣ дѣйствующія лица шекспировской трагедіи должны были жить на сценѣ призрачной жизнью не людей, а олицетвореній, кромѣ одной единственной живой фигуры самого принца, героя-человѣка въ смертельной схваткѣ его съ собственнымъ бредомъ. Гамлетъ — одинъ реаленъ или, если угодно, сверхъ-реаленъ. Все остальное лишь сказочный фонъ, хороводъ нѣкихъ подобій. Король — жаба въ коронѣ (такъ его называетъ матери самъ Гамлетъ: „крокодилъ, жаба, змѣя“), Королева — коронованная проститутка, Гораціо — тѣнь Гамлета, Гильденштернъ и Розенкранцъ — хитрые гадюки. („Я довѣряю имъ, какъ двумъ ехиднамъ“), Офелія . . . и т. д. Гамлетъ въ этомъ окружающемъ его бредовомъ мірѣ ощущаетъ не людей, а только себя. И потому нѣтъ въ немъ ни настоящей любви, ни настоящей жалости, ни той карающей ненависти, которую онъ старается разжечь: одна гордая обреченность нещадающему року.

Въ этой символической трагедіи-монодрамѣ идея рока должна была, насколько я понимаю, господствовать надъ психологической причинностью. Современный пессимизмъ Шекспира долженъ былъ черезъ вѣка сопричаститься пессимизму античнаго театра, и Гамлетъ-Орестъ явиться намъ приговореннымъ судьбою мстителемъ за отца, возстанавливающимъ своей жертвенной гибелью и гибелью всѣхъ вокругъ себя порванную „связь временъ“. Надо ли напоминать, что еще Гете (въ незабываемыхъ страницахъ „Вильгельма Мейстера“ о „Гамлетѣ“) призналъ ключемъ ко всей трагедіи возгласъ, которымъ она начинается, послѣ того, какъ Гамлету открылся его страшный жребій и прозвучалъ голосъ рока изъ „страны безвѣстной“ вѣчной молчальницы — Смерти:

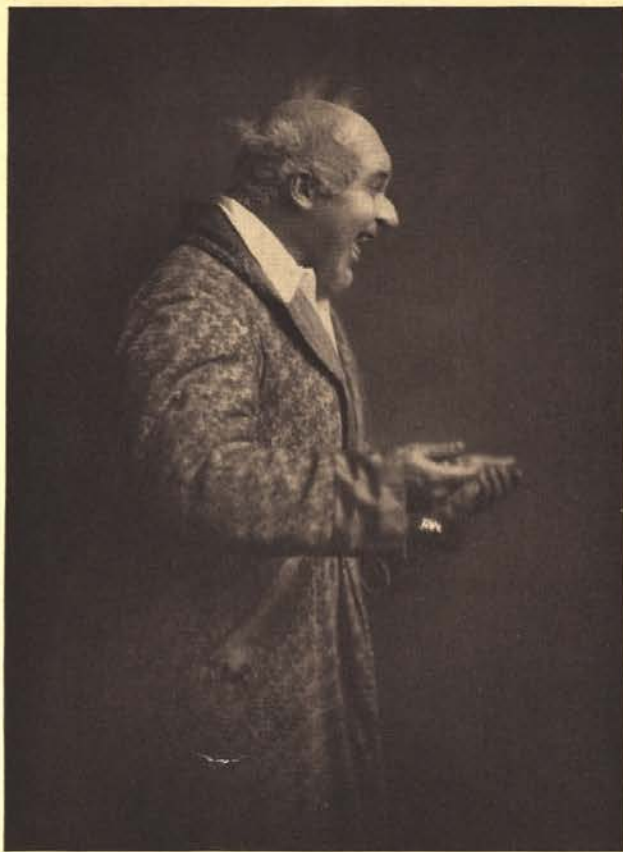
The time is out of joint; o cursed spite  
That ever was born to set it right.

Но античные герои не боролись, какъ Гамлетъ. Они подчинялись и страдали слѣпо подъ смятенные ропоты хора. Страдалецъ новаго времени лишенъ этой опоры коллективной мудрости. Онъ — одинъ. Тѣмъ болѣе одинокъ Гамлетъ крэгговской монодрамы, одинъ „ходящій по землѣ“ и прислушивающійся къ голосу преисподней въ то время, какъ всѣ окружающіе — только привидѣнія больного духа. Почему онъ такъ медлителенъ? Почему, сознавая необходимость мести, какъ долгъ свой, предопредѣленный свыше, онъ упорно противится ему, обрываясь, слабѣя, отдавая сроки, хватаясь за философію ирони и презрѣнія, какъ утопающій за соломинку? Именно потому, что онъ — личность, что слѣпая „мойра“ вызываетъ въ немъ гордое противодѣйствіе, что онъ не можетъ смириться безъ борьбы передъ проклятіемъ рока. Въ этомъ толкованіи источникомъ медлительности прозрѣвшаго, „пробужденнаго отъ сна“ Гамлета является не слабость его, а сила . . . Будь онъ слабъ, судьба не избрала бы его орудіемъ, загробный міръ не говорилъ бы съ нимъ о „вѣчныхъ тайнахъ“, и въ послѣднюю минуту не нашелъ бы онъ самообладанія улыбнуться молчанію смерти:

The rest is silence . . .

Такова, повторяю, мысль Гордона Крэгга, взявшагося за первоначальную московскую постановку. Внѣшнія формы ея, столь необычныя, должны были наглядно явить величавую беззащитность героя, избранника Страданія, окруженнаго химерами и чудовищами злой сказки. Режиссеру представлялись возносящіеся къ небу колонны, прямыя линіи каменныхъ стѣнъ и лѣстницъ, волнистыя бархатныя драпировки внутреннихъ покоевъ, магически смѣняющія другъ друга обрамленія, безъ кулисъ, безъ написанныхъ декораций, — подъ звуки меланхолическихъ трубныхъ фанфаръ. Ему мерещилось . . . Но этихъ новыхъ затѣй, соблаздившихъ Художественный Театръ въ эскизахъ, осуществить не удалось. Послѣ первыхъ же попытокъ выяснилось, что режиссерскія мечты на бумагѣ одно, и совсѣмъ другое — на сценѣ. Когда была изготовлена крэгговская колонна изъ дуба, оказалось, что для установки ея требуется не менѣе пятидесяти рабочихъ! Можно представить себѣ, какое время занялъ бы спектакль съ такими колоннами, не говоря ужъ о томъ, что для выполненія рисунковъ въ указанномъ масштабѣ пришлось бы строить особый театр. Тогда начались компромиссы. Урѣзали высоту, замѣнили дубъ деревяннымъ каркасомъ, потомъ помирились на холстѣ съ раздвижными обручами. Крэгъ призналъ себя побѣжденнымъ технической неумолимостью, но остался недоволенъ и ухалъ, предоставивъ кончать постановку Станиславскому и Суллержницкому. Проекты его костюмовъ оказались тоже неосуществимыми. Англійскій мечтатель, рисуя ихъ, не принялъ во вниманіе строенія человѣческаго

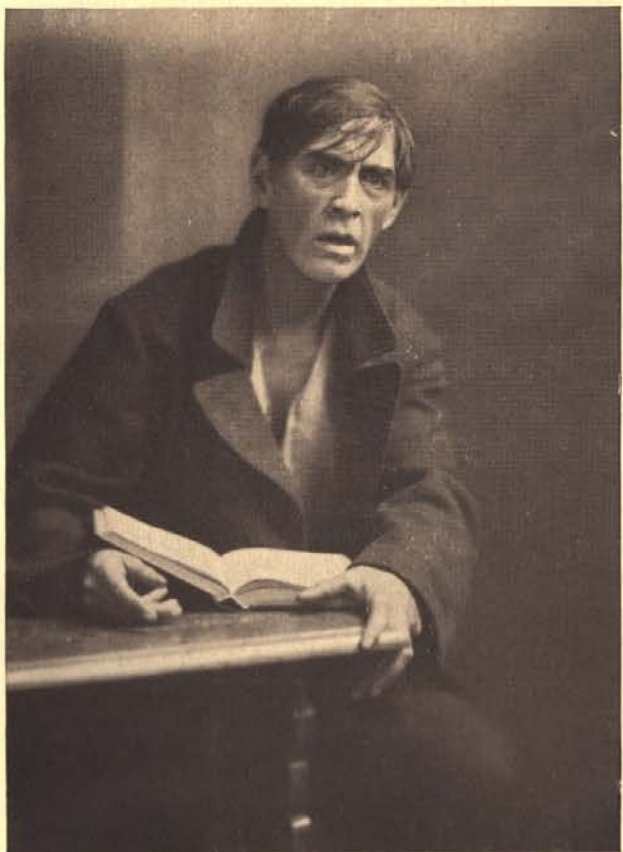




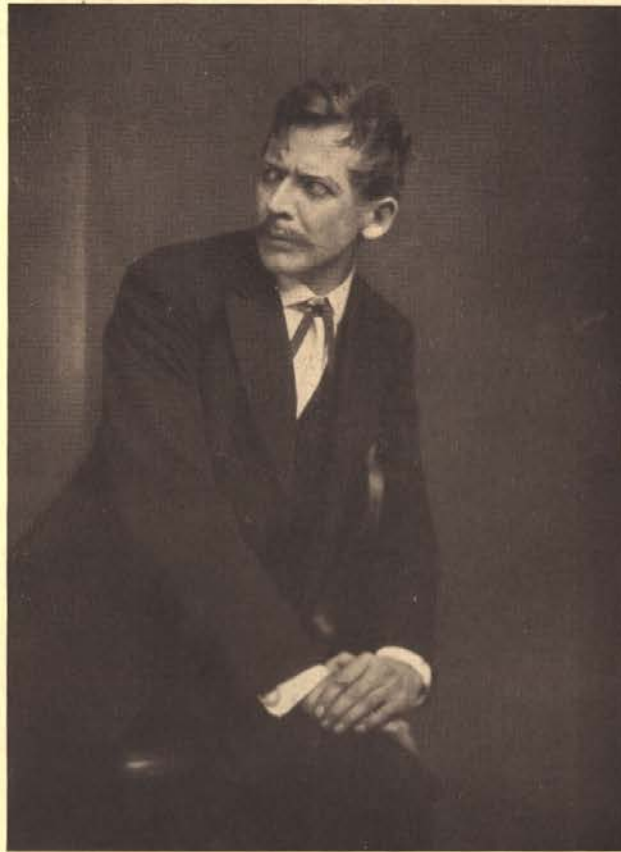
Братья Карамазовы. Федоръ Павловичъ  
П. А. Павловъ



Братья Карамазовы. Грушенька  
М. Н. Германова



Братья Карамазовы. Смердиговъ  
П. Ф. Шаровъ



Братья Карамазовы. Митя  
П. А. Бакшеевъ





## „БРАТЯ КАРАМАЗОВЫ“



Въ текущемъ году исполнилось столѣтіе со дня рожденія Ф. М. Достоевскаго, а также сорокъ лѣтъ со дня его смерти.

Любовно воскрешать память ушедшихъ гениевъ въ круглыя сроки ихъ появленія на землѣ или кончины — древняя благородная традиція. Поэтому попытки раскрытія глубокихъ и страшно важныхъ проблемъ, поставленныхъ Достоевскимъ, кажутся сейчасъ особенно умѣстными. Тѣмъ болѣе, что въ этотъ вдвойнѣ юбилейный годъ русскаго провидца Европа, давно высоко оцѣнившая его творчество, видитъ сценическое воплощеніе величайшаго его произведенія: постановку „Братьевъ Карамазовыхъ“ труппою артистовъ Московскаго Художественнаго Театра.

Мучительная біографія Достоевскаго: тяжелое дѣтство, а затѣмъ заключеніе въ крѣпости и ужасъ смертнаго приговора, оборвавшіе блестяще начатый „Бѣдными людьми“ литературный успѣхъ, великое испытаніе каторги и солдатчины, двадцать лѣтъ напряженнаго труда, давашаго великую славу, но не принесшаго матеріальнаго благополучія, отчего творецъ „Преступленія и Наказанія“, „Бѣсовъ“ и „Подростка“ до послѣдней минуты бился въ тискахъ нужды, — представляетъ яркое доказательство неразрывной связи между творчествомъ и жизнью писателя.

Конечно, Достоевскій и при болѣе удачныхъ жизненныхъ обстоятельствахъ поставилъ бы вопросы, разрѣшеніе коихъ составляетъ сущность его писаній. Но мучительность подхода къ нимъ, непереносная острота ихъ постановки, напряженный надрывъ, пронизывающій многія его страницы, неоспоримо коренятся въ тяжкомъ и трудномъ жизненномъ жребіи. Именно внѣшній драматизмъ его жизни сообщилъ ему глубокое пониманіе родного народа, быть можетъ, самаго несчастнаго и трагическаго изъ племенъ, живущихъ подъ солнцемъ. Именно непре-

рывность горькаго страданія дала ему полную сліянность съ Россіей, сдѣлала его напряженнымъ выразителемъ ея духа.

Основная проблема творчества Достоевскаго, проблема реальности бытія, глубоко національна.

Первопричиной русскихъ томленій и исканій издавна являются мучительные вопросы: что — подлинно въ пестро текущемъ калейдоскопѣ явленій и что — обманнѣйшій призракъ, подобно лучистымъ, но невѣрнымъ образамъ Майи? Къ чему надлежитъ примѣниться всѣмъ сердцемъ, и что должно отвергнуть, какъ лживую иллюзію? Въ нихъ смыслъ исторіи русскаго народа, и они же — основа творчества величайшаго нашего прозаика.

Призрачность вещнаго міра Достоевскій ощущаетъ безконечно тонко. Многое, взору обычному кажущееся реальнымъ, — для него словно прозрачная, сомнительная дымка. Поэтому методъ его творчества, формально совершенно не фантастическій, внутренне — глубоко фантастиченъ. Предстающій при чтеніи Достоевскаго міръ страстнаго душевнаго напряженія, населенный людьми, изнывающими отъ мукъ остро настороженной совѣсти, кипящихъ неборимыми страстями, міръ извращенныхъ дерзновенцевъ, больныхъ душъ и экстатическихъ безумцевъ, конечно не простое отображеніе дѣйствительной жизни. Это — претвореніе ея, раскрывающее бытіе въ какомъ то новомъ ликѣ, непохожемъ на образъ постоянства призрачной „правды каждаго дня“.

Напряженная страстность отношенія Достоевскаго къ своему писательству, въ которомъ онъ видѣлъ мистическій подвигъ очистительнаго страданія, показываетъ, что методъ его творчества неслучаенъ. Превращая вещный міръ въ сонъ иллюзорныхъ видѣній, Достоевскій преслѣдуетъ цѣль раскрытія единственно подлинной реальности, приобщаясь къ которой человѣкъ приобретаетъ истинное существованіе, какъ бы вторично рождаясь для бытія вѣчнаго и уже несомнѣннаго. Исканія этой реальности — смыслъ всего творчества Достоевскаго. Но нигдѣ эта проблема не поставлена съ такою остротою, какъ въ его послѣднемъ къ несчастью, недосказанномъ\*) словѣ — въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“.

Цѣль дѣйственно участвующихъ въ трагическихъ событіяхъ „Братьевъ Карамазовыхъ“ людей — извѣчное человѣческое желаніе счастья, полноты ощущенія міра, какъ гармоническаго единства. Это сознаніе, самостоятельно въ человѣкѣ, какъ явленіи смертномъ и временномъ, невозможное — приобретаетъ лишь сліяніемъ съ довременной реальностью Божества.

---

\*) Прямые указанія самого Достоевскаго, а равно и вся структура романа, многочисленные свидѣтельства біографовъ, неопровержимо доказываютъ, что „Братья Карамазовы“ — лишь вступленіе къ другому, еще болѣе грандіозному роману, написать который Достоевскому не было суждено.

Отсюда — трагедія дѣйствующихъ лицъ „Братьевъ Карамазовыхъ“: не зная или не желая познать Бога, они отпадаютъ отъ источника подлинной жизни и обрекаютъ себя на страдальческое блужданіе въ потемкахъ иллюзорности.

Только что высказанная мысль достаточно ясно выявлена самимъ настроеніемъ романа. „Братья Карамазовы“, прежде всего, роковой поединокъ между старцемъ Зосимой и Иваномъ Ѳедоровичемъ, между вытекшей изъ приобщенія къ Божеству благостью пріятія міра, и гордымъ бунтомъ души ради марева лжи — свободы, отрекшейся отъ подчиненнаго бытія. Остальныя лица — различныя ступени отпаденія отъ Бога.

Двоякимъ путемъ происходитъ приобщеніе къ Божеству. Возможна интуитивная вѣра „малыхъ сихъ“, бессознательное богоощущеніе народной массы. Недаромъ старецъ Зосима, называя русскій народъ богоносцемъ, чае отъ него спасенія родины. Но ясное сознаніе реальности своего Я съ вытекающими отсюда моральнымъ укладомъ и вѣдѣніемъ смысла бытія дается лишь приходящимъ къ богопознанію черезъ практической религіозный опытъ. Старецъ Зосима, человѣкъ постояннаго практическаго слиянія съ Богомъ, не только непрерывно ощущаетъ себя пребывающимъ въ подлинномъ существованіи, но и приобрѣтаетъ знаніе сущности міра.

Вѣра въ реальность Бога, какъ абсолютное Добро и Красоту, раскрываетъ Зосимѣ понятіе иллюзорности зла, составляющее глубочайшую тайну мірозданія: — созданіе Божіе — міръ есть фактъ отвѣка данный въ Добрѣ и Красотѣ и долженъ быть принятъ и оправданъ весь. Отсюда экстагическій восторгъ передъ гармоничнымъ единствомъ мірозданія, съ такой исчерпывающей полнотой захватывающій сердце вѣрнаго ученика старца, Алеши, когда онъ, послѣ вѣщаго сна о Канѣ Галилейской, въ яхонтовую осеннюю ночь, цѣлуетъ и благословляетъ землю.

Приобщенію къ Божеству противопоставлено отъединеніе отъ Бога — фактъ грозный, страшный, ибо человѣкъ, отпадая отъ реальности, погружается въ туманы обманныхъ видимостей. Первая степень отпаденія отъ Бога — почти бессознательное забвеніе Божьяго пути жизни, т. е. практической морали. Къ этому забвенію сердце человѣческое побуждается жаждой полноты воспріятія земной жизни, символизирующей въ половомъ чувствѣ, „насъкомыхъ сладострастьѣ“, необходимомъ для продолженія рода человѣческаго, но отъ страстности людскихъ хотѣній, часто доходящей до противорѣчія съ Божьимъ закономъ. Людямъ, рожденнымъ „поросятами“, вродѣ Ѳедора Павловича Карамазова, такое противорѣчіе очень опасно: оно безповоротно губитъ ихъ.

Однако, есть люди, которые, „хотя лежатъ въ болотѣ, но стремятся къ звѣздамъ“ (О. Уайльдъ). Для такихъ забвеніе морали еще не

означаетъ окончательной гибели: вѣдь мораль не путь Богопознанія, а лишь видъ дисциплины, неизмѣнно держащей душу на уровнѣ чуткой воспримчивости ощущенія реальности. Въ „Братьяхъ Карамазовыхъ“ имѣется яркій примѣръ трагедіи забвенія морали — Дмитрій Федоровичъ, котораго отравленною кровью созданный родовой безудержъ отдаляетъ отъ путей нравственности. Этотъ невольный отходъ отъ Бога не проходитъ даромъ: жизнь Мити, потерявшаго ощущение реальности, обращается въ бѣшеную фантазмагорію призраковъ. Онъ мечется и изнываетъ въ туманной толчѣ невѣроятнаго хаоса необузданной ревности, противорѣчивыхъ чувствъ къ двумъ женщинамъ и ненависти къ отцу.

Но отпаденіе Мити не лишило его интуитивнаго предчувствія Бога, какъ единственной реальности. Не случайно онъ восклицаетъ: Слава Вышнему во мнѣ! Въ этой божественной интуиціи — спасеніе его страстной и заблудшей души. Богъ, дремлющій въ его сердцѣ, просыпается въ страшную минуту, когда онъ, подходя къ рубежу послѣдней гибели, удерживается на краю бездны. И, вмѣстѣ съ приобщеніемъ къ Божеству, наступаетъ конецъ призракамъ и обманамъ жизни. Въ раскрытіи любви просвѣтленной Митинымъ просвѣтленіемъ Грушеньки — Митя обрѣтаетъ ясное сознаніе реальности своего бытія, дающее ему силу „воспѣть гимнъ“ — въ отвѣтъ на тяжело обрушившуюся на него несправедливость.

Трагедія безсознательнаго отъединенія отъ Бога всецѣло принадлежитъ къ области этики, ибо ея смыслъ — не въ отрицаніи единственнаго реальнаго понятія Божества, а въ забвеніи практическихъ методовъ его раскрытія. Она очень глубока, но для настоящаго человѣка, не „поросенка“ никогда не безысходна.

Гораздо страшнѣе переносъ отпаденія отъ Бога въ область метафизическую — сознательный богоборческій бунтъ Ивана Федоровича. Психологически этотъ бунтъ коренится въ карамазовскомъ безудержѣ, въ жаждащемъ всецѣлой полноты воспріятія земной прелести страстнымъ сердцѣ Ивана. Недаромъ Иванъ — сынъ сладострастника, „Пьеро Эзопа“, Федора Павловича, изъ всѣхъ дѣтей наиболѣе похожій на отца, по вѣрному замѣчанію Смердякова. Но „поросенокъ“ Федоръ Павловичъ просто внѣ этики: „чтобы мошенничать, ему не надо никакой санкціи. „Иванъ же — „глубокая совѣсть“. Разрѣшать вопросы морали въ плоскости своеволія необузданныхъ желаній онъ не можетъ. Наоборотъ, метафизическое отрицаніе Божества у него вытекаетъ изъ всецѣло этической предпосылки кризиса: понятія справедливости.

Справедливость — самая страшная идея человѣчества. Нигдѣ раскрытіе понятія такъ легко не сопровождается ошибками, какъ въ ней. Безошибочно раскрываетъ ее только знаніе священной тайны иллюзорности зла, даваемое приобщеніемъ къ воплощенной въ Богѣ реальности добра. Для души, озаренной истиннымъ богопознаніемъ, справедливость — величина мнимая, ибо въ мірѣ, гдѣ зло и разладъ суть иллюзіи, а

добро и гармонія суть реальность, несправедливости нѣтъ и быть не можетъ!

Но какъ же „слезинка замученнаго ребенка“, противъ которой такъ страстно протестуетъ Иванъ? Если и она иллюзорна, то не слишкомъ ли она, эта слезинка, вмѣстѣ съ тѣмъ убѣдительно? И не будетъ ли безсовѣстной жестокостью, успокоившись на ея иллюзорности, даже не спросить „за что“?

Мысль, познавшую Бога, „слезинкою“ не смутишь: хорошо зная потрясающую внѣшнюю убѣдительность иллюзорнаго зла, она указываетъ и единственно вѣрную дорогу преодоленія этой иллюзіи — христіанскую любовь ко всему живому. „Каждый листикъ любите!“ — заповѣдалъ старецъ Зосима. Но Иванъ Федоровичъ, несмотря на свою „глубокую совѣсть“, не знаетъ Бога, также какъ и Федоръ Павловичъ. Иллюзорное зло кажется ему реальнымъ, а реальное добро сомнительнымъ: „слезинка—слишкомъ дорогая плата за Божью гармонію! — возстаютъ онъ и, „почтительно билетъ свой возвращая“, начинаетъ сооружать вавилонскую башню гармоніи человѣческой, въ которой истина Божества подмѣнена ложью челоуѣко-бога.

Эта бунтующая метафизика, по мнѣнію Достоевскаго, цѣликомъ иллюзорна и призрачна: для ея утвержденія необходимъ „геологическій переворотъ“, разрушеніе идеи Бога, т. е. единственной подлинной реальности мірозданія. Поэтому неизбежный результатъ бунта Ивана — полный крахъ. Начинается съ трагическаго моральнаго противорѣчія. Иванъ взбунтовался ради идеи справедливости, но при переносѣ на челоуѣка качествъ Божества, естественно, уничтожаются нормы доселѣ ограничивавшія необузданность жадной челоуѣческой души: „мошеничество“ санкціонировано, „все дозволено“, даже мучить дѣтей, не смущаясь ихъ „слезинками“. „Геологическій переворотъ“ разрушаетъ мораль, а слѣдовательно, и идею справедливости. Но гибель приходитъ къ Ивану не черезъ несостоятельность этическихъ построений. Онъ погибаетъ, раскрывъ призрачность своей метафизики, утвержденной на предпосылкѣ реальности духа Возстанія и Непокорства. И вдругъ оказывается, что эта предпосылка совершенно не реальна. Не существуетъ непримиримаго бунтовщика, Люцифера съ опаленными крыльями, являющагося въ красномъ сіяніи, гремя и блистая. А есть пошлый чортъ съ длиннымъ, гладкимъ, какъ у датской собаки хвостомъ, уныло исполняющей должность необходимаго минуса въ мірозданіи! А есть язвительная пародія на горделивую личность Ивана — „вѣчный лакей“ Смердяковъ, колоссальнѣйшій символъ отчаянія и скуки небытія, фантазмагорическое воплощеніе лжи безбожія...

Отпаденіе отъ Бога, казавшееся прекраснымъ, на дѣлѣ есть погруженіе души въ ничтожество и небытіе, ибо въ Богѣ заключено все бытіе съ его добромъ и красотой, а внѣ Бога — лишь пустота и уныніе. Иванъ не выдерживаетъ раскрытія этой „правды Бога, въ котораго онъ

не вѣрять". Замыслившая утвердить свою реальность отъединеніемъ отъ подлинной реальности гордая душа сломлена. И хаосъ несказуемыхъ призраковъ безумія захлестываетъ ее.

„Братья Карамазовы“, какъ и всѣ произведенія Достоевскаго, проникнуты духомъ трагизма, въ древнемъ мѣрѣ отражавшагося на театрѣ и въ русской литературѣ воплощеннаго „большимъ романомъ“.

Внутренняя трагичность Достоевскаго неоднократно вызывала попытки сценическаго воплощенія его произведеній, на что, конечно, толкала и очень удобная для сцены діалогическая внѣшность его творчества. Но до постановокъ Художественнаго театра эти попытки приводили лишь къ варварскимъ передѣлкамъ прекрасныхъ романовъ, т. е. авторы этихъ передѣлокъ подходили къ Достоевскому безъ всякаго метода, съ единственной задачей выкроить побольше внѣшне эффектныхъ сценъ. Напротивъ, Художественный Театръ прежде всего, установилъ методъ постановки „Братьевъ Карамазовыхъ“. Этимъ методомъ естественно, не могла быть раскрыта вся полнота метафизическаго смысла романа, ибо для такой задачи слѣдовало бы инсценировать всѣ его эпизоды, что, конечно, фактически невозможно. Поэтому театръ остановился на методѣ иллюстраціи, давъ не столько театральное дѣйство, сколько зрительное воплощеніе самыхъ многозначительныхъ сценъ романа. Этимъ методомъ объясняется и наличие чтеца, возстановливающаго связь между отдѣльными сценами. Такимъ образомъ, тяжесть спектакля со стороны философской переносится на сторону психологическую. Зрителямъ раскрывается душа главнѣйшихъ дѣйствующихъ лицъ романа, кромѣ старца Зосимы, не допущеннаго на подмостки по цензурнымъ условіямъ до-революціонной эпохи.

Иллюстраціонный методъ Художественнаго Театра — единственно возможный путь сценическаго воплощенія Достоевскаго. Выпукло выявляя внѣшнюю сторону трагедіи Достоевскаго, сосредоточенную въ психологическихъ переживаніяхъ героевъ, онъ гораздо тоньше, чѣмъ простое чтеніе, опредѣляетъ ея внутреннюю сущность. Метафизика бунта Ивана, воплощеннаго Качаловымъ въ живой образъ, уясняется живѣе и ярче.

Потому то постановка артистами Московскаго Художественнаго Театра Карамазовыхъ — большое достиженіе, ибо хотя и косвеннымъ путемъ, она неопровержимо способствуетъ раскрытію проблемы великаго романа: глубокой проблемы реальности бытія.

В. Кадышевъ - Амфитеатровъ.



Готовятся къ печати

Сергѣй Маковскій:

„Силуэты русскихъ художниковъ 19 столѣтія“.

Вып. 1 и 2. Съ многочисленными репродукціями.

Его же: „Русская икона“.

„ „Современная живопись“.

Книгоиздательство и книжный магазинъ  
„НАША РѢЧЬ“ въ Прагѣ  
Librairie „Nasa Rjec“ Praha II, Katerinska 40, Tchechoslovakei  
Телегр. адресъ: „Naretsch“ Praha.





