

Вл.И.Немирович-Данченко



Вл. И. Немирович-Данченко.

ИЗ ПРОШЛОГО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
"ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ЛИТЕРАТУРА"

Москва
1938

ЧЕХОВ



Мои биографы находят, что я был влюблен в Чехова, и отсюда постановка «Чайки» в Художественном театре, — пьесы, не имевшей никакого успеха за два года перед этим в Петербурге на казенной сцене в исполнении великолепных актеров.

А критики Художественного театра настаивают, что его история только хронологически начинается с первого представления «Царя Федора», а что по существу началом надо считать «Чайку», что только с Чехова определяется *новый* театр и его революционное значение.

Наконец, мой биограф Юрий Соболев утверждает, что воля всей моей жизни была направлена к единой цели: к созданию Художественного театра, что все, чего я искал как драматург, как беллетрист, журналист, режиссер, театральный педагог и даже как, в юности, актер-любитель — все стремилось к исторической встрече со Станиславским, вылившейся в восемнадцатичасовую беседу и зародившей Художественный театр. Таким образом, между всей моей работой в литературе и театре, моим влюбленным отношением к творчеству Чехова и созданием Художественного театра как бы устанавливается глубокая внутренняя связь.

Теперь, когда я обращаюсь к своим воспоминаниям, я готов этому поверить. Я вспоминаю о Чехове неотрывно от той или другой полосы моих личных, писательских или театральных переживаний. Мы жили одной эпохой, встречали одинаковых людей, одинаково воспринимали окружающую жизнь, тянулись к схожим мечтам, и потому понятно, что новые краски, новые ритмы, новые слова, которые находил для своих рассказов и повестей Чехов, волновали меня с особенной остротой. Мы как будто пользовались одним и тем же жизненным материалом и для одних и тех же целей, потому, может быть, я влюбленно и схватывал его поэзию, его лирику, его неожиданную правду, — неожиданную правду!

И затем нас одинаково не удовлетворял старый театр. Меня острее, потому что я больше отдавался театру, его — глубже, потому что он страдал от него, страдал самыми болезненными писательскими переживаниями непонятости, разочарованности, сдавленной оскорбленности.

Вот почему воспоминания о Чехове скрещиваются во мне с воспоминаниями о тех моих собственных путях, которые вели к рождению Московского Художественного театра, или, как его называли, — театра Чехова.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

1

Передо мной три портрета Чехова, каждый выхвачен из куска его жизни.

Первый: Чехов «многообещающий». Пишет бесконечное количество рассказов, маленьких, часто крошечных, преимущественно в юмористических журналах и в громадном большинстве за подписью «А. Чехонте». Сколько их он написал? Много лет спустя, когда Чехов продал все свои сочинения и отбирал, что стоит издавать и что нет, я спросил его, — он сказал: «Около тысячи».

Все это были анекдоты с великолепной выдумкой, остроумной, меткой, характерной.

Но он уже переходит к рассказам крупным.

Любит компанию, любит больше слушать, чем говорить. Ни малейшего самомнения. Его считают «бесспорно талантливым», но кому тогда могло бы притти в голову, что это имя попадет в число русских классиков!

Второй портрет: Чехов уже признанный «одним из самых талантливых». Его книжка рассказов «В сумерках» получила академическую премию; пишет меньше, сдержаннее; о каждой его новой повести уже говорят; он желанный во всякой редакции. Но вождь тогдашней молодежи Михайловский не перестает подчеркивать, что Чехов писатель безыдейный, и это влияет, как-то задерживает громкое и единодушное признание.

А между тем Лев Толстой говорит:

«Вот писатель, о котором и поговорить приятно».

А старик Григорович, один из так называемых «жюристов» русской литературы, идет еще дальше. Когда при нем начали сравнивать с Чеховым одного мало даровитого, но очень «идейного» писателя, Григорович сказал:

«Да он не достоин поцеловать след той блохи, которая укусит Чехова».

А о рассказе «Холодная кровь» он сказал, правда, почти шопотом, как что-то еще очень дерзкое:

«Поместите этот рассказ на одну полку с Гоголем, — и сам прибавил: — вот как далеко я иду».

Другой такой же корифей русской литературы Боборыкин говорит, что доставляет себе такое удовольствие: каждый день непременно читать по одному рассказу Чехова.

В этот период Чехов в самой гуще столичного водоворота, в писательских, артистических и художественных кружках; то в Москве, то в Петербурге; любит сборища, остроумные беседы, театральные кулисы; ездит много по России и за границу; жизнелюбив, попрежнему скромн и попрежнему больше слушает и наблюдает, чем говорит сам. Слава его непрерывно растет.

Третий портрет: Чехов в Художественном театре.

Второй период в моих воспоминаниях как-то резко заканчивается неуспехом «Чайки» в Петербурге. Словно именно это надломило его жизнь, и отсюда крутой поворот. До сих пор о его болезни, кажется, никогда и не упоминалось, а вот как раз после этого Чехова иначе и не представляешь себе как человека, которого заметно подтачивает скрытый недуг.

Пишет он все меньше, две-три вещи в год; к себе становится все строже. Самая заметная новая черта в его поведении это то, что он, оставаясь объективным, изолируя свое огромное художественное мастерство, все больше и чаще позволяет своим персонажам рассуждать, преимущественно о жизни русской интеллигенции, заблудившейся в противоречиях, нежащейся в мечте и безволии. Среди этих рассуждений вы с необыкновенной отчетливостью различаете мысли самого автора, умные, меткие, благородные, выраженные изящно, с огромным вкусом.

Каждый его новый рассказ — уже некоторое литературное событие.

Но главное в этом периоде: Чехов — драматург, Чехов — создатель нового театра. Он почти заслоняет себя как бел-

летриста. Популярность его ширится, образ его приобретает через театр новое обаяние. Он становится самым любимым, песня об его безыдейности замирает. Его имя уступает только еще живущему среди нас и неустанно работающему великому Толстому.

Но вместе с тем, как растет его слава, приближается и его жизненный конец. Каждую новую вещь его читатель встречает уже не с обычной читательской беспечностью, а с какой-то нежной благодарностью, с сознанием, что здесь отдаются догорающие силы.

Три портрета на протяжении восемнадцати лет. Чехов умер сорока четырех, в 1904.

2

В Москве часто организовывались кружки писателей, всегда не надолго, быстро рассыпались. Одним из таких кружков заведывал Николай Кичеев, редактор журнала «Будильник». Всегда очень приличный, корректный, приветливый, немножко холодноватый, болезненный, говорил всегда негромко и сам почти не смеялся, — даже странно было, что это редактор именно юмористического журнала. Но он любил смех больше всего на свете, чувствовал его силу и был из тех, которые считают остроумие величайшим даром человека. Я его знал уже давно; в годы моих литературных начинаний мы с ним вдвоем вели в «Будильнике» театральнй отдел за общей подписью «Никс и Кикс».

Кружок был довольно пестрый. В политическом отношении направление было одно: либеральное, но с довольно резкими уклонами и влево и вправо. В то время, как для одних главнейшей целью художественного произведения были «общественные задачи», другие выше всего ценили в нем форму, живой образ, слово. Первые примешивали политику решительно ко всякой теме; за ужином говорили такие речи, что надо было поглядывать на подававших лакеев, — нет ли среди них шпионов; другие же оставались холодными, — не возражали из чувства товарищества, зато по уголкам называли эти речи «кукишем в кармане».

Настоящие «либералы» с гордостью носили эту кличку. Я как сейчас вижу перед собой на каком-нибудь банкете Гольцева. Он до конца жизни остался честнейшим человеком и преданнейшим прогрессу журналистом. Но стоило ему начать застольный спич, как от него веяло холодом; и чем он серьезнее, тем скучнее. Всё, что он скажет, все вперед знали наизусть. Но либерально настроенным барышням это нравилось, нравились красивые слова, — барышням и, очевидно, большинству слушателей, которые с посто-серьезными лицами сочувственно кивали в такт каждой гольцевской запятой и горячо аплодировали, когда он ставил хорошую точку. Им особенно то и нравилось, что они тоже все это отлично знают, что он говорит.

Как-то я ехал с Чеховым в пролетке; извозчик не успел свернуть с рельсов, — пролетка столкнулась с трамваем, перевернулась; переполох, испуг, крики; поднялись мы невредимыми; я сказал:

«Вот так, в один миг, могли мы и умереть».

«Умереть — это бы ничего, — сказал Чехов, — а вот на могиле Гольцев говорил бы прощальную речь — это гораздо хуже».

Это не мешало нам относиться к Гольцеву с большим уважением.

Из писателей настоящим кумиром для них был Щедрин. Но и тут: не за громадный сатирический его талант, а за яркий либерализм. В ту пору выработался даже трафарет: с каждого сборища с речами и вином посылать Щедрина приветственную телеграмму (он жил в Петербурге).

Чисто художественные задачи ставились под подозрение: «Ах, искусство для искусства? «Шопот, робкое дыханье, трели соловья»? Поздравляем вас».

Но и противоположная группа писателей ширилась. Надоели общие места, избитые слова, надоели штампованные мысли, куца идейность. И противно было, что часто за этими ярлыками «светлая личность», «борец за свободу» — прятались бездарность, хитрец...

Владевший молодыми умами, Михайловский своими критическими статьями держал на вожжах молодую худо-

жественную литературу. Не шутя говорили, что для успеха необходимо пострадать, быть сосланным хоть на несколько лет. Одно время имел огромный успех писатель, весь литературный талант которого заключался в его длинной, красивой бороде, но он написал небольшой рассказ и выступил с ним, вернувшись прямо с политической ссылки. Стихотворная форма презиралась. Остались только «Сейте разумное, доброе» или «Вперед без страха и сомнения», что и цитировалось до приторности. Пушкин и Лермонтов покрылись на полках пылью.

На одном из сборищ в отдельной комнате ресторана появился Чехов. Кичеев, знакомя нас, шепнул мне:

«Вот кто далеко пойдет».

Его можно было назвать скорее красивым. Хороший рост, приятно вьющиеся, заброшенные назад каштановые волосы, небольшая бородка и усы. Держался он скромно, но без излишней застенчивости; жест сдержанный. Низкий бас с густым металлом; дикция настоящая русская, с оттенком чисто великорусского наречия; интонации гибкие, даже переливающиеся в какой-то легкий распев, однако без малейшей сентиментальности и уж, конечно, без тени искусственности.

Через час можно было определить еще две отметных черты.

Внутреннее равновесие, спокойствие независимости, — в помине не было этой улыбки, которая не сходила с лиц двух собеседников, встретившихся на какой-то обоюдной приятной теме. Знаете эту напряженную любезную улыбку, выражающую: «Ах, как мне приятно с вами беседовать», — или: «У нас с вами, конечно, одни и те же вкусы?»

Его же улыбка, — это второе, — была совсем особенная. Она сразу, быстро появлялась и так же быстро исчезала. Широкая, открытая, всем лицом, искренняя, но всегда накоротке. Точно человек спохватывался, что, пожалуй, по этому поводу дольше улыбаться и не следует.

Это у Чехова было на всю жизнь. И было это семейное. Такая же манера улыбаться была у его матери, у сестры и, в особенности, у брата Ивана.

Я, конечно, знал его рассказы. Под многими он уже

подписывался полной фамилией, но под мелочами еще держалась подпись «Чехонте».

Незадолго перед этим он поставил свою первую пьесу «Иванов» в частном театре Корша. Написал он «Иванова» в восемь дней, залпом. Предлагать на императорскую сцену он и не пытался. Отдал в частный театр Корша. Там в это время служил чудесный актер Давыдов.

Играли «Иванова» актеры, кажется, очень хорошо. По крайней мере, в семье Чехова часто и подолгу хвалили их. Но успех был неровный, а для частного театра это все равно что неуспех.

В московских театральные круги тогда прислушивались к мнениям двух критиков — Флерова-Васильева и, отчасти, хлыщеватого Петра Кичеева — только однофамильца редактора «Будильника» Николая Кичеева. П. Кичеев грубо бранил пьесу и какими-то соображениями пытался доказать, что Чехов не может быть поэтом, потому что он врач. Флеров — критик, вообще заслуживающий благодарного воспоминания — тоже критиковал пьесу, но кончал приблизительно так: «И все-таки не могу отделаться от впечатления, что у молодого автора настоящий талант».

Что этот талант требует и особого, нового сценического, театрального подхода к его пьесе, — такой мысли не было не только у критиков, но и у самого автора, вообще не существовало еще на свете, не родилось еще.

Я познакомился с «Ивановым», когда пьеса была уже напечатана. Тогда она мне показалась только черновиком для превосходной пьесы.

На нас произвел большое впечатление первый акт, один из лучших чеховских «ноктюрнов». Кроме того, захватила завидная смелость, легкость, с которой автор срывает маски, фарисейские ярлыки. Но смешные фигуры как будто были шаржированы, некоторые сцены слишком рискованны, архитектура пьесы не стройная. Очевидно, я недооценил тогда силы поэтического творчества Чехова. Сам занятый разработкой сценической формы, сам еще находившийся во власти «искусства Малого театра», я и к Чехову предъявлял такие же требования.

И эта забота о знакомой мне сценической форме заслонила от меня вдохновенное соединение простой, живой, будничной правды с глубоким лиризмом.

До «Иванова» он написал две одноактных шутки: «Медведь» и «Предложение». Они имели большой успех, игрались везде и часто. Чехов много раз говорил:

«Пишите водевили, они же вам будут давать большой доход».

Прелесть этих шуток была не только в смешных положениях, но и в том, что это были живые люди, а не сценические водевильные фигуры, и говорили они языком, полным юмора и характерных неожиданностей.

Но и эти шутки шли на частной сцене.

«Иванов» был напечатан в «толстом» журнале. Ежемесячные журналы, как правило, пьес не печатали, но для Чехова — вот видите — уже было сделано исключение. Правда, гонорар он получил очень маленький, настолько маленький, что, помню, Чехов с трудом поверил мне, когда я ему сказал, что за свою пьесу в еженедельном журнале получил больше чем втрое.

Как раз в этом же сезоне в императорском Малом театре была поставлена моя новая комедия «Последняя воля». Пьеса очень нравилась актерам. Она была написана, как выражались тогда, в мягких тонах, никого не обижала, ничего не революционизировала, а главное — в ней были отличные роли: большие сцены с темпераментом и с эффектными «уходами».

Тогда актеров еще вызывали среди действия. Они выходили, кланялись, другие актеры должны были выждать, пока товарищ откланяется, потом продолжать действие.

Эти уходы надо было уметь писать. Помню, у меня в третьем акте был точно турнир эффектных выходов. Вот Музиля вызвали раз, а Федотову два, а Никулину уже три раза. Да как! Всем театром. Федотовой это не может быть обидно, потому что у нее еще впереди целая сцена с эффектным концом «под занавес».

До постановки даже завязалась забавная борьба из-за одной роли. Это хочется рассказать, потому что типично

для тогдашнего театра. Через десять лет нечто в этом роде повторится при постановке «Дяди Ваня» в Художественном театре, и какая разница будет в разрешении «конфликта».

«Последнюю волю» взял для своего бенефиса Музиль. Для автора это было лестно, потому что Музиль, пользуясь дружбой с Островским, давал всегда его новую пьесу. Так к этому московская публика и привыкла: видеть премьеру знаменитого драматурга в бенефис Музиля. И вот это был первый его бенефис после смерти Островского.

Как вдруг заявила желание взять «Последнюю волю» для своего бенефиса первая тогда актриса театра Федотова. Музиль должен был уступить.

В пьесе была «выигрышная» роль жены управляющего; роль была назначена Никулиной. Но Федотова, взяв пьесу в бенефис, запротестовала и заявила о том, чтобы роль была передана Садовской, актрисе не менее чудесной, чем Никулина. Последняя подняла бунт. Режиссер и управляющий театром были бессильны бороться с желанием Федотовой. Автор беспомощно пожимал плечами: и Садовскую и Никулину он ценил одинаково высоко. Никулина сначала шумела, потом плакала, а потом понеслась с курьерским поездом в Петербург жаловаться директору императорских театров, а не поможет — самому министру.

Вернулась она с каким-то письмом к управляющему театрами. Но тут уже и Садовская ни за что не хотела возвращать роль. Тогда Федотова, запутавшись, отказалась ставить пьесу в свой бенефис. Не на шутку заволновался автор. Но Музиль возобновил свою просьбу и взял пьесу. Что же касается роли жены управляющего (сам Музиль играл управляющего), то он сказал автору:

«Вы уж позвольте мне самому решить этот вопрос. И Никулина и Садовская — обе мои *кумы*, как-нибудь столкнусь с ними».

Несколько дней он вел отчаянные переговоры с обеими крестными матерями своих детей. Победила более темпераментная Никулина.

Славу Московского Малого театра могла оспаривать только парижская «Французская комедия». Пьесу играли



Н. И. Музиль.



М. П. Чехова, сестра А. П. Чехова.

самые лучшие актеры — Федотова, Ермолова, Никулина, Ленский, Южин, Рыбаков, Музиль, — все знаменитые имена, и пьеса делала полные сборы. А в Петербурге пьеса шла в бенефис первой артистки Савиной, в присутствии царя и его семьи. После третьего действия царь... как бы это выразиться?... захотел посмотреть на автора. Побежали за автором. Пока я шел, директор театров шептал сзади меня: «Не заговаривайте с ним первый, не заговаривайте первый». Александр Третий стоял на сцене, около Савиной, окруженный свитой, высокий, плотный, с окладистой бородой и большой лысиной.

Я знал одного исправника с такой же лысиной, которую исправник очень гордился, так как ему часто говорили, что она похожа на царскую.

Был один цензор, который при описании цветников вымарывал цветок «царская борода».

3

Первое время нашего знакомства мы встречались не часто, даже не могли бы назвать себя «приятелями». Впрочем, я не знаю, был ли Антон Павлович вообще с кем-нибудь очень дружен. Мог ли быть?

У него была большая семья: отец, мать, четыре брата и сестра. По моим впечатлениям, отношение к ним у него было разное, одних он любил больше, других меньше. На одной стороне была мать, два брата и сестра, на другой — отец и другие два брата. Брат Николай, молодой художник, умер от чахотки как раз в годы нашего первого знакомства. Его другого брата, Ивана, о котором я уже упоминал, я постоянно встречал у Антона Павловича и в деревне, и в Крыму. Он — это я почувствовал особенно ярко после смерти Антона Павловича — необыкновенно напоминал его голосом, интонациями и одним жестом: как-то кулаком по воздуху делать акценты на словах.

Я не знаю точно, какое отношение было у А. П. к отцу, но вот что раз он сказал мне.

Это было гораздо позднее, когда мы уже были близки. Мы оба были зимой на Французской Ривьере и однажды шли вдвоем с интимного обеда от известного в то время профессора Максима Ковалевского, — у него была своя вила в Больё. Мы шли «зимней весной» в летних пальто, среди тропической зелени и говорили о молодости, юности, детстве, и вот что я услышал:

«Знаешь, я никогда не мог простить отцу, что он меня в детстве сек».

А к матери у него было самое нежное отношение. Его заботливость доходила до того, что, куда бы он ни уезжал, он писал ей каждый день хоть две строчки. Это не мешало ему подшучивать над ее религиозностью. Он вдруг спросит:

«Мамаша, а что, монахи кальсоны носят?»

«Ну, опять! Антоша вечно такое скажет!..» Она говорила мягким, приятным, низким голосом, очень тихо.

И вся она была тихая, мягкая, необыкновенно приятная. Сестра, Марья Павловна, была единственная, это уже одно ставило ее в привилегированное положение в семье. Но ее глубочайшая преданность именно Антону Павловичу бросалась в глаза с первой же встречи. И чем дальше, тем сильнее. В конце концов она вела весь дом и всю жизнь свою посвятила ему и матери. А после смерти Антона Павловича она была занята только заботой о сохранении памяти о нем, берегла дом со всей обстановкой и реликвиями, издавала его письма и т. д.

И Антон Павлович относился к сестре с необычайной преданностью. Впоследствии, судя по опубликованным письмам, это даже возбуждало временами ревность его жены, О. Л. Книппер.

Антон Павлович очень рано стал «кормильцем» всей семьи и, так сказать, главой ее. Я не помню, когда умер отец. Я встречал его редко. Осталась в памяти у меня невысокая суховатая фигура с седой бородой и с какими-то лишними словами.

Первые годы А. П. постоянно нуждался в деньгах, как и все русские писатели, за самыми ничтожными исключениями. Письма А. П.-ча, опять-таки как и письма большин-

ства писателей, были в то время полны просьб о высылке денег. Вопрос о гонорарах, кто сколько получает, как платят издатели, занимал много места в наших беседах.

Кстати сказать, в денежных расчетах Антон Павлович был до щепетильности аккуратен. Терпеть не мог должать кому-нибудь, был очень расчетлив, не скуп, но никогда не расточителен; относился к деньгам, как к большой необходимости, а с богатыми людьми вел себя так: богатство — это их личное дело, его нисколько не интересует и не может ни в малейшей степени изменять его отношение к ним.

Когда бывал в Монте-Карло, играл, но очень мало и сдержанно, ни разу не зарывался; большею частью был в небольшом выигрыше. В московских клубах никогда не играл.

Очень заботился о том, чтобы после его смерти мать и сестра были обеспечены.

Когда он задумал покупать имение, я его спросил, какая ему была связь с этим — он сказал:

«Не надо же будет думать ни о квартирной плате, ни о дровах».

Кто-то старается написать о Чехове что-то самое лестное, назвал его «борцом за свободу». Чехов, конечно, оценивал свободу как первейшую необходимость человеческого существования, но если бы он прочел, что его называют «борцом», он очень заволновался бы.

«Позво-ольте, какой же я борец?» И заходил бы по комнате крупными шагами, заложив руки в карманы брюк. «Я же не подам ему руки за такую чепуху», — прибавил бы он по адресу автора, поправляя в волнении пенсне на шнурке.

Это так я рисую себе его в последние годы, но и в молодые, когда он еще не носил пенсне, эпитет борца подходил бы к нему очень мало.

Через восемь-девять лет после «Иванова» Треплев в «Чайке» будет говорить:

«Нужны новые формы, новые формы нужны, и если их нет, то ничего не нужно».

И не раз мечта о каком-то новом театре встретится у Чехова, но никогда нигде он не выступал за новые формы как «борец», ни на каких диспутах, ни в шумных беседах, ни в каких-нибудь специальных статьях.

Мало того, даже через год существования Художественного театра, после того, как «Чайка» была реабилитирована, после того, как новые формы уже *реально засверкали*, Чехов отдавал свою другую пьесу, «Дядю Ваню», в императорский театр. Он не хотел нарушать личные отношения, не хотел подчеркивать, что предпочитает новую молодую труппу знаменитой труппе Малого театра. Какой же это борец!

Трудно сказать, как глубоко сидело в нем желание писать для театра. Во всяком случае, он много лет делал вид, что это для него — занятие второстепенное. Было ли это вполне искренне или он заставлял себя так думать, не знаю. Думаю, что и никто не мог знать.

Он хотел, чтоб не забывали, что он прежде всего врач, потом писатель, а потом уж драматург. Последнее — между прочим, по пути. Как очень умный человек, он видел ясно, что для того, чтобы пьеса попала на императорскую сцену, надо было или писать как-то по-особенному, или делать что-то в смысле связей, знакомства. Один беллетрист сказал: «Для того, чтобы пьесу написать, нужен талант, а чтобы ее поставить, нужен гений». И Чехова не тянуло преодолевать какие-то скучные, а может быть, и унижительные трения, и он предпочитал смотреть на театр как на побочный заработок.

Между чеховскими персонажами и теми образами, которые приносились драматургами старым актерам, была пропасть. Нет и в помине того сценического лака, каким

мы, драматурги, считали необходимым покрывать наших героев и в особенности наших героинь. Простые люди, говорящие о самых простых вещах, простым языком, окруженные будничной обстановкой.

Никто из них не говорит ни патетических, ни слезливых монологов, никто не говорит о вечных идеалах, никого автор не наряжает в героические тоги, наоборот — обнажает, подчеркивает их дурную истеричность, мелкий эгоизм, — и, тем не менее, сердце расширяется от сочувствия, — сочувствия даже не им, не этим людям, а *через них* неясной мечте о неясной лучшей жизни.

И, при необычайной простоте, всё вместе поразительно музыкально: и эта запущенная усадьба, и лунная ночь, и копы сена, и крик совы, и сдвоенное спокойствие Сарры, и тоска Иванова, и плачущая виолончель графа.

Все это не надумано. Самое замечательное, что Чехов сам не разбирался в том богатстве красок и звуков, какое изливал в своих картинах. Он просто хотел написать пьесу, самую обыкновенную пьесу.

Те, кто писали, что он искал новую форму, ставили перед собой задачи быть новаторами, — делали грубейшую ошибку.

Он так же, как и всякий драматург, думал о хороших ролях для актеров. Ни о какой революции театра он и не помышлял. Не думал даже быть оригинальнее других. Самым искренним образом хотел приблизиться к тем требованиям, какие предъявлялись драматургу современным театром.

Но он представлял себе людей только такими, как наблюдал их в жизни, и не мог рисовать их оторванными от того, что их окружало: от розового утра или сизых сумерек, от звуков, запахов, от дождя, от дрожащих ставень, лампы, печки, самовара, фортепьяно, гармоники, табака, сестры, зятя, тещи, соседа, от песни, выпивки, от *быта*,

от миллиона мелочей, которые делают жизнь теплой. Смотрел он на людей своими собственными глазами.

а не глазами Толстого, Достоевского, Тургенева, Островского.

А тем более не глазами Гольцева, Михайловского, не глазами публицистики и журнальных статей.

Земский врач. Помилуйте, да достаточно было просто произнести эти слова, чтобы русский интеллигент, студент, курсистка сделали почтительное лицо. Раз на сцену выводится земский врач, симпатии публики обеспечены, это «светлая личность», это «общественные идеалы», это патент на «положительное» лицо в пьесе. У меня только что, в этой самой «Последней воле», один из главных персонажей — земский доктор, — и уж, конечно, хороший человек.

Или: честный человек, который смело всем говорит правду и произносит тирады о честности, о долге на каждом шагу, — это же прямо героическое лицо драмы.

И вдруг этот герой, земский врач Львов в «Иванове», оставшись один, говорит:

«Чорт знает что! Мало того, что *денег за визиты не платят...*» и т. д.

Вот: один штрих, всего одна фраза, а маска сорвана. И чем дальше, тем яснее для вас, что это тип узкого, мелкого, черствого, эгоистического фразера. Он честный, ужасно честный, за версту видно, какой он честный; по выражению графа, его «распирает» от честности, но когда он рыцарски кричит:

«Господин Иванов! Объявляю во всеуслышание, что вы подлец», —

то в зале уже не находится ни одного зрителя, который был бы на его стороне. И всякий думает: «бог с ней, с его честностью».

Ну как же было актеру загореться этой ролью? Как мог играть эту роль в театре Корша «драматический любовник» Солонин, когда все его актерское существо приурочено к тому, чтобы, когда он называет кого-то на сцене подлецом, вся зала ему аплодировала?

Как это можно, чтобы главное лицо пьесы, сам Иванов, крикнул на страдающую чахоточную жену:

«Жидовка!»

И сейчас же:

«Так знай, что ты скоро умрешь. Мне доктор сказал».

Или роль Сарры. Идет драматическая сцена, а она говорит: «Давайте на сене кувиркаться».

Для Чехова нужны были другие актеры, другое актерское искусство. И еще что-то другое.

Ведь среди тогдашних актеров было очень много и с большим талантом, и с тонким вкусом, и литературно чутких. Тот же прекрасный актер Давыдов, игравший в Москве самого Иванова, вернувшись обратно на петербургскую императорскую сцену, добился, чтобы там поставили «Иванова».

И «Иванов» имел даже большой успех. Но этот успех не оставил в театре никакого следа. Потому что это все-таки было не «чеховское», это был не тот мир, который был создан его, Чехова, воображением. Не было ничего нового. Были те же самые люди, каких публика видела уже много-много раз, то есть все те же прекрасные индивидуальности: Савина, Варламов, Далматов, Стрепетова и т. д., в своем приподнятом театральном настроении. Новый парик, новый фасон платья не меняли человека. Кроме того, были те же зеленые холсты, изображающие деревья, — сад, какой публика видела вчера в совсем другой пьесе и увидит завтра в третьей; тот же разлитый зеленоватый электрический свет, который публика давно привыкла принимать за лунный, хотя он никогда не был похож на лунный. Были тех же громадных размеров павильоны, которые должны были изображать вчера купеческие хоромы, а сегодня небольшие, уютные комнаты усадьбы. Был успех любимых актеров, — так приятно увидеть их еще раз в другом платье и в другом гриме; и успех автора, которого публика уже начала любить за его рассказы и повести.

Но не было самого важного, без чего все остальное имеет быстро преходящую ценность, — не было того нового отражения окружающей жизни, какое принес новый поэт, не было Чехова.

ГЛАВА ВТОРАЯ

1

3 иму мы жили в Москве или в Петербурге, а летом искали возможностей проводить в деревне, в поездках. Надо было окунуться в жизнь усадьбы и жизнь сельской так называемой интеллигенции, чтоб оценить в полную меру Чехова-поэта и Чехова-бытописателя.

Я женился на дочери известного русского педагога барона Корфа. Его имение после смерти, по требованию вдовы и дочерей, было продано крестьянам за полцены; оставалась непроданной только усадьба и 25 десятин земли. Там я с женой проводили летние месяцы. Вдова и сестра моей жены не хотели возвращаться в дом, где умер Корф.

Брошенные усадьбы разрушаются очень быстро. Когда я в первый раз приехал, с отъезда владельцев прошло всего четыре года, но уже была полная запущенность.

Имение было на юге, в степной губернии, по берегу извилистой речки, с огромным парком. Дом был длинный, старый. Первые годы, пока мы не ремонтировали его, мы могли жить только на одной половине; на другой, где были большой зал и гостиные, были сложены зимние рамы, свалены кучами всевозможные семена, аккуратно разложены только что собранные яблоки, груши, помидоры, перец. Под лестницей террасы с подгнившими ступенями жили ужи. На террасу забирались жабы, и когда я вечером писал и от моей лампы падал свет на белую стену, то на это световое пятно бросались черные жучки, а жабы прыгали на стену и ловили их.

Речку где-нибудь в полуверсте можно было перепрыгнуть или она так зарастала высоким камышом и красавицей осокой, что ее уже совсем не было видно, а вдоль пар-

ка и усадьбы и далеко до мельницы она разливалась громадным плесом, казалась широкой рекой, и в глубине ее водились большие судаки и пудовые сомы.

Парк был запущенный. В нем жили и зайцы, и лисицы, и даже дикие тушканчики—маленькие прыгающие зверьки с длинными хвостами, ежи, кроты, подземный путь которых можно было наблюдать по горкам земли, выставшим на ваших глазах. Птиц было огромное количество, самых разнообразных пород — от воронов с их клёкотом, похожим на мягкий звон колокольчика, желто-черных иволг, кукушек, сорók, удонов до соловьев.

Все они наперебой щеголяли весной пленительными трелями, свистом, щелканьем, так что заглушали голоса людей.

А вечером гудела птица, кажется выпь, — по-местному бугай. Она погружала клюв в воду и кричала, как будто стонал утопленник. Если же поздно вечером пойти в глубь парка, то слышно было, как там с дерева на дерево перелетали совы и как они дико свистели.

Кругом усадьбы была степь. Природных лесов не было, кое-где только насаждались лесничества. Степь ночью непрерывно звенела песней степных сверчков, полевых цикад. Большая луна, тишь и цикады.

Наша речка называлась Мокрые Ялы, в отличие от другой, которая называлась Сухие Ялы и которая летом совершенно высыхала. Вдоль этих речек прежде сплошь тянулись помещичьи усадьбы, но все они обратились в еще неубранные развалины или перешли в руки нажившихся управляющих, или совсем исчезли. Теперь кругом было крестьянское царство. Между селами — по двадцать-тридцать верст расстояния и бесконечная степь. Степь широкая, прекрасная, знойная, тяжело давящая, спокойная. Или жирно покрытая ячменем, пшеницей и рожью, или выжженная, бестравная, с красивыми лиловыми шишками будяков, с понуро застывшими стадами овец.

До ближайшей железнодорожной станции считалось пятьдесят верст, до почты тоже пятьдесят, до города сто двадцать. Соседи — сельский учитель или учительница,

священник, земский начальник, доктор, судебный следователь, становой, арендатор, лавочник. Заезжали земские деятели, инспектор народных училищ. Вся уездная интеллигенция в большинстве была воспитана на либеральных идеях: портрет Корфа висел во всех школах двух громадных уездов, где он работал. Но из этих идей давно уже вылепили маску, без которой словно нельзя было выходить на люди, как без галстука, а по существу все давно было забыто.

Учитель копил деньги от продажи продуктов, изготовленных «для практики» учениками; учительница — забитое существо, давно утратившее любовь к детям; доктор занят арендой земли и лечит с ненавистью к своему делу, — когда к нему приходит больная старуха, он говорит:

«Ну, что тебе лечиться? Тебе помирать пора».

Принимать всю эту компанию мы с женой не любили, и все наше общество составляли старый немец-управляющий и гимназист, его приемыш.

Глушь самая настоящая. Степь, насыщенная эпической поэзией, но уныние и скука невероятные. Когда мы куда-нибудь уезжали, то радовались первому телеграфному столбу, как светлomu празднику.

Ездили мы гостить к молодому ученому, получившему по наследству большое имение около большого села. Тоже как будто пятьдесят верст. Он был очень хороший человек, но, получив наследство, обленился, ничего не делал, любил принимать гостей, очень много пил и любил, чтобы все у него много пили, — пили бы, пели, до крику спорили на высокие темы и опять пили бы. У него всегда бывала уездная и губернская интеллигенция, у него останавливался и губернатор, когда ездил на ревизию. Здесь встречались сплошь чеховские уездные типы...

2

Я заряжался страстным желанием воспроизводить мои наблюдения, переживания, недоумения, рисовать все эти фигуры такими, какими они были и какими я их воспри-

нимал. Еще пока я писал рассказы или повести, мне что-то удавалось, но как только начинал думать о театре, да еще о лучшем из них — о Малом театре, как вся новизна наблюдений, острота их, всё куда-то улетучивалось. Какими сценическими средствами можно было бы добиться, чтобы зимой московские или петербургские зрители получили через рампу, через кулисы вот это мое *возбуждение* от темных впадин вечернего парка или от зноя, мерцающего над курганом-могилой? А что смогут найти для себя Ленский, Южин, Садовский, Ермолова, Федотова во всех этих тоскующих или криводушных характерах глухой русской провинции? Где же тут материал для их кипучих темпераментов,

великолепной изощренной дикции,
театральной пластики,
театрального пафоса?

Возвращаюсь к театру. Почему Чехов не попадал на казенную сцену? На знаменитую сцену Московского Малого театра?

Это был «золотой век» Малого театра, расцвет его актерских сил. Труппа была очень богата крупными индивидуальностями.

Москва гордилась Малым театром, как гордилась своим университетом, Третьяковской галлереей и ресторанами «Эрмитаж», «Яр», трактиром Тестова, калачами и поросенком.

Сам Островский уж умер, современный же репертуар был в руках пяти-шести сценических мастеров, отлично изучивших искусство Малого театра и умевших писать хорошие роли для тех или других любимых актеров. Труппу возглавляли Федотова и Ермолова, позднее — Ермолова и Федотова. Пьеса писалась непременно для той или другой. Если играют обе вместе, то обеспечено огромное количество полных сборов. Если в пьесе не занята ни та, ни другая, то, в лучшем случае, ее ожидает очень скромный успех, а большей частью — провал.

Сценические мастера, которых критики называли «присяжными» драматургами, занимали свои места очень проч-

но. Им достаточно было предупредить главного режиссера Черневского, когда будет написана новая пьеса и для кого готовятся роли, и тот уже заранее определял ей место в сезоне.

Во главе администрации были люди не литературные, чиновники. Управляющий, до назначения его начальником, не имел к театрам ни малейшего отношения, был гвардейским офицером и место получил через жену. Роль режиссера была очень скромная. В ней не было ни творческого, ни педагогического содержания. Актеры слушали его замечания только из приличия.

Если ко всему этому прибавить, что актеры пользовались у публики огромной любовью и гораздо большим доверием, чем даже авторы, то легко понять, что это была эпоха истинного царства актеров.

Отсюда все хорошие стороны этого времени и все плохие. Конечно, пьеса должна быть сценична, конечно, в ней должен быть материал для актерского творчества, но понятия о сценичности и о том, что такое хорошая роль, были художественно не свободны, становились трафаретными.

Здесь, в этом уютном, благородном театре выработалось свое искусство и своя публика; друг другом были довольны; артистические индивидуальности были яркие, обаятельные, публика их очень высоко ценила, баловала овациями, подношениями; а ко всему постороннему и слишком новому относилась с предубеждением.

Словом, старая, как время, песня об академическом консерватизме.

В литературе это создало такое положение: «драматург» и «писатель» были совсем не одно и то же; какие-то дальние родственники. Драматург мог быть желаннейшим в Малом театре, а среди настоящих писателей чувствовал себя несколько конфузным. И пьесы его, делавшие полные сборы, несколько не интересовали редакции журналов. И наоборот, автор повестей, которые читались нарасхват, был в театре только гость. Мало знакомый вам Крылов был в театре в высшей степени свой человек, а Тургенев—

только почетный гость. Потому что Крылов «знал сцену»; а Тургенев сцены не знал. Это «знание сцены» было пугалом для писателей.

Вступить в решительный бой с этим устаревшим понятием еще не пришло время.

Как это ни странно, но и постановки Шиллера и Гюго с блестящими актерами не удовлетворяли потребности в литературном театре. Это было пышно, сценично, захватывало толпу яркой театральностью, но так как в этой сценичности и театральности и в этом нафосе было мало простого человеческого, то трудно верилось и в этих героев, и в их страсти.

Островский смотрел гремевшую тогда постановку «Марии Стюарт» Шиллера. Он, на вершине своей славы, незадолго до смерти, был привлечен к управлению Малым театром и пересматривал весь репертуар. По окончании спектакля окружающие ждали его суда. Он покачал своей «мудрой» головой, потрогал по привычке левой ладонью бороду и с обычными придыханиями, точно заикаясь, медленно сказал:

«Как это все... портит русских актеров».

Этот убийственный приговор разнесся по всему театру. Но ему не поверили. Не поверили даже более молодые, потому что и они уже из школы приходили сюда *рабами трафаретов*. Знаменитое русское искусство, провозглашенное Гоголем и Щепкиным, все более обрастало штампами, условностями, сентиментализмом и становилось неподвижным, как броненосец, облепленный ракушками от долгого стояния в бухте.

Написал я это и задумался. Сколько лет прошло с тех пор, сколько стран я изъездил и сколько театров пересмотрел, — и до чего живуче это старое, насквозь фальшивое театральное искусство.

Уж на что самый искренний, самый простой актер американский. Он наиболее родственен лучшему типу русского актера. Но до чего и он до сих пор находится во власти штампов, во власти искусства, каким оно было сто пятьдесят лет назад!

Исключительное счастье человека — быть при своем постоянном любимом деле. Московская жизнь — о провинции и говорить нечего — была наполнена людьми, которые своего дела не любили, смотрели на него только как на заработок. Врач лечил, принимал, делал визиты прежде всего из-за денег; член суда, адвокат по гражданским делам, чиновник любого казенного учреждения, банковский, железнодорожный, конторский — отслуживали свои часы без увлечения, без радости; учитель гимназии, преподавая из года в год одно и то же, остывал к своей науке, а работать для нее еще дома не у многих хватало энергии и инициативы.

Исключение составляли университет с его профессорами и студентами, театр, музыкальные и художественные учреждения, редакции, — очень тонкая наслойка на огромной инертной обывательщине.

В этом смысле актеры — самый счастливый народ: с делом, которому они отдают всю свою любовь, они связаны и всеми своими интересами. Дело заставляет их работать, компания подогревает их энергию, и актер волею-неволей творит как только может лучше.

Писатель, художник, композитор, наоборот, очень одинок; весь заряд энергии находится только в нем самом. И самая любовь его к своему делу подвергается испытанию.

Очень умно говорил Чехов о писателе нашей же генерации Гнедиче:

«Это же настоящий писатель. Он не может не писать. В какие условия его ни поставь, он будет писать, — повесть, рассказ, комедию, собрание анекдотов. Он женился на богатой, у него нет нужды в заработке, а он пишет еще больше. Когда нет темы сочинять, он переводит».

У Антона Павловича не было постоянного писательского дела, он не принадлежал ни к одной редакции, ни к театру. Он был врач и дорожил этим. Решительно не могу вспомнить, сколько времени и внимания он отдавал

своей врачебной профессии, пока жил в Москве, но помню, как это обстояло в имении Мелихово, куда он переехал со всей своей семьей: он очень охотно лечил там крестьян. По регистрации его приемов в виде отдельных листиков, накальваемых на гвоздь, я видел номер восемьсот с чем-то, это было за один год. По всякого рода болезням. Он говорил, что очень большой процент женских болезней.

Однако как ни дорожил он своим дипломом врача, его писательская работа решительно вытесняла лечебную. О последней никто даже не вспоминал. Иногда это его обижало.

«Позво-ольте, я же врач».

Но и писательской работе он не отдавал всего своего времени. Он не писал так много и упорно, как, например, Толстой или как, живя на Капри, Горький. Читал много, но не запойно и почти только беллетристику.

Совсем между прочим. Как-то он сказал мне, что не читал «Преступление и наказание» Достоевского.

«Берегу это удовольствие к сорока годам».

Я спросил, когда ему уже было за сорок.

«Да, прочел, но большого впечатления не получил».

Очень высоко ценил Мопассана. Пожалуй, выше всех французов.

Во всяком случае, у него было много свободного времени, которое он проводил как-то впустую, скучал.

Длинных объяснений, долгих споров не любил. Это была какая-то особенная черта. Слушал внимательно, часто из любезности, но часто и с интересом. Сам же молчал, молчал до тех пор, пока не находил определения своей мысли, короткого, меткого и исчерпывающего. Скажет, улыбнется своей широкой летучей улыбкой и опять замолчит.

В общении был любезен, без малейшей слащавости, прост, я сказал бы: внутренне изящен. Но и с холодком. Например, встречаясь и пожимая вам руку, произносил «как поживаете» мимоходом, не дожидаясь ответа.

Выпить в молодости любил; чем становился старше, тем меньше. Говорил, что пить водку аккуратно за обе-

дом, за ужином не следует, а изредка выпить, хотя бы и много, не плохо. Но я никогда, ни на одном банкете или товарищеском вечере не видел его «распоясавшимся». Просто не могу себе представить его напившимся.

Успех у женщин, кажется, имел большой. Говорю «кажется», потому что болтать на эту тему не любили ни он, ни я. Сужу по долетавшим слухам. Один раз только он почему-то проявил странную и неожиданную откровенность. Может быть, потому что случай был уж очень исключительный. Мы много времени не виделись, столкнулись на выставке картин и условились встретиться завтра днем, почему-то на бульваре. И чуть не с первых слов он рассказал мне как курьез: он ухаживал за замужней женщиной, и вдруг, в последнюю минуту успеха, обнаружилось, что он покушается на невинность. Он выразился так:

«И вдруг — замок».

Открыл ли он его, я не допрашивал, но о ком шла речь догадывался, и он знал, что я догадываюсь.

Русская интеллигентная женщина ничем в мужчине не могла увлечься так беззаветно, как талантом. Думаю, что он умел быть пленительным. Крепкой, длительной связи до женитьбы у него не было. Незадолго перед женитьбой он говорил, что больше одного года никакая связь у него не длилась.

После «Иванова» прошло два года. Чехов написал новую пьесу «Лесный». Отдал он ее уже не Коршу, а новой драматической труппе Абрамовой (жена Мамина-Сибиряка, намечался большой серьезный театр). Одним из главных актеров был там Соловцов, которому Чехов посвятил свою шутку «Медведь».

Я плохо помню прием у публики, но успех если и был, то очень сдержанный. И в сценической форме у автора мне казалось что-то не все благополучно. Помню великолепное впечатление от большой сцены между двумя женщинами во втором действии, — эта сцена потом в значительной части вошла в «Дядю Ваню»; помню монолог самого Лесничего (Лешего). Но больше всего помню мое собственное ощущение



Е. Я. Чехова, мать А. П. Чехова.

ние несоответствия между лирическим замыслом и сценической передачей. Играли очень хорошие актеры, но за их речью, приемами, темпераментами никак нельзя было разглядеть сколько-нибудь знакомые мне жизненные фигуры. Поставлена пьеса была старательно, но эти декорации, кулисы, холщевые стены, болтающиеся двери, закулисный гром ни на минуту не напоминали мне знакомую природу. Все было от *знакомой сцены*, а хотелось, чтобы было от *знакомой жизни*.

Я знавал очень многих людей, умных, любящих литературу и музыку, которые не любили ходить в театр, потому что все там находили фальшивым и часто подсмеивались над самыми «священными» сценическими вещами. Мы с нашей интеллигентской точки зрения называли этих людей закоснелыми или житейски грубыми, но это было несправедливо: что же делать, если театральная иллюзия оставляла их *трезвыми*. Виноваты не они, а театр.

А можно ли добиться, чтобы художественное возбуждение шло не от знакомой сцены, а от знакомой жизни?

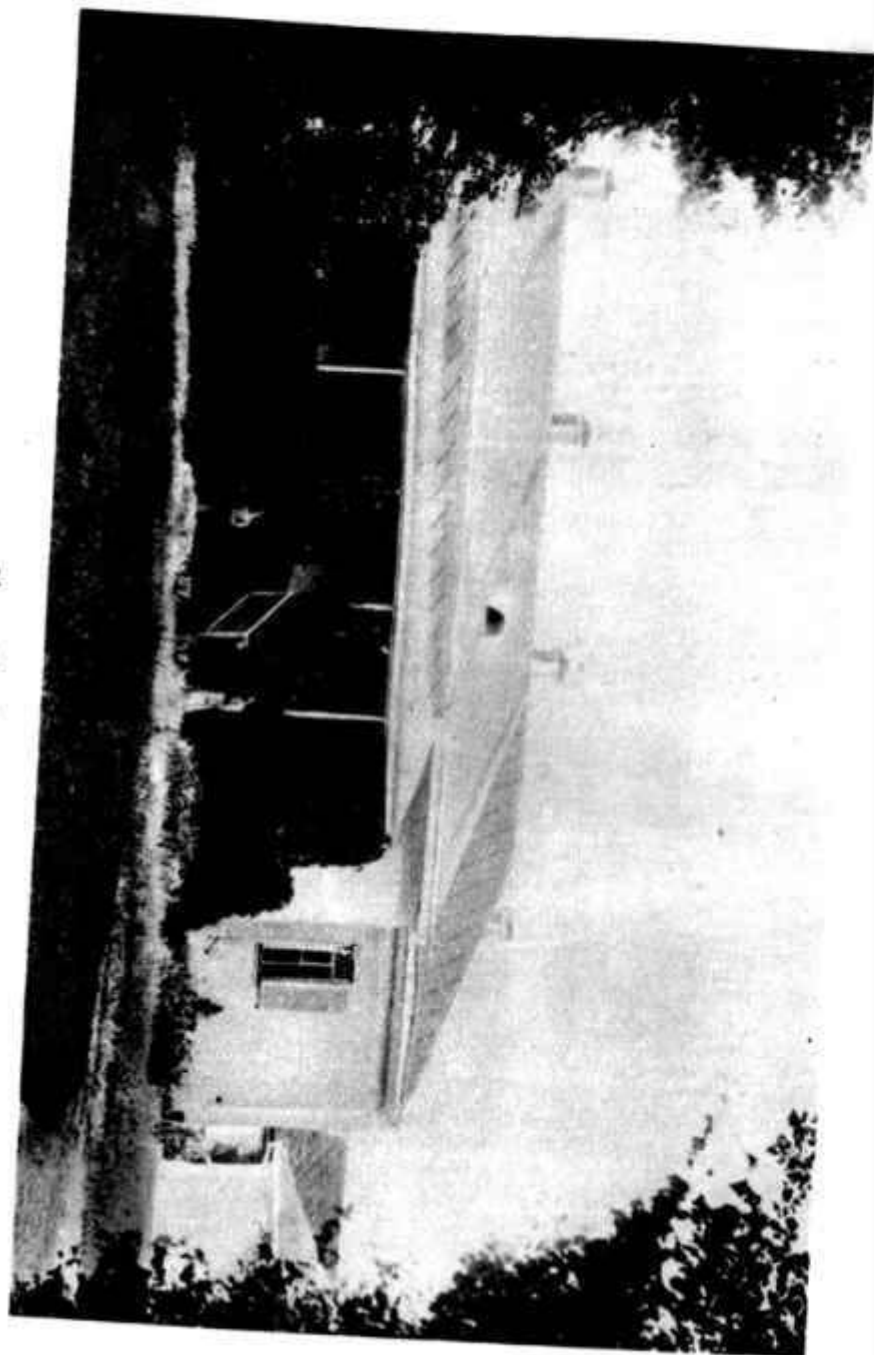
Что этому мешает или чего недостает? В обстановке сцены, в организации спектакля, в актерском искусстве.

Вопрос этот только-только нарождался...

4

Я написал комедию «Новое дело». В моей театральной работе это был важный этап.

У меня были свои сценические задачи. Прежде всего пьеса строилась не на женских, а на мужских ролях. Значит, ни для Ермоловой или Федотовой в Москве, ни для Савиной в Петербурге не будет соблазнительной роли. Не было в пьесе и героя, главные роли были для характерных актеров. Еще рискованнее было то, что любовная интрига занимала совершенно второстепенное место, ее почти вовсе не было. Наконец, не было ни одного внешнего эффекта, ни выстрела, ни обморока, ни истерики, ни пощечины, никакого трюка, или, как



называли тогда, *deus ex machina* — неожиданной развязки.

На земле крестьян обнаружались залежи каменного угля. Соседний помещик арендует ее под эксплуатацию, ищет капитала и не находит. Ему не верят, потому что он вечно носится то с одним, то с другим «новым делом». Даже его дочь, которая замужем за богатым московским купцом, мешает ему получить деньги.

Вот и всё. Я хотел найти интерес в самой сценической форме и хотел простыми средствами схватить тайну комедии.

Первые шаги не очень подбодряли. Пьесу для постановки в Москве в Малом театре приняли, но без особенных комплиментов, холодно. Актеры репетировали внимательно, но подъема на репетициях не чувствовалось. Мизансцена и все режиссерские указания шли от меня самого, режиссер Черневский только присутствовал и без возражений исполнял мои просьбы. А относился к постановке он вот как.

На одной из последних репетиций, во время перерыва, в так называемой «курилке» — комнате за кулисами, где собирались актеры, курили, играли в домино-лото — Черневский делал какие-то гадания по косточкам лото и говорит:

«Ну, вот посмотрим: выйдет — будет успех, не выйдет — не будет успеха».

Через несколько минут:

«Ну, конечно, не вышло».

А я стою тут же. И большинство актеров, участвующих в пьесе, находятся тут же.

Черневский откидывается к спинке дивана, щурится и продолжает тоном безнадежности:

«Да и понятно. Уголь, уголь, шахты, деньги...»

В сущности, полюбили пьесу и волновались вместе со мной только двое — Ленский, игравший главную роль, и Федотова, которая согласилась играть и которая вообще отличалась огромной чуткостью.

Автор, как и актер, никогда не бывает уверен в своем

успехе накануне представления. Эти волнения за завтрашний день, эта неуверенность, может быть, есть самое святое, что заключается в переживаниях актера, художника, писателя, в особенности актера и драматурга, потому что они завтра станут перед результатом лицом к лицу.

Это не страх за самолюбие, это глубже и трогательнее. А вдруг окажется, что я заблуждался? Вдруг завтра все эти сценические мечты будут осмеяны? Один шаг к признанию, — и поверишь во все: и в свою правду, и в свои силы, — ты богат в лучшем понимании духовного богатства. А что-то случится, как-то «не повезет» или ярко, при полном блеске огней, обнаружится твое бессилие, — будешь презирать самого себя.

Когда мы со Станиславским будем создавать Художественный театр, бережное отношение к актерским переживаниям ляжет в основу наших взаимоотношений с труппой. Казенная атмосфера, равнодушие окружающих будут изгоняться нами самым беспощадным образом, как злейший враг искусства.

Я до сих пор помню, как в день премьеры в буквальном смысле не находил себе места. Бродил по улицам и терзал себя малодушием.

«А вдруг Черневский прав? А вдруг прав Садовский? репетируя даже лучшую роль с ленивым равнодушием? С таким равнодушием, что я официально обращался к режиссеру попросить Садовского выучить роль. И зачем я так писал? Зачем я надавал себе таких трудных задач?»

И думал, как я мог бы написать пьесу на тему более благодарную, как мог бы прибегнуть к знакомым эффектам; они, во всяком случае, гарантировали бы от провала.

Уехать куда-нибудь. Не идти сегодня в театр.

Каким раем представлялась мне жизнь людей, далеких от искусства. Сидеть в уютной обстановке с приятелями, играть в винт, беззаботно шутить, — какое счастье!

Но счастье оказалось то, о каком я мечтал, когда писал «Новое дело»: успех был очень большой и единодушный.

Я мог считать себя победителем. Однако уверенности в полной победе еще не было: что скажут рецензии, они тогда имели влияние. Первые театральные заметки были отличные; но в лучшей газете, «Русские ведомости», появилась статья, в которой критик, как говорилось тогда, не оставил от пьесы камня на камне. И идеи-то в ней нет, и характеры-то не выдержаны, и все — сплошная пошлость.

Пикантное еще было здесь то, что я же сам недавно отрекомендовал редакции этого критика. Бывший многолетний рецензент умер; редакция просила писать о театре меня; мне по моим связям с Малым театром это было неудобно, но меня уговорили, и я писал о театре, пока не набрел на вот этого молодого критика, подающего большие надежды.

Вот он и поспешил оправдать их.

Статья произвела на меня большое впечатление. Я опять заколебался и с нетерпением ждал понедельника, когда появлялись фельетоны «короля критиков» Флерова-Васильева.

Успех у публики, такой дружный, был неожиданностью и за кулисами, поэтому там тоже с острым интересом ждали Флерова.

Этот критик отличался редкой независимостью и устойчивостью. Бывало так: пьеса провалится, публика ошибается, газеты разнесут, а Флеров в свой понедельник выпускает восторженную статью; и не то что берет пьесу под защиту, а просто делится своими впечатлениями, совершенно игнорируя ее неуспех. А спустя некоторое время пьеса вдруг завоевывает внимание, играется во всех театрах и потом держится в репертуаре десятки лет.

Так было, между прочим, со всеми последними пьесами Островского.

И вот Флеров дал о «Новом деле» большой, очень хвалебный фельетон, который я — должен покаяться — сохранил и много раз перечитывал. Это был из тех редких случаев, когда критик необыкновенно близок автору, потому что чутко схватил самую сущность замыслов и по-

тому что нашел волнительный тон и слова для своего пересказа.

«Новое дело» было первым моим серьезным успехом. Но по-настоящему этот успех развернулся только в Петербурге. Там пьеса шла в бенефис Варламова, яркого, сильного комика, кумира Петербурга. Репетировали и играли с интересом. Прием был шумный. На бенефисах Варламова, как и Савиной, бывал всегда весь так называемый «Двор». Директор театра крепче обыкновенного жал мне руку и передал мнение того же Александра Третьего. Он, мол, сказал, во-первых, что наконец-то видит настоящую русскую комедию, а во-вторых, что на следующее представление придет опять и привезет дочь Ксению. Газеты приняли пьесу отлично.

В дальнейшем «Новое дело» получило Грибоедовскую премию, которая выдавалась Обществом драматических писателей за лучшую пьесу сезона. Я выдвигался как один из первых знатоков сцены. При императорских театрах в Москве и Петербурге образовали «Театрально-литературный комитет»; в Москве в него пригласили трех самых выдающихся старейших профессоров по литературе — Тихонравова, Стороженко, Веселовского Алексея — и меня. Как трофей постановки «Нового дела», помню еще очень лестную беседу с Чайковским и просьбу его написать для него либретто.

Казалось, мне бы только писать да писать пьесы. Где-то уже промелькнуло, что я призван «продолжать» Островского, принять от него в наследство новое купечество. Двери театра были открыты мне настежь.

Между тем следующую пьесу я принес только через четыре года.

А произошло вот что.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

1

Я получил предложение преподавать драматическое искусство в Филармонии.

Совсем маленькое дело. Никому оно не могло казаться серьезным, таким, чтоб могло иметь влияние на всю мою деятельность. А между тем это был для меня выезд на новую, важную дорогу к главной цели.

В Москве были две драматических школы: императорская, где преподавали крупные артисты Малого театра, и филармоническая, где на старших курсах занимался Южин, а на младшем — один второстепенный актер. Им были недовольны, и Южин рекомендовал дирекции обратиться ко мне. С его стороны это было и прозорливо, и смело. Рекомендовать не-актера, чтобы готовить из молодежи актеров — надо было видеть во мне то, что другим не было видно.

Южин предупредил меня, что он этим делом совсем не увлекается и рассчитывает через год-два передать мне его целиком. Он очень верил в меня, как в человека «актерской потенции», как в педагога, как в режиссера.

И я в себя верил. Но ученики приняли меня очень недоверчиво.

Предыдущий преподаватель был второстепенный актер, но все-таки актер, а этот, какой бы ни был хороший драматург, — чему он нас научит?.. Южину приходилось убеждать, что я был выдающимся любителем, что я ставил спектакли, учил и режиссировал, что когда я ставлю пьесы, то даже актеры Малого театра принимают мои замечания, и т. д. Я, со своей стороны, говорил, что пришел «учить, учась», что пока я только опытнее учеников, но что уже много думал о школьно-драматическом деле, —

словом, начал очень скромно, надеясь завоевать доверие постепенно. Однако скоро мне пришлось взять совсем другой тон.

Училище имело плохую репутацию. Правда, отсюда вышло несколько первоклассных актеров, но в то же время в составе учащихся было огромное количество всякого сброда: подозрительных девиц, которые шли сюда как на хорошую выставку, бездельников, которым совсем некуда было деваться; а главное — у большинства общее отношение было исключительно развлекательное. Люди пришли сюда, чтоб их поскорее научили играть и дали хорошую роль на выпускном спектакле. Воспитательный смысл школы совершенно игнорировался. Нельзя было убедить, какое значение имеют постановка голоса, дикция, пластика, танцы, фехтование, образовательные курсы. Словом, весь тон был необыкновенно вульгарный.

«Зачем вы поступили в школу? — спросил я одного, лет уже под тридцать. — Ведь вы же ничего не хотите делать».

«Как вам сказать, — ответил он с исключительным цинизмом, — средства у меня есть, делать мне все равно нечего, а тут еще так много женщин... бесплатно».

Дирекция училища не боролась с этим тоном, вероятно, даже считала, что таков вообще тон закулисной жизни. А некоторые из директоров находили это даже удобным...

Чем скромнее я себя вел, тем распушеннее становилось у меня в классах. Пришлось прибегнуть к данной мне власти. Увы, к ней приходилось прибегать много-много раз и впоследствии, и даже в обстановке Художественного театра, и с людьми более благородными, чем была эта орава... Таковы были люди. Однажды я накричал, потребовал исключения четырех-пяти человек и взял вожжи в руки...

Я увлекся курсами так, что мне самому было совестно признаваться. Помилуйте, драматург, от которого ждут пьесу лучшие театры, писатель — отдается какой-то драматической школе с такой затратой своего времени и сил,

точно он сам юный ученик этой школы. Хоть бы деньги получал большие, все было бы какое-то оправдание, а то ведь гроши. Кто бы мне сочувствовал? Поэтому больше всего я любил встречаться с Ленским, который так же ретиво отдавался своим курсам в императорской школе и тоже предпочитал занятия с учениками своим актерским выступлениям. Мы наперебой делились нашими исканиями, пробами и достижениями.

Это дело необычайно засасывающее. Всякий, кто когда-нибудь брался за преподавание искусств, знает это. Уловить индивидуальность, вызвать к жизни «искорку», помогать ее развитию, расчищать засоренность, облагораживать вкус, бороться с дурными привычками, с каботинством, с мелким самолюбием; просить, настаивать, требовать; ласкать и наказывать; непрерывно иметь дело с человеческим материалом, насыщать его лучшими твоими идеями; с радостью и заботой следить за малейшими ростками...

Тут самое зерно театра, самая глубокая и самая завлекательная сущность его...

Надо, чтобы они, эти юноши, непрерывно верили в дело, которому решили отдать свои жизни, чтобы дисциплина, какую я требую, была оправдана... И притом, их так много; и каждому надо дать максимум внимания; и сказать иному юному существу, что он лишен всякого сценического дарования, может быть, зарезать его... Да и разве трудно ошибиться? Вон Ленский и его экзаменационная комиссия не приняли Книшпер. Она пошла сначала туда, в императорскую школу, там ее нашли неинтересной, тогда она пришла в Филармонию. И это вовсе не исключительная ошибка. Я сам после нескольких месяцев занятий еще говорил Москвину, что сомневаюсь в его способностях. А вон Савицкая, придя в школу, поставила для себя вопрос так: или театр, или монастырь; если она не может быть актрисой, она уйдет из жизни совсем. Имеете вы право решать, пригодна она для сцены или нет без внимательнейших проб и испытаний? С какими горячими надеждами приходят сюда, с каким пугливым



Вл. И. Немирович-Данченко. 1890-е гг.

ожиданием следят за каждой линией на лице преподавателя: что на нем отражается — радость или безнадежность.

Зато каким потоком благодарных чувств отвечает вся эта трепетная молодежь, если он оправдал ее ожидания!

Я должен был «давать уроки» четыре раза в неделю по два часа. Это было смешное условие. Я занимался ежедневно, без всякого счета, утром и вечером и до поздней ночи — и то нехватало времени.

Мне удалось завести большой порядок. Я часто употреблял чье-то выражение: «Скорее откажусь от самого дела, чем от порядка в нем».

В чем именно заключались мои занятия, чему я научился сам на этих курсах и чему учил театральную молодежь, — это предмет особой книги, вопросы специальной техники. Восемь лет это продолжалось до Художественного театра. Много сотен молодых людей перебивало на этих курсах, много десятков из них стало хорошими актерами, и, наконец, многие из них получили громкую известность. Какое разнообразие тем было охвачено нами в совместной работе, — преподавание шло далеко за пределы первых приемов сценической техники. Психологические движения, бытовые черты, вопросы морали, нащупывание слияния с автором, стремление к искренности и простоте, искание яркой выразительности в дикции, в мимике, в пластике, индивидуальные неожиданности, обаяние, заразительность, смелость, уверенность, — не перечтешь, из каких элементов складывались часы волнительной школьной работы.

Репутацию школы делали выпускные спектакли. Некоторыми из них я гордился. Был и такой случай. Я увлекался Ибсеном. Большинство театров игнорировало его, Малый поставил «Северные богатыри» неудачно; Корш поставил «Доктора Штокмана» тоже без всякого успеха. Если прибавить к этому, что Дузе в свой приезд играла «Нору», то вот и весь Ибсен. А так как Дузе, как полагалось иностранной гастролерше, сводила всю пьесу до одной своей роли, то и в ее «Норе» не было полного Иб-

сена. Я поставил «Нору» с учениками, и это был первый настоящий Ибсен в Москве. Спектакль был даже повторен по просьбе актеров Малого театра. Кстати, Нору играла будущая Литовцева.

Все преподаватели склонны переоценивать своих питомцев: не мало, конечно, грешил и я на этот счет. Но в одном мы не обманывались: что только через них, через школьную молодежь можно обновить театр.

2

От «Лешего» до «Чайки» шесть-семь лет. За это время появился «Дядя Ваня». Чехов не любил, чтобы говорили, что это переделка того же «Лешего». Где-то он категорически заявил, что «Дядя Ваня» — пьеса совершенно самостоятельная. Однако и основная линия, и несколько сцен почти целиком вошли в «Дядю Ваню» из «Лешего».

Никак не могу вспомнить, когда и как он изъезжал из обращения одну и когда и где напечатал другую пьесу. Помню «Дядю Ваню» уже в маленьком сборнике пьес. Может быть, это и было первое появление в свет. И сначала «Дядю Ваню» играли в провинции. Я увидел ее на сцене в Одессе, в труппе того же Соловцова, с которым Чехов поддерживал связь. Соловцов уже был сам антрепренером, его дело было самым лучшим в провинции; у него в труппе служила моя сестра, актриса Немирович, она же играла в «Дяде Ване» Елену.

Это был очередной будний спектакль. Пьеса шла с успехом, но самый характер этого успеха был, так сказать, театрально-ординарный. Публика аплодировала, актеров вызывали, но вместе со спектаклем оканчивалась и жизнь пьесы, зрители не уносили с собой глубоких переживаний, пьеса не будоражила их новым пониманием вещей.

Повторюсь: не было того нового отражения жизни, какое нес с пьесой новый поэт.

Таким образом, Чехов перестал писать для театра. Тем не менее мы втягивали его в интересы театрального

быта. Так, мы повели борьбу в Обществе драматических писателей и втянули в нее Чехова. Он поддался не сразу, был осторожен, но в конце концов заинтересовался.

Общество драматических писателей, учрежденное еще Островским, носило характер чиновничий. Все дело вел секретарь, занимавший видное место в канцелярии генерал-губернатора. Этот секретарь и казначей, тоже очень крупный чиновник, составляли всю головку Общества. Надо было вырвать у них власть, ввести в управление писателей, разработать новый устав и т. д. Это было трудно и сложно. Председатель Общества, *doyen d'âge*¹ драматургов, Шпажинский, заменивший Островского, был простой фикцией, находился под влиянием секретаря, боялся, что тот будет мстить, пользуясь генерал-губернаторским аппаратом.

«Заговорщики» собирались большею частью у меня. В новое правление проводились я, Сумбатов-Юкин, еще один драматург-адвокат и Чехов. Боевое общее собрание было очень горячей схваткой. Мы победили. Но мы вовсе не собирались захватывать доходные места секретаря и казначея. Наша задача была только выработать и провести новый устав, чем мы целый год и занимались, продолжая воевать. В конце концов, однако, мы понесли поражение, нас сумели вытеснить. Обычная история при борьбе партий: мы либеральничали, а надо было с корнем вырвать самую головку, рискуя даже разрывом с канцелярией генерал-губернатора.

Все это время часто встречались с Чеховым. Организаторских дарований он не проявлял, да и не претендовал на это. Он был внимателен, говорил очень мало и, кажется, больше всего наблюдал и мысленно записывал смешные черточки.

Он не писал новых пьес и не стремился на императорскую сцену, но имел там нескольких друзей. Чаще других он встречался с Южиным и Ленским. Это были премьеры Малого театра. С Южиным он был на «ты».

¹ Старший.

Южин был один из крупнейших людей русского театрального мира. После Октябрьской революции стало ходячей поговоркой, что театральный мир держится на трех китах: Южине, Станиславском и Немировиче-Данченко.

Это был тот, кто называется человеком широкой общественной. Как премьер лучшей в мире труппы, он несильный, большой репертуар. Он пошел на сцену наперекор желанию отца. Его настоящая фамилия была князь Сумбатов. Он оставил ее для своих драматических сочинений, а для сцены взял псевдоним «Южин». Он был драматург со студенческих лет, его пьесы считались очень сценичными, игрались везде, много и всегда с успехом. Он участвовал во всевозможных театральных, литературных и общественных собраниях, обществах, комитетах. Был широко образован, начитан и с огромным интересом следил за новой литературой. Поддерживал обширные знакомства со «всей Москвой»; был членом всех больших клубов, создателем и пожизненным председателем любимого Москвой Литературно-художественного кружка. При всем этом был игрок, то есть вел постоянную крупную игру. Не было в Москве ни одного общественного собрания, в котором не было бы на одном из первых мест Сумбатова-Южина. Это был настоящий любимец Москвы. А летом, вместо отдыха, он ездил в провинцию на гастроли, потом в Монте-Карло проверять выработанную за зиму новую «систему», а оттуда в деревню, в усадьбу к жене, писать пьесу.

Этот человек не знал, что такое лень, и мог бы считаться образцом кузнеца своего счастья. Он ковал свое положение, не доверяясь легким средствам, а вкладывая в каждый свой шаг энергию, упорство и настойчивость.

В обществе он был неиссякаемо остроумен и умел монополизировать разговор. Успех у женщин имел огромный.

Он был барственно гостеприимен и во всяком умел найти хорошие качества. Это подкупало. В его квартире происходило множество встреч, собраний, обедов, ужинов.

Про меня и Сумбатова смолоду говорили: «Их чорт вервочкой связал». Наша дружба началась со второго класса гимназии. Но даже в гимназии мы шли не вместе, а параллельно: гимназия в городе была единственная, народу много, так что в каждом классе было по два отделения; я был в одном, Сумбатов в другом. В шестом классе, оставаясь друзьями, мы вступили в принципиальную борьбу. Каждое отделение издавало свой литературный журнал. На какие темы шел спор, не помню, помню только, что мой журнал — я был редактором — назывался «Товарищ» и что мы перестреливались «критиками», «анти-критиками» и т. д.

Мы вместе начали играть на сцене в качестве любителей в нашем родном городе Тифлисе.

Мы вместе написали одну пьесу, имевшую большой внешний успех.

Встретились в Малом театре как драматурги.

Женились на двоюродных сестрах, он был женат тоже на урожденной баронессе Корф.

У меня он был единственный настоящий друг на всю жизнь. Наша дружба никогда не прекращалась, но мы сильно расходились в наших художественных вкусах. Это было что-то органическое, потому что наше художественное расхождение началось с самой юности. С возникновением же Художественного театра это расхождение стало резким, и мы много раз становились во враждебные положения. Наше главное дело — театр — шло, как в гимназии, по параллелям.

Он был романтик. Чуть не больше всех поэтов любил Гюго. Он даже имел орден Французской академии за исполнение Карла в «Эрнани» и Рюи-Блаза. И его художественный вкус всегда и во всем клонился в сторону романтической приподнятости.

На этой почве однажды долго и горячо спорили я и Чехов, с одной стороны, и Южин — с другой. Это было у него,

в его большом светлом кабинете на улице, которая после его смерти названа «Южинская».

Спорили больше они двое, потому что речь шла обо мне. Незадолго перед этим вышла моя повесть «Губернаторская ревизия», и Чехов из своего имения прислал мне следующее письмо:

Я не отрываясь прочел Вашу «Губернаторскую ревизию». По тонкости, по чистоте отделки и во всех смыслах это лучшая из всех Ваших вещей, какие я знаю. Впечатление сильное, только конец, начиная с разговора с писарем, ведется слегка в пьяном виде, а хочется *riapo*¹, потому что очень грустно. Знание жизни у Вас громадное и повторяю (я это говорил как-то раньше), Вы становитесь все лучше и лучше, и точно каждый год к Вашему таланту прибавляется по новому этажу.

А перед «Губернаторской ревизией» была у меня другая повесть, «Мертвая ткань», которая нравилась Сумбатову. Вот они и заспорили, которая лучше. Спор перешел на общую почву и ярко вскрывал два художественных направления. Южин любил даже в романе образы яркие и сценичные, Чехов любил даже в пьесе образы простые и жизненные. Южин любил исключительное, Чехов — обыкновенное. Южин, грузин, прекрасный сын своей нации, темперамента пылкого, родственного испанскому, любил эффекты открытые, сверкающие; Чехов, чистейший великоросс, — глубокую зарытость страстей, сдержанность.

А самое важное в этом споре: искусство Южина звенит и сверкает так, что вы за ним не видите жизни, а у Чехова за жизнью, как он ее рисует, вы не видите искусства.

Чехов спорил на этот раз на редкость долго. Обычно он выскажет свое мнение, а потом, если его продолжают убеждать, он только молча кивнет головой: нет, мол, остаюсь при своем. А тут не переставал искать новые и новые аргументы.

Право, это спорили Малый театр с каким-то новым, будущим, еще даже не зародившимся. С тою разницей, что Художественный сразу возьмет боевой тон, а Чехов спорил мягко, со своей вспыхивающей улыбкой; расхаживал по кабинету крупными шагами, заложив руки в карманы; не как «боец», без азарта.

Скоро писатель Тригорин в «Чайке» скажет:

«Зачем толкаться? Всем места хватит».

И я, и Сумбатов постоянно уговаривали Чехова не бросать писать для театра. Он нас послушался и написал «Чайку».

¹ Тихо.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

1

Писал Чехов «Чайку» в Мелихове. Оно находилось в двух-трех часах от Москвы по железной дороге и потом одиннадцать верст по проселочной дороге леском. В имении был довольно большой одноэтажный дом. Туда часто наезжали гости. Чехов положительно любил, чтобы около него всегда было разговорно и весело. Но все-таки, чтобы он мог бросить всех и уйти к себе в кабинет записать новую мысль, новый образ.

Был хороший сад с прямой красивой аллеей, как в «Чайке», где Треплев устроил свой театр.

По вечерам все играли в лото. Тоже как в «Чайке».

В эти годы близким человеком у Чехова был новый писатель Потапенко. Он выступил с двумя повестями: «Секретарь его превосходительства» и «На действительной службе», и сразу завоевал имя. Он приехал из провинции. Был очень общителен, обладал на редкость приятным, метким, трезвым умом, заражал и радовал постоянным оптимизмом. Очень недурно пел. Писал много, быстро; оценивал то, что писал, не высоко, сам острил над своими произведениями. Жил расточительно, был искренен, прост, слабоволен; к Чехову относился любовно и с полным признанием его преимуществ. Женщины его очень любили. Больше всего потому, что он сам любил их и — главное — умел любить.

Многие думали, что Тригорин в «Чайке» автобиографичен. И Толстой где-то сказал так. Я же никогда не мог отделаться от мысли, что моделью для Тригорина скорее всех был именно Потапенко.

Нина Заречная дарит Тригору медальон, в котором вырезана фраза из повести Тригорина:

«Если тебе понадобится моя жизнь, приходи и возьми ее».

Эта фраза из повести самого же Чехова, что давало повод ассимилировать Тригорина с самим автором. Но это случайность. Может быть, Чехов полюбил это сильное и нежное выражение женской преданности.

Для характеристики Тригорина ценнее его отношение к женщинам, а оно не похоже на Антона Павловича и ближе к образу Потапенко.

Вообще же это, конечно, ни тот, ни другой, а и тот, и другой, и третий, и десятый¹.

«Чайка» — произведение необычайно искреннее, много частных деталей могло быть взято прямо из жизни в Мелихове. Называли даже девушку, якобы послужившую моделью для Нины Заречной, приятельницу сестры Антона Павловича. Но и здесь черты сходства случайные. Таких девушек в то время было так много. Вырваться из глуши, из тусклых будней; найти дело, которому можно было бы «отдать себя» целиком; пламенно и нежно пожертвовать собой «ему» — таланту, взволновавшему ее мечты. Пока женские права были у нас грубо ограничены, театральные школы были полны таких девушек из провинции.

¹ Писательница Л. А. Авилова прислала мне письмо, из которого разрешила мне извлечь следующее:

«В то время, как Антон Павлович писал эту пьесу, он получил через редакцию «Русской мысли» брелок в форме книги, на котором с одной стороны было вырезано название сборника, а с другой — цифры: стр. 247, ст. 6-ая и 7-ая. Подарок был анонимный. В своем сборнике Антон Павлович прочел: «Если тебе когда-нибудь понадобится моя жизнь, то приходи и возьми ее». Это из рассказа «Соседи», и говорит эти слова Григорий Власич брату своей жены. Антон Павлович смутно догадывался о том, кто прислал ему этот брелок, и придумал оригинальный способ послать благодарность и ответ: он заставил Нину подарить такой же медальон Тригору и только переименовал название сборника и цифры. Ответ дошел по назначению в первое же представление «Чайки». Артисты, конечно, не подозревали, что, играя драму, они в то же время исполняли роль почтальона».

Антон Павлович прислал мне рукопись, потом приехал выслушать мое мнение.

Не могу объяснить, почему так врезалась мне в память его фигура, когда я подробно и долго разбирал пьесу. Я сидел за письменным столом перед рукописью, а он стоял у окна, спиной ко мне, как всегда заложив руки в карманы, не обернувшись ни разу, по крайней мере, в течение получаса и не проронив ни одного слова. Не было ни малейшего сомнения, что он слушал меня с чрезвычайным вниманием, а в то же время как будто так же внимательно следил за чем-то, происходившим в садике перед окнами моей квартиры; иногда даже всматривался ближе к стеклу и чуть поворачивал голову. Было ли это от желания облегчить мне высказываться свободно, не стеснять меня встречными взглядами или, наоборот, это было сохранение собственного самолюбия?

В доме Чехова вообще не любили очень раскрывать свои души, и все хорошие персонажи у него деликатны, молчаливы и сдержанны.

Что я говорил Чехову о своих первых впечатлениях, сказать сейчас трудно, да и боюсь я начать «сочинять». Один из самых больших грехов «воспоминаний», если рассказывающий смешивает, *когда* что происходило, и ему кажется, что все то он великолепно предвидел.

Мое дальнейшее поведение с «Чайкой» достаточно известно, и к творчеству Чехова я в эту пору относился, действительно, с чувством влюбленности. Но очень вероятно, что я давал ему много советов по части архитектоники пьесы, сценической формы. Я считался знатоком сцены и, вероятно, искренне делился с ним испробованными мною сценическими приемами. Вряд ли они были нужны ему.

Однако одну частность я очень хорошо запомнил.

В той редакции первое действие кончалось большой неожиданностью: в сцене Маши и доктора Дорна вдруг оказывалось, что она его дочь. Потом об этом обстоятельстве в пьесе уже не говорилось ни слова. Я сказал, что одно из

двух: или этот мотив должен быть развит, или от него надо отказаться совсем. Тем более, если этим заканчивается первый акт. Конец первого акта по самой природе театра должен круто сворачивать положение, которое в дальнейшем будет развиваться.

Чехов сказал: «Публика же любит, чтобы в конце акта перед нею поставили заряженное ружье».

«Совершенно верно, — ответил я, — но надо, чтоб потом оно выстрелило, а не было просто убрано в антракте».

Кажется, впоследствии Чехов не раз повторял это выражение.

Он со мной согласился. Конец был переделан.

Когда зашла речь о постановке, я сказал, что пора ему, наконец, дать пьесу в Малый театр. И уже начал говорить о возможном распределении ролей, как вдруг Чехов протянул мне письмо.

От Ленского к Чехову.

Ленский был первый актер Малого театра. Южин только недавно занял такое же приблизительно положение. Один из самых обаятельных русских актеров. По богатству обаяния с ним будут сравнивать со временем только Качалова.

Изаумительный мастер нового грима, интересного образа; увлекался живописью, сам был немного художник. К этому времени он уже остыл к актерскому делу, любил приготовить роль и сыграть ее два-три раза, а потом играл скучая. Зато весь отдался школе, режиссуре школьных спектаклей и приготовлению новых кадров.

Ненавидел администрацию своего театра и не скрывал этого. Мечтал о создании новых условий сценической работы; готовил из своих учеников целую новую труппу.

В моих воспоминаниях я не раз возвращаюсь к Ленскому. Он играл почти во всех моих пьесах, мы с ним были близки и домами: в последнее время нас особенно сближало школьное дело и недовольство управлением Малого театра.

Он был старше нас на восемь-десять лет. Чехов дорожил знакомством с ним.

Письмо было по поводу «Чайки». Оказалось, Ленский уже прочитал ее, и вот что он писал:

Вы знаете, как высоко я ценю ваш талант, и знаете, как вообще люблю вас. И именно поэтому я обязан быть с вами совершенно откровенен. Вот вам мой самый дружеский совет: бросьте писать для театра. Это совсем не ваше дело.

Таков был смысл письма, тон его был самый категорический. Кажется, он даже отказывался критиковать пьесу, до такой степени находил ее не для сцены.

Давал ли Чехов читать «Чайку» кому-нибудь еще в Малом театре, — не помню, судьба ее сразу переносится в Петербург.

3

В Москве из писательских и профессорских кружков Чехов больше других примыкал к журналу «Русская мысль». Это случилось не скоро; журнал был ярко либеральный, редактором был Гольцев, долгое время журнал относился к Чехову осторожно, как к писателю с репутацией безыдейного. Но любовь публики к Чехову так крепла и ширилась, что в конце концов «Русской мысли» пришлось капитулировать и обратиться к нему с приглашением. Скоро между ними установилась самая тесная связь.

Издателем был богатый купец Лавров, хороший переводчик с польского — Сенкевича и Ожешки. Он искренне и рьяно вобрал в себя заповеди тогдашнего либерализма, научился говорить за ужином речи, старался не отставать от своего редактора и друга Гольцева, устраивал у себя в Москве в большом особняке и на даче сборища друзей, причастных к журналу литераторов, молодых женщин, с шумными беседами, прекрасными ужинами, речами и картами. Несмотря на обильную выпивку, тон здесь никогда не снижался до вульгарного.

Южин, Потапенко и Чехов были здесь постоянными и любимыми гостями.

Это в Москве. А в Петербурге, несмотря на большие связи с писательскими кружками, им завладевал Суворин. Это были странные отношения. У Суворина была самая распространенная газета в России — «Новое время», которую Чехов не уважал. А с самим Сувориным у него были отличные отношения, и с ним, и с его домом.

Суворин тоже был влюблен в талант Чехова. Между ними была обширная переписка. Они даже вместе путешествовали за границу, причем Чехов с особенной щепетильностью рассчитывался за свою долю в расходах.

Трудно было определить, как Чехов относился к Суворину. Он не мог не ценить его огромный талант журналиста, его организаторский талант; у Суворина, кроме газеты с колоссальным для того времени тиражом, было лучшее в России издательство, и Чехов печатал там все свои отдельные книжки. Но у Суворина был еще большой драматический собственный театр, и Чехов так же отрицательно относился к его театру, как и к его газете.

В «Русской мысли» отношение к «Новому времени», к Суворину и ко всей его деятельности было, конечно, резко враждебное, и там были последовательны, там не отделяли человека от его дела. Чехов же, примкнувший к «Русской мысли» на все последние десять лет жизни, разрешал эту дилемму по-своему.

4

Суворин увлекся «Чайкой» и сам взялся устраивать пьесу в императорский театр, где семь лет назад с большим успехом сыграли «Иванова».

По рассказам, дело обстояло так.

Чехов приехал в Петербург присутствовать на репетициях. Актеры волновались, долго не могли даже уяснить себе образы по замыслу автора, не могли найти и подходящих интонаций. Очевидно, мучительно перебирали свои

заезженные штампы и чувствовали, что все штампы не подходят ни к этим словам, ни к этим сценам. А разыграться не на чем, то есть нет таких положений, в которых можно было бы опереться на «темперамент» и на приемы, на индивидуальные «штучки», всегда обеспечивающие успех.

Это были лучшие актеры труппы, Чехова как беллетриста очень любившие и прилагавшие все силы угодить автору.

Давать актерам советы Чехов не умел даже и много позднее, работая с актерами Художественного театра. Ему казалось все так понятно:

«Там же у меня все написано», — отвечал он на вопросы.

Режиссеру он говорил:

«Слишком играют».

Это не означало, что актеры *переигрывают*, это означало, что актеры играют чувства, играют образы, играют слова. А как *играть*, *ничего не играя*, это им никто не мог подсказать. Меньше всех автор.

«Надо же все это совсем просто, — говорил он, — вот как в жизни. Надо так, как будто об этом каждый день говорят».

Легко сказать! Самое трудное.

У каждого из этих актеров, наверное, были роли, когда актер совершенно сливается с ролью, так сливается, что совсем перестает играть, а впечатление получается огромное. Но кому бы пришлось в голову добиться этого в «Чайке»? Как произносить просто эти простейшие фразы, чтобы было сценично, чтобы не было отчаянно скучно?

Не было *веры*. Актеры, рассыпаясь в комплиментах перед автором, не верили в то, что делали на сцене. Да и режиссер не верил. И все-таки никто не крикнул: «Надо отложить спектакль; надо искать, репетировать, добиваться; нельзя в таком виде выпускать пьесу на публику; наконец, нельзя с настоящими перлами поэзии обращаться так же, как мы это делаем с авторами, имена которых забываются около вешалки при выходе».

Казенное отношение, казенное дело. И оставалось оно таким, несмотря на присутствие любимого писателя, несмо-

тря на вмешательство влиятельнейшего в Петербурге Суворина.

Пьеса жестоко провалилась. Это был один из редких в истории театра провалов. С первого же действия у публики не налаживалось связи со сценой, не было общего тона. Самые поэтические места принимались со смехом. Великолепный монолог Нины: «Люди, львы, орлы и куропатки. . .» слушался как скучный курьез. В дальнейшем публика с недоумением переглядывалась, пожимала плечами и молча провожала падающий занавес. В антрактах шипели и злились. А когда перед самым концом пьесы, в драматическом финале после выстрела за сценой — самоубийства Треплева — Дорн, чтобы не испугать Аркадину, говорит:

«Ничего, ничего, это лопнула банка с эфиром», то публика разразилась хохотом.

Последний занавес опустился под шиканье всего зала.

Бедный автор! Бедный, бедный Чехов! Во время всего этого трехчасового позора он толкался за сценой, стараясь казаться равнодушным; смотрел, как люди, проходя мимо него, смущенно избегали встречаться с ним глазами и говорили лицемерные слова. И, вероятно, много раз вспоминал письмо Ленского и его дружеский совет не писать для сцены и клял тех, кто его уговаривал. И в таком положении очутился писатель, поэт, которым с любовью, с увлечением зачитывались уже по всей России!

Куда Антон Павлович девался после спектакля? Обыкновенно бывало, что собирались компанией в ресторане. Чехова ждали к ужину у Сувориных, где, по рассказам, после всякой премьеры всегда было много народу. Чехова не было ни в актерском ресторане, ни у Суворина. Его никто не видал. Сохранилась легенда, что он долго бродил по набережной, в эту осеннюю ветреную ночь, простудился и захватил тяжелый недуг, сокративший его жизнь.

На другое утро он уехал из Петербурга даже не повидавшись ни с кем. Своим он послал:

Пьеса шлепнулась и провалилась с треском. В театре было тяжелое напряжение недоумения и по-

зора. Актеры играли грустно, глупо. Отсюда мораль: не следует писать пьес.

5

Суд публики театральной тем мучительнее суда читателей, что повесть кто-то когда-то прочтет, где-то кто-то напишет критическую статью, а здесь сначала тысячеголосая толпа швырнет тебе прямо в лицо свой суд, скорый, непроверенный, безжалостный, а потом еще несколько дней все газеты разом будут осуждать твой труд на основании бывшего спектакля.

Островский все последние годы жизни никогда не бывал на своих премьерах и совсем не читал рецензий. «Чайку» хвалил один Суворин. Остальные писали:

«...точно миллионы пчел, ос, шмелей наполнили воздух зрительного зала», «лица горели от стыда», «со всех точек зрения, идейной, литературной, сценической, пьеса Чехова даже не плоха, а совершенно нелепа», «пьеса невозможно дурна», «пьеса произвела удручающее впечатление как вовсе не пьеса и не комедия», «это не чайка, а просто дичь...»

Это про одно из самых поэтических произведений русской литературы!

Как раз на весь этот месяц (октябрь) я уезжал из Москвы в глушь написать свою «Цену жизни». Чехов писал мне:

Моя «Чайка» имела в Петербурге в первом представлении громадный неуспех. Театр дышал злобой, воздух сперся от ненависти, и я, по законам физики, вылетел из Петербурга как бомба. Виноваты ты и Сумбатов, так как это вы подбили меня писать пьесу.

Еще из одного его письма:

Никогда я не буду пьес этих ни писать, ни ставить, если даже проживу семьсот лет,



ГЛАВА ПЯТАЯ

1

В этом же сезоне я поставил «Цену жизни». В Москве в бенефис Ленского, в Петербурге в бенефис Савиной. И там, и там успех определился с первого же акта и перешел в овационный. Московская газета писала: «Вчера был двойной бенефис — Ленского и автора», а в Петербурге, во время многочисленных вызовов, Савина спрашивала меня:

«Да чей же это бенефис — мой или ваш?»

Было много очень хвалебных статей.

Я вовсе не хочу, чтобы вы, читающий эти строки, сказали: «скромничает» или, наоборот, «рисуетя». Я знаю сам, что в «Цене жизни» имеются сценические достоинства. Я готов был бы ввести в курс драматургической техники первый и третий акты как образцы: первый — мастерской экспозиции, третий — ведения сценического диалога. И его же как образец особенной смелости: построить весь акт, да еще кульминационный, на двух лицах и на чтении большого письма. Можно указать еще на достоинства — умелое ведение интриги, хорошие роли и проч., и проч. Но чтобы между судьбами этих двух пьес на одних и тех же подмостках на протяжении нескольких месяцев была такая несоизмеримая разница, — надо, чтоб в самом театре было что-то глубоко неблагополучно. Надо, чтобы старый театр дошел до крайних границ своей выразительности. До тех границ, где круг требований строго замкнут, где совершенно отсутствует свободная художественная атмосфера.

Это уже не вопрос *природы театра*: такое-то произведение не театрально по существу, по всей его ткани, при всех его литературных перлах, — через два года вы увидите воочию, до чего в Чехове было сильно *чувство театра*, — нет, это уже вопрос *организации театра*. Надо перестроить

всю его жизнь, убрать всю казенщину, начиная с управляющих чиновников, увлечь общностью интересов все художественные силы до самых маленьких, переменить в корне весь порядок репетиций, приготовления пьес, самую публику подчинить нужному нам режиму, взять ее незаметно для нее самой в железные руки.

Именно с этой зимы я начал мечтать уже не вообще о новом театре, а о *своем* театре. Как драматург, я занял положение, какому можно было только завидовать. Но меня притягивала самая гуща театральной работы. Мне надо было производить насилие над собой, чтобы писать. Когда я писал эту самую «Цену жизни», то у меня были минуты таких переживаний, что я стоял, прислонившись лбом к белой стене в номере монастырской гостиницы, куда я уехал работать, и давал себе зарок никогда больше не писать пьес.

Ведь даже в самом зародыше пьесы я шел от театра. Цена жизни, вопрос самоубийства, двойного самоубийства, — естественно предположить, что автор загорелся этой огромной моральной проблемой, что он был захвачен явлением повальных самоубийств и проч., и проч. На самом деле было совсем не так. Автор сидел летом у себя в деревне и говорил себе, что теперь ему необходимо написать пьесу. По разным житейским соображениям необходимо. Какую пьесу, он еще и сам не знал; надо было еще искать тему. И вот однажды он ставит перед собой такой вопрос: современные драмы обыкновенно кончаются самоубийством; а что, если я вот возьму да *начну* с самоубийства? Пьеса начинается с самоубийства, — разве не занятно?

А потом как-то автор еще поставил себе такую задачу: драматурги всегда пишут так, чтобы третий акт был самый боевой, эффектный... большая сцена ансамбля... А что, если самый важный акт построить на дуэте? Да так, чтобы вот весь акт провели, положим, Ермолова с Ленским и чтоб интерес был захватывающий...

И даже когда пришла уже фабула, самоубийство все еще было только толчком для драматических положений. Помнится, было уже набросано два акта, а над моральной

сущностью «ценности жизни» автор все еще не задумывался, пока этот вопрос сам по себе не поднялся над образами, сценами, обрывками наблюдений, как туман поднимается над болотом, кочками и кустарником.

Тогда пришлось поневоле всю работу остановить, бросить ее месяца на два и уже заняться вплотную «вопросом» о ценности жизни.

Один критик как-то писал обо мне, что я в своих пьесах больше режиссер, чем драматург. Может быть, это было очень тонко подмечено.

Скажи, о чем ты мечтаешь, и я тебе скажу, кто ты. Меня теперь мало тешили мечты авторской славы или проведения через пьесу какой-нибудь идеи. Я мечтал только о театре, о таком театре, в котором актеры будут такого тона, какой я прививал моей школьной молодежи, в котором пьесы будут играть, как поставленная в прошлом году «Нора», «Перчатка» Бьернсона, вот чеховская «Чайка» или вон была пьеса «Солдатка» некоего Гославского, тоже талантливая пьеса, проваленная театром, или «Доктор Штокман» Ибсена, проваленный великолепным актером Киселевским, или тургеневские пьесы, признаваемые несценичными; мечтал о театре, в котором работа будет в совершенно другом порядке, будет товарищество...

Мои мечты о театре, охватившие меня с юности, приблизились вплотную к осуществлению, кричали во мне, требовали...

Я с тоской и ревностью думал о выпущенных мною из школы молодых актерах, потонувших в плохих театрах. Где теперь Москвин? Он уже на втором курсе произвел большое впечатление в ответственной роли в «Норе»; настоящий «мой» актер, чудесно схватывавший лучшее, что я давал ему от «моей» театральности. Где он? В Ярославле играет водевильчики с одной, с двух репетиций, набивает себе шаблон, впитывает пошловатый провинциально-актерский вкус. Вот сейчас я буду выпускать трепетную Роксанову, на следующий год Книппер, Савицкую, Мейерхольда, Мунт... все они разбредутся по старым театрам; кому из них удастся сохранить в ремесленной театральной

атмосфере то, что мы сообща вырабатывали с такой огромной волнительной затратой лучших сил?

Так в номере монастырской гостиницы, «под звон колоколов», я сдавливал свои желания, чтоб исполнить поставленную мною самим задачу — кончить пьесу.

После второго представления «Чайки» пришло из Петербурга несколько писем, что пьеса слушалась очень внимательно, что публика удивлялась, как мог произойти такой неуспех... Но это уже не могло изменить судьбу пьесы.

«Чайка» была напечатана в «Русской мысли», но и литературная критика не сумела реабилитировать ее.

Грибоедовская премия — за лучшую пьесу сезона — была присуждена за «Цену жизни». Я заявил судьям, что не могу считать это справедливым, что премия должна быть отдана «Чайке» и что это была бы великолепная перчатка, брошенная публике или старому театру. Судьи со мной не согласились. Одним из них, между прочим, был Гольцев.

Неуспех «Чайки», разумеется, не имел никакого влияния на популярность Чехова. Казалось так понятно, что самые талантливые писатели могут быть неудачниками на сцене. А для большой провинции это даже просто прошло незамеченным.

Но сам Антон Павлович долго не мог отделаться от этого удара. Стал замкнутее, как будто даже более хмурым. И — самое страшное — сильно пошатнулось его здоровье.

Его потянуло на юг. К Мелихову он охладел, и он, и все в доме. Тут вскоре он продал свои сочинения Марксу, издателю распространеннейшего еженедельного журнала «Нива»; если не ошибаюсь, за семьдесят пять тысяч. По-тогдашнему это было недурно. Это дало возможность Антону Павловичу переселиться в Крым, в Ялту и начать строить собственную виллу по своему вкусу. Он отдался постройке с большой любовью.

Я всю жизнь работал очень много. Я начал давать уроки, когда мне было тринадцать лет, и с тех пор уже всегда

«зарабатывал». Когда я был в восьмом классе гимназии, я, за недостатком учителей, давал уроки по вечерам в младших классах гимназии. Студентом жил уроками, потом стал писать и т. д., и т. д., всю жизнь в непрерывной работе. А вот в эти годы я работал с какой-то особенной жадностью, точно торопился сделать как можно больше, прежде чем отдать себя уже безраздельно одному театру. Я писал большие повести, рассказы, «маленькие фельетоны», статьи, участвовал в разных собраниях, комитетах, комиссиях, но самую большую часть времени отдавал своей любимой работе в Филармонической школе и только этой работе придавал особенную ценность.

Поэтому я мало виделся с людьми, с которыми у меня не было ближайшей деловой связи. Так и с Чеховым. В Москву он наезжал все реже. О создании театра у меня были уже практические беседы то с Федотовым, драматургом и театральным деятелем, то с владельцами театров. Коршу я предлагал уступить мне театр на два дня в неделю для моих спектаклей. Он отказался. А то вырабатывал план: собрав труппу из моих учеников, начать в провинции... Чехова среди всех этих проектов и бесед уже не помню. Он так решительно порвал с театром, что вряд ли интересовался тем, от чего меня уже лихорадило.

Летом, как всегда, я уехал в имение, в степь, в тишину, но, вместо того чтобы засесть там за новую писательскую работу, я начал составлять большую «докладную записку» управляющему императорскими московскими театрами, где излагал, что, по-моему, в Малом театре надо реформировать.

На что я рассчитывал, думаю, и сам плохо понимал. Я уже как-то сказал, что был в кабинете управляющего persona gratissima¹, но это внимание с его стороны было чисто формальное. Я помню, как-то полусуто-полусерьезно предложил ему:

¹ Лицо, пользующееся большим вниманием.

«Дайте мне, я вам поставлю «Руслана и Людмилу» совершенно заново», —

на что он ответил: «Вас нельзя подпускать к Большому театру на ружейный выстрел. Вы там все перевернете вверх ногами».

Посылая записку, я наверное предвидел, что он не воспользуется ни одним моим советом. Поэтому продолжал думать о своем собственном театре.

Но чем больше я вдумывался, чем подробнее рисовалась мне жизнь этого нового театра, тем яснее мне было, что одному с этим не справиться, — слишком многогранно и сложно.

И тут в первый раз я вспомнил о Станиславском.

В первый раз за все эти годы бесед и мечтаний я задумался об этом любительском кружке молодого состоятельного купца Алексеева-Станиславского, который сам ставил пьесы и сам играл главные роли.

Я мало знал и Алексеева, и его дело. Наше знакомство было, как говорится, шапочное, но встречались мы как люди, которые если бы разговорились, то, наверное, нашли бы много общих тем. Смутно припоминал, что слышал о нем от Федотовой, у которой он бывал и с сыном которой дружил; что он играл с Федотовой мою пьесу «Счастливцев» на домашнем парадном спектакле; что меня приглашали на какой-то полублюительский, полувулический показ какого-то кружка, во главе которого стояли Алексеев и Комиссаржевский¹; потом был я на каком-то открытии, где играли Мольера и присутствовала вся публика театральных премьер, — очевидно, кружком интересовались. Особенное внимание привлек этот кружок постановкой «Плодов просвещения» Толстого. В первый раз в Москве знаменитая комедия шла у них. Помню, что когда потом взяли пьесу в Малый театр, то там говорили:

«А ведь нам так не сыграть, как в кружке Алексеева».

А в последние годы кружок играл в Охотничьем клубе. Я помнил «Отелло» и «Уриэль Акоста»; первая была показана

¹ Отец знаменитой актрисы и ее брата — режиссера.

на художественно-стильно и нарядно, а во второй были поставлены великолепно две народных сцены. Это было вскоре после приезда в Москву знаменитой немецкой труппы герцога Мейнингенского, которая славилась режиссером Кронеком, историчностью постановок и народными сценами. И к Станиславскому сразу и очень надолго прикрепили кличку подражателя мейнингенцам.

В конце концов общее впечатление о кружке у меня все-таки было смутное. Что это: стремление создать новое театральное дело или любительство чистой воды? Есть у этого Алексеева какие-нибудь большие задачи или одно честолюбивое желание сыграть все замечательные роли? Он играл все — от водевиля до трагедии. Мешало то, что он все пьесы ставил для себя и что трагические роли ему как будто играть не следовало. Спектакли были кованые по дисциплине, это нас очень сближало, но было ли это результатом общего внутреннего горения или формального подчинения «хозяину»? Сколько в этом деле вообще было от «затеи богатого купца», а сколько от истинного художественного волнения?

Я очень верил Федотовой, — у нее отношение к искусству было необыкновенной ясности и чистоты, и вспоминал я, что она часто называла мне «Костю Алексеева» с чувством доверия и большой симпатии.

3

В это лето мои ученики старшего и второго курса решились «практиковаться». Съехались в большое село, сошлись там с администрацией клуба и устраивали по воскресеньям спектакли, утром по цене от пяти до двадцати копеек для крестьян, а вечером до рубля для сельской «интеллигенции». Меня тянуло посмотреть на их самостоятельную работу.

Управляющему московскими театрами я написал, что буду в Москве 21 июня и зайду к нему выслушать его мнение по поводу моей докладной записки.

Но я послал еще письмо Константину Сергеевичу Алексеву. Короткое письмо, в котором писал, что хотел бы пого-

ворить с ним на тему, которая, может быть, его заинтересует, и что я буду в Москве 21 июня.

В ответ на это я получил срочную телеграмму. Эта быстрота ответа о чем-то говорила. Приходила мысль, что моя записка попала прямо в цель.

Очень рад, буду ждать вас 21 июня в 2 часа в «Славянском базаре»¹.

21 июня я приехал в Москву. Отправился сначала к управляющему театрами. На его столе лежала моя докладная записка, испещренная красным карандашом восклицательными и вопросительными знаками. Очевидно, читал и «содержание оной не одобрил».

Разговаривали мы с ним недолго, с полчаса. Этого времени было с лихвой достаточно, чтоб убедиться в совершеннейшей бесцельности нашей беседы и полнейшей безнадежности всех моих предложений.

Уходя, я ему сказал:

— А знаете, Павел Михайлович, я сейчас иду на свидание с Алексеевым-Станиславским. Хочу предложить ему открывать новый театр.

— Алексеев-Станиславский? Да, знаю. Я бы взял его в заведующие монтировочной частью.

Станиславский, приглашаемый заведывать монтировочной частью!

А слова мои о новом театре он пропустил мимо ушей, как о затее, о которой нельзя говорить серьезно.

Я пошел в «Славянский базар», где Станиславский уже ждал меня. Мы начали эту историческую беседу в два часа дня и окончили уже у него на даче в восемь часов утра.



А. И. Сумбатов-Южин. 1890 г.

¹ Гостиница и ресторан.