

Ф.И.ШАЛЯПИН

МАСКА И ДУША

МОИ СОРОК ЛЕТ НА ТЕАТРАХ



Ф.И.ШАЛЯПИН

(Рисунок Бориса Шаляпина.)

(главы из книги)

ЧАСТЬ ПЕРВАЯ

I. МОЯ РОДИНА

1

В былые годы, когда я был моложе, я имел некоторое пристрастие к рыбной ловле. Я оставлял мой городской дом, запасался удочками и червяками и уходил в деревню на реку. Целые дни до позднего вечера я проводил на воде, а спать заходил куда попало, к крестьянам. В один из таких отлетов я устроился в избе мельника. Однажды, придя к мельнику ночевать, я в углу избы заметил какого-то человека в потасканной серой одежде и в дырявых валяных сапогах, хотя было это летом. Он лежал на полу с котомкой под головой и с длинным посохом под мышкой. Так он и спал. Я лег против двери на разостланном для меня сене. Не спалось. Волновала будущая заря. Хотелось зари. Утром рыба хорошо клюет. Но в летнюю пору зари долго ждать не приходится. Скоро начало светать. И с первым светом серый комок в валенках зашевелился; как-то крякнул, потянулся, сел, зевнул, перекрестился, встал и пошел прямо в дверь. На крыльце он подошел к рукомойнику — к незатейливой посудине с двумя отверстиями, висевшей на веревочке на краю крыльца. С моего ложа я с любопытством наблюдал за тем, как он полил воды на руки, как он смочил ею свою седую бороду, растер ее, вытерся рукавом своей хламиды, взял в руки посох, перекрестился, поклонился на три стороны и пошел.

Я было собирался со стариком заговорить, да не успел — ушел. Очень пожалел я об этом и захотелось мне хотя бы взглянуть на него еще один раз. Чем-то старик меня к себе привлек. Я привстал на колени, облокотился на подоконник и открыл окошко. Старик уходил вдаль.

Долго смотрел я ему вслед. Фигура его, по мере того, как он удалялся, делалась меньше, меньше и, наконец, исчезла вся. Но в глазах и в мозгу моем она осталась навсегда, живая.

Это был странник. В России испокон веков были такие люди, которые куда-то шли. У них не было ни дома, ни крова, ни семьи, ни дела. Но они всегда чем-то озабочены. Не будучи цыганами, вели цыганский образ жизни. Ходили по просторной русской земле с места на место, из края в край. Блуждали по подворьям, заходили в монастыри, заглядывали в кабаки, тянулись на ярмарки. Отдыхали и спали где попало. Цель их странствований угадать было невозможно. Я убежден, что если каждого из них в отдельности спросить, куда и зачем он идет — он не ответит. Не знает. Он над этим не думал. Казалось, что они чего-то ищут. Казалось, что в их душах жило смутное представление о неведомом каком-то Рае, где жизнь праведнее и лучше. Может быть, они от чего-нибудь бегут. Но если бегут, то, конечно, от тоски — этой совсем особенной, непонятной, невыразимой, иногда беспричинной русской тоски.

В “Борисе Годунове” Мусоргским с потрясающей силой нарисован своеобразный представитель этой бродяжной России — Варлаам. На русской сцене я не видел ни одного удовлетворительного Варлаама, и сам я не в совершенстве воплощал этот образ, но настроение персонажа я чувствую сильно и объяснить его я могу. Мусоргский с несравненным искусством и густотой передал бездонную тоску этого бродяги — не то монаха-расстриги, не то просто какого-то бывшего церковного служителя. Тоска в Варлааме такая, что хоть удавись, а если удавиться не хочется, то надо смеяться, выдумать что-нибудь этакое разгульно-пьяное, будто бы смешное. Удивительно изображен Мусоргским горький юмор Варлаама, — юмор, в котором чувствуется глубокая драма. Когда Варлаам предлагает Гришке Отрепьеву с ним выпить и повеселиться и когда он на это получает от мальчишки грубое: “Пей, да про себя разумеи!” — какая глубокая горечь звучит в его реплике: “Про себя! Да что мне про себя разумеи? Э-эх!..” Грузно привалившись к столу, он запекает веселые слова — в миноре:

Как едет ён, да погоняет ён,

Шапка на ём торчит, как рожон...

Это не песня, а тайное рыдание.

Русские актеры обыкновенно изображают Варлаама каким-то отвратительным алкоголиком, жрущим водку. В его страхе перед полицейским приставом актерам обыкновенно мерещится преступность Варлаама: темное за ним, дескать, дело — он боится, как бы его не арестовали. Едва ли это так. Боится ареста? Да он уже арестован, всей своей жизнью арестован. Может быть, он в самом деле уголовный. Зарезал. Плут-то он во всяком случае. Но не в этом суть Варлаама. “Что мне про себя разумеи?” — значит, что я и кто я такой? Отлично про себя разумею, что я мразь. Душа Варлаама изранена сознанием своего ничтожества. Куда бы ни ступил он, непременно провалится — в сугроб или в лужу.

Литва ли, Русь ли,

Что гудок, что гусли...

Куда бы он ни пошел, он идет с готовым сознанием, что никому он не нужен. Кому нужна мразь?.. Вот и ходит Варлаам из монастыря в монастырь, занимается ловлей рыбы, может быть, в соловецкой обители, шатается из города в город вприскок за чудотворной иконой по церковным городским приходам. В горсточке держит свечку восковую, чтобы ее не задуло, и

орет сиплым басом, подражая протодиаконам: “Сокрушите змия лютого со дванадесятью крылами хоботы”. От него пахнет потом, и постным маслом, и ладаном. У него спутана и всклокочена седая борода, на конце расходящаяся двумя штопорами. Одутловатый, малокровный, однако, с сизо-красным носом, он непременный посетитель толкучего рынка. Это он ходит там темно-серый, весь поношенный и помятый, в своей стеганой на вате шапке, схожей с камилавкой. Это он зимою “жрет” в обжорном ряду толчка, если есть на что жрать, требуху из корчаги, на которой обыкновенно сидит толстая, одетая в несколько кофт, юбок и штанов торговка: бережет тепло требухи. Это он рассказывает своим трактирным надоедателям, как и за что выгнали его из последнего монастыря:

— Заиокал, заиокал, заиокал и заплясал в коридоре обители божьей. Прыгал пьяный, в голом виде, на одной ноге... А архиерей по этому коридору к заутрене!

Выгнали...

Когда Варлаам крестится, он крестит в сердце своем пятно тоски, пятно жизни. Но ничем не стирается оно: ни пляской, ни иоканием, ни песней... И всего только у него утешения, что читать или петь “Приидите ко мне все труждающиеся и обремененнии, и аз успокою вы”. Он знает, что он не труждающийся, но он искренно думает, что он обремененный... Да еще подкрепляет он себя опиумом собственного изобретения: есть, дескать, какой-то пуп земли, где живут праведники и откуда его, горемычного, не прогонят. [...]

Не люблю бахвальства. Но есть моменты, когда ничего другого сказать нельзя и вообразить ничем иным нельзя, как именно звездным звоном, дрожащим в небесах, этот глубокий, широкий и вместе с тем легчайший русский гений...

Только подумайте, как выражены свет и тень у русского гения, Александра Сергеевича Пушкина. В “Каменном госте” мадридская красавица говорит:

Приди! Открой балкон. Как небо тихо,

Недвижим теплый воздух, ночь лимоном

И лавром пахнет, яркая луна

Блестит на синеве густой и темной,

И сторожа кричат протяжно, ясно!..

А далеко, на севере — в Париже,

Быть может, небо тучами покрыто,

Холодный дождь идет и ветер дует...

Далеко, на севере — в Париже. А написано это в России, в Михайловском, Новгородской губернии, в морозный, может быть, день, среди сугробов снега. Оттуда Пушкин, вообразив себя в Мадриде, почувствовал Париж далеким, северным!..

Не знаю, играл ли Александр Сергеевич на каком-нибудь инструменте. Думаю, что нет. Ни в его лирике, ни в его переписке нет на это, кажется, никаких указаний. Значит, музыкантом он не был, а как глубоко он почувствовал самую душу музыки. Все, что он в “Моцарте и

Сальери” говорит о музыке, в высочайшей степени совершенно. Как глубоко он почувствовал Моцарта — не только в его конструкции музыкальной, не только в его контрапунктах или отдельных мелодиях и гармонических модуляциях. Нет, он почувствовал Моцарта во всей его глубокой сущности, в его субстанции. Вспомните слова Моцарта к Сальери:

Когда бы все так чувствовали силу

Гармонии! Но нет: тогда б не мог

И мир существовать, никто б не стал

Заботиться о нуждах низкой жизни.

Так именно, а не иначе мог говорить Моцарт. Пушкин не сказал: “силу мелодии”, это было бы для Моцарта мелко. Он сказал: “силу гармонии”. Потому, что как ни поют звезды в небесах, какие бы от них ни текли мелодии, суть этих мелодий, песен и самых звезд — гармония.

Все противоречия русской жизни, русского быта и русского характера, образцы которых читатель не раз встретит в моих рассказах, находят, в конце концов, высшее примирение в русском художественном творчестве, в гармонических и глубоких созданиях русского гения.

II. У ЛУКОМОРЬЯ ДУБ ЗЕЛЕНый...

4

Я иногда спрашиваю себя, почему театр не только приковал к себе мое внимание, но заполнил целиком все мое существо? Объяснение этому простое. Действительность, меня окружавшая, заключала в себе очень мало положительного. В реальности моей жизни я видел грубые поступки, слышал грубые слова. Все это натурально смешано с жизнью всякого человека, но среда казанской Суконной слободы, в которой судьбе было угодно поместить меня, была особенно грубой. Я, может быть, и не понимал этого умом, не отдавал себе в этом ясного отчета, но, несомненно, как-то это чувствовал всем сердцем. Глубоко в моей душе что-то необъяснимое говорило мне, что та жизнь, которую я вижу кругом, чего-то лишена. Мое первое посещение театра ударило по всему моему существу именно потому, что очевидным образом подтвердило мое смутное предчувствие, что жизнь может быть иною — более прекрасной, более благородной.

Я не знал, кто были эти люди, которые разыгрывали на сцене “Медю” или “Русскую свадьбу”, но это были для меня существа высшего порядка. Они были так прекрасно одеты! (Одеты они были, вероятно, очень плохо.) В каких-то замечательных кафтанах старинных русских бояр, в красных сафьяновых сапогах, в атласных изумрудного цвета сарафанах. Но в особенности прельстили меня слова, которые они произносили. И не самые слова — в отдельности я все их знал, это были те обыкновенные слова, которые я слышал в жизни; прельщали меня волнующие, необыкновенные фразы, которые эти люди из слов слагали. Во фразах отражалась какая-то человеческая мысль, удивительные в них звучали ноты новых человеческих чувств. То, главным образом, было чудесно, что знакомые слова издавали незнакомый аромат.

Я с некоторой настойчивостью отмечаю *эту* черту моего раннего очарования театром потому, что мои позднейшие услады искусством и жизнью ничем, в сущности, не отличались от этого первого моего и неопытного восторга. Менялись годы, города, страны, климаты, условия и формы — сущность оставалась та же. Всегда это было умилением перед той волшебной новизной, которую искусство придает самым простым словам, самым, будничным вещам, самым привычным чувствам.

Помню, как я был глубоко взволнован, когда однажды уже будучи артистом Мариинского театра, услышал это самое суждение, в простой, но яркой форме выраженное одной необразованной женщиной. Мне приходит на память один из прекрасных грехов моей молодости. Красивая, великолепная Елизавета! Жизнь ее была скучна и сера, как только может быть сера и скучна жизнь в доме какого-нибудь младшего помощника старшего начальника запасной станции железной дороги в русской провинции. Она была прекрасна, как Венера, и, как Венера же, безграмотна. Но главным достоинством Елизаветы было то, что это была добрая, простая и хорошая русская женщина. Полевой цветок. Когда я, в часы наших свиданий, при керосиновой лампе, вместо абажура, закрытой оберткой газеты, читал ей:

Ночевала тучка золотая

На груди утеса-великана, —

то она слушала меня с расширенными зрачками и, горя восторгом, говорила:

— Какие вы удивительные люди, вы — ученые, актеры, циркачи! Вы говорите слова, которые я каждый день могу услышать, но никто их мне так никогда не составлял. Тучка — утес — грудь — великан, а что, кажется, проще, чем “ночевала”, а вот — как это вместе красиво! Просто плакать хочется. Как вы хорошо выдумываете!..

Это были мои собственные мысли в устах Елизаветы. Так именно я чувствовал и думал маленьким мальчиком. Живу я в моей Суконной слободе, слышу слова, сказанные так или иначе, но никак на них не откликается душа. А в театре, кем-то собранные, они приобретают величественность, красоту и смысл...

А тут еще свет, декорации, таинственный занавес и священная ограда, отделяющая нас, суконных слобожан, от “них”, героев в красных сафьяновых сапогах... Это превосходило все, что можно было мне вообразить. Это не только удивляло. Откровенно скажу — это подавляло.

Я не знал, не мог определить, действительность ли это или обман. Я, вероятно, и не задавался этим вопросом, но, если бы это был самый злокачественный обман, душа моя все равно поверила бы обману свято. Не могла бы не поверить, потому что на занавесе было нарисовано:

У лукоморья дуб зеленый,

Златая цепь на дубе том...

Вот с этого момента, хотя я был еще очень молод, я в глубине души, без слов и решений, решил раз навсегда — принять именно это причастие...

И часто мне с тех пор казалось, что не только слова обыденные могут быть преобразены в

поэзию, но и поступки наши, необходимые, повседневные, реальные поступки нашей Суконной слободы, могут быть претворены в прекрасные действия. Но для этого в жизни, как в искусстве, нужны творческая фантазия и художественная воля. Надо уметь видеть сны.

И снится ей всё, что в пустыне далекой —

В том крае, где солнца восход,

Одна и грустна на утесе горячем

Прекрасная пальма растет...

5

“Медея” и “Русская свадьба”, впрочем, не самое первое мое театральное впечатление. Может быть, и не самое решающее в моей судьбе. Первые театральные ожоги я получил в крепкие рождественские морозы, когда мне было лет восемь. В рождественском балагане я в первый раз увидел тогда ярмарочного актера Якова Ивановича Мамонова — известного в то время на Волге под именем Яшки как ярмарочный куплетист и клоун.

Яшка имел замечательную внешность, идеально гармонизировавшую с его амплуа. Он был хотя и не стар, но по-стариковски мешковат и толст, — это ему и придавало внушительность. Густые черные усы, жесткие, как стальная дратва, и до смешного сердитые глаза дополняли образ, созданный для того, чтобы внушать малышам суеверную жуть. Но страх перед Яшкой был особенный — сладкий. Яшка пугал, но и привлекал к себе неотразимо. Все в нем было чудно: громоподобный, грубый хриплый голос, лихой жест и веселая развязность его насмешек и издевательств над разинувшей рты публикой.

— Эй, вы, сестрички, собирайте тряпички, и вы, пустые головы, пожалте сюды! — кричал он толпе с дощатого балкона его тоже дощатого и крытого холстом балагана.

Публике очень приходились по вкусу эти его клоунады, дурачества и тяжелые шутки. Каждый выпад Яшки вызывал громкий раскатистый смех. Казались Яшкины экспромты и смелыми.

Подталкивая вперед к публике, напоказ, своих актеров — жену, сына и товарищей, — Яшка подымал в воздух смешное чучело и орал:

Эй, сторонись, назём —

Губернатора везем...

Целыми часами без устали, на морозе Яшка смешил нетребовательную толпу и оживлял площадь взрывами хохота. Я, как завороченный, следил за Яншиным лицедейством. Часами простаивал я перед балаганом, до костей дрожал от холода, но не мог оторваться от упоительного зрелища. На морозе от Яшки порою валил пар, и тогда он казался мне существом совсем уже чудесным, кудесником и колдуном.

С каким нетерпением и жаждой ждал я каждое утро открытия балагана! С каким обожанием смотрел я на моего кумира. Но как же я и удивлялся, когда, после всех его затейливых выходов, я видал его в трактире “Палермо” серьезным, очень серьезным и даже грустным за парю пива и за солеными сухарями из черного хлеба. Странно было видеть печальным

этого неистощимого весельчака и балагура. Не знал я еще тогда, что скрывается иногда за сценическим весельем...

Яшка первый в моей жизни поразил меня удивительным присутствием духа. Он не стеснялся кривляться перед толпой, ломать дурака, наряжаясь в колпак. Я думал:

— Как это можно без всякого затруднения, не заминаясь, говорить так складно, как будто стихами?

Я был уверен к тому же, что Яшку все очень боятся — даже полицейские! Ведь вот, самого губернатора продергивает.

И я вместе с ним мерз на площади, и мне становилось грустно, когда день клонился к концу и представление кончалось.

Уходя домой, я думал:

— Вот *это* человек!.. Вот бы мне этак-то.

Но сейчас же у меня замирало сердце:

— Куда это мне? Запнусь на первом слове. И выкинут меня к чертям. И все же я мечтал быть таким, как Яшка. И все же я с моими сверстниками, мальчишками нашей улицы, на дворе или в палисаднике сам старался устроить балаган или нечто в этом роде. Мне казалось, что выходило более или менее хорошо. Но как только к нашему палисаднику подходил серьезный человек с улицы или какая-нибудь баба посторонняя и начинали интересоваться представлением, то при виде этих внеабонементных зрителей я быстро начинал теряться, и вдохновение покидало меня моментально. Я сразу проваливался к удивлению моих товарищей.

Под влиянием Яшки в меня настойчиво вселилась мысль: хорошо вдруг на некоторое время *не быть самим собою!*.. И вот, в школе, когда учитель спрашивает, а я не знаю, — я делаю идиотскую рожу... Дома является у меня желание стащить у матери юбку, натянуть ее на себя, устроить из этого как будто костюм клоуна, сделать бумажный колпак и немного разрисовать рожу свою жженой пробкой и сажеей. Либретто всегда бывало мною заимствовано из разных виденных мною представлений — от Яшки, и казалось мне, что это уже все, что может быть достигнуто человеческим гением. Ничего другого уже существовать не может. Я играл Яшку и чувствовал на минуту, что я — не я. И это было сладко.

Яшкино искусство мне казалось пределом. Теперь, через полвека, я уже думаю несколько иначе. Самое понятие о пределе в искусстве мне кажется абсурдным. В минуты величайшего торжества в такой даже роли, как Борис Годунов, я чувствую себя только на пороге каких-то таинственных и недостижимых покоев. Какой длинный, какой долгий путь! Этапы этого пройденного пути я хочу теперь наметить. Может быть, мой рассказ о них окажется для кого-нибудь поучительным и полезным.

6

Я считаю знаменательным и для русской жизни в высокой степени типичным, что к пению меня поощряли простые мастеровые русские люди и что первое мое приобщение к песне произошло в русской церкви, в церковном хоре. Между этими двумя фактами есть глубокая внутренняя связь. Ведь вот, русские люди поют песню с самого рождения. От колыбели, от

пеленок. Поют всегда. По крайней мере, так это было в дни моего отрочества. Народ, который страдал в темных глубинах жизни, пел страдальческие и до отчаяния веселые песни. Что случилось с ним, что он песни эти забыл и запел частушку, эту удручающую, эту невыносимую и бездарную пошлость? Стало ли ему лучше жить на белом свете или же, наоборот, он потерял всякую надежду на лучшее и застрял в промежутке между надеждой и отчаянием на этом проклятом чертовом мосту? Уже не фабрика ли тут виновата, не резиновые ли блестящие калоши, не шерстяной ли шарф, ни с того ни с сего окутывающий шею в яркий летний день, когда так хорошо поют птицы? Не корсет ли, надеваемый поверх платья сельскими модницами? Или это проклятая немецкая гармоника, которую с такой любовью держит под мышкой человек какого-нибудь цеха в день отдыха? Этого объяснить не берусь. Знаю только, что эта частушка — не песня, а сорока, и даже не натуральная, а похабно озорником раскрашенная. А как хорошо пели! Пели в поле, пели на сеновалах, на речках, у ручьев, в лесах и за лучиной. Одержим был песней русский народ, и великая в нем бродила песенная хмель...

Сидят сапожнички какие-нибудь и дуют водку. Сквернословят, лаются. И вдруг вот заходят, заходят сапожнички мои, забудут брань и драку, забудут тяжесть лютой жизни, к которой они пришиты, как дратвой... Перекидывая с плеча на плечо фуляровый платок, за отсутствием в зимнюю пору цветов заменяющий выюн-венки, заходят и поют:

Со выюном я хожу,

С золотым я хожу.

Положу я выюн на правое плечо.

А со правого на левое плечо.

Через выюн взгляну зазнобушке в лицо.

Приходи-ка ты, зазноба, на крыльцо.

На крылечушко тесовенькое,

Для тебя строено новенькое...

И поется это с таким сердцем и душой, что и не замечается, что зазнобушка-то нечаянно — горбатенькая... Горбатого могила исправит; а я скажу — и песня...

А кто не помнит, как в простой народной школе мы все, мальчишки, незатейливо затягивали хором каким-нибудь учителем на песню переведенные чудесные слова Пушкина:

Сквозь волнистые туманы

Пробирается луна,

На печальные поляны

Льет печальный свет она...

Безмолвными кажутся наши дорогие печальные поляны, особенно в зимнюю пору, но неслышно поют эти поляны и подпеваает им печальная луна. Чем же согреться человеку в

волнистых туманах печальных полян в зимнюю пору? Вот тут, кажется мне, и родилась народная песня, которая согревала и сердце, и душу. А разве тусклая даль этих равнин не будила воображения, без которого никакая песня и не родится, не плела легенд и не обвивала ими русскую песню?

На ельничке да на березничке.

Да на чистом горьком осинничке

Ходит ворон-конь,

Три дня не поенный,

А как на травушке да на муравушке

Лежит молодец, сквозь простреленный...

Но не все грустно на бесконечных российских полянах. Много там и птиц прилетает, и ярче, кажется мне, светит солнышко весною, когда растаяли снега, и сильнее чувствуется радость весны, чем в самых теплых странах. А если это так, то как же не зарядиться на тройке и не запеть:

Эх, вдоль по Питерской!..

И как же не улыбнуться до ушей над кумом, который куме своей от сердца притащит судака:

Чтобы юшка была,

А чтобы с юшечкой

И петрушечка,

А с петрушечкой

Целовала чтоб покрепче

Мила душечка.

От природы, от быта русская песня, и от любви. Ведь любовь — песня. У Пушкина:

...Из наслаждений жизни

Одной любви музыка уступает.

Но и любовь — мелодия.

Русская любовь поет и на заре, и в темные пасмурные ночи. И в эти пасмурные ночи, вечера и дни, когда стоит туман и окна, крыши, тумбочки и деревья покрыты инеем, вдруг огромным, нескладным голосом рявкает в ответ песне большой колокол. Дрогнет сумрак, и прольется к сердцу действительно какой-то благовест.

Конечно, многие люди, вероятно, несметно умные, говорят, что религия опиум для народа и

что церковь развращает человека. Судить об этом я не хочу и не берусь потому, что на это я смотрю не как политик или философ, а как актер. Кажется мне, однако, что если и есть в церкви опиум, то это именно — песня. Священная песня, а может быть, и не священная, потому что она, церковная песня, живет неразрывно и нераздельно с той простой равнинной песней, которая, подобно колоколу, также сотрясает сумрак жизни, но лично я, хотя и не человек религиозный в том смысле, как принято это понимать, всегда, приходя в церковь и слыша “Христос воскрес из мертвых”, чувствую, как я вознесен. Я хочу сказать, что короткое время я не чувствую земли, стою как бы в воздухе...

А единственная в мире русская панихида с ее возвышенной одухотворенной скорбью?

Благословен еси господи...

А это удивительное “Со духи праведных скончавшихся...”.

А “Вечная память”!

Я не знаю и не интересовался никогда, чем занимаются архиереи в синодах, о каких уставах они спорят. Не знаю, где и кто решает, у кого Христос красивее и лучше — у православных, у католиков или у протестантов. Не знаю я также, насколько эти споры необходимы. Все это, может быть, и нужно. Знаю только, что “Надгробное рыдание” выплакало и выстрадало человечество двадцати столетий. Так это *наше* “Надгробное рыдание”, а то “Надгробное рыдание”, что подготовило наше, — не десятки ли тысяч лет выстрадало и выплакало его человечество?.. Какие причудливые сталактиты могли бы быть представлены, как говорят нынче, — в планетарном масштабе, — если бы были собраны все слезы горестей и слезы радости, пролитые в церкви! Не хватает человеческих слов, чтобы выразить, как таинственно соединены в русском церковном пении эти два полюса радости и печали, и где между ними черта, и как одно переходит в другое, неуловимо. Много горького и светлого в жизни человека, но искреннее воскресение — песня, истинное вознесение — песнопение. Вот почему я так горд за мой певческий, может быть, и несуразный, но певческий русский народ...

7

Так вот, к песне поощрял меня и молодой кузнец, живший рядом с нами на татарском дворе, говоривший мне:

— Пой, Федя, пой! Будешь веселее от песни. Песня, как птица, — выпусти ее, она и улетит.

Поощрял к песне и каретный мастер-сосед, в бричках и колясках которого, так сладко пахнувших кожей и скипидаром, я не раз проводил летние ночи, засыпая с песней.

Поощрял меня к песне и другой сосед — скорняк, вознаграждая меня пятаком за усердную мою возню с его ласковыми и мягкими шкурками:

— Пой, Федя, пой!

Да меня, правду сказать, и просить-то особенно не надо было. Пелось как-то само собой. Певал я часто с матушкой моей, она была очень милой домашней песельницей. Голос был простой деревенский, но приятный. И мы часто голосили с ней разные русские песни, подлаживая голоса. Пелось мне, говорю, само собою, и все, что пело, меня привлекало и радовало.

Катался я как-то зимой на деревянном коньке на площади в Казани. Стояла там великолепная старинная церковь св. Варлаама. Смерз. Хотелось согреться, и с этим мирским намерением я вошел в церковь. Шла вечерня или всенощная. И тут услышал я, как поет хор. В первый раз в жизни я услышал стройный напев, составленный из разных голосов. И пели они не просто в унисон или в терцию, как я пел с моей матерью, а звуки были скомбинированы в отличном гармоническом порядке. (Я бы, конечно, не мог тогда так это понять и объяснить словами, но такое у меня получилось бессловесное впечатление.) Это было для меня изумительно и чудесно. Когда я подошел поближе к клиросу, то я, к моему удивлению, увидел впереди стоящих мальчиков, такого же приблизительно возраста, как я сам. Мальчики эти держали перед собой какую-то загадочно разграфленную бумагу и, заглядывая в нее, выводили голосами приятнейшие звуки. Я разинул от удивления рот. Послушал, послушал и задумчивый пошел домой.

Поют ровесники, такие же малыши, как я. Почему бы и мне не петь в хору? Может быть, и я бы мог голосом выводить стройные звуки. Надоел я дома этими звуками до смерти всем, а главным образом матери. У меня был дискант!

Скоро случай, действительно, помог мне вступить в духовный хор. Какое было острое наслаждение узнать, что есть на свете ноты и что эти ноты пишутся особыми, до тех пор мне неизвестными знаками. И я их одолел! И я мог, заглядывая в чудно разграфленную бумагу, выводить приятные звуки! Не раз, милый Яшка, в эти минуты изменял я душою и тебе и твоему волшебному балагану, так соблазнительно зарисованному далекими пристанями и замысловатыми зверями... Может быть, я бы долго еще наслаждался радостями хорового пения,

но, на беду мою, я в хоре узнал, что не всегда мальчики поют вместе, что, бывает, иногда в середине песни один какой-нибудь голос поет соло. И я стал стремиться к тому, чтобы получить это соло — как-нибудь, в какой-нибудь пьесе, будь то херувимская или какое-нибудь песнопение Бортнянского, — лишь бы спеть одному, когда все молчат. Но овладеть этим приятным мастерством мне никак не удавалось. Соло-то я получил, но каждый раз, когда наступал момент петь, сердце как-то обрывалось и опускалось ниже своего места от неодолимого страха. Страх отнимал у меня голос и заставлял меня иногда делать ошибки, хотя у меня был слух и музыку я постигал быстро. В такие минуты я с ужасом замечал оскаленные на меня зубы регента, и в следующий раз у меня соло отнимали...

— Осрамился опять! — думал я. И от этого посрамления я все больше и больше приобретал страх, долго меня не покидавший. Уже будучи четырнадцати- или пятнадцатилетним юношей, когда я всеми правдами и неправдами пролезал за кулисы городского театра, я как-то получил чрезвычайно ответственную роль в одно слово: на вопрос, что у тебя в руках? — я должен был ответить: “Веревочка”. Веревочку я говорил, но таким тишайшим от страха голосом, что не только публика, но и актер, интересовавшийся тем, что у меня в руках, услышать меня никак не мог. Дирекция моя решила, что способностям моим есть досадный лимит. В этом она убедилась окончательно весьма скоро. Мне поручили другую роль — роль жандарма в какой-то французской детективной веселой комедии с жуликом. От моего страха я так растерялся, что, будучи вытолкнут на сцену, я не произнес ни одного слова. На меня нашел столбняк. Помню только, что если на сцену меня вытолкнули сравнительно деликатно, то со сцены меня вытолкнули уже без всякой деликатности. Все это, однако, не охлаждало моего театрального пыла. Моих заветных мечтаний не убивало. Не отрезвляло моего безумия. В глубине души я все-таки на что-то еще надеялся, хотя сам видел, что человек я к этому делу неспособный.

Скоро я сделал новое театральное открытие. Узнал новый жанр искусства, который долго

держал меня в плену. Это была оперетка.

8

В закрытом театре гремела музыка, пели хоры и попеременно актеры то пели какие-то мелодии и вальсы, то говорили между собою прозу. Тут уж я окончательно дался диву. Вот это, думал я, вещь! И поют, черти проклятые, и говорят, и не боятся, и не запинаятся, и не врут, хотя поют в одиночку, и вдвоем, и даже сразу несколько человек, и каждый разные слова. Какие ловкачи! Куда лучше, чем Яшка. Были новы для меня и особенным блеском поражали костюмы. Не просто кафтаны и щегольские сапоги, а богатство сказочное: зеленые и малиновые камзолы, серебряные чешуи, золотые блески, шпаги, ослепительные перья. Вообще это было в высшей степени благородно. Надо ли говорить о том, как Радовался я этому новому постижению сценической красоты. Однако в ближайшее время меня ждал еще более оглушительный сюрприз. В том же самом казанском театре, где у меня так удачно не выходило слово “веревочка”, водворилась опера, привезенная знаменитым Петром Михайловичем Медведевым, великолепным российским драматическим актером, режиссером и антрепренером. Была объявлена опера Мейербера “Пророк”, причем на афише было напечатано, что на сцене будет настоящий каток. Разумеется, это была сенсационная приманка для казанской публики и в том числе для меня. Действительность вполне оправдала обещание афиши. Представьте себе необыкновенность контраста между африканской температурой зрительного зала и рождественским катком на сцене. Я на моей галерке обливаюсь от жары потом, а на подмостках какие-то персонажи скользят по ледяному кругу (вероятно, просто катались на роликах). Но должен признаться, что первый оперный спектакль, мною услышанный, потряс меня не музыкальным великолепием, не величию темы, не даже сенсационным катком, — вообще, не качествами, обращенными к моему художественному бескорыстию, а одним побочным обстоятельством весьма низменного эгоистического свойства. На представлении “Пророка” я сделал открытие, ошеломившее меня своей неожиданностью. На сцене я увидел моих товарищей по церковному хору! Их было одиннадцать мальчиков с избранными голосами. Так же, как старшие певцы, они вдруг становились в ряд на авансцене и вместе с оркестром, сопровождаемые палочкой дирижера, которую он держал в руке, облаченной в белую перчатку, — пели:

— Вот идет пророк венчанный...

Насилу дождался я конца спектакля, чтобы выяснить эту поразительную историю.

— Когда это вы успели? — спросил я товарищей. — Как ловко вы научились петь в театре. Отчего же вы это мне не сказали и не взяли с собою?

— Ты опять будешь врать, — ответил мне невозмутимо старший из приятелей. — Ну, а если хочешь, мы возьмем и тебя. Учи.

Он дал мне ноты. Пения было всего несколько тактов. Я, как мог, постарался выучить. Приятель провел меня вскоре за кулисы, готовый посвятить меня в хористы, но, к глубокому моему огорчению, для меня не оказалось лишнего костюма. Так я и остался за кулисами, а все-таки подтягивал хору из-за кулис, чтобы по крайней мере запомнить как можно лучше эту несложную мелодию. Нехорошо радоваться чужой беде, но не скрою, что, когда в одно из представлений мне сказали, что один из хористов заболел и что я могу облачиться в его костюм и выйти вместе с хором на сцену, я соблезновал болящему весьма умеренно.

Я подумал: услышал господь мою молитву!

Подумал я это потому, что, работая в церковном хоре, я не раз, глядя на лик Христа или какого-нибудь святого, шептал:

— Господи, помоги мне когда-нибудь петь в театре...

Я был счастлив всякий раз, когда мне удавалось увидеть какой-нибудь новый жанр сценического представления. После оперы я однажды узнал, что такое симфонический концерт. Я немало удивился зрелищу, не похожему ни на драму, ни оперетку, ни на оперу. Человек сорок музыкантов, одетых в белые сорочки с черными галстуками, сидели на сцене и играли. Вероятно, Бетховена, Генделя, Гайдна. Но, слушая их с волнением любопытства, я все же думал: может быть, это и хорошо, а оперетка лучше... Лучше не только симфонического оркестра, но даже оперы. В оперетке все было весело. Актеры показывали смешные положения. Музыка была приятная и понятная. Было забавно и то, что актеры поют, поют и вдруг заговарят. А в опере было досадно, что поют такие хорошие певцы, а оркестр мешает мне их слушать...

Первая опера, одержавшая победу над моим вкусом, была “Фауст” Гуно. В ней была благороднейшая любовь Фауста, была наивная и чистая любовь Зибеля. Эта любовь, конечно, различалась от той любви, которую я видел в Суконной слободе, но, несмотря на все благородство этих чувств, не они меня поразили и подкупили. В “Фаусте” происходило что-то сверхъестественное — и вот это меня захватило. Вдруг, можете себе представить, из-под полу начали вырываться клубы огня.

— Батюшки, пожар! — подумал я и уж приготовился бежать, как в эту минуту в испугавшем меня клубке огня отчетливо выросла красная фигура. Обозначился кто-то страшный, похожий на человека, с двумя перьями на шляпе, с остроконечной бородкой, с поднятыми кверху усами и со страшными бровями, которые концами своими подымались кверху выше ушей!

Я оцепенел и от страха не мог сдвинуться с места. Но я совершенно был уничтожен, когда из-под этих бровей мелькнул красный огонь. Всякий раз, когда этот человек мигал, из глаз его сыпались огненные искры.

— Господи Иисусе Христе, — черт! — подумал я и в душе перекрестился. Впоследствии я узнал, что этот потрясающий эффект достигается тем, что на верхние веки наклеивается кусок фольги. Но в то время тайна фольги была мне недоступна, и во мне зародилась особая театральная мистика.

— Вот этого, — думал я с огорчением, — мне уже не достигнуть никогда. Надо родиться таким специальным существом.

Явление это меня чрезвычайно волновало, и в театральном буфете, видя этого самого человека выпивающим рюмку водки и закусывающим брусникой, я заглядывал ему в глаза и все старался обнаружить в них залежи огненных искр. Но, как ни протирал я себе глаз, эти искры заметить я не мог.

— И то сказать, — рассуждал я, — он же в буфете в темном пиджаке, даже галстук у него не красный. Вероятно, он как-то особенно заряжает себя искрами, когда выходит на сцену...

Мне уже было тогда лет пятнадцать, от природы я был не очень глуп, и я, вероятно, мог бы уже и тогда понять, в чем дело. Но я был застенчив: приблизиться к этим богам, творящим на сцене чудеса, мне было жутковато, и никак не мог я рискнуть зайти в уборную какого-

нибудь первого актера взглянуть, как он гримируется. Это было страшно. А просто спросить парикмахера, который объяснил бы мне, как это делается, я не догадался. Да и не хотелось мне, откровенно говоря, слишком вдумываться: я был очарован — чего же больше! Удивительный трюк поглотил весь мой энтузиазм. Я уже не вникал в то, хорошая ли это музыка, хороший ли это актер, и даже сюжет “Фауста” менее меня интересовал, а вот искры в глазах казались мне самым великим, что может быть в искусстве.

В это приблизительно время я впервые поставил себе вопрос о том, что такое театр, и должен признаться, что мысль о том, что театр нечто серьезное, нечто высокое в духовном смысле, мне не приходила в голову. Я обобщил все мои театральные впечатления в один неоспоримый для меня вывод. Театр — развлечение —

более сложная забава, чем Яшкин балаган, но все же только забава. И опера? И опера. И симфонический концерт? И симфонический концерт. Какая же между ними разница? А та, что оперетка развлечение более легкое и более приятное.

С этим чувством я лет семнадцати от роду впервые поступил профессиональным хористом, по контракту и с жалованьем, в уфимскую оперетку. Жил я у прачки, в маленькой и грязной подвальной комнатке, окно которой выходило прямо на тротуар. На моем горизонте мелькали ноги прохожих и разгуливали озабоченные куры. Кровать мне заменяли деревянные козлы, на которых был постлан старый жидкий матрац, набитый не то соломой, не то сеном. Белья постельного что-то не припомню, но одеяло, из пестрых лоскутков сшитое, точно было. В углу комнаты на стенке висело кривое зеркальце, и все оно было засижено мухами. На мои 20 рублей жалованья в месяц это была жизнь достаточно роскошная. И хотя я думал, что театр только развлечение, было у меня гордое и радостное чувство какого-то благородного служения — служения искусству. Я очень всерьез принимал мою сценическую работу, поочередно одеваясь и гримируясь то под испанца, то под пейзажа...

Эти две разновидности человеческой породы исчерпывали в то время всю гамму моего репертуара. Но, по-видимому, и в скромном амплу хориста я успел выказать мою природную музыкальность и недурные голосовые средства. Когда однажды один из баритонов труппы внезапно, накануне спектакля, почему-то отказался от роли Стольника в опере Монюшко “Галька”, а заменить его в труппе было нечем, то антрепренер Семенов-Самарский обратился ко мне — не соглашусь ли я спеть эту партию. Несмотря на мою крайнюю застенчивость, я согласился. Это было слишком соблазнительно: первая в жизни серьезная роль. Я быстро разучил партию и выступил.

Несмотря на печальный инцидент в этом спектакле (я сел на сцене мимо стула), Семенов-Самарский все же был растроган и моим пением, и добросовестным желанием изобразить нечто похожее на польского магната. Он прибавил мне к жалованью 5 рублей и стал также поручать мне другие роли. Я до сих пор суеверно думаю: хороший признак новичку в первом спектакле на сцене при публике сесть мимо стула. Всю последующую карьеру я, однако, зорко следил за креслом и опасался не только сесть мимо, но и садиться в кресло другого...

В этот первый мой сезон я спел еще Фернандо в “Трубадуре” и Неизвестного в “Аскольдовой могиле”.

Успех окончательно укрепил мое решение посвятить себя театру. Я стал подумывать, как мне перебраться в Москву. Но когда сезон, в “художественном” отношении протекавший столь благоприятно, закончился, то деньжонок в кармане на путешествие у меня оказалось

маловато. В Москву я не попал. Да и местная интеллигенция, аплодировавшая мне в течение сезона, заинтересовалась моими способностями, вероятно, потому, что я был крайне молод, и уговаривала меня остаться в Уфе. Обещали послать меня в Москву учиться в консерватории, а пока что дали место в земской управе. Но какво с возвышенными чувствами сидеть за бухгалтерским столом, переписывать бесконечные цифры недоимок местного населения! И однажды ночью, как Аркашка Островского в “Лесе”, я тайно убежал из Уфы.

Для меня начались трудные мытарства, метание от одной распадавшейся труппы к другой, от малороссийских комедий и водевилей к французской оперетке. С концертным репертуаром, состоявшим из трех номеров — “О поле, поле!”, “Чуют правду” и романса Козлова “Когда б я знал”, — концерттировать и думать нельзя было. Наконец, я попал в крайнюю бедность и в то бродяжничество по Кавказу, о котором я рассказывал подробно в первой моей книге. Случай привел меня в Тифлис — город, оказавшийся для меня чудодейственным.

9

Летом 1892 года я служил писцом в бухгалтерском отделении Закавказской железной дороги. Эту работу, спасшую меня от бездомности и голода, я получил с большим трудом и ею так дорожил, что мои мечты о театре временно как будто обескровились. Только люди, подобно мне испытавшие крайнюю степень нищеты, поймут, как это могло случиться. Театр был моей глубочайшей страстью с самого детства, единственной красивой мечтой дней моего отрочества; в Уфе я уже вдохнул пыль кулис, уже узнал завлекающий гул зала перед поднятием занавеса и, главное, свет рампы, хотя в то время она состояла всего из двенадцати керосиновых ламп (лампы “молния”). В том, что у меня хороший голос и музыкальные способности, я сомневаться не мог, — однако, когда изголодавшийся во мне молодой зверь дорвался до пищи, до простых щей и хлеба, до конуры, в которой можно было укрыться от холода и дождя, — то мне уже было боязно двинуться, и я, всеми зубами крепко уцепившись за временное мизерное мое “благополучие”, сидел смирно. Не знаю, долго ли выдержал бы я это “буржуазное” подвижничество: может быть, оно все равно мне надоело бы, моя бурлацкая натура вновь запросилась бы на волю, как это уже случилось со мной в Уфе, и опять побежал бы я, куда глаза глядят — гнаться за театральными призраками... Но на этот раз толчок, выведший меня из апатии и снова бросивший меня на артистический путь, пришел не изнутри, а извне. Сослуживцы по закавказской бухгалтерии, услышав мой голос, настойчиво стали меня уговаривать пойти дать себя послушать некоему Усатову, профессору пения в Тифлисе. Отнекивался долго, колебался и — пошел.

Дмитрий Андреевич Усатов был тенором Московского Большого театра и в то время с большим успехом, будучи отличным певцом и музыкантом, преподавал в Тифлисе пение. Он меня выслушал и с порывом настоящего артиста, любящего свое дело, сразу меня горячо поощрил. Он не только даром стал учить, но еще и поддерживал меня материально. Этот превосходный человек и учитель сыграл в моей артистической судьбе огромную роль. С этой встречи с Усатовым начинается моя сознательная художественная жизнь. В то время, правда, я еще не вполне отдавал себе отчет в том, что было положительного в преподавании Усатова, но его влияния все же действовали на меня уже тогда. Он пробудил во мне первые серьезные мысли о театре, научил чувствовать характер различных музыкальных произведений, утончил мой вкус и — что я в течение всей моей карьеры считал и до сих пор считаю самым драгоценным — наглядно обучил *музыкальному* восприятию и *музыкальному* выражению исполняемых пьес.

Конечно, Усатов учил и тому, чему вообще учат профессора пения. Он говорил нам эти знаменитые в классах пения мистические слова: “опирайте на грудь”, “не делайте

ключичного дыхания”, “упирайте в зубы”, “голос давайте в маску”. То есть учил техническому господству над голосовым инструментом. Звук должен умело и компактно опираться на дыхание, как смычок должен умело и компактно прикасаться к струне, скажем, виолончели, и по ней свободно двигаться. Точно так же, как смычок, задевая струну, не всегда порождает только один протяжный звук, а благодаря необыкновенной своей подвижности на всех четырех струнах инструмента вызывает и подвижные звуки, — точно так же и голос, соприкасаясь с умелым дыханием, должен уметь рождать разнообразные звуки в легком движении. Нота, выходящая из-под смычка или из-под пальца музыканта, будет ли она протяжной или подвижной, должна быть каждая слышна в одинаковой степени. И это же непременно обязательно для нот человеческого голоса. Так что уметь “опираться на грудь”, “держаться в маске” и т. п. значит уметь правильно водить смычком по струне — дыханием по голосовым связкам, и это, конечно, необходимо. Но не одной только технике кантиленного пения учил Усатов, и этим именно он так выгодно отличался от большинства тогдашних да и нынешних учителей пения.

Ведь все это очень хорошо — “держаться в маске”, “упираться в зубы” и т. п., но как овладеть этим грудным, ключичным или животным дыханием — диафрагмой, — чтобы уметь звуком изобразить ту или другую музыкальную ситуацию, настроение того или другого персонажа, дать правдивую для данного чувства интонацию? Я понимаю интонацию не музыкальную, то есть держание такой-то ноты, а *окраску* голоса, который ведь даже в простых разговорах приобретает различные цвета. Человек не может сказать одинаково окрашенным голосом: “я тебя люблю” и “я тебя ненавижу”. Будет непременно особая в каждом случае интонация, то есть та *краска*, о которой я говорю. Значит, техника, школа кантиленного пения и само это кантиленное пение еще не все, что настоящему певцу-артисту нужно. Усатов наглядно объяснял это на примерах.

Собрав нас, своих учеников, Усатов садился за фортепьяно и, разыгрывая разные пьесы, объяснял разницу между какой-нибудь оперой итальянской школы и какой-нибудь типичной русской оперой. Он, вероятно, не отрицал положительных сторон итальянской музыки, но говорил, что в ней преобладает легкая, общедоступная мелодичность. Это, говорил он, как будто написано для музыкально одаренной массы, которая, прослушав оперу и усвоив ее, будет в веселый или грустный час жизни напевать ее приятные мелодии. Другое дело — музыка русская, например, Мусоргского. Она тоже не лишена мелодии, но мелодия эта совсем иного стиля. Она характеризует быт, выражает драму, говорит о любви и ненависти гораздо более вдумчиво и глубоко. Возьмите, говорил он, “Риголетто”. Прекрасная музыка, легкая, мелодичная и в то же время как будто характеризующая персонажи. Но характеристики все же остаются поверхностными, исключительно лирическими. (И он играл и пел нам “Риголетто”.) А теперь, господа, послушайте Мусоргского. Этот композитор музыкальными средствами *психологически* изображает каждого из своих персонажей. Вот у Мусоргского в “Борисе Годунове” два голоса в хоре, две коротеньких, как будто незначительных музыкальных фразы.

Один голос:

Митюх, а Митюх, чаво орем?

Митюх отвечает:

Вона — почем я знаю?

И в музыкальном изображении вы ясно и определенно видите физиономию этих двух парней. Вы видите: один из них резонер с красным носом, любящий выпить и имеющий

сипловатый голос, а в другом вы чувствуете простака.

Усатов пел эти два голоса и затем говорил:

— Обратите внимание, как музыка может действовать на ваше воображение. Вы видите, как красноречиво и характерно может быть молчание, пауза.

К сожалению, не все ученики, слушавшие Усатова, понимали и чувствовали то, о чем Усатов говорит. Ни сами авторы, которых нам представляли в характерных образах, ни их замечательный толкователь не могли двинуть воображение тифлисских учеников. Я думаю, что класс оставался равнодушен к показательным лекциям Усатова. Вероятно, и я, по молодости лет и недостатку образования, не много тогда усваивал из того, что с таким горячим убеждением говорил учитель. Но его учение западало мне глубоко в душу. Я прежде всего стал понимать, что мое увлечение уфимским искусством, как и то счастье, которое оно мне давало, были весьма легковесны. Я начал чувствовать, что настоящее искусство вещь очень трудная. И я вдруг сильно приуныл:

— Куда же мне с суконным рылом в калашный ряд, — думал я. — Где же мне? Чем это я такой артист? И кто сказал, что я артист? Это все я сам выдумал.

Но в то же время я все больше и больше стал интересоваться Мусоргским. Что это за странный человек? То, что играл и пел Усатов из Мусоргского, ударило меня по душе со странной силой. Чувствовал я в этом что-то необыкновенно близкое мне, родное. Помимо всяких теорий Усатова, Мусоргский бил мне в нос густой настойкой из пахучих родных трав. Чувствовал я, что вот это, действительно, русское. Я это понимал.

А мои сверстники и соученики — басы, тенора, сопрано — между тем говорили мне:

— Не слушай. Хорошо, конечно, поет наш Дмитрий Андреевич Усатов, может быть, все это и правда, а все-таки “La donna e mobile” [Первые слова песенки герцога из оперы Верди “Риголетто”].]

— это как раз для певцов; а Мусоргский со своими Варлаамами и Митюхами есть не что иное, как смертельный яд для голоса и пения.

Меня как бы разрубили пополам, и мне трудно было уяснить себе, в какой половине моего разрубленного “я” больше весу. Сомнение меня часто мучило до бессонницы.

“La donna e mobile”?

или

“Как во городе во Казани”?

Но что-то во мне, помимо сознания, тянулось к Мусоргскому. Когда вскоре мне удалось поступить в Тифлисскую казенную оперу, приобрести в городе известную популярность и сделаться желанным участником благотворительных и иных концертов, — я все чаще и чаще стал исполнять на эстраде вещи Мусоргского. Публика их не любила, но, видимо, прощала их мне за мой голос. Я занял в театре известное положение, хотя мне было всего двадцать лет; я уже пел Мельника в “Русалке”, Мефистофеля в “Фаусте”, Тонио в “Паяцах” и весь басовый репертуар труппы. Уроки Усатова даром для меня не прошли. Я смутно стремился к чему-то новому, но к чему именно, я еще сам не знал. Более того, я еще всецело жил

оперным шаблоном и был еще очень далек от роли оперного “революционера”. Я еще сильно увлекался бутафорскими эффектами. Мой первый Мефистофель в Тифлисской опере (1893) еще не брезгал фольгой и метал из глаз огненные искры.

10

Успешный сезон в Тифлисской опере меня весьма окрылил. Обо мне заговорили как о певце, подающем надежды. Теперь мечта о поездке в столицу приобретала определенный практический смысл. Я имел некоторое основание надеяться, что смогу там устроиться. За сезон я успел скопить небольшую сумму денег, достаточную на то, чтобы добраться до Москвы. В Москве я с удовольствием убедился, что моя работа в Тифлисе не прошла незамеченной для театральных профессионалов столицы. Приглашение меня известным в то время антрепренером Лентовским в его труппу для летнего сезона оперы в петербургской “Аркадии” сулило мне как будто удачное начало столичной карьеры. Но эта надежда не оправдалась. И в художественном, и в материальном отношениях антреприза Лентовского не дала мне ничего, кроме досадных разочарований. Мне суждено было обратить на себя внимание петербургской публики зимой этого же года в частной опере, приютившейся в удивительно неуютном, но хорошо посещаемом публикой Панаевском театре на Адмиралтейской набережной. В этом оперном товариществе господствовал весь тот репертуар, который давался для публики, мелодически настроенной, а главное, что привлекало, — Мейербер. Мне выпало петь Бертрама в “Роберте-Дьяволе”. При всем моем уважении к эффектному и блестящему мастерству Мейербера, не могу, однако, не заметить, что персонажи этой его оперы чрезвычайно условны. Материала для живого актерского творчества они дают мало. Тем не менее именно в роли Бертрама мне удалось чем-то сильно привлечь к себе публику. Не только молодой голос мой ей очень понравился — ценители пения находили в нем какие-то особые, непривычные тембры, — но и в игре моей публике почудилось нечто оригинальное, а между тем я драматизировал Бертрама, кажется, шаблонно, хотя этой странной фигуре я будто бы придавал не совсем оперную убедительность. В обществе обо мне заговорили как о певце, которого *надо* послушать. Это граничило уже с зарождающейся славой. Признаком большого успеха явилось то, что меня стали приглашать в кое-какие светские салоны. Мое первое появление в одном из таких салонов, кстати сказать, возбудило во мне сомнение в подлинной воспитанности так называемых людей света. Фрак, не на меня сшитый, сидел на мне, вероятно, не совсем безукоризненно, манеры у меня были застенчиво-угловатые, и за спиной я в салоне слышал по своему адресу смешки людей, понимавших, очевидно, толк в портновском деле и в хороших манерах...

В Петербурге жил тогда замечательный человек, Тертий Иванович Филиппов. Занимая министерский пост государственного контролера, он свои досуги страстно посвящал музыке и хоровому русскому пению. Его домашние вечера в столице славились — певцы считали честью участвовать в них. И эта честь, совершенно неожиданно, выпала на мою долю почти в самом начале моего петербургского сезона, благодаря моим друзьям бар. Стюартам. 4 января 1895 года у Т. И. Филиппова состоялся большой вечер. Пели на нем все большие знаменитости. Играл на рояле маленький мальчик, только что приехавший в столицу. Это был Иосиф Гофман, будущая великая знаменитость. Выступала и изумительная сказительница народных русских былин — крестьянка Федосова. И вот между замечательным вундеркиндом и не менее замечательной старухой выступил и я, юный новичок-певец. Я спел арию Сусанина из “Жизни за царя”. В публике присутствовала сестра Глинки, г-жа Л. И. Шестакова, оказавшая мне после моего выступления самое лестное внимание. Этот вечер сыграл большую роль в моей судьбе. Т. И. Филиппов имел большой вес в столице не только как сановник, но и как серьезный ценитель пения. Выступление мое в его доме произвело известное впечатление, и слух о моих успехах проник в императорский

театр. Дирекция предложила мне закрытый дебют, который скоро состоялся, а 1 февраля дирекция уже подписала со мной контракт. Мои первые выступления назначены были весною. Менее чем через год после приезда в Петербург я, таким образом, достиг предельной мечты всякого певца. Я сделался артистом императорских театров. Мне был 21 год.

11

Императорские театры, о которых мне придется сказать немало отрицательного, несомненно имели своеобразное величие. Россия могла не без основания ими гордиться. Оно и не мудрено, потому что антрепренером этих театров был некто иной, как российский император. И это, конечно, не то, что американский миллионер-меценат, английский сюбскрайбер или французский командитер. Величие российского императора — хотя он, может быть, и не думал никогда о театрах — даже через бюрократию отражалось на всем ведении дела.

Прежде всего, актеры и вообще все работники и слуги императорских театров были хорошо обеспечены. Актер получал широкую возможность спокойно жить, думать и работать. Постановки опер и балета были грандиозны. Там не считали грошей, тратили широко. Костюмы и декорации были делаемы так великолепно — особенно в Мариинском театре, — что частному предпринимателю это и присниться не могло.

Может быть, императорская опера и не могла похвастаться плеядами исключительных певцов и певиц в одну и ту же пору, но все же наши российские певцы и певицы насчитывали в своих рядах первоклассных представителей вокального искусства. На особенной высоте в смысле артистических сил стояли Императорские драматические театры, действительно блиставшие плеядой изумительных актеров, живших в одно и то же время. На очень большой высоте стоял императорский балет.

Наряду с театрами существовали славные императорские консерватории в Петербурге и Москве с многочисленными отделениями в провинции, питавшие оперную русскую сцену хорошо подготовленными артистами и, в особенности, музыкантами.

Существовали и императорские драматические школы. Но исключительно богато была поставлена императорская балетная школа. Мальчики и девочки, в нежном возрасте принимаемые в специальные балетные школы, жили в них все интернами и, помимо специального балетного курса, проходили в самих стенах этих школ еще и общеобразовательный курс по полной гимназической программе.

В какой другой стране на свете существуют столь великолепно поставленные учреждения? В России же они учреждены более ста лет тому назад. Не удивительно, что никакие другие страны не могут конкурировать с Россией в области художественного воспитания актера.

Бывали и у нас, конечно, плохие спектакли — плохо пели или плохо играли, — но без этого не проживешь.

То артистическое убожество, которое приходится иногда видеть в серьезных первоклассных европейских и американских театрах, на императорской сцене просто было немыслимо. Оно, впрочем, редко встречалось даже в среднем провинциальном русском театре... Вот почему, когда в Европе слышишь первоклассного скрипача, пианиста или певца, видишь замечательного актера, танцора или танцовщицу, то это очень часто артисты русского воспитания.

Мне неприятно, что только что сказанное звучит как бы бахвальством. Эта непривлекательная черта присуща, к сожалению, русскому человеку — любит он не в меру похвастаться своим. Но у меня к этому нет склонности. Я просто утверждаю факты, как они есть.

Понятно, с каким энтузиазмом, с какой верой я вступил в этот заветный рай, каким мне представлялся Мариинский театр. Здесь — мечталось мне — я разовью и укреплю дарованные мне богом силы. Здесь я найду спокойную свободу и подлинное искусство. Передо мною, воистину, расстилался в мечтах млечный путь театра.

12

Мариинский театр в новом баше не нуждался. В труппе было, кажется, целых десять басов. Так что приглашение меня в труппу нельзя было считать техническим. Оно могло быть оправдано только художественной заботой о развитии молодого таланта, каким меня, очевидно, признавали. Я думаю, что оно по существу так и было. Не нужен был труппе бас, но был желателен новый свежий артист, которого желали поощрить в интересах искусства вообще, и Мариинского театра в частности. Естественно, что я имел основание и право надеяться, что на знаменитой сцене Мариинского театра я найду и серьезное внимание к моей артистической индивидуальности, и разумное художественное руководство, и, наконец, просто интересную работу. К глубокому моему отчаянию, я очень скоро убедился, что в этом мнимом раю больше змей, чем яблок. Я столкнулся с явлением, которое заглушало всякое оригинальное стремление, мертвило все живое, — с бюрократической рутинной. Господству этого чиновничьего шаблона, а не чьей-нибудь злой воле, я приписываю решительный неуспех моей первой попытки работать на императорской сцене.

Что мне прежде всего бросилось в глаза на первых же порах моего вступления в Мариинский театр, это то, что управителями труппы являются вовсе не наиболее талантливые артисты, как я себе наивно это представлял, а какие-то странные люди с бородами и без бород, в вицмундирах с золотыми пуговицами и с синими бархатными воротниками. Чиновники. А те боги, в среду которых я благоговейно и с чувством счастья вступал, были в своем большинстве людьми, которые пели на все голоса одно и то же слово: “слушаюсь!” Я долго не мог сообразить, в чем тут дело. Я не знал, как мне быть. Почувствовать ли обиду или согласиться с положением вещей, войти в круг и быть, как все. Может быть, думал я, этот порядок как раз и необходим для того, чтобы открывшийся мне рай мог существовать. Актеры — люди, служащие по контракту: надо же, чтобы они слушались своих хозяев. А хозяева-то уж, наверное, заботятся о правильном уходе за древом познания и древом жизни нашего рая. Но один странный случай скоро дал мне понять, что чиновные хозяева представляют в театре исключительно *принцип власти*, которому подчиняют все другие соображения, в том числе и художественные.

В театре разучивали новую оперу Н. А. Римского-Корсакова “Ночь перед рождеством” — по Гоголю. Мне была в этой опере поручена маленькая роль Панаса. Тут я в первый раз встретился с Римским-Корсаковым. Этот музыкальный волшебник произвел на меня впечатление очень скромного и застенчивого человека. Он имел старомодный вид. Темная борода росла, как хотела, прикрывая небрежный черный галстучек. Он был одет в черный сюртук старинного покроя, и карманы брюк были по-старинному расположены горизонтально. На носу он носил две пары очков — одну над другой. Глубокая складка между бровей казалась мне скорбной. Был он чрезвычайно молчалив. Приходил, как мы все, в партер и то садился ближе к дирижеру Направнику, то отходил в сторонку и садился на скамеечку, молча и внимательно наблюдая за репетицией.

Почти на каждой репетиции Направник обращался к композитору с каким-нибудь замечанием и говорил:

— Я думаю, Николай Андреевич, что этот акт имеет много длиннот, и я вам рекомендую его сократить.

Смущенный Римский-Корсаков вставал, озабоченно подходил к дирижерскому пюпитру и дребезжащим баском в нос виновато говорил:

— По совести говоря, не нахожу в этом акте длиннот.

И робко пояснял:

— Конструкция всей пьесы требует, чтобы именно тут было выражено музыкально то, что служит *основанием* дальнейшего действия.

Методически холодный голос Направника отвечал ему с педантическим чешским акцентом:

— Может быть, вы и правы, но это ваша личная любовь к собственному произведению. Но нужно же думать и о публике. Из моего *длинного* опыта я замечаю, что тщательная разработка композиторами их произведений затягивает спектакль и утомляет публику. Я это говорю потому, что имею к вам настоящую симпатию. Надо сократить.

Все это, может быть, и так, но последним и решающим аргументом в этих спорах неизменно являлась ссылка на то, что:

— Директор Всеволожский решительно восстает против длиннот *русских композиторов*.

И тут я уже понимал, что, как бы ни симпатизировал Направник Римскому-Корсакову, с одной стороны, как бы ни был художественно прав композитор, с другой, — решает вопрос не симпатия и не авторитет гения, а личный вкус директора — самого большого из чиновников, который не выносит “длиннот русских композиторов”.

Но не только русских “длиннот” не выносил И. А. Всеволожский — он не выносил русской музыки вообще. Об этом я узнал из самого авторитетного источника, когда в первый раз на Мариинской сцене играл роль Сусанина в “Жизни за царя”. Костюм этого крепкого северного русского мужика, принесенный мне заведующим гардеробом, представлял собою нечто похожее на *sortie de bal* [Костюм для бала (*франц.*)]. Вместо лаптей принесли красные сафьяновые сапоги.

Когда я сказал гардеробщику:

— Не полагалось бы, батюшка мой, Сусанина играть в таком костюме; это ведь неправда, — заведующий гардеробом посмотрел на меня, как на человека, упавшего с луны, и заявил:

— Наш директор терпеть не может все эти русские представления. О лаптях и не помышляйте. Наш директор говорит, что когда представляют русскую оперу, то на сцене отвратительно пахнет щами и гречневой кашей. Как только начинают играть русскую увертюру, самый воздух в театре пропитывается перегаром водки...

Щи, гречневая каша и перегар водки — ничего, кроме этого, бюрократическая рутина не чувствовала в той новой русской музыке, которой суждено было вскоре завоевать весь мир.

Рутинная эта, прежде всего, мешала обновлению репертуара, торжеству тех замечательных русских композиторов, с творениями которых тайной связью была связана, по-видимому, вся моя художественная судьба и артистическая будущность. Хотя я еще не был тверд в моих *взглядах* на искусство, и раздвоение между “*La donna e mobile*” и Мусоргским еще давало мне себя чувствовать, — инстинкт все же определенно толкал меня в сторону Мусоргского. И к большому моему смущению замечал я, что и столицы относятся к этому композитору не лучше Тифлиса. Очень хорошо помню, как однажды, за ужином после концерта, на котором я пел музыкальную сатиру Мусоргского “*Раешник*”, один очень видный музыкант, профессор Московской консерватории, сказал мне не без язвительности:

— Скажите мне, Шаляпин, отчего это вам нравится петь в концертах какие-то третьестепенные фельетоны из “*Московского листка*”?

Этого же мнения держались и влиятельные музыкальные критики. Мне вспомнились советы: “опирайте на грудь”, “держите голос в маске”, “не делайте ключичного дыхания”, и я думал — так неужели же в этом вся суть искусства?

13

Бюрократическая рутинная сказала и на моей личной судьбе в театре. Возлагая на меня надежды, дирекция добросовестно желала дать мне возможность показать себя. Но при этом совершенно не соображала художественной стороны дела. Надо дать Шаляпину ответственную роль. Какую? Большую. Роль, которая по графику значится за номером первым. Подходит ли она певцу, по силам ли она ему, не окажется ли она для него коварным даром, об этом, конечно, не думали. И вот что произошло.

Самым знаменитым исполнителем роли Руслана в гениальной опере Глинки “*Руслан и Людмила*” считался на Мариинской сцене бас Мельников. С его уходом из театра на пенсию незадолго до моего поступления в труппу эта роль осталась, так сказать, вакантной. Мельникова никто из басов Мариинской сцены не мог заменить. Пробовали все, и все провалились. Исключительно трудная роль оказалась им не под силу. После Мельникова все исполнители Руслана казались тенью.

Когда меня надо было впервые представить публике Мариинского театра, главный режиссер, Геннадий Петрович Кондратьев, позвал меня и спросил:

— Руслана роль знаешь? (Он всем говорил “ты”).

Кое-что я знал из этой оперы, но все же я ответил:

— Нет, роли я не знаю.

Подумал Кондратьев и сказал:

— Есть две недели сроку, если хочешь эту роль сыграть в свой первый спектакль. Можешь в две недели одолеть?

В русских провинциальных операх певцам приходится сплошь и рядом выучивать роль буквально в два часа. Это уж такой правильный образ ведения дела — “спасать положение”. Приходилось делать это и мне в Тифлисе. Я более или менее успешно выучивал механически роль, выработав особые приемы запоминания, и затруднений, от которых опускались бы руки, при этом не встречал. Я вспомнил Тифлис и ответил:

— В две недели? Еще бы! Как же нет? Конечно.

Я принялся заучивать роль, как заучивал роль в Тифлисе — для “спасения положения”. Но как только начались репетиции, я понял, что две недели срок слишком малый для того, чтобы действительно сыграть роль Руслана. Отказаться было поздно — неловко, даже стыдно. Я старался, как мог, подготовиться, хотя бы только формально, то есть не врать в самой линии музыки.

Настал вечер спектакля. Я оделся, загримировался по старому трафарету и на ватных от страха ногах вышел на сцену, на которой недавно еще звучал в роли Руслана голос Мельникова. Я до сих пор волнуюсь на сцене, даже когда пою роль в сотый раз, а тут к обычному волнению прибавилось еще волнение от сомнения, смогу ли по крайней мере не наврать. Конечно, поглощенный одной мыслью “не наврать!” — я играл и спел Руслана так, как если бы мне на святках пришлось нарядиться в какой-нибудь никогда не надеванный и мудреный маскарадный костюм.

Спектакль я пропел, но впечатление от меня у публики получилось скверное. Мне несколько дней после спектакля было просто совестно ходить по улицам и приходить в театр. Но нет худа без добра. У начинающего артиста, в какой бы области он ни работал, есть очень опасные враги — домашние поклонники, которые настойчивыми голосами говорят ему об его необыкновенном таланте. Внешний блеск первых успехов, приятные слова друзей, пришедших за кулисы поздравить, цветы и восторженные барышни тушат настоящее горение и при этом еще мешают чувствовать чад головешек и копоть. Молодой человек теряет линию собственной оценки и начинает радоваться тому, что он представляет собой в искусстве нечто замечательное. Если в глубине души, оставшись ночью наедине с собою и со своей совестью, он и усомнится в своей исключительной ценности, то на другой же день какой-нибудь другой чудной доброжелатель воьет ему в душу новый бокал шампанского. Молодой артист снова опьянен и забыл то, что ему думалось прошлой ночью.

Сделала из моего неуспеха выводы и дирекция, но опять-таки весьма рутинно. Раз я не справился с труднейшей ролью Руслана, то я перечисляюсь в рядовые члены труппы и в отношении меня начинают автоматически действовать неумолимые законы канцелярии. А люди с почтенными бородами и в вицмундирах привыкли в своих канцеляриях составлять табели о рангах по возрастному признаку. Такой-то прослужил пятнадцать лет — ему один почет, другой прослужил двадцать пять лет — ему почет другой. “Выслуга лет”. Мне же было всего 21 год, и при распределении ролей об этом твердо помнили. Было очевидно, что певец, которому сорок лет, имеет больше “права” на ту или другую роль, чем безусый молодой парень. Основная моя работа в театре свелась поэтому главным образом к исполнению ролей: Судьи в “Вертере”, князя Верейского в “Дубровском”, Панаса в “Ночи перед рождеством”, лейтенанта Цуниги в “Кармен”. Не должен артист пренебрегать маленькими ролями, если они художественно интересны. Но молодая сила, буйно во мне бродившая, томила и мучила меня в этом фактическом бездействии. Дирекция же привыкла к мысли, что я артист на малые роли. Может быть, это было бы еще не так вредно для меня, если бы время от времени дирекция вдруг не вспоминала, что на меня возлагали надежды и что надо как-нибудь Шаляпину дать возможность снова попробовать свои силы. И вот эти именно порывы внимания чуть-чуть окончательно меня не погубили как артиста — и в глазах публики, и в собственных моих глазах. Мне, действительно, через некоторое время поручили другую большую роль, но она не только не дала мне разумной возможности проявить мои способности и выдвинуться, но решительно отбросила меня в ряды молодых певцов, созданных для того, чтобы петь в “Кармен” лейтенанта Цунигу. Мне дали сыграть роль графа Робинзона в опере “Тайный брак” итальянца Чимарозы. Как я теперь понимаю, опера эта прелестная. В музыке Чимарозы отражены тонкое изящество и жеманная грация

конца XVII века. “Тайный брак” никак нельзя было давать парадно, большим спектаклем, со всей пышностью, на которую была способна императорская сцена. Она требовала интимной стильной постановки и столь же особенного стильного исполнения. Роль графа Робинзона не соответствовала ни слабому в то время музыкальному моему развитию, ни природным моим тяготениям. Не имели успеха ни опера, ни я.

Я благодарю бога за эти первые неуспехи. Они отрезвили меня один раз на всю жизнь. Они вышибли из меня самоуверенность, которую во мне усердно поддерживали домашние поклонники. Урок, который я извлек из этого неуспеха, практически сводился к тому, что я окончательно понял недостаточность механической выучки той или другой роли. Как пуганая ворона боится куста, так и я стал бояться в моей работе беззаботной торопливости и легкомысленной поспешности. Много раз впоследствии мне очень хотелось спеть Руслана. Несколько раз у себя дома, бывало, уже принимался за роль, но когда приходило к серьезному моменту: “я играю”, то я каждый раз находил сотни причин уклониться от нее. Я чувствовал, что в этой роли что-то мне не дается. Не могу до сих пор объяснить, что именно. Я понял навсегда, что для того, чтобы роль уродилась здоровой, надо долго-долго проносить ее под сердцем (если не в самом сердце) — до тех пор, пока она не заживет полной жизнью.

14

После “Секретной свадьбы” мои шансы в Мариинском театре сильно упали. Мне кажется, что начальство уже готовилось ставить крест на мне. Ничего, дескать, из Шаляпина не выйдет. Ну, да — хороший голос, но в серьезных ролях или проваливается, как в Руслане и Робинзоне, или же что-то уж больно кривляется. Так именно говорили: “кривляюсь”.

Из чувства справедливости должен сказать, что, пожалуй, доля правоты в этом упреке была. Конечно, я не кривлялся. Если бы то, что они принимали за кривлянье, было им в действительности, из меня едва ли что-нибудь вышло бы. Так бы и остался я на всю жизнь “кривлякой”, то есть актером фальшивым, никуда не годным горбуном, которого одна могила исправит. А было, вероятно, вот что. Уже в то время я чувствовал инстинктивное отвращение к оперному шаблону. Так как сам выступал я не очень часто, то у меня было много свободных вечеров. Я приходил в партер, садился, смотрел и слушал наши спектакли. И все мне делалось заметнее, что во всей постановке оперного дела есть какая-то глубокая фальшь. Богато, пышно обставлен спектакль — шелк и бархат настоящие, и позолоты много, а странное дело: чувствуется лакированное убожество. Эффектно жестикулируют и хорошими, звучными голосами поют певцы и певицы, безукоризненно держа “голос в маске” и уверенно “опирая на грудь”, а все как-то мертво или игрушечно-приторно. И вот, когда мне случалось изредка — два-три раза за весь сезон — исполнять роли, которые впоследствии стали моими “коронными” ролями, как, например, Мефистофеля в “Фаусте” и князя Галицкого в “Князе Игоре”, то, стремясь уйти от тошного шаблона, но, не умея делать по-настоящему хорошо, я бессознательно впадал в некоторый гротеск. Я, что называется, “искал” мою линию, и не легко, конечно, это мне давалось. Избегая шаблонный жест, я, может быть, делал жест странный, угловатый.

Приблизительно точно так же обстояло у меня дело с Мусоргским, которому я упорно не изменял, исполняя его вещи на всех концертах, в которых я выступал. Я пел его романсы и песни по всем правилам кантиленного искусства — давал реберное дыхание, держал голос в маске и вообще вел себя, как вполне порядочный певец, а Мусоргский выходил у меня тускло. В особенности огорчало меня неумение справиться с “Блохой” — не выходила она у меня до такой степени, что я еще долгое время не решался петь ее публично.

Сезон мой в Мариинском театре приходил к концу, а я ничего еще не “свершил”. С печалью

я глядел на близкий закат бесплодного сезона. Я был близок к малодушной потере веры в мое дарование. Как вдруг, в самый последний день сезона, товарищ по сцене — *истинный* товарищ, каких в жизни встречаешь, к сожалению, слишком редко, — доставил мне случай блеснуть первым большим успехом. В то время довольно часто ставили “Русалку”. Хотя дирекция была осведомлена, что роль Мельника я знаю хорошо и много раз с успехом пел ее в Тифлисе, но роли этой мне ни разу, ни в одном спектакле не предложили. Бас Карякин был назначен петь Мельника и в этот последний спектакль сезона. Зная, как горячо я мечтаю о роли Мельника, милый Карякин в последнюю минуту притворился больным. Дублера у него не случилось. Дирекция, скрепя сердце, выпустила на сцену меня. “Последний спектакль — бог с ним, сойдет как-нибудь”.

Уж не знаю, как это произошло, но этот захудалый, с третьестепенными силами, обреченный дирекцией на жертву, последний спектакль взвинтил публику до того, что она превратила его в праздничный для меня бенефис. Не было конца аплодисментам и вызовам. Один известный критик впоследствии писал, что в этот вечер, может быть, впервые полностью открылось публике в чудесном произведении Даргомьжского, в трагической глубине его Мельника, каким талантом обладает артист, певший Мельника, и что русской сцене готовится нечто новое и большое. Естественно, что после этого нечаянного успеха взглянула на меня несколько более благосклонно и дирекция.

15

Успех не помешал мне, однако, почувствовать, что в первой сцене “Русалки” мой Мельник вышел тусклым и что на первый акт публика реагировала поверхностно — не так, как на третий, например, в котором я играл, по моему мнению, удачнее. Мне не чужда мнительность, и я подумал, что роль Мельника все-таки не совсем в моем характере, не мое “амплуа”. Я пошел поделиться моим горем к одному очень известному и талантливому драматическому актеру, Мамонту Дальскому, — русскому Кину по таланту и беспутству. Дальский меня выслушал и сказал:

— У вас, оперных артистов, всегда так. Как только роль требует проявления какого-нибудь характера, она начинает вам не подходить. Тебе не подходит роль Мельника, а я думаю, что ты не подходишь как следует к роли. Прочти-ка, — приказал он мне.

— Как прочти? — Прочеть “Русалку” Пушкина?

— Нет, прочти текст роли, как ее у вас поют. Вот хотя бы эту первую арию твою, на которую ты жалуешься.

Я прочел. Все правильно. С точками, с запятыми — и не только с грамматическими, но и с логическими передышками.

Дальский прослушал и сказал:

— Интонация твоего персонажа фальшивая — вот в чем секрет. Наставления и укоры, которые Мельник делает своей дочери, ты говоришь тоном мелкого лавочника, а Мельник — степенный мужик, собственник мельницы и угодьев.

Как иголкой, насквозь прокололо меня замечание Дальского. Я сразу понял всю фальшь моей интонации, покраснел от стыда, но в то же время обрадовался тому, что Дальский сказал слово, созвучное моему смутному настроению. Интонация, окраска слова, — вот оно что! Значит, я прав, что недоволен своей “Блохой”, и, значит, в правильности интонации, в

окраске слова и фразы — вся сила пения.

Одно *bel canto* недаром, значит, большей частью наводит на меня скуку. Ведь вот, знаю певцов с прекрасными голосами, управляют они своими голосами блестяще, то есть могут в любой момент сделать и громко, и тихо, *piano* и *forte*, но почти все они поют только ноты, приставляя к этим нотам слога или слова. Так что зачастую слушатель не понимает, о чем, бишь, это они поют? Поет такой певец красиво, берет высокое *do* грудью, и чисто, не срывается и даже, как будто, вовсе не жилится, но если этому очаровательному певцу нужно в один вечер спеть несколько песен, то почти никогда одна не отличается от другой. О чем бы он ни пел, о любви или ненависти. Не знаю, как реагирует на это рядовой слушатель, но лично мне после второй песни делается скучно сидеть в концерте. Надо быть таким исключительным красавцем по голосу, как Мазини, Гайяре или Карузо, чтобы удержать внимание музыкального человека и вызвать в публике энтузиазм исключительно органом... Интонация!.. Не потому ли, думал я, так много в опере хороших певцов и так мало хороших актеров? Ведь кто же умеет в опере просто, правдиво и внятно рассказать, как страдает мать, потерявшая сына на войне, и как плачет девушка, обиженная судьбой и потерявшая любимого человека?.. А вот на драматической русской сцене хороших актеров очень, очень много. После разговора с Дальским я с еще большей страстью занялся изучением милой “Блохи” и решил отныне учиться сценической правде у русских драматических актеров.

В мои свободные вечера я уже ходил не в оперу, а в драму. Началось это в Петербурге и продолжалось в Москве. Я с жадностью высматривал, как ведут свои роли наши превосходные артисты и артистки: Савина, Ермолова, Федотова, Стрельская, Лешковская, Жулева, Варламов, Давыдов, Ленский, Рыбаков, Макшеев, Дальский, Горев и, в особенности, архигениальнейшая Ольга Осиповна Садовская. Если Элеонора Дузе на сцене почти никогда не была актрисой, а тем именно лицом, которое она изображала, то Ольга Садовская, кажется мне, в этом смысле была еще значительнее. Все большие актеры императорской сцены были один перед другим на плюс, но Садовская раздавила меня один раз на всю жизнь. Надо было видеть, что это была за сваха, что это была за ключница, что это за офицерская была вдова.

— И как это вы, Ольга Осиповна, — робко спросил я ее раз, — можете так играть?

— А я не играю, милый мой Федор.

— Да как же не играете?

— Да так. Вот я выхожу да и говорю. Так же я и дома разговариваю. Какая я там, батюшка, актриса! Я со всеми так разговариваю.

— Да, но ведь, Ольга Осиповна, все же это же сваха.

— Да, батюшка, сваха!

— Да теперь и свих-то таких нет. Вы играете старое время. Как это вы можете!

— Да ведь, батюшка мой, жизнь-то наша, она всегда одинаковая. Ну, нет теперь таких свих, так другие есть. Так и другая будет разговаривать, как она должна разговаривать. Ведь язык-то наш русский — богатый. Ведь на нем всякая сваха хорошо умеет говорить. А какая сваха — это уж, батюшка, как хочет автор. Автора надо уважать и изображать того уж, кого он захочет.

Садовская не держала голоса в маске, не опирала на грудь, но каждое слово и каждую фразу окрашивала в такую краску, которая как раз именно была нужна. Выходила Садовская на сцену, и сейчас же все чувствовали, что то, что она дает, есть *квинтэссенция* свахи, всем свахам сваха, что убедительнее, правдивее и ярче этого сделать уже невозможно. Русская драма производила на меня такое сильное впечатление, что не раз мне *казалось*, что я готов бросить оперу и попытать свои силы на драматической сцене. Говорю — *казалось* потому, что это чувство было, конечно, обманное. К опере меня крепко привязывали все тяготения моей души, которая, по пушкинскому выражению, была уже “уязвлена” музыкою навсегда...

Дирекция, между тем, готовила репертуар будущего сезона. Позвал меня опять главный режиссер Кондратьев.

— Вот тебе, Шаляпин, клавир “Юдифи”. Попробуй за лето приготовить Олоферна.

Роль Олоферна в “Юдифи” Серова — роль необыкновенной силы, трудная и интересная, — какая соблазнительная приманка!

Я снова ожил душой, и все, что я думал плохого об императорской сцене, показалось мне несправедливым.

С радостью захватил я с собой клавир “Юдифи” и веселый направился к себе домой, в мой богемный “Пале-Рояль” на Пушкинской улице, с намерением посвятить лето изучению роли Олоферна. Но судьба готовила мне, по-видимому, иной путь. Я уже собирался на летнюю квартиру в один из пригородов Петербурга, как неожиданно получил приглашение поехать в Нижний Новгород петь в оперном театре знаменитой Нижегородской ярмарки. Всякий актер любит путешествовать. Привержен этой слабости и я. Забыв ассирийского военачальника и клавир “Юдифи”, я с величайшей охотой направился в Нижний Новгород — милый, приятный, какой-то родной русский город, со старинным кремлем, стоящим на горе при слиянии двух прекраснейших русских рек — Волги и Оки.

16

Необыкновенное количество мачт, пароходов, барж загроудило подступы к городу, а ярмарка гудела всевозможнейшими звуками, какие только мог представить себе человек до изобретения радио. На ярмарке яркие краски России смешались с пестрыми красками мусульманского востока. Просторно, весело, разгульно текла жизнь великого торжища. Мне все это сильно понравилось.

Театр оказался хорошим, приятным. Новый, только что отстроенный. Директрисой оперы являлась г-жа Винтер, но за нею, как я скоро же узнал, стоял известный московский строитель железных дорог Савва Иванович Мамонтов. Мне было всего 23 года, жизнь я знал мало, и когда меня представили Мамонтову, сказав, что это известный меценат, я не сразу понял, что это такое — меценат?

Мне объяснили: этот миллионер сильно любит искусство, музыку и живопись, артистов и художников. Сам в свободное время сочиняет все, что угодно, и тратит большие деньги на поощрение искусства, в котором знает толк. Хотя официальной хозяйкой оперы считается как будто г-жа Винтер, — настоящий хозяин предприятия С. И. Мамонтов: его деньги, его энергия, его вкус.

Я еще не подозревал в ту минуту, какую великую роль сыграет в моей жизни этот замечательный человек. Но на первых же репетициях я сразу почувствовал разницу между

роскошным кладбищем моего императорского театра с его пышными саркофагами и этим ласковым зеленым полем с простыми душистыми цветами.

Работа за кулисами шла дружно, незатейливо и весело. Не приходили никакие чиновники на сцену, не тыкали пальцами, не морщили бровей. Приятно поразили меня сердечные товарищеские отношения между актерами. Всякий дружески советовал другому все, что мог со знанием дела посоветовать, сообща обсуждали, как лучше вести ту или другую сцену, — работа горела.

Сезон в Нижнем Новгороде был для меня вполне счастливым. Смущало, правда, то, что более старые и опытные артисты иногда говорили мне:

— Хорошо играешь, Федор. Но в опере надо петь — это главное.

“А я разве не пою?” — спрашивал я себя и не совсем понимал, что собственно они разумеют. Другие говорили еще, что интересный молодой человек Шаляпин, а вот только имеет склонность к “шпагоглотательству”. Это, вероятно, было синонимом петербургского “кривлянья”. Правду сказать, с “фольгой” я к тому времени уже окончательно порвал. В бутафорию и в ее чудеса я уже окончательно не верил.

Я все настойчивее и тревожнее искал формы более искреннего выражения чувства на сцене. Художественная правда бесповоротно уже сделалась моим идеалом в искусстве. Вот это и было “шпагоглотательство”, над которым иные из моих товарищей посмеивались.

Мне казалось, что первый понял мои чувства и тяготения наш пленительный меценат. Замечу кстати, что Мамонтов готовился сам быть певцом, проделал в Италии очень солидную музыкальную подготовку и, кажется, собирался уже подписать контракт с импресарио, когда телеграмма из Москвы внезапно изменила весь его жизненный план: он должен был заняться делами дома Мамонтовых. Был он и очень неплохим скульптором. Вообще это был человек очень хорошего и тонкого вкуса. Сочувствие такого человека имело для меня очень большую ценность. Впрочем, о сочувственном отношении к моей работе Мамонтова я догадывался инстинктом. Он прямо не выражал мне ни одобрения, ни порицания, но часто держал меня в своей компании, приглашал обедать, водил на художественную выставку. Во время этих посещений выставки он проявлял заметную заботу о развитии моего художественного вкуса. И эта мелочь говорила мне больше всего остального, что Мамонтов интересуется мною, как художник интересуется материалом, который ему кажется ценным.

Вкус, должен я признаться, был у меня в то время крайне примитивный.

— Не останавливайтесь, Феденька, у этих картин, — говорит, бывало, Мамонтов. — Это все плохие.

Я недоуменно пялил на него глаза.

— Как же плохие, Савва Иванович. Такой ведь пейзаж, что и на фотографии так не выйдет.

— Вот это и плохо, Феденька, — добродушно улыбаясь, отвечал Савва Иванович. — Фотографии не надо. Скучная машинка.

И он вел меня в отдельный барак, выстроенный им самим для произведений Врубеля.

— Вот, Феденька, — указывал он на “Принцессу Грёзу”, — вот это вещь замечательная. Это искусство хорошего порядка.

А я смотрел и думал:

“Чудак наш меценат. Чего тут хорошего? Наляпано, намазано, неприятно смотреть. То ли дело пейзажик, который мне утром понравился в главном зале выставки. Яблоки, как живые, — укусить хочется; яблоня такая красивая — вся в цвету. На скамейке барышня сидит с кавалером, и кавалер так чудесно одет (какие брюки! непременно куплю себе такие)”. Я, откровенно говоря, немного в этих суждениях Мамонтова сомневался. И вот однажды в минуту откровенности я спросил его:

— Как же это так, Савва Иванович? Почему вы говорите, что “Принцесса Грёза” Врубеля хорошая картина, а пейзаж — плохая? А мне кажется, что пейзаж хороший, а “Принцесса Грёза” — плохая.

— Вы еще молоды, Феденька, — ответил мне мой просветитель. — Мало вы видели. *Чувство в картине Врубеля большое.*

Объяснение это не очень меня удовлетворило, но очень взволновало.

— Почему это, — все время твердил я себе, — я чувствую так, а человек, видимо, образованный и понимающий, глубокий любитель искусства, чувствует иначе?

Этого вопроса я в Нижнем Новгороде так и не разрешил. Судьба была милостива ко мне. Она скоро привела меня в Москву, где я решил и этот, и многие другие важнейшие для моей жизни вопросы.

17

Мамонтов содержал оперу в Москве и позвал меня к себе в свою труппу. У меня же на следующий сезон был контракт с Мариинским театром — контракт с крупной неустойкой. Мне предложена была там ответственная роль Олоферна. Успех мой в конце сезона наметился ярко. Было трудно все это бросить.

С другой стороны, были серьезные художественные и интимные мотивы, побуждавшие меня принять предложение Мамонтова. Я колебался. Я не в состоянии честно определить удельный вес различных влияний, заставивших меня заплатить неустойку и порвать с императорской сценой, но не могу обойти молчанием одно из них, сыгравшее, во всяком случае, далеко не последнюю роль в моем решении. Я говорю о моральной атмосфере Мариинского театра в то время.

— Директор идет! — кричал приставленный к двери сцены страж.

И все мгновенно застывали на своих местах. И, действительно, входил И. А. Всеволожский. Почтенный человек в множестве орденов. Сконфуженно, как добродушный помещик своим крестьянам, говорил: “здасте... здасте...” и совал в руку два пальца. Эти два пальца получал, между прочим, и я. А в антрактах приходили другие люди в вицмундирах, становились посреди сцены, зачастую мешая работать, и что-то глубокомысленно между собою обсуждали, тыкая пальцами в воздух. После этих пальцев в воздух режиссер, как оглашенный, кричал:

— Григорий! Прибавь свету на левой кулисе. В четвертый дай софит (продольная раampa).

— Степан! Поправь крыло у ангела.

Рабочие бежали туда и сюда, лазили наверх, поправляли ангелов. В коридорах я слышал, как Григорий, Степан и прочие нелестно говорили про эти вицмундиры:

— Дармоеды, дураки толстопузые!

Так непочтительно выражались рабочие, а актеры друг перед другом в это самое время похваливали вслух то одного, то другого “дармоеда”. Чувствовалось, что похвала эта неискренняя. Спрашивали и меня иногда, — знаешь ли такого-то начальника монтажной части?

— Да так, знаю, — говорю, — немножко; встречаю на сцене.

— Правда, симпатичный, милый человек?

— Да, хороший человек, — осторожно соглашаюсь я. Не думаю, однако, что по моей интонации “хороший” испытатель поверил мне...

Не нравилось мне, что актеры молчали и всегда соглашались со всем, что и как им скажет чиновник по тому или другому, в сущности, актерскому, а не чиновничьему делу. Конечно, чиновники, слава богу, *не показывали*, как надо петь и играть, но выражали свое мнение веско, иногда по лицеприятию, то есть о хорошем говорили плохо, а о дурном хорошо. Случалось мне замечать, что и в драматических императорских театрах начальники монтажных частей распоряжались на сцене своевольно, как и в опере.

— Скажите, — говорю я артисту-товарищу, — отчего же здесь так мало идут русские оперы?

— Довольно с тебя. Идет “Русалка”, идет “Жизнь за царя”, “Руслан и Людмила”, “Рогнеда”.

— Но есть же другие оперы!

— В свое время пойдут и эти. А теперь и этого довольно.

И отказывали в постановке “Псковитянки” Римского-Корсакова! Неужели и от Грозного пахло щами и перегаром водки!

Играя Мефистофеля и желая отойти от “фольги”, я попросил заведующего Гардеробом и режиссера сшить мне новый костюм — такой, в котором, казалось мне, я мог бы несколько иначе изобразить Мефистофеля. Оба, как бы сговорившись, посмотрели на меня тускло-оловянными глазами, даже не рассердились, а сказали:

— Малый, будь скромн и не веди себя раздражающе. Эту роль у нас Стравинский играет и доволен тем, что дают ему надеть, а ты кто такой? Перестань чудить и служи скромно. Чем скромнее будешь служить, тем до большего дослужишься...

Как удушливый газ, отягчали мою грудь все эти впечатления. Запротестовала моя бурная натура.

Запросилась душа на широкий простор,

Взял я паспорт, подушное отдал

И пошел в бурлаки, —

как говорится в стихотворении Никитина.

Махнул я рукою на ассирийского царя Олоферна, забрал все мое движимое имущество и укатил в Москву к Мамонтову.

Только ли к Мамонтову? Я был в том периоде человеческого бытия, когда человек не может не влюбляться. Я был влюблен — в Москве...

18

В Москве мне предстояло, как читатель, вероятно, помнит, решить спор между аппетитной яблоней в цвету, нравившейся мне, и неудобоваримой “Принцессой Грёзой”, нравившейся С. И. Мамонтову. Я хочу исчерпать эту тему теперь же, прежде чем я перейду к дальнейшему рассказу об эволюции моего сценического творчества. Дело в том, что этот московский период, в течение которого я нашел, наконец, свой настоящий путь в искусстве и окончательно оформил мои прежние бессознательные тяготения, отмечен благотворным влиянием замечательных русских художников. После великой и правдивой русской драмы влияния живописи занимают в моей артистической биографии первое место. Я думаю, что с моим наивным и примитивным вкусом в живописи, который в Нижнем Новгороде так забавлял во мне Мамонтова, я не сумел бы создать те сценические образы, которые дали мне славу. Для полного осуществления сценической правды и сценической красоты, к которым я стремился, мне было необходимо постигнуть правду и поэзию подлинной живописи.

В окружении Мамонтова я нашел исключительно талантливых людей, которые в то время обновляли русскую живопись и у которых мне выпало счастье многому научиться.

Это были: Серов, Левитан, братья Васнецовы, Коровин, Поленов, Остроухов, Нестеров и тот самый Врубель, чья “Принцесса Грёза” мне казалась такой плохой.

Почти с каждым из этих художников была впоследствии связана та или другая из моих московских постановок.

Наш знаменитый пейзажист Исаак Ильич Левитан не имел прямого отношения к моей театральной работе, но именно он заставил меня почувствовать ничтожность банальной яблони в цвету и великолепных брुक молодого человека на скамейке.

Чем больше я видался и говорил с удивительно душевным, простым, задумчиво-добрым Левитаном, чем больше смотрел на его глубоко поэтические пейзажи, тем больше я стал понимать и ценить то большое чувство и поэзию в искусстве, о которых мне толковал Мамонтов.

— Протокольная правда, — говорил Левитан, — никому не нужна. Важна ваша *песня*, в которой *вы* поете лесную или садовую тропинку.

Я вспомнил о “фотографии”, которую Мамонтов называл “скучной машинкой”, и сразу понял, в чем суть. Фотография не может мне спеть ни о какой тропинке, ни о лесной, ни о садовой. Это только протокол. Я понял, что не нужно копировать предметы и усердно их раскрашивать, чтобы они казались возможно более эффектными, — это не искусство. Понял

я, что *во всяком* искусстве важнее всего чувство и дух — тот глагол, которым пророку было повелено жечь сердца людей. Что этот глагол может звучать и в краске, и в линии, и в жесте — как в речи. Я сделал из этих новых для меня впечатлений надлежащие выводы для моей собственной работе в опере. Первое мое выступление в театре Мамонтова состоялось в “Фаусте” Гуно. Роль Мефистофеля как будто считается одной из моих лучших ролей. Я пел ее сорок лет подряд во всех театрах мира. Она, таким образом, в некотором смысле освящена традицией в том виде, в каком я ее представляю. Я должен сделать признание, что Мефистофель — одна из самых горьких неудовлетворенностей всей моей артистической карьеры. В своей душе я ношу образ Мефистофеля, который мне так и не удалось воплотить. В сравнении с этим мечтаемым образом — тот, который я создаю, для меня не больше, чем зубная боль. Мне кажется, что в изображении этой фигуры, не связанной ни с каким *бытом*, ни с какой реальной средой или обстановкой, фигуры вполне абстрактной, математической, — единственно подходящим средством выражения является скульптура.

Никакие краски костюма, никакие пятна грима в отдельности не могут в данном случае заменить остроты и таинственного холода голой скульптурной линии. Элемент скульптуры вообще присущ театру, он есть во всяком жесте, — но в роли Мефистофеля скульптура в чистом виде прямая необходимость и первооснова. Мефистофеля я вижу без бутафории и без костюма. Это острые кости в беспрестанном скульптурном действии.

Я пробовал осуществить этот мой образ Мефистофеля на сцене, но удовлетворения от этого не получил. Дело в том, что при всех этих попытках я практически мог только приблизиться к моему замыслу, не осуществляя его вполне. А искусство, как известно, приблизительного не терпит. Мне нужно вполне *нагое* скульптурное существо, конечно условное, как все на сцене, но и эта условная нагота оказалась неосуществимой: из-за соседства со щепетильным “*nu*” мне приходилось быть просто *раздетым* в пределах салонного приличия... Встретил я к тому же и некоторые объективные технические затруднения. Как бы то ни было, Мефистофеля я играл по узаконенному чекану, выработанному раньше многими талантливыми художниками и поэтами. Чекан этот, несомненно, производит на публику впечатление, и он имеет, следовательно, свои права.

Однако мой первый московский Мефистофель от сценической традиции кое в чем уклонялся. Прежде всего, я надел новый костюм, который совсем не походил на привычный костюм лжеландскнехта. Мефистофелю полагается по чину два пера — я одно убрал, надел только одно. Перестал я также наклеивать усы, закрученные кверху усатином. Мне казалось, что от этих маленьких перемен фигура Мефистофеля внешне выигрывает. Одно перо больше подходит к лицу, с которого убрали усы; без усов же лицо выглядит более костлявым, то есть более скульптурным, и, следовательно, более соответствует стилю персонажа.

Мой Мефистофель имел большой успех. Я был очень юн, эластичен, скульптурен, полон энергии и голоса. Я понравился публике. Критика заметила также внешнюю новизну образа и об этом не умолчала. Она весьма любезно приписала мне какую-то заслугу. Но что было воистину превосходно, что для меня было главное — я понравился Мамонтову и моим новым друзьям и воспитателям — художникам-живописцам. Мамонтов после этого спектакля великодушно предоставил мне *carte blanche* [В данном случае: полная свобода действий (*франц.*).] — разрешил мне заказывать для моих ролей новые костюмы по моему вкусу и вообще иметь суждение о постановке пьес, в которых я участвую.

В художественном отношении это было весьма существенное преимущество. Обыкновенно в частных театрах с костюмами дело обстояло весьма печально. В складах, наполненных всякой ветошью, всегда были наготове костюмы определенных “стилей” — испанский, пейзажный и т. п. Когда надо было играть Мефистофеля, помощник режиссера кричал:

— Эй, Григорий, тащи немецкий!.. № 16.

У такого мецената, как Мамонтов, этого, конечно, быть не могло. Однако же, право, шить новые костюмы для каждой роли было широким жестом даже в его антрепризе. К этому надо добавить еще то, что сам Мамонтов заботливо давал мне советы, помогал выбирать цвета материй, для того чтобы мои костюмы были в гармонии с декорациями, которые с любовью работали ему лучшие художники Москвы.

19

До сих пор я с радостью вспоминаю этот чудесный московский период моей работы. В атмосфере доверия, признания и дружбы мои силы как бы удесятились. Я работал с энтузиазмом и, как губка, впитывал в себя лучшие веяния времени, которое во всех областях искусства было отмечено борьбой за обновление духа и формы творений. Мамонтов открыл двери своего театра для великих русских композиторов, которыми пренебрегала императорская сцена. В короткое время он поставил четыре оперы Римского-Корсакова и воскресил к славе Мусоргского свежей постановкой “Бориса Годунова” и “Хованщины”.

У Мамонтова я получил тот репертуар, который дал мне возможность разработать все особенные черты моей артистической натуры, моего темперамента. Достаточно сказать, что из девятнадцати ролей, созданных мною в Москве, пятнадцать были роли русского репертуара, к которому я тяготел душою. Но самым большим благодеянием для меня было, конечно, то, что у Мамонтова я мог позволить себе смелые художественные опыты, от которых мои чиновные вицмундиры в Петербурге перепадали бы все в обморок.

Я готовил к одному из сезонов роль Олоферна в “Юдифи” Серова. Художественно-декоративную часть этой постановки вел мой несравненный друг и знаменитый наш художник Валентин Александрович Серов, сын композитора. Мы с ним часто вели беседы о предстоящей работе. Серов с увлечением рассказывал мне о духе и жизни древней Ассирии. А меня волновал вопрос, как представить мне Олоферна на сцене? Обыкновенно его у нас изображали каким-то волосатым размашистым чудовищем. Ассирийская бутафория плохо скрывала пустое безличие персонажа, в котором не чувствовалось ни малейшего дыхания древности. Это бывал просто страшный манекен, напившийся пьяным. А я желал дать не только живой, но и характерный образ древнего ассирийского сатрапа. Разумеется, это легче желать, чем осуществить. Как поймать эту давно погасшую жизнь, как уловить ее неуловимый трепет? И вот однажды в студии Серова, рассматривая фотографии памятников старинного искусства Египта, Ассирии, Индии, я наткнулся на альбом, в котором я увидел снимки барельефов, каменные изображения царей и полководцев, то сидящих на троне, то скачущих на колесницах, в одиночку, вдвоем, втроем. Меня поразило у всех этих людей профильное движение рук и ног, — всегда в одном и том же направлении. Ломаная линия рук с двумя углами в локтевом сгибе и у кисти наступательно заострена вперед. Ни одного в сторону раскинутого движения!

В этих каменных позах чувствовалось великое спокойствие, царственная медлительность и в то же время сильная динамичность. Не дурно было бы — подумал я — изобразить Олоферна вот таким, в этих типических движениях, каменным и страшным. Конечно, не так, вероятно, жили люди той эпохи в действительности; едва ли они так ходили по своим дворцам и в лагерях; это, очевидно, прием стилизации. Но ведь стилизация — это не сплошная выдумка, есть же в ней что-нибудь от действительности, — рассуждал я дальше. Мысль эта меня увлекала, и я спросил Серова, что подумал бы он о моей странной фантазии?

Серов как-то радостно встрепенулся, подумал и сказал:

— Ах, это бы было очень хорошо. Очень хорошо!.. Однако поберегись. Как бы не вышло смешно....

Мысль эта не давала мне покоя. Я носился с нею с утра до вечера. Идя по улице, я делал профильные движения взад и вперед руками и убеждал себя, что я прав. Но легко ли будет, возможно ли будет мне при такой структуре фигуры Олоферна заключать Юдифь в объятия?.. Я попробовал — шедшая мне навстречу по тротуару барышня испуганно отшатнулась и громко сказала:

— Какой нахал!..

Я очнулся, рассмеялся и радостно подумал:

“Можно...”

И в 1897 году на Москве-реке в театре Солодовникова я играл Олоферна суровым каменным барельефом, одухотворенным силой, страстью и грозным величием. Успех Олоферна превзошел все ожидания. Вспоминая эту первую мою попытку и мой успех, я теперь ясно отдаю себе отчет, как я был тогда еще несовершенно. Я смею думать, однако, что я первый на сцене попробовал осуществить такое вольное новшество.

Много раз впоследствии я имел удовлетворение видеть, как талантливейшие русские хореографы с успехом применяли этот новый прием, в более совершенном виде, в танцах и балетных спектаклях...

Многозначительный эпизод Олоферна показал мне, что жест и движение на сцене, как бы они ни были архаичны, условны и необычны, будут все-таки казаться живыми и естественными, если артист глубоко в душе их прочувствует.

20

В этот плодотворный московский период работа над каждой ролью приносила мне какое-нибудь неожиданное поучение, какой-нибудь новый урок или же укрепляла меня в каком-нибудь уже ранее сложившемся убеждении, полезном для моего искусства. Значение и важность правильной интонации роли я сознавал уже давно, — пожалуй, еще со времени моих занятий с Усатовым, а в особенности после разговора с Дальским о роли Мельника.

Но вот при постановке “Псковитянки” Римского-Корсакова мне пришлось выстрадать это сознание в прямо-таки драматической форме.

Я играл в “Псковитянке” роль Ивана Грозного. С великим волнением готовился я к ней. Мне предстояло изобразить трагическую фигуру Грозного царя — одну из самых сложных и страшных фигур русской истории.

Я не спал ночей. Читал книги, смотрел в галереях и частных коллекциях портреты царя Ивана, смотрел картины на темы, связанные с его жизнью. Я выучил роль назубок и начал репетировать. Репетирую старательно, усердно — увы, ничего не выходит. Скучно. Как ни кручу — толку никакого.

Сначала я нервничал, злился, грубо отвечал режиссеру и товарищам на вопросы, относившиеся к роли, а кончил тем, что разорвал клавиру в куски, ушел в уборную и буквально зарыдал.

Пришел ко мне в уборную Мамонтов и, увидев мое распухшее от слез лицо, спросил в чем дело? Я ему попечалился. Не выходит роль — от самой первой фразы до последней.

— А ну-ка, — сказал Мамонтов, — начните-ка еще раз сначала.

Я вышел на сцену. Мамонтов сел в партер и слушает.

Иван Грозный, разорив и предав огню вольный Новгород, пришел в Псков сокрушить и в нем дух вольности. Моя первая сцена представляет появление Грозного на пороге дома псковского наместника, боярина Токмакова.

— Войти аль нет? — первая моя фраза.

Для роли Грозного этот вопрос имеет такое же значение, как для роли Гамлета вопрос “быть или не быть?” В ней надо сразу показать характер царя, дать почувствовать его жуткое нутро. Надо сделать ясным зрителю, не читавшему истории, а тем более — читавшему ее, почему трепещет боярин Токмаков от одного вида Ивана.

Произношу фразу — “войти аль нет?” — тяжелой гуттаперкой валится она у моих ног, дальше не идет. И так весь акт — скучно и тускло.

Подходит Мамонтов и совсем просто, как бы даже мимоходом, замечает:

— Хитряга и ханжа у вас в Иване есть, а вот Грозного нет.

Как молнией, осветил мне Мамонтов одним этим замечанием положение. — Интонация фальшивая! — сразу почувствовал я. Первая фраза — “войти аль нет?” — звучит у меня ехидно, ханжески, саркастически, зло. Это рисует царя слабыми, нехарактерными штрихами. Это только морщинки, только оттенки его лица, но не самое его лицо. Я понял, что в первой фразе царя Ивана должна вылиться вся его натура в ее главной сути.

Я повторил сцену:

— Войти аль нет?

Могучим, грозным, жестоко-издевательским голосом, как удар железным посохом, бросил я мой вопрос, свирепо озирая комнату. И сразу все кругом задрожало и ожило. Весь акт прошел ярко и произвел огромное впечатление. Интонация одной фразы, правильно взятая, превратила ехидную змею (первоначальный оттенок моей интонации) в свирепого тигра... Интонация поставила поезд на надлежащие рельсы, и поезд засвистел, понесся стрелой.

Ведь вот же: в формальном отношении я пел Грозного безукоризненно правильно, с математической точностью выполняя все музыкальные интонации, то есть пел увеличенную кварту, пел секунду, терцию, большую, малую, как указано. Тем не менее если бы я даже обладал самым замечательным голосом в мире, то этого все-таки было бы недостаточно для того, чтобы произвести то художественное впечатление, которое требовала данная сценическая фигура в данном положении. Значит — понял я раз навсегда и бесповоротно, — математическая верность в музыке и самый лучший голос мертвенны до тех пор, пока математика и звук не одухотворены чувством и воображением. Значит, искусство пения нечто большее, чем блеск *bel canto*...

Я уже сказал, что каждая новая постановка сближала меня с каким-нибудь замечательным

русским художником. “Псковитянка” сблизила меня с Виктором Васнецовым, вообще питавшим ко мне сердечное расположение.

Этот замечательный оригинальный русский художник родился в Вятской губернии, родине моего отца.

Поразительно, каких людей рождают на сухом песке растущие еловые леса Вятки! Выходят из вятских лесов и появляются на удивление изнеженных столиц люди, как бы из самой этой древней скифской почвы выделанные. Массивные духом, крепкие телом богатыри. Такими именно были братья Васнецовы. Не мне, конечно, судить, кто из братьев, Виктор или Аполлинарий, первенствовал в живописи. Лично мне был ближе Виктор. Когда я глядел на его божью мать с младенцем, с прозрачными херувимами и серафимами, я чувствовал, как духовно прозрачен, при всей своей творческой массивности, сам автор. Его витязи и богатыри, воскрешающие самую атмосферу древней Руси, вселяли в меня ощущение великой мощи и дикости — физической и духовной. От творчества Виктора Васнецова веяло “Словом о полку Игореве”. Незабываемы на могучих конях эти суровые, нахмуренные витязи, смотрящие из-под рукавиц вдаль — на перекрестках дорог... Вот эта сухая сила древней закваски жила в обоих Васнецовых.

Замечателен был у Виктора Васнецова дом, самим им выстроенный на одной из Мещанских улиц Москвы. Нечто среднее между современной крестьянской избой и древним княжеским теремом. Не из камней сложен — дом был срублен из дерева. Внутри не было ни мягких кресел, ни кушеток, ни бержеров. Вдоль стен сурово стояли дубовые, простые скамьи, в середине стоял дубовый, крепко сложенный простой стол без скатерти, а кое-где расставлены были коренастые табуреты. Освещалась квартира скудно, так как окна были небольшие, но зато наверху, в мастерской, к которой вела узенькая деревянная лестница, было много солнца и света.

Приятно было мне в такой обстановке, исключаяющей всякую словесную фальшь, услышать от Васнецова горячие похвалы созданному мною образу Ивана Грозного.

Я ему ответил, что не могу принять хвалу целиком, так как в некоторой степени образ этот заимствован мною от него самого. Действительно, в доме одного знакомого я видел сильно меня взволновавший портрет — эскиз царя Ивана с черными глазами, строго глядящими в сторону, — работы Васнецова. И несказанно я был польщен тем, что мой театральный Грозный вдохновил Виктора Васнецова на нового Грозного, которого он написал сходящим с лестницы в рукавичках и с посохом. Compliment такого авторитетного ценителя, как Васнецов, был мне очень дорог. Я вспомнил о нем, когда позже один петербургский музыкальный критик писал в “Новом времени” о моем Грозном:

“Какой же это русский царь? Это — Людовик XI”.

Как курьезно не совпадают суждения и вкусы!

21

Успех мой в театре Мамонтова, по-видимому, не был искусственным, какой-нибудь прихотью Москвы, иногда великодержавно позволявшей себе кое-какие капризы в пику вечному ее сопернику — Петербургу.

Когда я через два с лишним года, после случайного успеха в “Русалке” на Мариинской сцене, с группой Мамонтова приехал в Петербург, северная столица приняла меня с

энтузиазмом. “Шаляпин неузнаваем, — говорила публика и критика. — Как он за эти годы свой талант отшлифовал!”

Мне был в этой фразе особенно приятен глагол: в нем заключалось признание сделанного мною трудового усилия...

Словом, вслед за Москвой и Петербург принял мою сценическую новизну, как живую театральную правду. Я искренно торжествовал. Но не только за себя. Вместе со мной торжествовала на концертных эстрадах моя любимая “Блоха”.

Мусоргского я уже одолел, его песни и романсы не звучали уже у меня тускло — я нашел их единственную интонацию. Правда, противники новой русской музыки еще не сложили оружия; бесподобному старику В. В. Стасову еще много лет надо было бить в свой благородный “барабан”, защищая Мусоргского, а нередко и меня от “верблюдов с кисточками”, как он называл тупоумных критиков-рутинеров; еще привержена была наша фешенебельная публика к “La donna è mobile”, но главная линия была прорвана стремительно наступавшей гениальной плеядой творцов русской музыки.

Когда меня скоро опять позвали на императорскую сцену, при чутком к духу времени В. А. Теляковском, вместе с моим репертуаром вступила в императорские театры, торжествуя, и русская музыка. О щах, гречневой каше и перегаре водки речи уже не было.

Символическим выражением происшедшей за несколько лет перемены в общей атмосфере театра и в моем личном положении может служить следующий пикантный случай.

Читатель помнит, может быть, как робко возразил я в 1895 году против пейзажного костюма Сусанина в “Жизни за царя”. Вскоре после моего вторичного вступления на императорскую сцену я снова играл Сусанина. Тот же гардеробщик принес мне, вероятно, тот же самый для Сусанина костюм: “*sortie de bal*”, красные сафьяновые сапоги. Увидев сие великолепие, я бросил костюм на землю и притоптал его ногами.

— Сейчас же подать мне мужицкий армяк и лапти!

Гардеробщик не ожидал, конечно, такой решительности и испугался. Я думаю, что это был первый случай в истории императорских театров, когда чиновник испугался актера... До сих пор актеры пугались чиновников.

Гардеробщик, вероятно, доложил; вероятно, собирался совет — тяжелый случай нарушения субординации и порча казенного имущества. Костюма я дождался долго, но дождался: мне принесли темно-желтый армяк, лапти и онучи. Революция свершилась. На самой высокой баррикаде стоял костромской мужик Сусанин в настоящих лаптях.

22

Само собою разумеется, что успех, достигнутый мною в Москве и в Петербурге, я не мог считать совершенным, хотя многие мои соотечественники, и вслед за ними и иностранцы, уже тогда говорили и писали обо мне в тоне *pes plus ultra* [Превосходнейшем (*латин.*)]. Конечно, это было крайнее преувеличение моих достижений. Верно только то, что в Москве я твердой ногой стал на правильный путь, удачно избрал направление, но от цели — совершенства — я был очень далек. К цели я не переставал двигаться всю жизнь и очень искренно думаю, что она так же далека от меня теперь, как была далека тогда. Пути совершенства, как пути к звездам, — они измеряются далями, человеческому уму

непостижимыми. До Сириуса всегда будет далеко даже тогда, когда человек подыметесь в стратосферу не на 16, а на 160 километров.

И если я что-нибудь ставлю себе в заслугу и позволю себе считать примером, достойным подражания, то это — само движение мое, неутомимое, непрерывное. Никогда, ни после самых блестящих успехов, я не говорил себе: “Теперь, брат, поспи-ка ты на этом лавровом венке с пышными лентами и несравненными надписями”... Я помнил, что меня ждет у крыльца моя русская тройка с валдайским колокольчиком, что мне спать некогда — надо мне в дальнейший путь!..

Несмотря на легкомыслие молодости, на любовь к удовольствиям, на негу лени после беззаботной пирушки с друзьями, когда бывало выпито немало водки и немало шампанского, — несмотря на все это, когда дело доходило до работы, я мгновенно преисполнялся честной тревогой и отдавал роли все мои силы. Я решительно и сурово изгнал из моего рабочего обихода тлетворное русское “авось” и полагался только на сознательное творческое усилие.

Я вообще не верю в одну спасительную силу таланта, без упорной работы. Выдохнется без нее самый большой талант, как заглохнет в пустыне родник, не пробивая себе дороги через пески. Не помню, кто сказал: “гений — это прилежание”. Явная гипербола, конечно. Куда как прилежен был Сальери, ведь вот, даже музыку он разъял, как труп, а Реквием все-таки написал не он, а Моцарт. Но в этой гиперболе есть большая правда. Я уверен, что Моцарт, казавшийся Сальери “гулякой праздным”, в действительности был чрезвычайно прилежен в музыке и над своим гениальным даром много работал. [...] Работа Моцарта... это — вечная пытливость к звуку, неустанная тревога гармонии, непрерывная проверка своего внутреннего камертона... Педант Сальери негодует, что Моцарт, будто бы забавляясь, слушает, как слепой скрипач в трактире играет моцартовское творение. Маляр негодный ему пачкает Мадонну Рафаэля. Фигляр пародией бесчестит Алигьери... А гению Моцарту это было “забавно” — потому что, слушая убогого музыканта, он работал. Уж, наверное, он чему-нибудь научится, даже на пачкотне маляра, даже на пародии фигляра...

Следуя хорошим образцам, я и после успехов, достаточных для того, чтобы вскружить голову самому устойчивому молодому человеку, продолжал учиться у кого только мог и работал.

Помню, как однажды Мамонтов, пригласивший меня с собой в Париж, при посещении Лувра, когда я из любопытства залюбовался коронными драгоценностями, — как всегда добродушно улыбаясь, сказал мне:

— Кукишки, кукишки это, Федя. Не обращайте внимания на кукишки, а посмотрите, как величествен, как прост и как ярк Поль Веронез!

Никакая работа не может быть плодотворной, если в ее основе не лежит какой-нибудь идеальный принцип. В основу моей работы над собою я положил борьбу с этими мамонтовскими “кукишками” — с пустым блеском, заменяющим внутреннюю яркость, с надуманной сложностью, убивающей прекрасную простоту, с ходульной эффектностью, уродующей величие...

Можно по-разному понимать, что такое красота. Каждый может иметь на этот счет свое особое мнение. Но о том, что такое правда чувства, спорить нельзя. Она очевидна и осязаема. Двух правд чувства не бывает. Единственно правильным путем к красоте я поэтому признал для себя — правду. *Nel verore il bello* [Только правдивое — прекрасно (*итал.*)].

III. ВДОХНОВЕНИЕ И ТРУД

23

Есть в искусстве такие вещи, о которых словами сказать нельзя. Я думаю, что есть такие же вещи и в религии. Вот почему и об искусстве, и о религии можно говорить много, но договорить до конца невозможно. Доходишь до какой-то черты, — я предпочитаю сказать: до какого-то забора, и хотя знаешь, что за этим забором лежат еще необъятные пространства, *что* есть на этих пространствах, объяснить нет возможности. Не хватает человеческих слов. Это переходит в область невыразимого чувства. Есть буквы в алфавите, и есть знаки в музыке. Все вы можете написать этими буквами, начертать этими знаками. Все слова, все ноты. Но... Есть *интонация вдоха* — как написать или начертить эту интонацию? Таких букв нет.

Как у актера возникает и формируется сценический образ, можно сказать только приблизительно. Это будет, вероятно, какая-нибудь половина сложного процесса — то, что лежит по эту сторону забора. Скажу, однако, что сознательная часть работы актера имеет чрезвычайно большое, может быть, даже решающее значение — она возбуждает и питает интуицию, оплодотворяет ее.

Для того чтобы полететь на аэроплане в неведомые высоты стратосферы, необходимо оттолкнуться от куска плотной земли, разумно для этой цели выбранного и известным образом приспособленного. Какие там осенят актера вдохновения при дальнейшей разработке роли — это дело позднейшее. Этого он и знать не может и думать об этом не должен, — придет это как-то помимо его сознания; никаким усердием, никакой волей он этого предопределить не может. Но вот от чего ему оттолкнуться в его творческом порыве, это он должен знать твердо. Именно знать. То есть, сознательным усилием ума и воли он обязан выработать себе взгляд на то дело, за которое он берется. Все последующие замечания о моей манере работать относятся исключительно к сознательной и волевой стороне творческого процесса. Тайны же его мне неизвестны, а если иногда в высочайшие минуты духовного подъема я их смутно и ощущаю, — выразить их я все-таки не мог бы...

Мне приносят партитуру оперы, в которой я должен петь известную роль. Ясно, что мне надо познакомиться с лицом, которое мне придется изображать на сцене. Я читаю партитуру и спрашиваю себя: что это за человек? Хороший или дурной, добрый или злой, умный, глупый, честный, хитрюга? Или сложная смесь всего этого? Если произведение написано с талантом, то оно мне ответит на мои вопросы с полной ясностью. Есть слова, звуки, действие, и если слова характерные, если звуки выразительные, если действие осмысленное, то образ интересующего меня лица уже нарисован. Он стоит в произведении готовый, — мне только надо правильно его прочитать. Для этого я должен выучить не только свою роль, — все роли до единой. Не только роли главного партнера и крупных персонажей — все. Реплику хориста, и ту надо выучить. Это как будто меня не касается? Нет, касается. В пьесе надо чувствовать себя, как дома. Больше, чем как “дома”. Не беда, если я дома не уверен в каком-нибудь стуле, — в театре я должен быть уверен. Чтобы не было никаких сюрпризов, чтобы я чувствовал себя вполне свободным. Прежде всего, не зная произведения от первой его ноты до последней, я не могу вполне почувствовать стиль, в котором оно задумано и исполнено, — следовательно, не могу почувствовать вполне и стиль того персонажа, который меня интересует непосредственно. Затем, полное представление о персонаже я могу получить только тогда, когда внимательно изучил обстановку, в какой он действует, и атмосферу, которая его окружает. Окажется иногда, что малозначительная как будто фраза

маленького персонажа — какого-нибудь “второго стража” у дворцовых ворот — неожиданно осветит важное действие, развивающееся в парадной зале или в интимной опочивальне дворца. Нет такой мелочи, которая была бы мне безразлична, если только она не сделана автором без смысла, без надобности — зря.

Усвоив хорошо все слова произведения, все звуки, продумав все действия персонажей, больших и малых, их взаимоотношения, почувствовав атмосферу времени и среды, я уже достаточно знаком с характером лица, которое я призван воплотить на сцене. У него бас, он умен и страстен, в его реакциях на события и впечатления чувствуется нетерпеливая порывистость или же, наоборот, расчетливая обдуманность. Он прямодушен и наивен или же себе на уме и тонок. Чиста ли у него совесть? Да, потому что с нечистой совестью персонаж чувствовал бы и говорил как-то иначе... Словом, я его знаю так же хорошо, как знаю школьного товарища или постоянного партнера в бридж.

Если персонаж вымышленный, творение фантазии художника, я знаю о нем все, что мне нужно и возможно знать из партитуры, — он весь в этом произведении. Побочного света на его личность я не найду. И не ищу. Иное дело, если персонаж — лицо историческое. В этом случае я обязан обратиться еще к истории. Я должен изучить, какие действительные события происходили вокруг него и через него, чем он был отличен от других людей его времени и его окружения, каким он представлялся современникам и каким его рисуют историки. Это для чего нужно? Ведь играть я должен не историю, а лицо, изображенное в данном художественном произведении, как бы оно ни противоречило исторической истине. Нужно это вот для чего. Если художник с историей в полном согласии, история мне поможет глубже и всесторонне прочесть его замысел; если же художник от истории уклонился, вошел с ней в сознательное противоречие, то знать исторические факты мне в этом случае еще гораздо важнее, чем в первом. Тут, как раз на уклонениях художника от исторической правды, можно уловить самую интимную суть его замысла. История колеблется, не знает — виновен ли царь Борис в убиении царевича Димитрия в Угличе или невиновен. Пушкин делает его виновным, Мусоргский вслед за Пушкиным наделяет Бориса совестью, в которой, как в клетке зверь, мятется преступная мука. Я, конечно, много больше узнаю о произведении Пушкина и толковании Мусоргским образа Бориса, если я знаю, что это не бесспорный исторический факт, а субъективное истолкование истории. Я верен, не могу не быть верным, замыслу Пушкина и осуществлению Мусоргского — я играю *преступного* царя Бориса, но из знания истории я все-таки извлекаю кое-какие оттенки игры, которые иначе отсутствовали бы. Не могу сказать достоверно, но возможно, что это знание помогает мне делать Бориса более трагически-симпатичным...

Вот почему, готовясь к роли Бориса, я обратился к нашему знаменитому историку В. О. Ключевскому за указанием и советом. С радостной благодарностью помню, как чудесно говорил мне о Борисе, его эпохе и среде незабвенный Василий Осипович. Тонкий художник слова, наделенный огромным историческим воображением, он оказался и замечательным актером. Гулял я с ним во Владимирской губернии по лесу, когда он мне рассказывал о характере князя Василия Шуйского. Какой же это был изумительный рассказ! Остановится, отступит шага на два, протянет вкрадчиво ко мне — царю Борису — руку и так рассудительно, сладко говорит:

Но знаешь сам: бессмысленная чернь

Изменчива, мятежна, суеверна,

Легко пустой надежде предана,

Мгновенному внушению послушна,

Для истины глуха и равнодушна,

А баснями питается она.

Ей нравится бесстыдная отвага.

Так если сей неведомый бродяга

Литовскую границу перейдет...

Говорит, а сам хитрыми глазами мне в глаза смотрит, как бы прощупывает меня, какое впечатление на меня производят его слова — испуган ли я, встревожен ли? Ему это очень важно знать для своей политической игры. Как живой, вставал передо мной Шуйский в воплощении Ключевского. И я понимал, что когда говорит такой тонкий хитрец, как Шуйский, я, Борис, и слушать должен его, как слушают ловкого интригана, а не просто бесхитростного докладчика-царедворца. Таким образом, первоначальный ключ к постижению характера изображаемого лица дает мне внимательное изучение роли и источников, то есть усилие чисто интеллектуального порядка. Я просто усваиваю урок, как ученик проходит свой курс по учебнику. Но это, очевидно, только начало.

24

Как бы ни был хорошо нарисован автором персонаж, он всегда останется зрительно смутным. В книге или партитуре нет картинок, нет красок, нет измерений носа в миллиметрах. Самый искусный художник слова не может пластически объективно нарисовать лицо, передать звук голоса, описать фигуру или походку человека. На что величайший художник Лев Толстой, но пусть десять талантливых художников попробуют нарисовать карандашом или писать кистью портрет Анны Карениной по заметкам Толстого, — выйдет десять портретов, друг на друга совершенно непохожих, хотя каждый из них в каком-нибудь отношении будет близок к синтетическому образу Карениной. Очевидно, что объективной правды в этом случае быть не может, да не очень уж и интересна эта протокольная правда.

Но если актриса берется играть Анну Каренину, — да простит ей это господь! — необходимо, чтобы внешний сценический образ Анны ничем не противоречил тому общему впечатлению, которое мы получили об ней в романе Толстого. Это — минимальнейшее требование, которое актриса должна себе предъявить. Но этого, конечно, мало. Надо, чтобы внешний образ не только не противоречил роману Толстого, но и *гармонировал* с возможно большим количеством черт характера Анны Карениной, эти черты делал для зрителя более заметными и убедительными. Чем полнее внешний образ актрисы сольется с духовным образом, нарисованным в романе, тем он будет совершеннее. Само собою разумеется, что под внешностью я разумею не только грим лица, цвет волос и тому подобное, но манеру персонажа *быть*: ходить, слушать, говорить, смеяться, плакать.

Как осуществить это? Очевидно, что одного интеллектуального усилия тут недостаточно. В этой стадии созидания сценического образа вступает в действие воображение — одно из самых главных орудий художественного творчества.

Вообразить, это значит — вдруг увидеть. Увидеть хорошо, ловко, правдиво. Внешний образ в целом, а затем в характерных деталях. Выражение лица, позу, жест. Для того же, чтобы

правильно вообразить, надо хорошо, доподлинно знать натуру персонажа, ее главные свойства. Если хорошо вообразить нутро человека, можно правильно угадать и его внешний облик. При первом же появлении “героя” на сцене зритель непременно почувствует его характер, если глубоко почувствовал и правильно вообразил его сам актер. Воображение актера должно соприкоснуться с воображением автора и уловить существенную ноту пластического бытия персонажа. Сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику. Следовательно, при создании внешней оболочки образа нужно подумать об ее убедительности — какое она произведет впечатление?

Борис Годунов. Есть монета с его портретом. На монете он без бороды. В одних усах. Волосы, кажется, стриженные. Это, вероятно, настоящая историческая правда, но, подумав, я пришел к заключению, что эта протокольная истина никому не интересна. Ну, был Борис без бороды. Следует ли из этого, что я должен выйти на сцену бритым? Изобразил ли бы я Бориса блондином? Конечно, нет. Я этим ослабил бы впечатление от его личности. Он монгольского происхождения. От него ждут черной бороды. И я пожаловал Борису черную бороду. Те, которые меня видели в роли Бориса, могут судить, в какой степени эта внешняя деталь оказалась важной для силы и красоты образа.

Дон Кихот. Я совсем не знаю, какой он из себя. Правда, внимательно прочитав Сервантеса, закрыв затем глаза и задумавшись, я могу получить общее впечатление от Дон Кихота, такое же приблизительное, какое десять художников, о которых я говорил выше, получили от Анны Карениной. Я, например, могу понять, что этот сосредоточенный в себе мечтатель должен быть медлительным в движениях, не быть суетливым. Я понимаю, что глаза у него должны быть не трезвые, не сухие. Я понимаю много различных и важных отдельных черт. Но ведь этого мало, — какой он в целом — синтетически? Что нужно мне сделать для того, чтобы публика при первом взгляде на Дон Кихота доверчиво и с симпатией ему улыбнулась; да, это ты, старый знакомец наш и друг. Ясно, что в его внешности должна быть отражена и фантазия, и беспомощность, и замашки вояки, и слабость ребенка, и гордость кастильского рыцаря, и доброта святого. Нужна яркая смесь комического и трогательного. Исходя из нутра Дон Кихота, я увидел его внешность. Вообразил ее себе и, черта за чертою, упорно лепил его фигуру, издали эффектную, вблизи смешную и трогательную. Я дал ему остроконечную бородку, на лбу я взвихрил фантастический хохолок, удлинил его фигуру и поставил ее на слабые, тонкие, длинные ноги. И дал ему ус, — смешной, положим, но явно претендующий украсить лицо именно испанского рыцаря... И шлему рыцарскому, и латам противопоставил доброе, наивное, детское лицо, на котором и улыбка, и слеза, и судорога страдания выходят почему-то особенно трогательными.

От нутра исходил я и при разработке внешней фигуры Дон-Базилио в “Севильском цирюльнике”. Этот персонаж говорит: “Вы только деньги дайте мне, а я уже сделаю все”. В этой фразе весь Дон-Базилио. Надо, чтобы зритель при первом взгляде на него почувствовал, что это за птица, на что этот человек способен. По одной его позе, прежде чем он сказал слово. Воображение мне подсказывало, что в Дон-Базилио зритель поверит тем больше, чем менее он будет протокольно реалистичен, и, исполняя эту роль, я от реализма резко отхожу в сторону гротеска. Мой Дон-Базилио как будто складной, если хотите — растяжимый, как его совесть. Когда он показывается в дверях, он мал, как карлик, и сейчас же на глазах у публики разматывается и вырастает жирафом. Из жирафа он опять сожмется в карлика, когда это нужно. Он все может, — вы ему только дайте денег. Вот отчего он сразу и смешон, и жуток. Зрителя уже ничто в нем не удивляет. Его дифирамб полезной клевете — уже в его фигуре.

Конечно, и воображение должно питаться жизнью, наблюдениями. Дать образ испанского органиста — надо съездить в Испанию.

В то время, когда сочинял Дон-Базилио, я в Испании не бывал еще. Но бывал на границе Испании, во Франции. Видел я всяких клерков, попов — тонких и толстых. Старинные органисты в большинстве случаев походили на аббатов. Как-то раз ехал я из Дижона в какое-то шато [Le chateau — замок (*франц.*)]. Корматен, кажется. А во Франции ведь с поездами знаете как. На главных магистралях идут чудные поезда — голубые, синие, а в провинции такие, что не знаешь, где, сколько и зачем постоит, когда и куда придут. Остановились мы на какой-то станции, ждем. Пришел в вагон поп. Ничего не сказал, посмотрел на пассажиров и на меня, сел согбенно к окошку, сложил руки, ладонь к ладони, и неподвижно глядит в окно. Смотрю — профиль, платочек фуляровый на шее, шляпа. Я не знал, что это за человек, — может быть, честный, а я подумал: вот Дон-Базилио. Взял я его внешность.

25

Мне часто приписывают какие-то новшества в гриме. Не думаю, что я изобрел в этой области нечто новое. Гримироваться я сам учился у замечательных российских драматических актеров. Я только старался быть аккуратным в применении полученных мною от них знаний. Ведь у нас в опере часто можно было видеть актеров, которые гримировали только лицо. Пока он стоит *en face*, он с грехом пополам еще напоминает тип изображаемого персонажа, но стоит только ему повернуться, как зритель замечает, что сзади парик не покрывает его собственных волос, и при лице индуса он видит белую чистенькую шею прохожего любовника. То же бывает с руками. Актер играет старика, привесил бороду, надел седой парик, а руки молодые, белые, да еще с перстнем на пальце. Я, конечно, старался не оставлять шаляпинской шеи и шаляпинских рук трудовому крестьянину Сусанину — они ему не нужны. Сусанин целый день работает, согбенный, на солнце, и я даю его шее густой загар и даю ему грубые мужицкие руки.

Грим очень важная вещь, но я всегда помнил мудрое правило, что лишних деталей надо избегать в гриме так же, как и в самой игре. Слишком много деталей вредно. Они загромождают образ. Надо как можно проще взять быка за рога. Идти к сердцу, к ядру вещи. Дать синтез. Иногда одна яркая деталь рисует целую фигуру. В тысячной толпе можно иногда узнать человека только по одному тому, как у него сидит на затылке шляпа и как он стоит. Это — Иван Григорьевич! У вас нет никаких в этом сомнений. Одна деталь выделила его из тысячи людей. Я убежден, что если бы сто человек для опыта просовывали в дверь Руку, то одна какая-нибудь рука была бы сразу узнаваема всеми, и наблюдатели воскликнули бы хором:

— Николай Петрович, Николай Петрович! Его рука.

Я никогда ни на одну минуту не забывал, что грим — это только помощник актера, облегчающий внешнюю характеристику типа, и что роль его, в конце концов, только второстепенная. Как одежда на теле не должна мешать движениям тела, так грим должен быть устроен так, чтобы не мешать движениям лица. Грим нужен прежде всего для того, чтобы скрыть индивидуальные черты актера. Мое лицо так же будет мешать царю Борису, как мешал бы ему мой пиджак. И точно так же, как костюм Бориса прежде всего имеет задачей устранить мой пиджак, — грим Бориса должен прежде всего замаскировать мое лицо. Вот, между прочим, почему слишком резкая физическая индивидуальность идет во вред лицедейству. Представьте себе актера с суровыми медвежьими бровями, отпущены они ему господом богом на дюжину людей, — или с носом Сирано де Бержерака. Ему будет очень трудно гримироваться, и не много ролей он с такой индивидуальностью легко сыграет. Отсюда, кажется мне, возникновение “амплуа”. Я могу изобразить Санчо Пансу, я могу его играть, но мое физическое существо мне помешает сделать его вполне как следует. Владимир Николаевич Давыдов, при всей своей гениальности, не может играть Дон Кихота

из-за своей физической природы. Индивидуальность — вещь чрезвычайно ценная, но только в духе, а не в плоти. Я скажу больше, никакой грим не поможет актеру создать живой индивидуальный образ, если из души его не просачиваются наружу этому лицу присущие духовные краски — грим психологический. Душевное движение с гримом не слито, живет вне зависимости от него. Грима может не быть, а соответствующее ему душевное движение все-таки будет при художественном, а не механическом исполнении роли... Примером может служить один такого рода случай.

Когда (кажется, в 1908 г.) Дягилев организовал в Гранд-Опера первый русский сезон оперы и балета, в первый раз в Париже был поставлен “Борис Годунов”. Обставлено было представление во всех смыслах пышно. Были замечательные декорации наших чудесных художников Головина и Коровина, костюмы — из императорских театров, приехали хоры, набранные из московских и петербургских трупп. И так как это было необыкновенное театральное событие для Парижа той эпохи, то на генеральную репетицию были приглашены все замечательные люди французской столицы. И вся пресса. Но в театральном деле всегда какие-нибудь сюрпризы. Оказалось, что на генеральной репетиции не могли быть поставлены некоторые декорации: вероятно, не были готовы. Не могли быть надеты некоторые костюмы: может быть, не были распакованы. Не отменять же репетицию!.. Я, как всегда, волновался. Обозлившись, я сказал:

— Раз у вас не готовы декорации и костюмы, то не готов и я. Не загримируюсь, не надену костюма, а буду репетировать в пиджаке.

Так и сделал. Совсем, как на спектакле, я выходил и пел:

Дитя мое, моя голубка, беседой теплою с подругами в светлице рассей свой ум...

И совсем, как на спектакле, я говорил сыну:

Когда-нибудь, и скоро, может быть,

Тебе все это царство

Достанется... Учись, дитя!..

Я и не обратил бы внимания на то, насколько мои обращения к детям и мой монолог были естественны, если бы не то, что в момент, когда я встал со стула, устремил взор в угол и сказал:

Что это?.. Там!.. В углу... Колышется!.. —

я услышал в зале поразивший меня страшный шум. Я косо повернул глаза, чтоб узнать, в чем дело, и вот что я увидел: публика поднялась с мест, иные даже стали на стулья и глядят в угол — посмотреть, что я в том углу увидел. Они подумали, что я действительно что-то увидел... Я пел по-русски, языка они не понимали, но по взору моему почувствовали, что я чего-то сильно испугался. Что же, грим усилил бы это впечатление? Едва ли. А если бы усилил, то только с декоративной точки зрения.

Жест, конечно, самая душа сценического творчества. Настаивать на этом значит ломиться в открытую дверь. Малейшее движение лица, бровей, глаз — что называют мимикой, — есть,

в сущности, жест. Правила жеста и его выразительность — первооснова актерской игры. К сожалению, у большинства молодых людей, готовящихся к сцене, и у очень многих актеров со словом “жест” сейчас же связывается представление о руках, о ногах, о шагах. Они начинают размахивать руками, то прижимая их к сердцу, то заламывая и выворачивая их книзу, то плавая ими поочередно — правой, левой, правой — в воздухе. И они убеждают себя, что играют роль хорошо, потому что жесты их “театральны”. Театральность же, в их представлении, заключается в том, что они слова роли иллюстрируют подходящими будто бы движениями и, таким образом, делают их более выразительными.

Правда, в сколько-нибудь хороших русских школах уже давно твердят воспитанникам, что иллюстрировать слово жестом — нехорошо, что это фальшиво, что это прием очень плохой. Но молодые люди этому почему-то не верят. Как это так — не иллюстрировать слова жестом? А что же делают все большие актеры? Нет, что-то не так, это надо проверить.

Пришел однажды в Москве проверять своих учителей молодой человек ко мне. Изложил мне свое недоумение и спросил мое мнение.

— Учитель ваш совершенно прав, — ответил я ему. — Вы должны принять к сведению его указания.

Тут-то я и попался. Молодой человек победоносно откинулся на спинку кресла и сказал:

— А как же, господин Шаляпин, в прошлый раз, когда вы в Артистическом обществе декламировали молодежи стихотворение, в котором была фраза:

И отражали шелк, и фрезы, и колеты

С карнизу до полу сплошные зеркала...

то при словах “с карнизу до полу” вы рукою провели в воздухе линию?!..

— Да? Вероятно, это было так, — сказал я моему гостю. — Но, проводя рукой линию по воздуху, я глазами моими отмерил *расстояние*, так что жест мой вовсе не говорил вам о карнизе и поле, — он был согрет чем-то другим. Вероятно, я этого жеста и не видел, не замечал его, как не замечая жестов, которые я делаю, разговаривая с вами... Кстати, скажите мне, пожалуйста, что собственно вы подразумеваете под жестом? Что такое вообще жест?

Молодой человек несколько замялся и объяснил мне, что жест — это движение руки, ноги, плеч и т. п.

— А по-моему, — заметил я, — жест есть не движение тела, а движение души. Если я, не производя никаких движений, просто сложил мои губы в улыбку, — это уже есть жест. А разве вам запретили в школе улыбнуться после слова, если эта улыбка идет от души, согрета чувством персонажа? Вам запретили *механические движения*, приставленные к слову с нарочитостью. Другое дело — жест, возникающий независимо от слова, выражающий ваше чувство *параллельно* слову. Этот жест полезен, он что-то рисует живое, рожденное воображением.

Я надеюсь, что мой собеседник, будущий актер, понял меня и не будет *иллюстрировать* слова бездушными движениями рук, ног, плеч и т. п.

Образцом великого художника, который движением лица и глаз умел рисовать

великолепные картины, может служить наш известный рассказчик И. Ф. Горбунов. В чтении рассказы его бедноваты. Но стоило только послушать, как он их рассказывает сам, и посмотреть, как при этом живет, *жестикулируя*, каждая черта его лица, каждый волосок его бровей, чтобы почувствовать, какая в его рассказах глубочайшая правда, какие это перлы актерского искусства. Если бы вы видели, как Горбунов представляет певчего, регента, мужика, лежащего в телеге и мурлыкающего песню; если бы видели, как этот мужик реагирует на неожиданный удар кнута, которым его пожаловал кучер, везущий барина, то вы поняли бы, что такое художественный жест, независимо от слова возникающий. Без таких жестов жить нельзя и творить нельзя. Потому что никакими словами и никакими буквами их не заменить. Есть двери, которые открываются при посредстве кирпича, подвешенного на веревке, — примитивный блок. Вы эти двери знаете, видали их. Но как скрипит такая дверь, как хлопает, как через нее валят клубы пара на улицу, — это может быть рассказано только теми прочувствованными и рисующими жестами, на которые был великий мастер И. Ф. Горбунов. Нельзя жестом иллюстрировать слова. Это будут те жесты, про которые Гамлет сказал актерам: “вы будете размахивать руками, как ветряная мельница”... Но жестом при *слове* можно рисовать целые картины.

Вопрос о правдивом сценическом жесте мне представляется столь важным, что меня волнует мысль, может быть, кто-нибудь из моих молодых читателей — будущий актер — еще не совсем меня понял. Рискую показаться излишне настойчивым, я позволю себе привести еще два примера (один — воображаемый, другой — реальный) недопустимой иллюстрации жестом слова.

Поется дуэт, следовательно, — ведется какой-то диалог. Один актер говорит другому: не советую тебе жениться на Лизетте; возьми-ка лучше обними Каролину. Актер, к которому обращен совет, с ним не согласен; его партнер еще не закончил вариации фразы, а он уже начинает жестами иллюстрировать свои возражения. Он трясет пальцем по воздуху — нет!.. Он любит Лизетту — прижимает к сердцу руки. Когда же дело доходит до Каролины, он подскакивает к рампе, обращает лицо к публике и, подмигивая ей, насмешливо большим пальцем через плечо указывает на увещателя, как бы говоря: “с Каролиной меня не надуешь!..”

К крайнему моему огорчению, должен признаться, что мой пример не совсем выдуманный. Я слушал оперу “Отелло”. В спектакле пел Таманьо, замечательнейший из всех Отелло, которых я видел на оперной сцене. Яго же изображал актер, считающийся одним из первоклассных итальянских певцов, и не без основания. После того как он очень красноречиво рассказал Отелло историю с платком, когда разъяренный Таманьо пальцами жевал скатерть на столе, удовлетворенный Яго отошел несколько назад, посмотрел на волнующуюся черную стихию и публике большим пальцем показал на Отелло, сделав после этого еще специфический итальянский жест — поболтал всей кистью руки около живота, — как бы говоря:

— Видали, господа, как я его объегорил?..

Такие жесты и таких актеров упаси бог иметь в театре.

Движение души, которое должно быть за жестом для того, чтобы он получился живым и художественно ценным, должно быть и за словом, за каждой музыкальной фразой. Иначе и слова, и звуки будут мертвыми. И в этом случае, как при создании внешнего облика персонажа, актеру должно служить его *воображение*. Надо вообразить душевное состояние

персонажа в каждый данный момент действия. Певца, у которого нет воображения, ничто не спасет от творческого бесплодия — ни хороший голос, ни сценическая практика, ни эффектная фигура. Воображение дает роли самую жизнь и содержание.

Я только тогда могу хорошо спеть историю молодой крестьянки, которая всю свою жизнь умиленно помнит, как когда-то давно, в молодости, красивый улан, проезжая деревней, ее поцеловал, и слезами обливается, когда, уже старухой, встречает его стариком (я говорю о “Молодешенька в девицах я была”), — только тогда могу я это хорошо спеть, когда вообразу, что это за деревня была, и не только одна эта деревня, — что была вообще за Россия, что была за жизнь в этих деревнях, какое сердце бьется в этой песне... Ведь вообразить надо, как жила эта девушка, если райское умиление до старости дал ей случайный поцелуй офицера в руку. Надо все это почувствовать, чтобы певцу стало больно. И непременно станет ему больно, если он вообразит, как в деревне жили, как работали, как вставали до зари в 4 часа утра, в какой сухой и суровой обстановке пробуждалось юное сердце. Вот тогда я действительно “над вымыслом слезами обольюсь”.

Вообразить, чувствовать, сочувствовать, жить с горем безумного Мельника из “Русалки”, когда к нему возвращается разум и он поет:

Да, стар и шаловлив я стал!

Тут Мельник плачет. Конечно, за Мельником грехи, а все же страдает он мучительно, — эту муку надо почувствовать и вообразить, надо пожалеть... И Дон Кихота полюбить надо и пожалеть, чтобы быть на сцене трогательным старым гидальго.

Иной раз певцу приходится петь слова, которые вовсе не отражают настоящей глубины его настроения в данную минуту. Он поет одно, а думает о другом. Эти слова — как бы только внешняя оболочка другого чувства, которое бродит глубже и в них прямо не сказывается. Как бы это объяснить точнее? Ну, вот, человек перебирает четки — подарок любимой женщины — и хотя пальцы его заняты четками и смотрит он на них, будто всецело ими поглощенный, думает он действительно не о них, а о той, которая ему их подарила, которая его любила и умерла...

Марфа в “Хованщине” Мусоргского сидит на бревне у окна князя Хованского, который когда-то поиграл ее любовью. Она поет как будто простую песню, в которой вспоминает о своей любви к нему:

Исходила младешенька

Все луга и болота,

А и все сенные покосы;

Истоптала младешенька,

Исколола я ноженьки.

За милым рыскаючи,

Да и лих его не имаючи.

В этих словах песни звучат ноты грустного безразличия. А между тем Марфа пришла сюда

вовсе не безразличной овечкой. Она сидит на бревне, в задумчивых словах перебирает, как четки, старые воспоминания, но думает она не о том, что было, а о том, что будет. Ее душа полна чувством жертвенной муки, к которой она готовится. Вместе с ним, любимым Хованским, она скоро взойдет на костер — вместе гореть будут во имя святой веры и любви.

Словно свечи божий,

Мы с тобой затеплимся.

Окрест братья во пламени,

И в дыму и в огне души носятся...

Вот каким страстным, фанатическим аккордом, светлым и неистовым в одно и то же время, заканчивается ее песня!..

Значит, песню Марфы надо петь так, чтобы публика с самого начала почувствовала тайную подкладку песни. Чтобы она почувствовала не “четки”, а то движение души, которое кроется за задумчивыми движениями пальцев... “Что-то такое произойдет”, — должна догадаться публика. Если певица сумеет это сделать, образ Марфы будет создан. И будет певице великая слава, так как Марфа — одна из тех изумительных по сложной глубине натур, которые способна рожать, кажется, одна только Россия и для выражения которых нужен был гений Мусоргского. В душе Марфы неистовствуют земная любовь, страсть, горячий грех, жгучая ревность, религиозный фанатизм, экстаз и светлая умиленность веры — и каким-то жутким полукругом все эти противоположности сходятся над пламенем костра. “Аллилуйя, аллилуйя!”...

Если же внутренние чувства Марфы через ее песню не просочатся, то никакой Марфы не получится. Будет просто более или менее полная дама, более или менее хорошо или плохо поющая какие-то никому не нужные слова.

Выше я сказал, что душевное состояние изображаемого лица надо певцу чувствовать в каждый момент действия. Должен сказать, что бывают случаи, когда артисту мешает быть правдивым какое-нибудь упущение автора музыки. Вкрадывается в партитуру маленькая фальшь, а если фальшь — актеру трудно. Вот пример. Я пою Ивана Грозного в “Псковитянке” и чувствую, что мне трудно в начале последней картины оперы. Не могу сделать, как надо. В чем дело? А вот в чем. Сначала Грозный предается размышлениям. Вспоминает молодость, как он встретил когда-то в орешнике Веру, мать Ольги, как дрогнуло его сердце, как он отдался мгновенному порыву страсти. “Дрогнуло ретивое, не стерпел, теперь плоды вот пожинаем”. Хорошо. Но сию же минуту, вслед за этим, дальнейшие его размышления уже иного толка.

То только царство сильно, крепко и велико,

Где ведает народ, что у него один владыка.

Как во едином стаде — единый пастырь.

Мечтатель-любовник прежних лет преобразается в зрелого государственного мыслителя, утверждающего силу централизованной власти, воспевающего благо самодержавия. Тут переход из одного душевного состояния в другое — нужна, значит, или пауза, или же вообще какая-нибудь музыкальная перепряжка, а этого у автора нет. Мне приходится

просить дирижера, чтобы он задержал последнюю ноту в оркестре, сделал на ней остановку, чтобы дать мне время и возможность сделать лицо, поменять облик. Говорю об этом автору — Римскому-Корсакову. Поклонялся я ему безгранично, но надо сказать правду, не любил Николай Андреевич слушать об ошибках... Не особенно охотно выслушал он и меня. Хмуро сказал: “Посмотрю, обдумаю”... Спустя некоторое время он приносит мне новую арию для этой сцены “Псковитянки”. Посвятил арию мне — рукопись ее храню до сих пор, — а спел я ее только один раз — на репетиции. Прежний речитатив, хоть с ошибкой, был превосходный, а ария, которую он хотел его заменить, оказалась неподходящей. Не хотелось мне “арии” в устах Грозного. Я почувствовал, что ария мешает простому ходу моего действия.

Если бы я не культивировал в себе привычки каждую минуту отдавать себе отчет в том, что я делаю, я бы, вероятно, и не заметил пробела в музыке, и мой образ Грозного от этого, несомненно, пострадал бы.

28

В предыдущей главе я старался определить роль воображения в создании убедительных сценических образов. Важность воображения я полагал в том, что оно помогает преодолевать в работе все механическое и протокольное. Этими замечаниями я известным образом утверждал начало *свободы* в театральном творчестве. Но свобода в искусстве, как и в жизни, только тогда благо, когда она ограждена и укреплена внутренней дисциплиной.

Об этой дисциплине в сценическом творчестве я хочу теперь сделать несколько необходимых замечаний.

“Сценический образ правдив и хорош в той мере, в какой он убеждает публику”. Я сказал, что негр с белой шеей, старик с нежными руками не покажутся публике убедительными. Я высказал предположение, что белокурый Борис Годунов не будет принят без сопротивления, и выразил уверенность, что песня без внутренней жизни никого не взволнует. Убедить публику — значит, в сущности, хорошо ее обмануть, вернее, создать в ней такое настроение, при котором она сама охотно поддается обману, сживается с вымыслом и переживает его как некую высшую правду. Зритель отлично знает, что актер, умирающий на сцене, будет, может быть, через четверть часа в трактире пить пиво, и тем не менее от жалости его глаза увлажняются настоящими слезами.

Так убедить, так обмануть можно *только* тогда, когда строго соблюдено чувство художественной *меры*.

Конечно, актеру надо прежде всего самому быть убежденным в том, что он хочет внушить публике. Он должен верить в создаваемый им образ твердо и настаивать на том, что вот это, и только это — настоящая правда. Так именно жил персонаж и так именно умер, как я показываю. Если у актера не будет этого внутреннего убеждения, он никогда и никого ни в чем не убедит; но не убедит он и тогда, если при музыкальном, пластическом и драматическом рассказе не распределит правильно, устойчиво и гармонично всех тяжестей сюжета. Чувство должно быть выражено, интонации и жесты сделаны точь-в-точь по строжайшей мерке, соответствующей данному персонажу и данной ситуации. Если герой на сцене, например, плачет, то актер-певец свою впечатлительность, свою собственную слезу должен спрятать, — они персонажу, может быть, вовсе не подойдут. Чувствительность и слезу надо заимствовать у самого персонажа, — они-то будут правдивыми.

Для иллюстрации моей мысли приведу пример из практики. Когда-то в юности, во время

моих гастролей на юге России, я очутился однажды в Кишиневе и в свободный вечер пошел послушать в местном театре оперу Леонкавалло “Паяцы”. Опера шла ни шатко ни валко, в зале было скучновато. Но вот тенор запел знаменитую арию Паяца, и зал странно оживился: тенор стал драматически плакать на сцене, а в публике начался смехок. Чем больше тенор разыгрывал драму, чем более он плакал над словами “смейся, паяц, над разбитой любовью!”, тем больше публика хохотала. Было очень смешно и мне. Я кусал губы, сдерживался что было силы, но всем моим нутром трясся от смеха. Я бы, вероятно, остался при мнении, что это бездарный человек, не умеет, смешно жестикулирует, — и нам смешно... Но вот кончился акт, публика отправилась хохотать в фойе, а я пошел за кулисы. Тенора я знал мало, но был с ним знаком. Проходя мимо его уборной, я решил зайти поздороваться. И что я увидел? Всхлипывая еще от пережитого им на сцене, он со слезами, текущими по щекам, насилу произнес:

— Здр... здравствуйте.

— Что с вами? — испугался я. — Вы нездоровы?

— Нет... я здо-ров.

— А что же вы плачете?

— Да вот не могу удержать слез. Всякий раз, когда я переживаю на сцене сильное драматическое положение, я не могу удержаться от слез, я пла-ачу... Так мне жалко бедного паяца.

Мне стало ясно, в чем дело.

Этот, может быть, не совсем уж бездарный певец губил свою роль просто тем, что плакал над разбитой любовью не слезами паяца, а собственными слезами чересчур чувствительного человека... Это выходило смешно, потому что слезы тенора никому не интересны...

Пример этот резкий, но он поучителен. Крайнее нарушение художественной меры вызвало в театре крайнюю реакцию — смех. Менее резкое нарушение меры вызвало бы, вероятно, меньшую реакцию — улыбки. Уклонение от меры в обратном направлении вызвало бы обратную же реакцию.

Если бы тенор был человеком черствым, паяца совсем не жалел бы и эту личную свою черту равнодушия резко проявил бы в исполнении арии “Смейся, паяц...”, публика, очень возможно, закидала бы его гнилыми яблоками...

Идеальное соответствие средств выражения художественной цели — единственное условие, при котором может быть создан гармонически-устойчивый образ, живущий своей собственной жизнью, — правда, через актера, но независимо от него. Через актера-творца, независимо от актера-человека.

29

Дисциплина чувства снова возвращает нас в сферу сознания, к усилию чисто интеллектуального порядка. Соблюдение чувства художественной меры предполагает контроль над собой. Полагаться на одну только реакцию публики я не рекомендовал бы. “Публика хорошо реагирует, значит это хорошо” — очень опасное суждение. Легко обольститься полуправдой. Успех у публики, то есть видимая убедительность для нее образа,

не должен быть артистом принят как безусловное доказательство подлинности образа и его полной гармоничности. Бывает, что публика ошибается. Есть, конечно, в публике знатоки, которые редко заблуждаются, но свежий народ, широкая публика судит о вещах правильно только по сравнению. Приходится слышать иногда в публике про актера: “как хорошо играет”, а играет этот актер отвратительно. Публика поймет это только тогда, когда увидит лучшее, более правдивое и подлинное. “Вот как это надо играть!” — сообразит она тогда... Показывают вам мебель Людовика XV. Все как следует: форма, резьба, золото, под старое. Это может обманывать только до той минуты, пока вам не покажут настоящие произведения эпохи, с ее необъяснимым отпечатком, с ее неподдельной красотой. Только строгий контроль над собою помогает актеру быть честным и безошибочно убедительным.

Тут актер стоит перед очень трудной задачей — задачей раздвоения на сцене. Когда я пою, воплощаемый образ предо мною всегда на смотрю. Он перед моими глазами каждый миг. Я пою и слушаю, действую и наблюдаю. Я никогда не бываю на сцене один... На сцене два Шалапина. Один играет, другой контролирует. “Слишком много слез, брат, — говорит корректор актеру. — Помни, что плачешь не ты, а плачет персонаж. Убавь слезу”. Или же: “Мало, суховато. Прибавь”. Бывает, конечно, что не овладеешь собственными нервами. Помню, как однажды, в “Жизни за царя”, в момент, когда Сусанин говорит: “Велят идти, повиноваться надо”, и, обнимая дочь свою Антонида, поет:

Ты не кручинься, дитяtko мое,

Не плачь, мое возлюбленное чадо, —

я почувствовал, как по лицу моему потекли слезы. В первую минуту я не обратил на это внимания, — думал, что это плачет Сусанин, — но вдруг заметил, что вместо приятного тембра голоса из горла начинает выходить какой-то жалобный клеток... Я испугался и сразу сообразил, что плачу я, растроганный Шалапин, слишком интенсивно почувствовав горе Сусанина, то есть слезами лишними, ненужными, — и я мгновенно сдержал себя, охладил. “Нет, брат, — сказал контролер, — не сентиментальничай. Бог с ним, с Сусаниным. Ты уж лучше пой и играй правильно...”

Я ни на минуту не расстаюсь с моим сознанием на сцене. Ни на секунду не теряю способности и привычки контролировать гармонию действия. Правильно ли стоит нога? В гармонии ли положение тела с тем переживанием, которое я должен изображать? Я вижу каждый трепет, я слышу каждый шорох вокруг себя. У неряшливого хориста скрипнул сапог, — меня это уж кольнуло. “Бездельник, — думаю, — скрипят сапоги”, а в это время пою: “Я умира-аю”...

Бессознательность творчества, о которой любят говорить актеры, не очень меня восхищает. Говорят: актер в пылу вдохновения так вошел в роль, что, выхватив кинжал, ранил им своего партнера. По моему мнению, за такую бессознательность творчества следует отвести в участок... Когда даешь на сцене пощечину, надо, конечно, чтобы публика ахнула, но партнеру не должно быть больно. А если в самом деле шибко ударить, партнер упадет, и дирекции придется на четверть часа опустить занавес. Выслать распорядителя и извиниться:

— Простите, господа. Мы вынуждены прекратить спектакль, — актер вошел в роль.

Актер усердно изучил свою партитуру, свободно и плодотворно поработало его воображение, он глубоко почувствовал всю гамму душевных переживаний персонажа; он

тщательно разработал на репетициях интонации и жесты; строгим контролем над своими органами выражения достиг удовлетворительной гармонии. Образ, который он в период первых вдохновений увидел как идеальную цель, — отшлифован.

На первом представлении оперы он победоносно перешел за рампу и покорила публику. Готов ли образ окончательно?

Нет, образ еще не готов. Он долго еще созревает, от спектакля к спектаклю, годами, годами. Дело в том, что есть труд и наука, есть в природе талант, но самая, может быть, замечательная вещь в природе — практика. Если воображение — мать, дающая роли жизнь, практика — кормилица, дающая ей здоровый рост.

Я думаю, ни один сапожник, — а я в юности имел честь быть сапожником и говорю en connaissance de cause [Со знанием дела (*франц.*)], — как бы он ни был талантлив, не может сразу научиться хорошо тачать сапоги, хотя бы он учился этому пять лет. Конечно, он их прекрасно сделает, если он сапожник хороший, но узнать по вашему лицу, какие у вас ноги и какие особенности нужны вашим сапогам, — для этого нужна практика и только практика. Убедить! Но есть такое множество пустяков, которые стоят между вами и публикой. Есть вещи неуловимые, до сих пор не могу понять, в чем дело, но чувствую: *это* почему-то публике мешает меня понять, мне поверить. Свет в театре, если он в какой-то таинственно-необходимой степени не соответствует освещению сцены, мешает проявиться каким-то скрытым чувствам зрителя, подавляет и отвращает его эмоцию. Что-нибудь в костюме, что-нибудь в декорации или в обстановке. Так что актер в творении образа зависит много от окружающей его обстановки, от мелочей, помогающих ему, и от мелочей, ему мешающих. И только практика помогает актеру замечать, чувствовать, догадываться, что именно, какая деталь, какая соринка помешала впечатлению. Это дошло, это не доходит, это падает криво. Зрительный зал и идущие из него на подмостки струи чувства шлифуют образ неустанно, постоянно. Играть же свободно и радостно можно только тогда, когда чувствуешь, что публика за тобою идет. А чтобы держать публику — одного таланта мало: нужен опыт, нужна практика, которые даются долгими годами работы.

И вот когда-нибудь наступает момент, когда чувствуешь, что образ готов. Чем это все-таки, в конце концов, достигнуто? Я в предыдущих главах об этом немало говорил, но договорить до конца не могу. Это там — за забором. Выучкой не достигнешь и словами не объяснишь. Актер так вместил всего человека в себе, что все, что он ни делает, в жесте, интонации, окраске звука, — точно и правдиво до последней степени. Ни на йоту больше, ни на йоту меньше. Актера этого я сравнил бы со стрелком в тире, которому так удалось попасть в цель, что колокольчик дрогнул и зазвонил. Если выстрел уклонился бы на один миллиметр, выстрел этот будет хороший, но колокольчик не зазвонит...

Так со всякой ролью. Это не так просто, чтобы зазвонил колокольчик. Часто, довольно часто блуждаешь около цели близко, один миллиметр расстояния, но только около. Странное чувство. Один момент я чувствую, чувствую, что колокольчик звонит, а сто моментов его не слышу. Но не это важно — важна самая способность чувствовать, звонит или молчит колокольчик... Точно так же, если у слушателя моего, как мне иногда говорят, прошли мурашки по коже, — поверьте, что я их чувствую на *его* коже. Я знаю, что они прошли. Как я это знаю? Вот этого я объяснить не могу. Это по ту сторону забора.

Что сценическая красота может быть даже в изображении уродства — не пустая фраза. Это такая же простая и несомненная истина, как то, что могут быть живописны отрешенные нищего.

Тем более прекрасно должно быть на сцене изображение красоты, и тем благороднее должно быть благородство. Для того же, чтобы быть способным эту красоту свободно воплотить, актер должен чрезвычайно заботливо развивать пластические качества своего тела.

Непринужденность, свобода, ловкость и естественность физических движений — такое же необходимое условие гармонического творчества, как звучность, свобода, полнота и естественность голоса. Оттого, что это не всегда сознается, получаются печальные и курьезные явления. Молодой человек окончил консерваторию или прошел курс у частного профессора пения и сценического искусства, он поставил правильно те или другие ноты своего голоса, выучил роль и совершенно добросовестно полагает, что он уже может играть Рауля в “Гугенотах” или царя Грозного. Но скоро он убеждается, что ему неловко в том костюме, который на него надел портной-одевальщик.

Милый образованный молодой человек, знающий отлично историю гугенотов и кто такой Рауль де Нанжи, представ перед публикой *за* освещенной рампой, бывает скорее похож на парикмахера, переряженного в святочный костюм. Он просто не умеет ходить на сцене при публике, не владея свободно своим телом. Получается разлад между рыцарем, которого он изображает, и им самим.

Пришел однажды ко мне в Петербурге молодой человек с письмом от одного моего друга-приятеля. Писатель рекомендовал мне юношу как человека даровитого, даже поэта, но без всяких средств — он хочет учиться пению. Нельзя ли послушать его и помочь ему?

Молодой человек был одет в черную блузу, шнурком подпоясанную под животом. Я заметил, что он ходит *вразвалку*, как ходили у нас люди из народа с идеями, мечтающие помочь угнетенным. Я заметил также, что он обладает великолепной физической силой, — я больно почувствовал его рукопожатие. Я его послушал. Сравнительно недурным голосом — басом — он спел какую-то оперную арию. Спел скучно, что я ему и сказал. Он согласился с этим, объяснив, что еще ни у кого не учился. На учение ему нужно 40 рублей в месяц. Я ему их обещал, выдал аванс и разрешил время от времени приходить мне попеть. Он поступил в школу. Видал я его редко — в сроки взноса денег. Но этак через полгода он пришел показать мне свои успехи. В той же черной блузе, с тем же поясом под животом. Слишком крепко, как всегда, пожал мне руку, *вразвалку* подошел к фортепьяно и запел.

Никакой особенной разницы между первым разом и теперешним я в его пении не заметил. Он только делал какие-то новые задержания, едва ли нужные, и пояснял мне, почему они логически необходимы. Я сделал ему некоторые замечания по поводу его пения и, между прочим, спросил его, что он думает по поводу своей блузы: так ли он к ней привык, что с ней не расстается, или, может быть, у него не хватает денег на другую одежду.

Вопрос мой, по-видимому, смутил молодого человека; однако, улыбнувшись, он сказал мне, что голос звучит одинаково и в блузе и во фраке. Против этой истины я ничего не возразил. Действительно, подумал я, — голос звучит одинаково.

В то время я играл короля Филиппа II в “Дон-Карлосе”. Молодой человек часто приходил просить билеты на эти мои спектакли: хочет изучить мою игру в “Дон-Карлосе”, так как роли Филиппа II имеет особое тяготение и надеется, что это будет лучшая из его ролей, когда он начнет свою карьеру. Я ему охотно давал контрамарки. Он приходил затем благодарить меня и говорил, что моя игра переполняет его душу восторгом.

— Вот и чудно, — сказал я ему. — Я рад, что таким образом вы получите несколько наглядных уроков игры.

Прошел еще один учебный год. Снова пришел ко мне молодой певец. В черной блузе, с пояском под животом, снова до боли крепко пожал мне руку.

На этот раз я поступил с ним строго. Я ему сказал:

— Молодой человек. Вот уже два года, как вы учитесь. Вы ходили в театр смотреть меня в разных ролях и очень увлекаетесь королем Филиппом II Испанским. А ходите вы все на кривых ногах вразвалку, носите блузу и так от души жмете руки, что потом они болят. Ваш профессор, очевидно, вам не объяснил, что помимо тех нот, которые надо задерживать, как вы в прошлый раз это мне логически объяснили, надо еще учиться, как ходить не только на сцене, но и на улице. Удивляюсь, что вы не сообразили этого сами. Голос, конечно, звучит одинаково во всяком костюме, но короля Филиппа II, которого вы собираетесь играть, вы никогда не сыграете. Я считаю двухлетний опыт вполне достаточным...

Молодой человек, вероятно, жаловался друзьям, что вот большие актеры затирают молодых и не дают им дороги... Он этого не говорил бы, если бы понимал, что большими актерами делаются обыкновенно люди, с одинаковой строгостью культивирующие и свой дух, и его внешние пластические отражения.

Высочайшим образцом актера, в совершенстве владевшего благородной пластикой своего “амплуа”, является для меня Иван Платонович Киселевский. Этот знаменитый актер гремел в конце прошлого века в ролях “благородных отцов” — вообще “джентльменов”. Я его видел на сцене в Казани, когда я был еще мальчиком. Лично же я встретился с ним гораздо позже в Тифлисе, в салоне одной знакомой дамы, устроившей раут для гастролировавшей там столичной труппы. Я был еще слишком робок, чтобы вступить с Киселевским в беседу, — я наблюдал за ним издали, из угла. Седые волосы, белые как лунь, бритое лицо — некрасивое, но интересное каждой морщинкой. Одет в черный сюртук. Безукоризненно завязанный галстук. Обворожительный голос, совсем как бархат. Говорит негромко, но все и везде слышно. Я любовался этой прекрасной фигурой. Киселевского пригласили к буфету. Он подошел к столу с закусками и прежде, чем выпить рюмку водки, взял тарелку, посыпал в нее соль, перец, налил немного уксуса и прованского масла, смешал все это вилкой и полил этим на другой тарелке салат. Читатель, конечно, удивляется, что я собственно такое рассказываю? Человек сделал соус и закусил салатом рюмку водки. Просто, конечно, но *как* это сделал Киселевский — я помню до сих пор, как одно из прекрасных видений благородной сценической пластики. Помню, как его превосходная, красивая рука брала каждый предмет, как вилка в его руках сбивала эту незатейливую смесь и каким голосом, какой интонацией он сказал:

— Ну, дорогие друзья мои, актеры, поднимем рюмки в честь милой хозяйки, устроившей нам этот прекрасный праздник...

Благородство жило в каждой линии этого человека. “Наверное, английские лорды должны быть такими”, — наивно подумал я. Я видел потом в жизни много аристократов, лордов и даже королей, но всякий раз с гордостью за актера при этом вспоминал:

Иван Платонович Киселевский...

32

Милые старые русские актеры!

Многих из них — всю славную плеяду конца прошлого века — я перевидал за работой на

сцене; но старейших, принадлежавших к более раннему поколению великого российского актерства, мне пришлось видеть уже на покое в петербургском убежище для престарелых деятелей сцены. Грустно было, конечно, смотреть на выбывших из строя и утомленных болезнями стариков и старух, но все-таки визиты к ним в убежище всегда доставляли мне особую радость. Они напоминали мне картины старинных мастеров. Какие ясные лики! Они были покрыты как будто лаком, — это был лак скрипок Страдивариуса, всегда блистающий одинаково. Эта чудесная ясность старых актерских лиц — секрет, нашим поколением безнадежно потерянный. В ней, во всяком случае, отражалась иная жизнь, полная тайного трепета перед искусством. Со священной робостью они шли на работу в свой театр, как идут на причастие, хотя и не всегда бывали трезвыми...

Старый актерский мир был большой семьей. Без помпы и реклам, без выпретенных речей и фальшивой лести, вошедших в моду позже, актеры тех поколений жили тесными дружными кружками.

Собирались, советовались, помогали друг другу, а когда надо было, говорили откровенно правду:

— Ты, брат Зарайский, играешь эту роль неправильно.

И как ни был самолюбив Зарайский, задумывался он над товарищеской критикой. И русский актер рос и цвел в славе.

Известно, что русское актерство получило свое начало при Екатерине Великой.

Русские актеры были крепостными людьми, пришли в театр от сохи, от дворни — от рабства. Они были вынуждены замыкаться в себе самих, потому что не очень авантажно обращались с ними господа, перед которыми они разыгрывали на сцене свои чувства.

Я сам еще застал время, когда его высокопревосходительство г-н директор императорских театров протягивал самым знаменитым актерам два пальца. Но при этих двух пальцах его высокопревосходительство, в мое время, все-таки любезно улыбался, но от стариков, уже кончавших свою карьеру в императорских театрах, я знал, что предыдущие директора не протягивали и двух пальцев, а просто проходили за кулисы и громко заявляли:

— Если ты в следующий раз осмелишься мне наврать так, как наврал сегодня, то я тебя посажу под арест.

Не похож ли на анекдот вот этот случай — подлинный, целиком отражающий печальную действительность того времени.

Я застал еще на сцене одного очень старого певца, почему-то меня, мальчишку, полюбившего. Певец был хороший — отличный бас. Но, будучи землеробом, он сажал у себя в огороде редиску, огурцы и прочие овощи, служившие главным образом закуской к водке... Был он и поэт. Сам я читал только одно из его произведений, но запомнил. Оно было адресовано его другу, библиотекарю театра, которого звали Ефимом:

Фима, у меня есть редька в пальте,

Сделаем из нее декольте,

А кто водочки найти поможет,

Тот и речечки погложет...

Так вот этот самый превосходный бас, землероб и поэт перед выступлением в каком-то значительном концерте в присутствии государя не вовремя сделал “декольте” и запел не то, что ему полагалось петь. Директор, который, вероятно, рекомендовал государю участие этого певца, возмущенный влетел в уборную и раскричался на него так, как можно было кричать только на крепостного раба. А в конце речи, уснащенной многими непристойными словами, изо всей силы ударил по нотам, которые певец держал в руках. Ноты упали на пол. Певец, до сих пор безропотно молчавший, после удара по нотам не выдержал и, нагибаясь поднять их, глубоким, но спокойным бархатным басом рек:

— Ваше высокопревосходительство, умоляю вас, не заставьте меня, ваше высокопревосходительство, послать вас к... матери.

Как ни был директор взволнован и в своем гневе и лентах величав, он сразу замолк, растерялся и ушел... История была предана забвению.

Вот почему, в поисках теплого человеческого чувства, старые русские актеры жались друг к другу в собственной среде.

Не только в столицах, вокруг императорских театров, но и в провинции они жили своей, особенной, дорогой им и необходимою жизнью. И в их среде, вероятно, ютилась иногда зависть и ненависть — как всегда и везде, — но эти черты не были характерны для актерской среды — в ней господствовала настоящая хорошая дружба.

Старый актер не ездил по железным дорогам в первом классе, как это уже нам, счастливым, сделалось возможно, — довольно часто ходил он из города в город пешком, иногда очень далекие расстояния — по шпалам, а вот лицо его, чем решительнее его отстраняли от высшего общества, тем ярче и выпуклее чеканилось оно на той прекрасной медали, которая называется “*театр*”.

33

Что же случилось, — спрашиваю я себя иногда, — что случилось с русским актером, что так стерлось его яркое, прекрасное лицо? Почему русский театр потерял свою прежнюю обжигающую силу? Почему в наших театральных залах перестали по-настоящему плакать и по-настоящему смеяться? Или мы так уже обеднели людьми и дарованиями? Нет, талантов у нас, слава богу, запас большой.

В ряду многих причин упадка русского театра — упадка, который невозможно замаскировать ни мишурой пустой болтовни о каких-то новых формах театрального искусства, ни беззастенчивой рекламой, — я на первом плане вижу крутой разрыв нашей театральной традиции.

О традиции в искусстве можно, конечно, судить разное. Есть неподвижный традиционный канон, напоминающий одряхлевшего, склерозного, всяческими болезнями одержимого старца, живущего у ограды кладбища. Этому подагрику давно пора в могилу, а он цепко держится за свою бессмысленную, никому не нужную жизнь и распространяет вокруг себя трупный запах. Не об этой формальной и вредной традиции я хлопочу. Я имею в виду преемственность живых элементов искусства, в которых еще много плодотворного семени. Я не могу представить себе беспорочного зачатия новых форм искусства... Если в них есть жизнь — плоть и дух, — то эта жизнь должна обязательно иметь генеалогическую связь с

прошлым.

Прошлое нельзя просто срубить размашистым ударом топора. Надо разобраться, что в старом омертвело и принадлежит могиле и что еще живо и достойно жизни. Лично я не представляю себе, что в поэзии, например, может всецело одряхлеть традиция Пушкина, в живописи — традиция итальянского Ренессанса и Рембрандта, в музыке — традиция Баха, Моцарта и Бетховена... И уж никак не могу вообразить и признать возможным, чтобы в театральном искусстве могла когда-нибудь одряхлеть та бессмертная традиция, которая в фокусе сцены ставит живую личность актера, душу человека и богоподобное слово. Между тем, к великому несчастью театра и театральной молодежи, поколеблена именно эта священная сценическая традиция. Поколеблена она людьми, которые жили бы то ни стало придумать что-то новое, хотя бы для этого пришлось насиловать природу театра. Эти люди называют себя новаторами; чаще всего это просто насильники над театром. Подлинное творится без насилия, которым в искусстве ничего нельзя достигнуть. Мусоргский — великий новатор, но никогда не был он насильником. Станиславский, обновляя театральные представления, никуда не ушел от человеческого чувства и никогда не думал что-нибудь делать насильно только для того, чтобы быть новатором.

Позволю себе сказать, что и я в свое время был в некоторой степени новатором, но я же ничего не сделал насильно. Я только собственной натурой почувствовал, что надо ближе прикинуть к сердцу и душе зрителя, что надо затронуть в нем сердечные струны, заставить его плакать и смеяться, не прибегая к выдумкам, трюкам, а, наоборот, бережно храня высокие уроки моих предшественников — искренних, ярких и глубоких русских старых актеров...

Это только горе-новаторы изо всех сил напрягаются придумать что-нибудь такое сногшибательное, друг перед другом щеголяя хлесткими выдумками.

Что это значит — “идти вперед” в театральном искусстве по принципу “во что бы то ни стало”? Это значит, что авторское слово, что актерская индивидуальность — дело десятое, а вот важно, чтобы декорации были непременно в стиле Пикассо, — заметьте, только в *стиле*: самого Пикассо не дают... Другие говорят: нет, это не то. Декораций вообще не нужно — нужны холсты или сукна. Еще третьи выдумывают, что в театре надо актеру говорить возможно тише — чем тише, тем больше настроения. Их оппоненты, наоборот, требуют от театра громов и молний. А уж самые большие новаторы додумались до того, что публика в театре должна тоже принимать участие в “действии” и, вообще, изображать собою какого-то “соборного” актера...

Этими замечательными выдумщиками являются преимущественно наши режиссеры — “постановщики” пьес и опер. Подавляющее их большинство не умеет ни играть, ни петь. О музыке они имеют весьма слабое представление. Но зато они большие мастера выдумывать “новые формы”. Превратить четырехактную классическую комедию в ревю из тридцати восьми картин. Они большие доки по части “раскрытия” намеков автора. Так что, если действие происходит в воскресный, скажем, полдень в русском губернском городе, то есть в час, когда на церквах обычно звонят колокола, то они этим колокольным звоном угощают публику из-за кулис. Малиновый шум заглушает, правда, диалог, зато талантливо “развернут намек”... Замечательно, однако, что, уважая авторские намеки, эти новаторы самым бесцеремонным образом обращаются с его текстом и с точными его ремарками. Почему, например, “Гроза” Островского ставится под мостом? Островскому никакой мост не был нужен. Он указал место и обстановку действия. Я не удивлюсь, если завтра поставят Шекспира или Мольера на Эйфелевой башне; потому что постановщику важно не то, что задумал и осуществил в своем произведении автор, а то, что он, “истолкователь тайных

мыслей” автора, вокруг этого намудрил. Естественно, что на афише о постановке, например, “Ревизора” скромное имя “Гоголь” напечатано маленькими буквами и аршинными буквами — имя знаменитого постановщика Икса.

Глинка написал оперу “Руслан и Людмила”. Недавно я имел сомнительное удовольствие увидеть эту старейшую русскую оперу в наиновойшей русской же постановке. Боже мой!.. Мудрствующему режиссеру, должно быть, неловко было говорить честной прозой — надо было во что бы то ни стало показать себя новатором, выдумать что-нибудь очень оригинальное. В этой пушкинской сказке все ясно. Режиссер, однако, выдумал нечто в высшей степени астрономическое. Светозар и Руслан, видите ли, символизируют день, солнце, а Черномор — ночь. Может быть, это было бы интересно на кафедре, но почему публике, пришедшей слушать оперу Глинки, надо было навязывать эту замысловатую науку, мне осталось непонятным. Я видел только, что в угоду этому замыслу, — не снившемуся ни Пушкину, ни Глинке, — декорации и постановка оперы сделаны были в крайней степени несуразно.

Пир в киевской гриднице Светозара. Глинка, не будучи астрономом, сцену эту разработал, однако, недурно. Постановщик решил, что этого мало, и вместо гридницы построил лестницу жизни по мотиву известной лубочной картины — восходящая юность, нисходящая старость, — и гости почему-то пируют на этой символической лестнице. На небе появляются при этом звезды разных величин, а *на полу* косо стоит серп луны: так, очевидно, полагается. Вместо луны светят лампочки так, что бьют в глаза зрителям и мешают рассмотреть остальные новшества. Бороду Черномора несут на какой-то особенной подушке, которая должна, вероятно, символизировать весь мрак, окружающий бороду, или что-то такое в этом роде. Но самое главное и удивительное это то, что во время самой обыкновенной сцены между Наиной и Фарлафом вдруг неизвестно почему и для чего из-за кулис появляются какие-то странные существа, не то это мохнатые и корявоветвистые деревья, не то это те черти, которые мерещатся иногда алкоголикам. Таких существ выходит штук двенадцать, а их нет ни в тексте Пушкина, ни в музыке Глинки.

Или вот, ставят “Русалку” Даргомыжского. Как известно, в первом действии этой оперы стоит мельница. Выдумщик-режиссер не довольствуется тем, что художник написал декорацию, на которой изобразил эту самую мельницу, он подчеркивает ее: выпускает на сцену молодцов, и они довольно долгое время таскают *мешки с мукой*, то в мельницу, то на двор. Теперь прошу вспомнить, что на сцене в это время происходит глубокая драма. Наташа в полуобморочном состоянии сидит в столбняке, еще минута — и она бросится в воду топиться, — а тут мешки с мукой!

— Почему вы носите мешки с мукой? — спрашивают я постановщика.

— Дорогой Федор Иванович, надо же какнибудь *оживить* сцену.

Что ответить? “Ступай, достань веревку и удавись. А я уже, может быть, подыщу кого-нибудь, кто тебя сумеет оживить...”

Нельзя — обидится! Скажет: Шаляпин ругается.

34

Не во имя строгого реализма я восстаю против “новшеств”, о которых я говорил в предыдущей главе. Я не догматик в искусстве и вовсе не отрицаю опытов и исканий. Не был ли смелым опытом мой Олоферн? Реалистичен ли мой Дон-Базилио? Что меня отталкивает и

глубоко огорчает, это подчинение главного — аксессуару, внутреннего — внешнему, души — погремушке. Ничего не имел бы я ни против “лестницы жизни”, ни против мешков с мукой, если бы они не мешали. А они мешают певцам спокойно играть и петь, а публике мешают спокойно слушать музыку и певцов. Гридница спокойнее лестницы — сосредоточивает внимание, а лестница его рассеивает. Мешки с мукой и чертики — уже прямой скандал. Я сам всегда требую хороших, красивых и стильных декораций. Особенность и ценность оперы для меня в том, что она может сочетать в стройной гармонии все искусства — музыку, поэзию, живопись, скульптуру и архитектуру. Следовательно, я не мог бы упрекнуть себя в равнодушии к заботам о внешней обстановке.

Я признаю и ценю действие декорации на публику. Но, произведя свое первое впечатление на зрителя, декорация должна сейчас же утонуть в общей симфонии сценического действия. Беда же в том, что новаторы, поглощенные нагромождением вредных, часто бессмысленных декоративных и постановочных затей, уже пренебрегают всем остальным, самым главным в театре — духом и интонацией произведения, — и подавляют актера, первое и главное действующее лицо.

Я весьма ценю и уважаю в театральном деятеле знания, но если своими учеными изысканиями постановщик убивает самую суть искусства, то его науку и его самого надо из театра беспощадно гнать.

Режиссер ставит “Бориса Годунова”. У Карамзина или у Иловайского он вычитал, что самозванец Гришка Отрепьев бежал из монастыря осенью, в сентябре. Поэтому, ставя сцену в корчме с Гришкой и Варлаамом, он оставляет окно открытым и за окном дает осенний пейзаж — блеклую зелень. Хронология торжествует, но сцена погублена.

Мусоргский написал к этой картине *зимнюю* музыку. Она заунывная, сосредоточенная, замкнутая — открытое окно уничтожает настроение всей сцены...

С такого рода губительной наукой я однажды столкнулся непосредственно на императорской сцене.

Владимир Стасов сказал мне как-то:

— Федор Иванович, за вами должок. Вы обещали спеть как-нибудь Лепорелло в “Каменном госте” Даргомыжского.

Желание Стасова для меня было законом. Я сказал директору императорских театров В. А. Теляковскому, что хочу петь в “Каменном госте”. Теляковский согласился. Я приступил к работе, то есть стал заучивать мою и все остальные роли пьесы, как я это всегда делаю. Сажу у себя дома в халате и разбираю клавиры. Мне докладывают, что какой-то господин хочет меня видеть.

— Просите.

Входит господин с целой библиотекой под мышкой. Представляется. Ему поручено поставить “Каменного гостя”.

— Очень рад. Чем могу служить?

Постановщик мне объясняет:

— Легенда о Дон-Жуане весьма старинного происхождения. Аббат Этьен на 37-й странице III тома своего классического труда относит ее возникновение к XII веку. Думаю ли я, что “Каменного гостя” можно ставить в стиле XII века?

— Отчего же нельзя, — отвечаю. — Ставьте в стиле XII века.

— Да, — продолжает ученый мой собеседник. — Но Родриго дель Стюпидос на 72-й странице II тома своего не менее классического труда поместил легенду о Дон-Жуане в рамки XIV века.

— Ну, что же. И это хорошо. Чем плохой век? Ставьте в стиле XIV века.

Прихожу на репетицию. И первое, что я узнаю, это то, что произведение Даргомыжского по Пушкину ставят в стиле XII века. Узнал я это вот каким образом. У Лауры веселая застольная пирушка. На столе, конечно, полагается быть канделябром. И вдруг постановщик заметил, что канделябры не соответствуют стилю аббата Этьена. Пришел он в неопишное волнение!

— Григорий! Рехнулся, что ли? Что за канделябры! Тащи канделябры XII века... Григорий!..

Появился бутафор. Малый, должно быть, VII века и о XII веке не слыхивал. Ковыряя в носу, он флегматически отвечает:

— Так что, господин режиссер, окромя как из Хюгенотов, никаких канделябрей у нас нет...

Очень мне стало смешно.

— Бог с ними, — думаю, — пускай забавляются.

Приступили к репетициям.

Пиршественный стол поставлен так, что за ним не только невозможно уютно веселиться, но и сидеть за ним удобно нельзя.

Вступает в действие Дон Карлос. По пьесе это грубый солдафон. Для прелестной восемнадцатилетней Лауры он не находит за пиром никаких других слов, кроме вот этих:

...Когда

Пора пройдет, когда твои глаза

Впадут, и веки, сморщась, почернеют,

И седина в косе твоей мелькнет,

И будут называть тебя старухой, —

Тогда что скажешь ты?

Роль этого грубого вояки должен петь суровый бас, а запел ее мягкий лирический баритон. Она, конечно, лишилась характера. Постановщик же, поглощенный канделябрами, находил, по-видимому, бескостный тон певца вполне подходящим — ничего не говорил. Об этом не

сказано ничего ни у аббата Этьена, ни у Родриго дель Стюпидоса...

Послушал я, послушал, не вытерпел и сказал:

— Пойду я, господа, в баню. Никакого “Каменного гостя” мы с вами петть не будем.

И ушел. “Каменный гость” был поставлен без моего участия и, разумеется, предстал перед публикой в весьма печальном виде.

35

Кажется мне порою, что растлевающее влияние на театр оказал и общий дух нового времени. Долго наблюдал я нашу театральную жизнь в столицах и не мог не заметить с большим огорчением, что нет уже прежнего отношения актера к театру. Скептики иногда посмеиваются над старомодными словами — “святое искусство”, “храм искусства”, “священный трепет подмостков” и т. п. Может быть, оно звучит и смешно, но ведь не пустые это были слова для наших стариков. За ними было глубокое чувство. А теперь похоже на то, что молодой актер стал учиться в училищах, главным образом, только для того, чтобы получить аттестат и немедленно же начать играть Рюи Блаза. Перестал как будто молодой актер задумываться над тем, готов ли он. Он стал торопиться. Его занимают другие вопросы. Весь трепет свой он перенес на дешевую рекламу. Вместо того, чтобы посвятить свою заботу и свое внимание пьесе, изображению персонажа, спектаклю, он перенес свое внимание на театральный журнальчик и на афишу — имя большими буквами. Понятно, что лестно увидеть свое изображение на первой странице журнала с надписью внизу: “Усиков. Один из самых наших замечательных будущих талантов”. Приятно и ослепительно. Но в этом ослеплении актер перестал замечать, что от интимных отношений со “священным искусством” он все ближе и ближе переходил к базару. Актер обтер свое лицо об спину театрального репортера...

Для развлечения и удовлетворения мелкого самолюбия он восторженно стал принимать приглашения в кружки так называемых любителей театрального искусства, кружки взаимной лести и рекламы, где на каждой репетиции обязательно находил редактора театральной газеты. Критика серьезных людей сделалась ему обидной, тяжелой и невыносимой. Но страшнее всего то, что он потерял способность и склонность критиковать самого себя.

Надо по всей справедливости сказать, что трудно приходится современной молодежи, — ее жаль. Искусство требует не только усидчивости, но и сосредоточенности. Цивилизация последних десятков лет смяла кости этой доброй усидчивости. Сейчас все так торопятся, спешат. Аэропланы, радио. Наверху летают, а внизу, на земле, дерутся. Хоть я и не очень стар, а скажу, — мы, старики, в баню ходили, долго мылись, благодумствовали. Хорошо потереться мочалкой и веником попариться. Для искусства хорошо. Теперь станешь на пружинку, тебя в минуту и намылили, и потеряли, и усатин уже во всех волосах. Для искусства усатин вредная вещь, вредна и пружинка... Искусство требует созерцания, спокойствия, хорошего ландшафта с луной. А тут Эйфелева башня с Ситроеном... Надо торопиться, спешить, перегонять.

Актер, музыкант, певец вдруг как-то стали все ловить момент. Выдался момент удачный — он чувствует себя хорошо. Случилось что-нибудь плохое, он говорит — “не везет”, затирают, интригуют. Этот моменталист никогда не виноват сам, всегда виноват кто-то другой.

И год от году, на моих глазах, этот базар стал разрастаться все более зловеще. Ужасно, на

каждом шагу и всюду — на всем земном шаре — сталкиваться с профессионалами, не знающими своего ремесла. Актер не знает сцены, музыкант не знает по-настоящему музыки, дирижер не чувствует ни ритма, ни паузы. Не только не может передать души великого музыканта, но неспособен даже уследить более или менее правильно за происходящими на сцене действиями, а ведь спектаклем командует он, как полководец — сражением. С чрезвычайно нахмуренными бровями, с перстнем на мизинце, он зато очень убедительно машет палочкой... И нельзя сказать, чтобы этот дирижер совершенно ничего не знал. Нет, он знает, много знает, обучен всем контрапунктам, но от этого знания толку мало потому, что одних знаний недостаточно для *решения задачи*. Надобно еще уметь сообразить, понять и сотворить. Ведь для того, чтобы построить хороший мост, инженеру мало знать курс, который он проходил в школе. Он должен еще быть способным решить творческую задачу.

Мне, которому театр, быть может, дороже всего в жизни, тяжело все это говорить, но еще тяжелее все это видеть. Я старая театральная муха — гони ее в окно, она влезет в дверь, — так неразрывно связан я со сценой. Я проделал все, что в театре можно делать. Я и лампы чистил, и на колосники лазил, и декорации приколачивал гвоздями, и в апофеозах зажигал бенгальские огни, и плясал в малороссийской труппе, и водевили разыгрывал, и Бориса Годунова пел. Самый маленький провинциальный актер, фокусник какой-нибудь в цирке близок моей душе. Так люблю я театр. Как же мне без боли признаться, что в большинстве современных театров мне и скучно, и грустно?

Но я надеюсь, я уверен, что не все молодые изменили хорошей, честной театральной традиции. И с уверенностью скажу им: “Не теряйте духа! Будьте себе верны — вы победите!”

VI. РУССКИЕ ЛЮДИ

37

Я уже упоминал о том, что великих актеров дало России крепостное крестьянство. Выдвинуло оно, как я только что отметил, и именитое российское купечество. Много, воистину, талантливости в русской деревне. Каждый раз, когда я об этом думаю, мне в образец приходят на память не только знаменитые писатели, художники, ученые или артисты из народа, но и простые, даровитые мастеровые, как, например, мой покойный друг Федор Григорьев. Этот человек в скромной профессии театрального парикмахера умел быть не только художником, что случается нередко, но и добрым, спорым, точным мастером своего ремесла, что в наше время, к сожалению, стало большой редкостью.

Есть у меня две-три “буржуазные” причуды: люблю носить хорошее платье, приятное белье и красивые, крепко сшитые сапоги. Трачу много денег на эти удовольствия. Заказываю костюм у самого знаменитого портного Лондона. Меня изучают во всех трех измерениях и затем надо мною проделывают бесконечное количество всевозможных манипуляций при многих примерках. А в конце концов — в груди узко, один рукав короче, другой длиннее:

— У вас правое плечо значительно ниже левого.

— Но вы ведь мерили сантиметром.

— Извините, как-то упустил.

То же самое с сапогами и рубашками. Кончил я тем, что, заказывая платье, белье и обувь, я пристально гляжу на закройщиков и спрашиваю:

— Вы замечаете, что я уродлив?

Удивление.

— Вы видите, например, что у меня левое плечо ниже правого? — Приглядываются.

— Да, немножко.

— А на левой ноге у меня вы не видите шишки около большого пальца?

— Да, есть.

— А шея, видите, у меня ненормально длинная?

— Разве?

— Так вот, заметьте все это и сделайте, как следует.

— Будьте спокойны.

И опять — правая сторона пиджака обязательно висит ниже левой на пять сантиметров, сапоги больно жмут, а воротник от рубашки прет к ушам.

То же самое у меня с театральными парикмахерами. С тех пор, как я уехал из России, я никогда не могу иметь такого парика, такой бороды, таких усов, таких бровей, какие мне нужны для роли. А театральный парикмахер, — как это ни странно, простой парикмахер, — главный друг артиста. От него зависит очень многое. Федор Григорьев делал просто чудеса. В нем горели простонародная русская талантливость и несравненная русская сметливость и расторопность. Был он хороший и веселый человек; заика, и лысый — в насмешку над его ремеслом. Подкидыш, он воспитывался в сиротском доме и затем был отдан в учение в простую цирюльню, где “стригут, бреют и кровь пускают”. Но и у цирюльника он умудрился показать свой талант. На святках он делал парики, бороды и усы для ряженных и выработался очень хорошим гримером. Он сам для себя изучил всякое положение красок на лице, отлично знал свет и тень.

Когда я объяснял ему сущность моей роли и кто такой персонаж, то он, бывало, говорил мне:

— Ддд-умаю, Ффф-едор Иванович, что его нн-адо сыграть ррр-ыжеватым.

И давал мне удивительно натуральный парик, в котором было так приятно посмотреть в зеркало уборной, увидеть сзади себя милое лицо Федора, улыбнуться ему и, ничего не сказав, только подмигнуть глазом.

Федор, понимая безмолвную похвалу, тоже ничего не говорил, только прикашливал.

Мой бенефис. Завивая локон, Федор, случалось, говорил:

— Ддд-орогой Ффф-едор Иванович! Поодпустим сегодня для торжественного шляпинского спектакля...

И, действительно, “подпускал”.

В профессиональной области есть только один путь к моему сердцу — на каждом месте хорошо делать свою работу: хорошо дирижировать, хорошо петь, хорошо парик приготовить. И Федора Григорьева я сердечно полюбил. Брал его за границу, хотя он был мне не нужен — все у меня бывало готово с собою. А просто хотелось мне иметь рядом с собою хорошего человека и доставить ему удовольствие побывать в январе среди роз и акаций. Ну, и радовался же Федор в Монте-Карло! Исходил он там все высоты кругом, а вечером в уборной театра сидел и говорил:

— Дде-шево уст-трицы стоят здесь, Ффф-едор Иванович! У ннас не подступишься! А уж что замечательно, Федор Иванович, тт-ак это ссс-ыр, Фффе-дор Ивв-анович, ррок-фор. Каждое утро с кофеем съедаю чч-етверть фунта...

Я с большим огорчением узнал о смерти этого талантливой человека. Умер он в одиночестве от разрыва сердца в Петербурге... Мир праху твоему, мой чудесный соратник!

38

Много замечательных и талантливых людей мне судьба послала на моем артистическом пути. К первым и трогательным воспоминаниям о юной дружбе моих московских дней относится встреча с Сергеем Рахманиновым. Она произошла в мой первый сезон у Мамонтова.

Пришел в театр еще совсем молодой человек. Меня познакомили с ним. Сказали, что это музыкант, только что окончивший консерваторию. За конкурсное сочинение — оперу “Алеко” по Пушкину — получил золотую медаль. Будет дирижировать у Мамонтова оперой “Самсон и Далила”. Все это мне очень импонировало.

Подружились горячей юношеской дружбой. Часто ходили к Тестову расстегаи кушать, говорить о театре, музыке и всякой всячине.

Потом я вдруг стал его видеть реже. Этот глубокий человек с напряженной духовной жизнью переживал какой-то духовный кризис. Перестал показываться на людях. Писал музыку и рвал, неудовлетворенный. К счастью, Рахманинов силой воли скоро преодолел юношеский кризис, из “гамлетовского” периода вышел окрепшим для новой работы, написал много симфонических поэм, романсов, фортепьянных вещей и проч. Замечательный пианист, Рахманинов в то же время один из немногих чудесных дирижеров, которых я в жизни встречал. С Рахманиновым за дирижерским пультом певец может быть совершенно спокоен. Дух произведения будет проявлен им с тонким совершенством, а если нужны задержание или пауза, то будет это йота в йоту... Когда Рахманинов сидит за фортепьяно и аккомпанирует, то приходится говорить: “не я пою, а мы поем”. Как композитор Рахманинов воплощение простоты, ясности и искренности. Сидит в своем кресле и в угоду соглядатаям не двинется ни влево, ни вправо. Когда ему нужно почесать правое ухо, он это делает правой рукой, а не левой через всю спину. За это иные “новаторы” его не одобряли.

Вид у Рахманинова — сухой, хмурый, даже суровый. А какой детской доброты этот человек, какой любитель смеха. Когда еду к нему в гости, всегда готовлю анекдот или рассказ — люблю посмешить этого моего старого друга.

С Рахманиновым у меня связано не совсем заурядное воспоминание о посещении Льва Николаевича Толстого.

Было это 9 января 1900 года в Москве. Толстой жил с семьей в своем доме в Хамовниках. Мы с Рахманиновым получили приглашение посетить его. По деревянной лестнице мы поднялись на второй этаж очень милого, уютного, совсем скромного дома, кажется, полудеревянного. Встретили нас радушно Софья Андреевна и сыновья — Михаил, Андрей и Сергей. Нам предложили, конечно, чаю, но не до чаю было мне. Я очень волновался. Подумать только, мне предстояло в первый раз в жизни взглянуть в лицо и в глаза человеку, слова и мысли которого волновали весь мир. До сир пор я видел Льва Николаевича только на портретах. И вот он живой! Стоит у шахматного столика и о чем-то разговаривает с молодым Гольденвейзером (Гольденвейзеры — отец и сын — были постоянными партнерами Толстого в домашних шахматных турнирах). Я увидел фигуру, кажется, ниже среднего роста, что меня крайне удивило, — по фотографиям Лев Николаевич представлялся мне не только духовным, но и физическим гигантом — высоким, могучим и широким в плечах... Моя проклятая *слуховая* впечатлительность (профессиональная) и в эту многозначительную минуту отметила, что Лев Николаевич заговорил со мною голосом как будто дребезжащим и что какая-то буква, вероятно, вследствие отсутствия каких-нибудь зубов, свистала и пришепetyвала!.. Я это заметил, несмотря на то, что необычайно оробел, когда подходил к великому писателю, а еще более оробел, когда он просто и мило протянул мне руку и о чем-то меня спросил, вроде того, давно ли я служу в театре, я — такой молодой мальчик... Я отвечал так, как когда-то в Казанском театре отвечал “веревочка”, на вопрос, что я держу в руках...

Сережа Рахманинов был, кажется, смелее меня, но тоже волновался и руки имел холодные. Он говорил мне шепотом: “если попросят играть, не знаю, как — руки у меня совсем ледяные”. И действительно, Лев Николаевич попросил Рахманинова сыграть. Что играл Рахманинов, я не помню. Волновался и все думал: кажется, придется петь. Еще больше я струсил, когда Лев Николаевич в упор спросил Рахманинова:

— Скажите, такая музыка нужна кому-нибудь?

Попросили и меня спеть. Помню, запел балладу “Судьба”, только что написанную Рахманиновым на музыкальную тему Пятой симфонии Бетховена и на слова Апухтина. Рахманинов мне аккомпанировал, и мы оба старались представить это произведение возможно лучше, но так мы и не узнали, понравилось ли оно Льву Николаевичу. Он ничего не сказал. Он опять спросил:

— Какая музыка нужнее людям — музыка ученая или народная?

Меня просили спеть еще. Я спел еще несколько вещей и, между прочим, песню Даргомыжского на слова Беранже “Старый капрал”. Как раз против меня сидел Лев Николаевич, засунув обе руки за ременный пояс своей блузы. Нечаянно бросая на него время от времени взгляд, я заметил, что он с интересом следил за моим лицом, глазами и ртом. Когда я со слезами говорил последние слова расстреливаемого солдата:

Дай бог домой вам вернуться, —

Толстой вынул из-за пояса руку и вытер скатившиеся у него две слезы. Мне неловко это рассказывать, как бы внушая, что мое пение вызвало в Льве Николаевиче это движение души; я, может быть, правильно изобразил переживания капрала и музыку Даргомыжского, но эмоцию моего великого слушателя я объяснил расстрелом человека. Когда я кончил петь, присутствующие мне аплодировали и говорили мне разные лестные слова. Лев Николаевич не аплодировал и ничего не сказал.

Софья Андреевна немного позже, однако, говорила мне:

— Ради бога, не подавайте виду, что вы заметили у Льва Николаевича слезы. Вы знаете, он бывает иногда странным. Он говорит одно, а в душе, помимо холодного рассуждения, чувствует горячо.

— Что же, — спросил я, — понравилось Льву Николаевичу, как я пел “Старого капрала”?

Софья Андреевна пожала мне руку.

— Я уверена — очень.

Я сам чувствовал милую внутреннюю ласковость сурового апостола и был очень счастлив.

Но сыновья Льва Николаевича — мои сверстники и приятели — увлекли меня в соседнюю комнату:

— Послушай, Шаляпин, если ты будешь оставаться дольше, тебе будет скучно. Поедем лучше к Яру. Там цыгане и цыганки. Вот там — так споем!..

Не знаю, было ли бы мне “скучно”, но что я чувствовал себя у Толстого очень напряженно и скованно, — правда. Мне было страшно, а вдруг Лев Николаевич спросит меня что-нибудь, на что не сумею как следует ответить. А цыганке смогу ответить на все, что бы она ни спросила... И через час нам цыганский хор распевал “Перстенок золотой”.

39

Стыдно и обидно мне теперь сознавать, как многое, к чему надо было присмотреться внимательно и глубоко, прошло мимо меня как бы незамеченным. Так природный москвич проходит равнодушно мимо Кремля, а парижанин не замечает Лувра. По молодости лет и легкомыслию очень много проморгал я в жизни. Не я ли мог глубже, поближе и страстнее подойти к Льву Николаевичу Толстому? Не я ли мог чаще с умилением смотреть в глаза очкастому Николаю Андреевичу Римскому-Корсакову? Не я ли мог глубоко вздохнуть, видя, как милый Антон Павлович Чехов, слушая свои собственные рассказы в чтении Москвина, кашлял в сделанные из бумаги фунтики? Видел, но глубоко не вздохнул. Жалко.

Как сон, вспоминаю я теперь все мои встречи с замечательнейшими русскими людьми моей эпохи. Вот я с моим бульдожкой сижу на диване у Ильи Ефимовича Репина в Куоккала.

— Барин, хочу я вас написать, Федор Иванович, — говорит Репин.

— Зачем? — смущаюсь я.

— Иначе не могу себе вас представить. Вот вы лежите на софе в халате. Жалко, что нет старинной трубки. Не курят их теперь.

При воспоминании об исчезнувшем из обихода чубуке мысли и чувства великого художника уходили в прошлое, в старину. Смотрел я на его лицо и смутно чувствовал его чувства, но не понимал их тогда, а вот теперь понимаю. Сам иногда поворачиваю мою волчью шею назад и, когда вспоминаю старинную трубку — чубук, — понимаю, чем наполнялась душа незабвенного Ильи Ефимовича Репина. Дело, конечно, не в дереве этого чубука, а в духовной полноте того настроения, которое он создавал...

Об искусстве Репин говорил так просто и интересно, что, не будучи живописцем я все-таки каждый раз узнавал от него что-нибудь полезное, что давало мне возможность сообразить и отличить дурное от хорошего, прекрасное от красивого, высокое от пошлого. Многие из этих моих учителей-художников, как и Илья Ефимович, уже умерли. Но природа моей родины, прошедшая через их душу, широко дышит и никогда не умрет...

Удивительно, сколько в талантливых людях бывает неисчерпаемой внутренней жизни, и как часто их внешний облик противоречит их действительной натуре.

Валентин Серов казался суровым, угрюмым и молчаливым. Вы бы подумали, глядя на него, что ему неохота разговаривать с людьми. Да, пожалуй, с виду он такой. Но посмотрели бы вы этого удивительного “сухого” человека, когда он с Константином Коровиным и со мною в деревне направляется на рыбную ловлю. Какой это сердечный весельчак и как значительно-остроумно каждое его замечание. Целые дни проводили мы на воде, а вечером забирались на ночлег в нашу простую рыбацкую хату. Коровин лежит на какой-то богемной кровати, так устроенной, что ее пружины обязательно должны вонзиться в ребра спящего на ней великомученика. У постели на тумбочке горит огарок свечи, воткнутой в бутылку, а у ног Коровина, опершись о стену, стоит крестьянин Василий Князев, симпатичнейший бродяга, и рассуждает с Коровиным о том, какая рыба дурашливее и какая хитрее... Серов слушает эту рыбную диссертацию, добродушно посмеивается и с огромным темпераментом быстро заносит на полотно эту картинку, полную живого юмора и правды.

Серов оставил после себя огромную галерею портретов наших современников, и в этих портретах рассказал о своей эпохе, пожалуй, больше, чем сказали многие книги. Каждый его портрет — почти биография. Не знаю, жив ли и где теперь мой портрет его работы, находившийся в Художественном кружке в Москве? Сколько было пережито мною хороших минут в обществе Серова! Часто после работы мы часами блуждали с ним по Москве и беседовали, наблюдая жизнь столицы. Запомнился мне, между прочим, курьезный случай. Он делал рисунок углем моего портрета. Закончив работу, он предложил мне погулять. Это было в пасхальную ночь, и часов в 12 мы пробрались в храм Христа Спасителя, теперь уже не существующий. В эту заутреню мы оказались большими безбожниками, несмотря на все духовное величие службы. “Отравленные” театром, мы увлечены были не самой заутреней, а странным ее “мизансценом”. Посредине храма был поставлен какой-то четырехугольный помост, на каждый угол которого подымались облаченные в ризы дьяконы с большими свечами в руках и громогласно, огромными трубными голосами, потряхивая гривами волос, один за другим провозглашали молитвы. А облаченный архиерей маленького роста с седенькой небольшой головкой, смешно торчавшей из пышного облачения, взбирался на помост с явным старческим усилием, поддерживаемый священниками. Нам отчетливо казалось, что оттуда, откуда торчит маленькая головка архиерея, идет и кадильный дым. Не говоря ни слова друг другу, мы переглянулись. А потом увидели: недалеко от нас какой-то робкий человек, одетый во все новое и хорошо причесанный с маслом, держал в руках зажженную свечу и страшно увлекался зрелищем того, как у впереди него стоящего солдата горит сзади на шинели ворс, “религиозно” им же поджигаемый... Мы снова переглянулись и поняли, что в эту святую ночь мы не молельщики... Протиснувшись через огромные толпы народа, мы пошли в Ваганьковский переулок, где Серов жил, — разговляться.

40

Вспоминается Исаак Левитан. Надо было посмотреть его глаза. Таких других глубоких, темных, задумчиво-грустных глаз я, кажется, никогда не видел. Всякий раз, когда я на эстраде пою на слова Пушкина романс Рубинштейна:

Слыхали ль вы за рощей глас ночной

Певца любви, певца своей печали?

Когда поля в час утренний молчали.

Свирели звук унылый и простой

Слыхали ль вы?

Вздохнули ль вы...

.....

Когда в лесах вы юношу видали? —

я почти всегда думаю о Левитане. Это он ходит в лесу и слушает свирели звук унылый и простой. Это он — певец любви, певец печали. Это он увидел какую-нибудь церковку, увидел какую-нибудь тропинку в лесу, одинокое деревцо, изгиб речки, монастырскую стену, но не протокольно взглянули на все это грустные глаза милого Левитана. Нет, он вздохнул и на тропинке, и у колокольни, и у деревца одинокого, и в облаках вздохнул...

И странный Врубель вспоминается. Демон, призывающий впечатление педанта! В тяжелые годы нужды он в соборах писал архангелов, и, конечно, это они, архангелы, внушили ему его демонов. И писал же он своих демонов! Крепко, страшно, жутко и неотразимо. Я не смею быть критиком, но мне кажется, что талант Врубеля был так грандиозен, что ему было тесно в его тщедушном теле. И Врубель погиб от разлада духа с телом. В его задумчивости действительно чувствовался трагизм. От Врубеля мой Демон. Он же сделал эскиз для моего Сальери, затерявшийся, к несчастью, где-то у парикмахера или театрального портного...

Вспоминается Поленов — еще один замечательный поэт в живописи. Я бы сказал, дышишь и не надышишься на какую-нибудь его желтую лилию в озере. Этот незаурядный русский человек как-то сумел распределить себя между российским озером с лилией и суровыми холмами Иерусалима, горячими песками азиатской пустыни. Его библейские сцены, его первосвященники, его Христос — как мог он совместить в своей душе это красочное и острое величие с тишиной простого русского озера с карасями? Не потому ли, впрочем, и над его тихими озерами веет дух божества?..

Ушли из жизни все эти люди. Из славной московской группы русских художников с нами, здесь, в Париже, здравствует один только Константин Коровин, талантливейший художник и один из обновителей русской сценической живописи, впервые развернувший свои силы также в опере Мамонтова в конце прошлого века.

41

Музыкальная молодежь моего поколения жила как-то врозь. Объяснялось это тем, что нам очень много дали старики. Богатый их наследием, каждый из молодых мог работать самостоятельно в своем углу. Но не в таком положении были эти самые старики. От предыдущих музыкальных поколений они получили наследство не столь богатое. Был Глинка гениальный музыкант, были потом Даргомыжский и Серов. Но собственно русскую народную музыку им приходилось творить самим. Это они добрались до народных корней, где пот и кровь. Приходилось держаться друг за друга, работать вместе. Дружно жили

поэтому старики. Хороший был “коллектив” знаменитых наших композиторов в Петербурге. Вот такие коллективы я понимаю!.. Встречу с этими людьми в самом начале моего артистического пути я всегда считал и продолжаю считать одним из больших подарков мне судьбы.

Собирались музыканты большей частью то у В. В. Стасова, их вдохновителя и барда, то у Римского-Корсакова на Загородном проспекте. Квартира у великого композитора была скромная. Большие русские писатели и большие музыканты жили не так богато, как — извините меня — живут певцы... Маленькая гостиная, немного стульев и большой рояль. В столовой — узкий стол. Сидим мы, бывало, как шашлык, кусочек к кусочку, плечо к плечу — тесно. Закуска скромная. А говорили мы о том, кто что сочинил, что кому хорошо удалось, что такой балет поставлен хорошо, а такая-то опера — плохо: ее наполовину сократил Направник, который, хотя и хороший дирижер, но иногда жестоко не понимает, что делает... А то запевали хором: Римский-Корсаков, Цезарь Кюи, Феликс Blumenfeld, другие и я.

Большое мое огорчение в жизни, что не встретил Мусоргского. Он умер до моего появления в Петербурге. Мое горе. Это все равно что опоздать на судьбоносный поезд. Приходишь на станцию, а поезд на глазах у тебя уходит — навсегда!

Но к памяти Мусоргского относились в этой компании с любовью, с горделивой любовью. Уже давно понимали, что Мусоргский — гений. Недаром Римский-Корсаков с чисто религиозным усердием работал над “Борисом Годуновым”, величайшим наследием Мусоргского. Многие теперь наседают на Римского-Корсакова за то, что он-де “искажил Мусоргского”. Я не музыкант, но, по скромному моему разумению, этот упрек считаю глубоко несправедливым. Уж один тот *материальный* труд, который Римский-Корсаков вложил в эту работу, удивителен и незабываем. Без этой работы мир, вероятно, и по сию пору едва ли узнал бы “Бориса Годунова”. Мусоргский был скромнен: о том, что Европа может заинтересоваться его музыкой, он и не думал. Музыкой он был одержим. Он писал потому, что не мог не писать. Писал всегда, всюду. В петербургском кабаке “Малый Ярославец”, что на Морской, один в отдельном кабинете пьет водку и пишет музыку. На салфетках, на счетах, на засаленных бумажках... “Тряпичник” был великий. Все подбирал, что была музыка. Тряпичник понимающий. Окурки и тот у него с ароматом. Ну, и столько написал в “Борисе Годунове”, что, играй мы его, как он написан Мусоргским, начинали бы в 4 часа дня и кончали бы в 3 часа ночи. Римский-Корсаков понял и сократил, но все *ценное* взял и сохранил. Ну, да. Есть погрешности. Римский-Корсаков был чистый классик, диссонансов не любил, не чувствовал. Нет, вернее, чувствовал болезненно. Параллельная квинта или параллельная октава уже причиняли ему неприятность. Помню его в Париже после “Саломеи” Рихарда Штрауса. Ведь заболел человек от музыки Штрауса! Встретил я его после спектакля в кафе де ля Пэ — буквально захворал. Говорил он немного в нос: “Ведь это мерзость. Ведь это отвратительно. Тело болит от такой музыки!” Естественно, что он и в Мусоргском кое на что поморщился. Кроме того, Римский-Корсаков был петербуржцем и не все московское принимал. А Мусоргский был по духу москвичом насквозь. Конечно, петербуржцы тоже глубоко понимали и до корней чувствовали народную Россию, но в москвичах было, пожалуй, больше бытовой почвенности, “черноземности”. Они, так сказать, носили еще косоворотки... Вообще наши музыкальные классики в глубине души, при всем их преклонении перед Мусоргским, все несколько отталкивались от его слишком густого для них “реализма”.

Действительно, Мусоргского обыкновенно определяют как великого реалиста в музыке. Так часто говорят о нем и его искренние поклонники. Я не настолько авторитетен в музыке, чтобы уверенно высказывать по этому поводу мое мнение. Но на мое простое чувство певца,

воспринимающего музыку душою, это определение для Мусоргского узко и ни в какой мере не обнимает всего его величия. Есть такие творческие высоты, на которых все формальные эпитеты теряют смысл или приобретают только второстепенное значение. Мусоргский, конечно, реалист, но ведь сила его не в том, что его музыка — реалистична, а в том, что его реализм — *музыка* в самом потрясающем смысле этого слова. За его реализмом, как за завесой, целый мир проникновения и чувств, которые в реалистический план никак не войдут. Как для кого, — лично для меня даже Варлаам, как будто насквозь реалистический — впрямь, “перегаром водки” от него тянет — не только реализм, а еще и нечто другое: тоскливое и страшное в музыкальной своей беспределности...

Ездил со мной когда-то по России приятель и аккомпаниатор, очень способный музыкант. В перерывах между отделениями концерта он часто разыгрывал на фортепьяно свои собственные произведения. Одно из них мне чрезвычайно понравилось. Оно рисовало какой-то ранний апрель, когда, озоруя, мальчишки ранят березу и пьют березовый сок. — “Как ты назвал эту вещь?” — спросил я автора. Он мне сказал нечто вроде — “Переход через Гибралтар”. Очень я удивился и после концерта пригласил музыканта к себе в номер, попросил еще раз сыграть вещицу, во время игры останавливал и расспрашивал, как он вообразил и чувствовал тот или этот пассаж. Музыкант ничего не мог мне сказать — мямлил что-то такое. Никакого Гибралтара в музыке, в развитии темы, в модуляциях не было. Я ему сказал: я тут чувствую апрель с оттепелью, с воробьями, с испариной в лесу.

Он выпучил на меня глаза и потом попросил разрешения еще раз сыграть эту вещицу для себя самого. Углубившись, он играл и слушал себя, а сыграв, смущенно сказал:

— Верно, во всяком случае, это весна, и весна русская, — а не гибралтарская...

Это я к тому рассказываю, что сплошь и рядом композитор поет мне какого-нибудь своего персонажа, а в музыке, которая сама по себе хороша, этого персонажа нет, а если и есть, то представлен он только внешним образом. Действие одно, а музыка — другое. Если на сцене драка, то в оркестре много шума, а драки нет, нет *атмосферы* драки, не рассказано музыкой, почему герой решился на такую крайнюю меру, как драка... Мусоргский же как композитор так видит и слышит все запахи данного сада, данной корчмы и так сильно и убедительно о них рассказывает, что и публика начинает эти запахи слышать и чувствовать...

Реализм это, конечно. Но реализм вот какого сорта. Русские мужики берут простые бревна, берут простые топоры (других инструментов у них нет) и строят храм. Но этими топорами они вырубают такие кружева, что не снилось тончайшим инкрустаторам.

42

Есть иногда в русских людях такая неодолимая *физическая* застенчивость, которая вызывает во мне глубокую обиду, несмотря на то, что она бывает и трогательна. Обидна она тем, что в самой глубокой своей основе она отражение, вернее, отслоение нашего долгого рабства. Гляжу на европейцев и завидую им — какая свобода и непринужденность жеста, какая легкость слова! Не всегда и не у всех эта свобода и легкость высокого стиля, но все же чувствую я в них какое-то утверждение европейцем своей личности, своего неотъемлемого достоинства. Есть в этом и наследие большой пластической культуры Запада. А вот русский человек, поди, душа у него свободнее ветра, в мозгу у него — орлы, в сердце — соловьи поют, а в салоне непременно опрокинет стул, прольет чай, споткнется. Дать ему на каком-нибудь банкете слово — смутится, двух слов не свяжет и замолкнет, сконфуженный. Повторяю, это оттого, по всей вероятности, что слишком долго русский человек ходил под грозным оком не то царя, в качестве боярина, не то помещика, в качестве раба, не то

городничего, в качестве “подданного”. Слишком часто ему говорили: “молчать, тебя не спрашивают”...

Ведь несомненно из-за этой застенчивости величайший русский волшебник звука — Н. А. Римский-Корсаков как дирижер иногда проваливал то, чем дирижировал. Угловато выходил, сконфуженно поднимал палочку и махал ею робко, как бы извиняясь за свое существование.

В Римском-Корсакове как композиторе поражает прежде всего художественный аристократизм. Богатейший лирик, он благородно сдержан в выражении чувства, и это качество придает такую тонкую прелесть его творениям. Мою мысль я лучше всего смогу выразить примером. Замечательный русский композитор, всем нам дорогой П. И. Чайковский, когда говорил в музыке грустно, всегда высказывал какую-то персональную жалобу, будет ли это в романсе или в симфонической поэме. (Оставляю в стороне нейтральные произведения — “Евгений Онегин”, балеты.) Вот, друзья мои, жизнь тяжела, любовь умерла, листья поблекли, болезни, старость пришла. Конечно, печаль законная, человеческая. Но все же *музыку* это мельчит. Ведь и у Бетховена бывает грустно, но грусть его в таких пространствах, где все как будто есть, но ничего предметного не видно; уцепиться не за что, а все-таки есть. Ведь, падая, за звезду не ухватишься, но она есть. Взять у Чайковского хотя бы Шестую симфонию — прекрасная, но в ней чувствуется личная слеза композитора... Тяжело ложится эта искренняя, соленая слеза на душу слушателя...

Иная грусть у Римского-Корсакова — она ложится на душу радостным чувством. В этой печали не чувствуется ничего личного — высоко, в лазурных высотах грустит Римский-Корсаков. Его знаменитый романс на слова Пушкина “На холмах Грузии” имеет для композитора смысл почти эпитафия ко всем его творениям.

Мне грустно и легко; печаль моя светла...

...Унынья моего

Ничто не мучит, не тревожит...

Действительно, это “унынье” в тех самых пространствах, о которых я упоминал в связи с Бетховеном.

Большой русский драматург А. Н. Островский, отрешившись от своих бытовых тяготений, вышел на опушку леса сыграть на самодельной свирели человеческий привет заходящему солнцу: написал “Снегурочку”. С какой светлой, действительно прозрачной наивностью звучит эта свирель у Римского-Корсакова! А в симфониях?! Раздаются аккорды пасхальной увертюры, оркестр играет “да воскреснет бог”, и благовестно, как в пасхальную заутреню, радостным умилением наполняет вам душу этот в жизни странно-сумрачный, редко смеющийся, мало разговорчивый и застенчивый Римский-Корсаков...

Кто слышал “Град Китеж”, не мог не почувствовать изумительную поэтическую силу и прозрачность композитора. Когда я слушал “Китеж” в первый раз, мне представилась картина, наполнившая радостью мое сердце. Мне представилось человечество, все человечество, мертвое и живое, стоящее на какой-то таинственной планете. В темноте — с богатырями, с рыцарями, с королями, с царями, с первосвященниками и с несметной своей людской громадой... И из этой тьмы взоры их устремлены на линию горизонта, — торжественные, спокойные, уверенные, они ждут восхода светила. И в стройной гармонии мертвые и живые поют еще до сих пор никому не ведомую, но нужную молитву...

Эта молитва в душе Римского-Корсакова.

43

В отличие от Москвы, где жизни давали тон культурное купечество и интеллигенция, тон Петербургу давал, конечно, двор, а затем аристократия и крупная бюрократия. Как и в Москве, я с “обществом” сталкивался мало, но положение видного певца императорской сцены время от времени ставило меня в необходимость принимать приглашения на вечера и рауты большого света.

Высокие “антрепренеры” императорских театров в общем очень мало уделяли им личного внимания. Интересовалась сценой Екатерина Великая, но ее отношение к столичному театру было приблизительно такое же, какое было, вероятно, у помещика к своему деревенскому театру, построенному для забавы с участием в нем крепостных людей. Едва ли интересовался театром император Александр I. Его внимание было слишком поглощено театром военных действий, на котором выступал величайший из актеров своего времени — Наполеон...

Из российских императоров ближе всех к театру стоял Николай I. Он относился к нему уже не как помещик-крепостник, а как магнат и владыка, причем снисходил к актеру величественно и в то же время фамильярно. Он часто проникал через маленькую дверцу на сцену и любил болтать с актерами (преимущественно драматическими), забавляясь остротами своих талантливейших верноподданных. От этих государевых посещений кулис остался очень курьезный анекдот.

Николай I, находясь во время антракта на сцене и разговаривая с актерами, обратился в шутку к знаменитейшему из них, Каратыгину:

— Вот ты, Каратыгин, очень ловко можешь притворяться кем угодно. Это мне нравится.

Каратыгин, поблагодарив государя за комплимент, согласился с ним и сказал:

— Да, ваше величество, могу действительно играть и нищих, и царей.

— А вот меня ты, пожалуй, и не сыграл бы, — шутливо заметил Николай.

— А позвольте, ваше величество, даже сию минуту перед вами я изображу вас.

Добродушно в эту минуту настроенный царь заинтересовался — как это так? Пристально посмотрел на Каратыгина и сказал уже более серьезно:

— Ну, попробуй.

Каратыгин немедленно стал в позу, наиболее характерную для Николая I, и, обратившись к тут же находившемуся директору императорских театров Геденову, голосом, похожим на голос императора, произнес:

— Послушай, Геденов. Распорядись завтра в 12 часов выдать Каратыгину двойной оклад жалованья за этот месяц.

Государь рассмеялся.

— Гм... Гм... Недурно играешь.

Распрощался и ушел. На другой день в 12 часов Каратыгин получил, конечно, двойной оклад.

Александр II посещал театры очень редко, по торжественным случаям. Был к ним равнодушен. Александр III любил ходить в оперу и особенно любил “Мефистофеля” Бойто. Ему нравилось, как в прологе в небесах у Саваофа перекликаются трубы-тромбоны. Ему переключка тромбонов нравилась потому, что сам, кажется, был пристрастен к тромбонам, играя на них.

Последний император, Николай II, любил театр преимущественно за замечательные балеты Чайковского, но ходил и в оперу, и в драму. Мне случалось видеть его в ложе добродушно смеющимся от игры Варламова или Давыдова.

Николай II, разумеется, не снисходил до того, чтобы прийти на подмостки сцены к актерам, как Николай I, но зато иногда в антрактах приглашал артистов к себе в ложу. Приходилось и мне быть званым в императорскую ложу. Приходил директор театра и говорил:

*** рис. после стр. 288

Эскиз костюма Мефистофеля для Ф. И. Шаляпина. “Мефистофели А. Бойто. Художник А. Я. Головин.

Наброски грима. Рисунок Ф. И. Шаляпина.

— Шаляпин, пойдите со мною. Вас желает видеть государь.

Представлялся я государю в гриме — царя Бориса, Олоферна, Мефистофеля.

Царь говорил комплименты.

— Вы хорошо пели.

Но мне всегда казалось, что я был приглашаем больше из любопытства посмотреть вблизи, как я загримирован, как у меня наклеен нос, как приклеена борода. Я это думал потому, что в ложе всегда бывали дамы, великие княгини и фрейлины. И когда я входил в ложу, они как-то облепляли меня взглядами. Их глаза буквально ощупывали мой нос, бороду.

Очень мило, немного капризно спрашивали:

— Как это вы устроили нос? Пластырь?

Иногда царь приглашал меня петь к себе, вернее, во дворец какого-нибудь великого князя, куда вечером после обеда приезжал запросто в тужурке. Обыкновенно это происходило так. Прискачет гонец от великого князя и скажет:

— Меня прислал к вам великий князь такой-то и поручил сказать, что сегодняшний вечер в его дворце будет государь, который изъявил желание послушать ваше пение.

Одетый во фрак, я вечером ехал во дворец. В таких случаях во дворец приглашались и другие артисты. Пел иногда русский хор Т. И. Филиппова, синодальные певчие,

митрополичий хор.

Помню такой случай. Закончили программу. Царская семья удалилась в другую комнату, вероятно, выпить шампанское. Через некоторое время великий князь Сергей Михайлович на маленьком серебряном подносе вынес мне шампанское в чудесном стакане венецианского изделия. Остановился передо мной во весь свой большой рост и сказал, держа в руках поднос:

— Шаляпин, мне государь поручил предложить вам стакан шампанского в благодарность за ваше пение, чтобы вы выпили за здоровье его величества.

Я взял стакан, молча выпил содержимое, и, чтобы сгладить немного показавшуюся мне неловкость, посмотрел на великого князя, посмотрел на поднос, с которым он стоял в ожидании стакана, и сказал:

— Прошу ваше высочество, передайте государю императору, что Шаляпин на память об этом знаменательном случае стакан взял с собой домой.

Конечно, князю ничего не осталось, как улыбнуться и отнести поднос пустым.

Спустя некоторое время я как-то снова был позван в ложу государя. Одна из великих княгинь, находившаяся в ложе, показывая мне лопнувшие от аплодисментов перчатки, промолвила:

— Видите, до чего вы меня доводите. Вообще, вы такой артист, который любит разорвать. В прошлый раз вы мне разорвали дюжину венецианских стаканов. Я “опер на грудь” голос и ответил:

— Ваше высочество, дюжина эта очень легко восстановится, если к исчезнувшему стакану присоединятся другие одиннадцать...

Великая княгиня очень мило улыбнулась, но остроумия моего не оценила. Стакан оставался у меня горевать в одиночестве. Где он горюет теперь?..

При дворе не было, вероятно, большого размаха в веселье и забавах. Поэтому время от времени придумывалось какое-нибудь экстравагантное развлечение внешнего порядка — костюмированный бал и устройство при этом бале спектакля, но не в больших театрах, а в придворном маленьком театре “Эрмитаж”. Отсюда эти царские спектакли получили название эрмитажных.

В приглашениях, которые рассылались наиболее родовитым дворянам, указывалось, в костюмах какой эпохи надлежит явиться приглашенным. Почти всегда это были костюмы русского XVI или XVII века. Забавно было видеть русских аристократов, разговаривавших с легким иностранным акцентом, в чрезвычайно богато, но безвкусно сделанных боярских костюмах XVII столетия. Выглядели они в них уродливо и, по совести говоря, делалось неловко, неприятно и скучно смотреть на эту забаву, тем более что в ней отсутствовал смех. Серьезно и значительно сидел посредине зала государь император, а мы, также одетые в русские боярские костюмы XVII века, изображали сцену из “Бориса Годунова”.

Серьезно я распорядился с князем Шуйским: брал его за шиворот даренной ему мною же, Годуновым, шубы и ставил его на колени. Бояре из зала шибко аплодировали... В антракте после сцены, когда я вышел в продолговатый зал покурить, ко мне подошел старый великий

князь Владимир Александрович и, похвалив меня, сказал:

— Сцена с Шуйским проявлена вами очень сильно и характерно.

На что я весьма глухо ответил:

— Старался, ваше высочество, обратить внимание кого следует, как надо разговаривать иногда с боярами...

Великий князь не ожидал такого ответа. Он посмотрел на меня расширенными глазами — вероятно, ему в первую минуту почудился в моих словах мотив рабочей “Дубинушки”, но сейчас же понял, что я имею в виду дубину Петра Великого, и громко рассмеялся.

ЧАСТЬ ВТОРАЯ

III. “ЛЮБОВЬ НАРОДНАЯ”

78

Как-то в Мариинском театре был дан оперный спектакль с моим участием для прапорщиков, молодых офицеров Красной Армии. Шел “Севильский цирюльник”. Так как в этой опере я выхожу только во 2-м акте, то я в театр не торопился. Мне можно было прийти к началу 1-го акта. Я застал на сцене еще говорящего публике Луначарского. Прошел в уборную, и тут ко мне пришли и сказали, что Луначарский меня спрашивал, и дали при этом понять, что было неловко с моей стороны опоздать к его докладу. Я выразил сожаление, но при этом заметил, что меня никто не предупреждал о митинге перед спектаклем... В этот момент прибежал ко мне, запыхавшись, помощник режиссера и сказал:

— Товарищ Луначарский просит вас сейчас же выйти на сцену.

— В чем дело?

Пошел на сцену и в кулисах встретил Луначарского, который, любезно поздоровавшись, сказал, что считает справедливым и необходимым в присутствии молодой армии наградить меня званием Первого Народного Артиста Социалистической Республики.

Я сконфузился, поблагодарил его, а он вывел меня на сцену, стал в ораторскую позу и сказал в мой профиль несколько очень для меня лестных слов, закончив речь тем, что представляет присутствующей в театре молодой армии, а вместе с нею всей Советской России, Первого Народного Артиста Республики.

Публика устроила мне шумную овацию. В ответ на такой приятный подарок взволнованный, я сказал, что я много раз в моей артистической жизни получал подарки при разных обстоятельствах от разных правителей, но этот подарок — звание *народного* артиста — мне всех подарков дороже, потому что он гораздо ближе к моему сердцу человека из народа. А так как, — закончил я, — здесь присутствует молодежь русского народа, то я, в свою очередь, желаю им найти в жизни успешные дороги; желаю, чтобы каждый из них испытал когда-нибудь то чувство удовлетворения, которое я испытываю в эту минуту. Слова эти были искренние. Я действительно от всей души желал этим русским молодым людям успехов в жизни. Ни о какой политике я, разумеется, при этом не думал.

Оказалось, однако, что за эту мою речь я немедленно был зачислен чуть ли не в тайные агенты ГПУ. Уже некий пианист, бывший когда-то моим закадычным другом, выбравшись за границу из России, рассказывал всем, как низко пал Шаляпин. Если бы, — заявлял он, — к нему в руки когда-нибудь попала власть, то он ни минуты не остановился бы перед наказанием Шаляпина, а формой наказания избрал бы порку... А некий зарубежный писатель, также до некоторой степени мой бывший приятель, а еще больше шумный мой поклонник, в гимназические годы проводивший ночи в дежурствах у кассы, чтобы получить билет на мой спектакль, — с одобрения редакторов копеечных газет и грошовых мыслей, — рассказывал в печати публике, что Шаляпин сделался до такой степени ярким коммунистом, что во время представления в Мариинском театре “Евгения Онегина”, играя роль генерала Гремина, срывал с себя эполеты и для демонстрации бросал их в партер, приводя этим в восторг солдатскую публику...

79

Почему это в нашем быту злое издевательство сходит за ум, а великодушный энтузиазм за глупость? Почему, например, В. В. Стасова, который первый восславил новую русскую музыку, за его благородный энтузиазм называли “Вавила Барабанов”, “Неуважай Корыто”, “Тромбон” и т. п., а Буренина, который беспощадно шпынял и — скажу — грубо и низко издевался, например, над сентиментальным и больным Надсоном, признали умным человеком? Неужели же ум — это умение видеть все в плохом свете, а глупость — видеть хорошее? Ведь Стасов и Надсон жили на свете только с одним желанием — куда ни взглянуть, заметить прекрасное. Как они благородны в том, что с энтузиазмом смотрели на самые, казалось, маленькие вещи и делали их большими.

Почему это русская любовь так тиранически нетерпима? Живи не так, как хочется, а как моя любовь к тебе велит. Поступай так, как моей любви к тебе это кажется благолепным. Я полюбил тебя, значит — создавай себя в каждую минуту твоей жизни по моему образу и подобию. Горе тебе, если ты в чем-нибудь уклонился от *моего* идеала.

В Суконной слободе, бывало, ходит этакий кудрявый молодой человек с голубыми глазами к девице. Благородно, не возвышая голоса, вкрадчиво объясняет ей свою бескорыстную любовь. Девица поверила, отдала ему свое сердечное внимание. А после десятка поцелуев кудрявый человек с голубыми глазами уже начинает замечать, что она ведет себя не так строго, как должна вести себя девушка: любовь его оскорблена. Не дай бог, если она ему возразит, что сам же он ее целовал, — он придет в неопишемую ярость и предъявит ей категорическое требование:

— Отдай мне немедленно мои письма назад!..

Русская публика меня любила — я этого отрицать не могу. Но почему же не было низости, в которую она бы не поверила, когда дело касалось меня? Почему, несмотря на преклонение перед моим талантом, мне приписывали самые худшие качества?

Я еще могу понять басни и рассказы о моем эпическом пьянстве, хотя никогда ни в каком смысле не был я пьяницей. В представлении русского человека герой не может пить из стакана — он должен пить ушатами. Я пил рюмками, но, так как я был “герой”, надо было сказать, что я пью бочками сороковыми, — и ни в одном глазу! Это, пожалуй, даже комплимент мне — молодец. Сила русского человека часто измерялась количеством алкоголя, которое он может безнаказанно поглотить. Если он мог выпить дюжину шампанского и не падал на пол, а, гордо шатаясь, шел к выходу, — его благоговейно провожали словами:

— Вот это человек!

Так что “пьянство” мое я понимаю, — и даже польщен. Но не понимаю, например, почему “герою” уместно приписывать черты мелкого лавочника?

Вспоминается мне такой замечательный случай. В Московском Большом театре был объявлен мой бенефис. Мои бенефисы всегда публику привлекали, заботиться о продаже билетов, разумеется, мне не было никакой надобности. Продавалось все до последнего места. Но вот мне стало известно, что на предыдущий мой бенефис барышники скупили огромное количество мест и продавали их публике по бешеным ценам, — распродав, однако, все билеты. Стало мне досадно, что мой бенефисный спектакль оказывается, таким образом, недоступным публике со скромными средствами, главным образом — московской интеллигенции. И вот что я делаю: помещаю в газетах объявление, что билеты на бенефис можно получить у меня непосредственно в моей квартире.хлопотно это было и утомительно, но я никогда не ленюсь, когда считаю какое-нибудь действие нужным и справедливым. Мне же очень хотелось доставить удовольствие небогатой интеллигенции. Что же, вы думаете, об этом написали в газетах?

— Шаляпин открыл лавочку!..

Богатую пищу всевозможным сплетням давали, и дают до сих пор, мои отношения с дирижерами. Создалась легенда, что я постоянно устраиваю им неприятности, оскорбляю их, вообще — ругаюсь. За сорок лет работы на сцене столкновения с различными дирижерами у меня, действительно, случались, и все же меня поражает та легкость, с которой мои “поклонники” делают из мухи слона, и та моральная беззаботность, с какой на меня в этих случаях просто клеветают. Не было ни одного такого столкновения, которое не раздули бы в “скандал”, — учиненный, конечно, мною. Виноватым всегда оказываюсь я. Не запомню случая, чтобы кто-нибудь дал себе труд подумать, с чего я с дирижерами “скандалю”? Выгоду, что ли, я извлекаю из этих столкновений, или они доставляют мне бескорыстное удовольствие?

Уверенность в оркестровом сопровождении для меня, как для всякого певца, одно из главнейших условий спокойной работы на сцене. Только тогда я в состоянии целиком сосредоточиться на творении сценического образа, когда дирижер правильно ведет оркестр. Только тогда могу я во время игры осуществлять тот контроль над собою, о котором я говорил в первой части этой книги. Слово “правильно” я здесь понимаю не в смысле глубоко художественного истолкования произведения, а лишь в самом простом и обычном смысле надлежащего движения и чередования ударов. К великому моему сожалению, у большинства дирижеров отсутствует *чувство* (именно чувство) ритма. Так что первый удар сплошь и рядом оказывается или короче второго, или длиннее. И вот когда дирижер теряет такт, то забегает вперед, этим лишая меня времени делать необходимые сценические движения или мимические паузы, то отстает, заставляя меня замедлить действие, — правильная работа становится для меня совершенно невозможной. Ошибки дирижера выбивают меня из колеи, я теряю спокойствие, сосредоточенность, настроение. И так как я не обладаю завидной способностью быть равнодушным к тому, как я перед публикой исполняю Моцарта, Мусоргского или Римского-Корсакова (лишь бы заплатили гонорар!), то малейшая клякса отзывается в моей душе каленым железом. Маленькие ошибки, невольные и мгновенные, у человека всегда возможны. Мои мгновенные же на них реакции обыкновенно остаются незаметными для публики. Но когда невнимательный, а в особенности бездарный дирижер, каких около театра несчетное количество, начинает врать упорно и путать безнадежно, то я иногда теряю самообладание и начинаю отбивать со сцены такты, стараясь ввести дирижера в надлежащий ритм... Говорят, что это не принято, что это невежливо, что это дирижера

оскорбляет. Возможно, что это так, но скажу прямо: оскорблять я никого не хочу и очень жалею, если мною кто-нибудь оскорблен; а вот быть “вежливым” за счет Моцарта, Римского-Корсакова и Мусоргского, которого невежественный дирижер извращает и подлинно оскорбляет, — я едва ли когда-нибудь себя уговорю... Неспособен я быть “вежливым” до такой степени, чтобы слепо и покорно следовать за дирижером, куда он меня без толка и смысла вздумает тянуть, сохраняя при этом на гриме приятную улыбку... Я никогда не отказываю в уважении добросовестному труду, но имею же я, наконец, право требовать от дирижера некоторого уважения и к моим усилиям дать добросовестно сработанный спектакль. С дирижерами у меня бывают тщательные репетиции. Я им втолковываю нота в ноту все, *что* должно и *как* должно быть сделано на спектакле. На этих репетициях я не издаю декретов: все мои замечания, все указания мои я подробно объясняю. Если бы дирижер действительно пожелал меня куда-нибудь вести за собою, я бы, пожалуй, за ним пошел, если бы только он меня убедил в своей правоте. Логике я внял бы, даже неудобной для меня. Но в том-то и дело, что я еще не видел ни одного дирижера, который логично возразил бы мне на репетиции. Если меня спросит музыкант, артист, хорист, рабочий, почему я делаю то или это, я немедленно дам ему объяснение, простое и понятное, но если мне случается на репетиции спросить дирижера, почему он делает так, а не иначе, то он ответа не находит...

Эти дирижерские ошибки, мешающие мне петь и играть, почти всегда являются следствием неряшливости, невнимания к работе или же претенциозной самоуверенности при недостатке таланта. Пусть дирижеры, которые на меня жалуются публике и газетам, пеняют немного и на себя. Это будет, по крайней мере, справедливо. Ведь с Направником, Рахманиновым, Тосканини у меня *никогда* никаких столкновений не случилось.

Я охотно принимаю упрек в несдержанности — он мною заслужен. Я сознаю, что у меня вспыльчивый характер и что выражение недовольства у меня бывает резкое. Пусть меня критикуют, когда я неправ. Но не постигаю, почему нужно сочинять про меня злостные небылицы? В Париже дирижер портит мне во французском театре русскую новинку, за которую я несу главную ответственность перед автором, перед театром и перед французской публикой. Во время действия я нахожу себя вынужденным отбивать со сцены такты. Этот грех я за собою признаю. Но я не помню случая, чтобы я со сцены, во время действия, перед публикой произносил какие-нибудь слова по адресу дирижеров. А в газетах пишут, что я так его со сцены ругал, что какие-то изысканные дамы встали с мест и, оскорбленные, покинули зал!.. Очевидно, сознание, что я недостаточно оберегаю честь русского искусства, доставляет кому-то “нравственное удовлетворение”...

А какие толки вызвало в свое время награждение меня званием солиста его величества. В радикальных кругах мне ставили в упрек и то, что награду эту мне дали, и то, что я ее принял, как позже мне вменяли в преступление, что я не бросил назад в лицо Луначарскому награды званием народного артиста. И так, в сущности, водится до сих пор. Если я сижу с русским генералом в кафе de la Paix, то в это время где-нибудь в русском квартале на rue de Vanquiers обсуждается вопрос, давно ли я сделался монархистом, или всегда был им. [...]

Замечу, что все сказанное служит только некоторым предисловием к рассказу об одном из самых нелепых и тяжелых инцидентов всей моей карьеры. Без злобы я говорю о нем теперь, но и до сих пор в душе моей пробуждается острая горечь обиды, когда я вспоминаю, сколько этот инцидент причинял мне незаслуженного страдания, когда я вспоминаю о той жестокой травле, которой я из-за него подвергался.

Государь Николай II в первый раз после японской войны собрался приехать на спектакль в Мариинский театр. Само собою разумеется, что театральный зал принял чрезвычайно торжественный вид, наполнившись генералами от инфантерии, от кавалерии и от артиллерии, министрами, сановниками, представителями большого света. Зал блестел сплошными лентами и декольте. Одним словом, “сюпергала”. Для меня же это был не только обыкновенный спектакль, но еще и такой, которым я в душе был недоволен: шел “Борис Годунов” в новой постановке, казавшейся мне убогой и неудачной.

Я знал, что в это время между хористами и дирекцией Мариинского театра происходили какие-то недоразумения материального характера. Не то это был вопрос о бенефисе для хора, не то о прибавке жалованья. Хористы были недовольны. Они не очень скрывали своей решимости объявить в крайнем случае забастовку. Как будто даже угрожали этим. Управляющий конторой императорских театров был человек твердого характера и с хористами разговаривал довольно громко. Когда он услышал, что может возникнуть забастовка, он, кажется, вывесил объявление в том смысле, что в случае забастовки он не задумается закрыть театр на неделю, на две недели, на месяц, то есть на все то время, которое окажется необходимым для набора совершенно нового комплекта хористов. Объявление произвело на хор впечатление, и он внешне притих, но обиды своей хористы не заглушили. И вот, когда они узнали, что в театр приехал государь, то они тайно между собою сговорились со сцены подать царю не то жалобу, не то петицию по поводу обид дирекции.

Об этом намерении хора я, разумеется, ничего не знал.

По ходу действия в “Борисе Годунове” хору это всего удобнее было сделать сейчас же после пролога. Но наша фешенебельная публика, знающая толк в “Мадам Баттерфляй”, осталась равнодушной к прекрасной музыке Мусоргского в прологе, и вызовов не последовало. Следующая сцена в келье также имеет хор, но хор поет за кулисами. Публике “сюпергала” превосходная сцена в келье кажется скучной, и после этого акта опять не было никаких вызовов. У хора, значит, остается надежда на сцену коронации: выходит Шаляпин, будут вызовы. Но, увы, и после сцены коронации шум в зрительном зале не имел никакого отношения к опере. Здоровались, болтали, сплетничали... В сцене корчмы нет хора. Нет также хора и в моей сцене в тереме. Хору как будто выйти нельзя. Истомленные хористы решили: если и после моей сцены не подымется занавес, значит — и опера ничего не стоит, и Шаляпин плохой актер; если же занавес подымется — выйти. Занавес, наверное, подымется, — надеялись они. И не ошиблись. После сцены галлюцинаций после слов: “Господи, помилуй душу преступного царя Бориса” — занавес опустился под невообразимый шум рукоплесканий и вызовов. Я вышел на сцену раскланяться. И в этот самый момент произошло нечто невероятное и в тот момент для меня непостижимое. Из задней двери декораций — с боков выхода не было — высыпала, предводительствуемая одной актрисой, густая толпа хористов с пением “Боже, царя храни!”, направилась на авансцену и бухнулась на колени. Когда я услышал, что поют гимн, увидел, что весь зал поднялся, что хористы на коленях, я никак не мог сообразить, что, собственно, случилось, — не мог сообразить, особенно после этой физически утомительной сцены, когда пульс у меня 200. Мне пришло в голову, что, должно быть, случилось какое-нибудь страшное террористическое покушение или — смешно!.. — какая-нибудь высокая дама в ложе родила...

...полночная царица

Дарует сына в царский дом...

Мелькнула мысль уйти за сцену, но с боку, как я уже сказал, выхода не было, а сзади сцена запружена народом. Я пробовал было сделать два шага назад, — слышу шепот хористов, с

которыми в то время у меня были отличные отношения: “Дорогой Федор Иванович, не покидайте нас!”... Что за притча? Все это — соображения, мысли, искания выхода — длилось, конечно, не более нескольких мгновений. Однако я ясно почувствовал, что с моей высокой фигурой торчать так нелепо, как чучело, впереди хора, стоящего на коленях, я ни секунды больше *не могу*. А тут как раз стояло кресло Бориса; я быстро присел к ручке кресла на одно колено.

Сцена кончилась. Занавес опустился. Все еще недоумевая, выхожу в кулисы; немедленно подбежали ко мне хористы и на мой вопрос, что это было? — ответили: “Пойдемте, Федор Иванович, к нам наверх. Мы все вам объясним”.

Я за ними пошел наверх, и они, действительно, мне объяснили свой поступок. При этом они чрезвычайно экспансивно меня благодарили за то, что я их не покинул, оглушительно спели в мою честь “Многая лета” и меня качали.

Возвратившись в мою уборную, я нашел там бледного и взволнованного Теляковского.

— Что же это такое, Федор Иванович? Отчего вы мне не сказали, что в театре готовится такая демонстрация?

— А я удивляюсь, что вы, Владимир Аркадьевич, об этом мне ничего не сказали. Дело дирекции знать.

— Ничего об этом я не знал, — с сокрушением заметил Теляковский. — Совсем не знаю, что и как буду говорить об этом государю.

Демонстрация, волнение Теляковского и вообще весь этот вечер оставили в душе неприятный осадок. Я вообще никогда не любил странной русской манеры по всякому поводу играть или петь национальный гимн. Я заметил, что чем чаще гимн исполняется, тем меньше к нему люди питают почтения. Гимн вещь высокая и драгоценная. Это представительный звук наций, и петь гимн можно только тогда, когда высоким волнением напряжена душа, когда он звучит в крови и нервах, когда он льется из полного сердца. Святынями не кидаются, точно гнилыми яблоками. У нас же вошло в отвратительную привычку требовать гимна чуть ли не при всякой пьяной драке — для доказательства “национально-патриотических” чувств. Это было мне неприятно. Но решительно заявляю, что никакого чувства стыда или сознания унижения, что я стоял или не стоял на коленях перед царем, у меня не было и в зародыше. Всему инциденту я не придал никакого значения. В самых глубоких клеточках мозга не шевелилась у меня мысль, что я что-то такое сделал неблагоприятное, предал что-то, как-нибудь изменил моему достоинству и моему инстинкту свободы. Должен прямо сказать, что при всех моих недостатках рабом или холопом я никогда не был и не способен им быть. Я понимаю, конечно, что нет никакого унижения в коленопреклоненном исполнении какого-нибудь *ритуала*, освященного национальной или религиозной традицией. Поцеловать туфлю наместника Петра в Риме можно, сохраняя полное свое достоинство. Я самым спокойнейшим образом стал бы на колени перед царем или перед патриархом, если бы такое движение входило в мизансцен какого-нибудь ритуала или обряда. Но так вот, здорово живешь, броситься на все четыре копыта перед человеком, будь он трижды царь, — на такое низкопоклонство я никогда не был способен. Это не в моей натуре, которая гораздо более склонна к оказательствам “дерзости”, чем угодничества. *На камни перед царем я не становился*. Я вообще чувствовал себя вполне непричастным к случаю. Проходил мимо дома, с которого упала вывеска, не задев, слава богу, меня...

А на другой день я уезжал в Монте-Карло. В петербургский январь очень приятно

чувствовать, что через два-три дня увидишь яркое солнце и цветущие розы. Беззаботно и весело уехал я на Ривьеру.

81

Каково же было мое горестное и негодующее изумление, когда через короткое время я в Монте-Карло получил от моего друга художника Серова кучу газетных вырезок о моей “монархической демонстрации”! В “Русском слове”, редактируемом моим приятелем Дорошевичем, я увидел чудесно сделанный рисунок, на котором я был изображен у суфлерской будки с высоко вздетыми руками и с широко раскрытым ртом. Под рисунком была надпись: “Монархическая демонстрация в Мариинском театре во главе с Шаляпиным”. Если это писали в газетах, то что же, думал я, передается из уст в уста! Я поэтому несколько не удивился грустной приписке Серова “Что это за горе, что даже и ты кончаешь карачками. Постыдился бы”.

Я Серову написал, что напрасно он поверил вздорным сплетням, и пожурил его за записку. Но весть о моей “измене народу” достигла, между тем, и департамента Морских Альп. Возвращаясь как-то из Ниццы в Монте-Карло, я сидел в купе и беседовал с приятелем. Как вдруг какие-то молодые люди, курсистки, студенты, а может быть, и приказчики, вошедшие в вагон, стали наносить мне всевозможные оскорбления:

— Лакей! Мерзавец!

— Предатель!

Я захлопнул дверь купе. Тогда молодые люди наклеили на окно бумажку, на которой крупными буквами было написано:

— Холоп!

Когда я, рассказывая об этом моим русским приятелям, спрашиваю их, зачем эти люди меня оскорбляли, они до сих пор отвечают:

— Потому, что они гордились вами и любили вас.

Странная, слюнявая какая-то любовь! Конечно, это были молодые люди. Они позволили себе свой дикий поступок по крайнему невежеству и по сомнительному воспитанию. Но как было мне объяснить поведение других, действительно культурных людей, которых тысячи людей уважают и ценят как учителей жизни?

За год до этого случая я пел в том же Монте-Карло. Взволнованный человек прибежал ко мне в уборную и с неподдельной искренностью сказал мне, что он потрясен моим пением и моей игрой, что жизнь его наполнена одним этим вечером. Я, пожалуй, не обратил бы внимания на восторженные слова и похвалы моего посетителя, если бы он не назвал своего имени:

— Плеханов.

Об этом человеке я слышал, конечно; это был один из самых уважаемых и образованных вождей русских социал-демократов, даровитый публицист при этом. И когда он сказал мне:

— Как хотел бы я посидеть с вами, выпить чашку чаю, — я с искренним удовольствием

ответил:

— Ради бога! Приходите ко мне в отель де Пари. Буду очень счастлив.

— Вы мне позволите с моей супругой?

— Конечно, конечно, с супругой. Я буду очень рад.

Пришли ко мне Плехановы. Мы пили чай, разговаривали. Плеханов мне говорил, подобно Гоголю:

— Побольше бы такого народа, Винница славно бы пошла...

Уходя, он попросил у меня мою фотографию. Мне радостно было слушать его и было приятно знать, что его интересует моя фотография. Я написал ему:

“С сердечными чувствами”.

И вот, через несколько дней после того, как молодые люди плевали мне в лицо оскорбления, я, придя домой, нашел адресованный мне из Ментона плотный конверт и в нем нашел фотографию, на которой я прочитал две надписи: одну, мою старую — “С сердечными чувствами”, и другую, свежую — Плеханова — “Возвращается за ненужностью”... А в это время в Петербурге известный русский литератор написал мне письмо, полное упреков и укоризны. Унизил-де я звание русского культурного человека. Позже я узнал, что этим своим интимным чувством скорби негодующий литератор дал гектографическое выражение: копии своего письма ко мне он разослал по редакциям всех столичных газет.

Да ведают потомки православных, как благородно он чувствовал...

Должен откровенно признаться, что эта травля легла тяжелым булыжником на мою душу. Стараясь понять странность этого невероятного ко мне отношения, я стал себя спрашивать, не совершил ли я, действительно, какого-нибудь страшного преступления? Не есть ли, наконец, самое мое пребывание в императорском театре измена народу? Меня очень занимал вопрос, как смотрит на этот инцидент Горький.

Горький был в это время на Капри и молчал. Стороной я слышал, что многие, приезжавшие к нему на Капри, не преминули многозначительно мигнуть заостренным глазом в мою сторону. Кончив сезон, я написал Горькому, что хотел бы приехать к нему, но прежде чем это сделать, желал бы знать, не заразился ли и он общим психозом. Горький мне ответил, что он действительно взволнован слухами, которыми ему прожужжали уши. Он меня поэтому просит написать ему, что же произошло на самом деле. Я написал. Горький ответил просьбой немедленно к нему приехать.

Против своего обыкновения ждать гостей дома или на пристани, Горький на этот раз выехал на лодке к пароходу мне навстречу. Этот чуткий друг понял и почувствовал, какую муку я в то время переживал. Я был так растроган этим благородным его жестом, что от радостного волнения заплакал. Алексей Максимович меня успокоил, лишней раз дав мне понять, что он знает цену мелкой пакости людской...

V. НА ЧУЖБИНЕ

“На чужбине”, — написал я в заголовке этих заключительных глав моей книги. Написал и подумал: какая же это чужбина? Ведь все, чем духовно живет западный мир, мне, и как артисту, и как русскому, бесконечно близко и дорого. Все мы пили из этого великого источника творчества и красоты. Я люблю русскую музыку и мою горячую любовь на этих страницах высказывал. Но разве этим я хотел сказать, что западная музыка хуже русской? Вещи могут быть по-разному прекрасны. Если в западной музыке, на мой взгляд, отсутствует русская сложность и крепкая интимная суковатость, то в западной музыке есть другие, не менее высокие достоинства. Ведь по-разному прекрасны и творения западной музыки. Есть мир Моцарта, и есть мир Вагнера. Каким объективным инструментом можно точно измерить сравнительное величие каждого из них? А чувством всякий может предпочтительно тяготеть к Моцарту или Вагнеру. Интимные мотивы такого предпочтения могут быть различные, но самый наивный из них, однако, субъективно убедителен.

Лично я определил бы мое восприятие Вагнера и Моцарта в такой, например, несколько парадоксальной форме. Я воображаю себя юным энтузиастом музыки с альбомом автографов любимых музыкантов. Я готов душу отдать за автограф Вагнера или Моцарта. Я набираюсь храбрости и решаю пойти за автографом к тому и другому.

Я разыскал дом Вагнера. Это огромное здание из мощных кубов железного гранита. Монументальный вход. Тяжелые дубовые двери с суровой резьбой. Я робко стучусь. Долгое молчание. Наконец, дверь медленно раскрывается, и на пороге показывается мажордом в пышной ливрее, высокомерно окидывающий меня холодными серыми глазами из-под густых бровей:

— Was wollen Sie? [— Что вы желаете? (*нем.*)]

— Видеть господина Вагнера.

Мажордом уходит. Я уже трепещу от страха. Прогонят. Но нет — меня просят войти. В сумрачном вестибюле из серого мрамора величественно и холодно. На пьедесталах, как скелеты, рыцарские доспехи. Вход во внутреннюю дверь по обеим сторонам стерегут два каменных кентавра. Вхожу в кабинет господина Вагнера. Я подавлен его просторами и высотой. Статуи богов и рыцарей. Я кажусь себе таким маленьким. Я чувствую, что совершил великую дерзость, явившись сюда. Выходит Вагнер. Какие глаза, какой лоб! Жестом указывает мне на кресло, похожее на трон.

— Was wollen Sie?

Я трепетно, почти со слезами на глазах, говорю:

— Вот у меня альбомчик... Автографы.

Вагнер улыбается, как луч через тучу, берет альбом и ставит свое имя.

Он спрашивает меня, кто я.

— Музыкант.

Он становится участливым, угощает меня: важный слуга вносит кофе. Вагнер говорит мне о музыке вещи, которых я никогда не забуду... Но когда за мною тяжело закрылась

монументальная дубовая дверь, и я увидел небо и проходящих мимо простых людей, мне почему-то стало радостно — точно с души упала тяжесть, меня давившая...

Я разыскиваю дом Моцарта. Домик. Палисадник. Дверь открывает мне молодой человек.

— Хочу видеть господина Моцарта.

— Это я. Пойдемте... Садитесь! Вот стул. Вам удобно?... Автограф?... Пожалуйста... Но что же стоит мой автограф?... Подождите, я приготовлю кофе. Пойдемте же на кухню. Поболтаем, пока кофе вскипит. Моей старушки нет дома. Ушла в церковь. Какой вы молодой!.. Влюблены? Я вам сыграю потом безделицу — мою последнюю вещицу.

Текут часы. Надо уходить: не могу — очарован. Меня очаровала свирель Моцарта, поющая весеннему солнцу на опушке леса... Грандиозен бой кентавров у Вагнера. Великая, почти сверхчеловеческая в нем сила... Но не влекут меня копья, которыми надо пронзить сердце для того, чтобы из него добыть священную кровь.

Моему сердцу, любящему Римского-Корсакова, роднее свирель на опушке леса...

Надо только помнить, что законное право личного пристрастия к одному типу красоты и величия не исключает преклонения перед другим.

87

Не может быть “чужбиной” для русского и европейский театр. Его славная история — достояние всего культурного человечества и производит впечатление подавляющего величия. Его Пантеон полон теней, священных для всякого актера на земле.

Никогда не забуду вечера в Москве, хотя это было больше тридцати лет назад, когда на сцене нашего Малого театра впервые увидел великого европейского актера. Это был Томмазо Сальвини. Мое волнение было так сильно, что я вышел в коридор и заплакал.

Сколько с того времени пережил я театральных восторгов, которыми я обязан европейским актерам и актрисам. Дузе, Сара Бернар, Режан, Муне-Сюлли, Поль Муне, Люсьен Гитри, Новелли и этот несравненный итальянский комик Фаравелла, в десятках вариаций дающий восхитительный тип наивного и глупого молодого человека... Как-то случилось, что мне не суждено было лично видеть на сцене знаменитых немецких артистов, но мейнингенцы, но труппа Лессинг-театра, театров Рейнгардта, венского Бургтеатра вошли в историю европейской сцены en bloc, как стройные созвездья. Кайнц и Барнай в прошлом, Бассерман и Палленберг в настоящем резюмируют чрезвычайно высокую театральную культуру.

Молодая Америка, только что, в сущности, начавшая проявлять свою интересную индивидуальность, уже дала актеров высокого ранга — достаточно упомянуть своеобразную семью Барриморов...

Изумительный Чарли Чаплин, принадлежащий обоим полушариям, переносит мою мысль в Англию — Ирвинг, Эллен Терри, Сорндик... Каждый раз, когда в Лондоне я с благоговением снимаю шляпу перед памятником Ирвингу, мне кажется, что в лице этого великого актера я кладу поклон всем актерам мира. Памятник актеру на площади!.. Это ведь такая великая редкость. В большинстве случаев актерские памятники, в особенности у нас, приходится искать на забытых кладбищах...

Будучи в Лондоне, я однажды имел удовольствие встретиться с несколькими выдающимися представительницами английской сцены. Это было за завтраком у Бернарда Шоу, который вздумал собрать за своим столом в этот день исключительно своих сверстниц по возрасту...

Меня расспрашивали о знаменитых русских актерах и актрисах. Я рассказывал, называя имена, и, к сожалению, каждый раз вынужден был добавлять:

— Умер.

Или:

— Умерла.

Невозможный Шоу самым серьезнейшим тоном заметил:

— Как у вас все это хорошо устроено. Жил, работал и умер, жила, играла и умерла... А у нас!..

И он широким движением руки указал на всю старую гвардию английской сцены, сдающуюся, но не умирающую...

С полдюжины пальцев одновременно дружески пригрозили знаменитому остро слову.

Все эти волшебники европейской сцены обладали теми качествами, которые я так возносил в старом русском актерстве: глубокой правдой выражения человеческих чувств и меткостью сценических образов. Когда Люсьен Гитри, например, играл огорченного отца, то он передавал самую сердцевину данного положения.

Он умел говорить без слов. Нервно поправляя галстук, Гитри одним этим жестом, идущим от чувства независимо от слова, сообщал зрителю больше, чем другой сказал бы в длинном монологе.

Недавно я видел Виктора Буше в роли метрдотеля. Не помню, чтоб когда-нибудь, в жизни или на сцене, я видел более типичного, более подлинного метрдотеля.

Мне кажется, что западные актеры обладают одним ценным качеством, которым не всегда наделены русские актеры, а именно — большим чувством меры и большой пластической свободой. Они предстают публике, я бы сказал, в более благородном одеянии. Но, как правильно говорят французы, всякое достоинство имеет свои недостатки, и всякий недостаток имеет свои достоинства. Русские актеры зато наделены гораздо большей непосредственностью и более яркими темпераментами.

Должен признать с сожалением, что настоящих оперных артистов я за границей видел так же мало, как и в России. Есть хорошие, и даже замечательные, певцы, но вокальных художников, но оперных артистов в полном смысле этого слова нет. Я не отрицаю, что западной музыке более, чем русской, сродни кантиленное пение, при котором техническое мастерство вокального инструмента имеет очень большое значение. Но *всякая* музыка всегда так или иначе выражает чувства, а там, где есть чувство, механическая передача оставляет впечатление страшного однообразия. Холодно и протокольно звучит самая эффектная ария, если в ней не разработана интонация фразы, если звук не окрашен необходимыми оттенками переживаний. В той *интонации вдоха*, которую я признавал обязательной для передачи русской музыки, нуждается и музыка западная, хотя в ней меньше, чем в русской,

психологической вибрации. Этот недостаток — жесточайший приговор всему оперному искусству.

88

Это сознание у меня не ново. Оно мучило меня долгие годы еще в России. Играю я Олоферна и стараюсь сделать что-то похожее на ту эпоху. А окружающие меня? А хор ассирийцев, вавилонян, иудеев, вообще все Олоферна окружающие люди? Накрашивали себе лица коричневой краской, привешивали себе черные бороды и надевали тот или другой случайный костюм. Но ведь ничто это не заставляло забыть, что эти люди накушались русских щей только что, перед спектаклем. Вот и теперь, вспоминая, сколько лет, сколько сезонов прошло в моей жизни, сколько ролей сыграл, грустных и смешных, в разных театрах всего мира. Но это были мои *роли*, а вот *театра* моего не было никогда, нигде. Настоящий театр не только индивидуальное творчество, а и коллективное действие, требующее полной гармонии всех частей. Ведь для того чтобы в опере Римского-Корсакова был до совершенства хороший Сальери, нужен до совершенства хороший партнер — Моцарт. Нельзя же считать хорошим спектаклем такой, в котором, скажем, превосходный Санчо Панса и убогий Дон Кихот. Каждый музыкант в оркестре участвует в творении спектакля, что уж говорить о дирижере! И часто я искренно отчаивался в своем искусстве и считал его бесплодным. Меня не утешала и слава. Я знаю, что такое слава, — я ее испытал. Но это как бы неразгрызенный орех, который чувствую на зубах, а вкуса его нёбом ощутить не могу... Какую *реальную радость* дает слава, кроме материальных благ и иногда приятных удовлетворений житейского тщеславия? Я искренно думал и думаю, что мой талант, так великодушно признанный современниками, я наполовину зарыл в землю, что бог отпустил мне многое, а сделал я мало. Я хорошо пел. Но где мой *театр*? [...]

Я согрел мечту, которая была мне дороже всего. Я решил посвятить и мои материальные средства, и мои духовные силы на создание в России интимного центра не только театрального, но и вообще — искусства. Мне мечталась такая уединенная обитель, где, окруженный даровитыми и серьезными молодыми людьми, я бы мог практически сообщить им весь мой художественный опыт и жар мой к благородному делу театра. Я желал собрать в одну группу молодых певцов, музыкантов, художников и в серьезной тишине вместе с ними, между прочей работой, работать над созданием идеального театра. Я желал окружить этих людей также и красотой природы, и радостями обеспеченного уюта.

Есть в Крыму, в Суук-Су, скала у моря, носящая имя Пушкина. На ней я решил построить *замок* искусства. Именно *замок*. Я говорил себе: были замки у королей и рыцарей, отчего не быть замку у артистов? С амбразурами, но не для смертоносных орудий.

Я приобрел в собственность Пушкинскую скалу, заказал архитектору проект замка, купил гобелены для убранства стен.

Мечту мою я оставил в России разбитой...

Иногда люди говорят мне: еще найдется какой-нибудь благородный любитель искусства, который создаст вам *ваш* театр. Я их в шутку спрашиваю:

— А где он возьмет Пушкинскую скалу?

Но это, конечно, не шутка. Моя мечта неразрывно связана с Россией, с русской талантливой и чуткой молодежью. В каком-нибудь Охайо или на Рейне этот замок искусства меня не так прельщает. Что же касается “благородных любителей искусства”, — не могу надивиться

одному парадоксальному явлению. Я знаю людей, которые тратят на оперу сотни тысяч долларов в год — значит, они должны искренно и глубоко любить театр. А искусство их — ersatz самый убогий. Сезон за сезоном, год за годом, в прошлый, как и в последующий, — все в их театрах трафаретно и безжизненно. И так будет через пятьдесят лет. “Травиата” и “Травиата”. Фальшивые актеры, фальшивые реноме, фальшивые декорации, фальшивые ноты — дешевка бездарного пошиба. А между тем эти же люди тратят огромные деньги на то, чтобы приобрести подлинного Рембрандта и с брезгливой миной отворачиваются от того, что не подлинно и не первоклассно. До сих пор не могу решить задачу — почему в картинной галерее должен быть подлинник и непременно шедевр, а в дорогом же стоящем театре — подделка и третий сорт? Неужели потому, что живопись, в отличие от театра, представляет собою не только искусство, но и незыблемую валютную ценность?..

И вспоминается мне Мамонтов. Он тоже тратил деньги на театр и умер в бедности, а какое благородство линий, какой просвещенный, благородный фанатизм в искусстве! А ведь он жил в “варварской” стране и сам был татарского рода.

Мне не хочется закончить мою книгу итогов нотой грусти и огорченности. Мамонтов напомнил мне о светлом и творческом в жизни. Я не создал своего театра. Придут другие — создадут.

Искусство может переживать времена упадка, но оно вечно, как сама жизнь.

8 марта 1932 г.

Париж