

Редакц. коллегия Н. Б. Волкова, М. О. Кнебель,  
 Н. А. Крымова, Т. И. Ойзерман, Г. А. Товстоногов,  
 М. А. Ульянов. Общ. науч. редакция М. О. Кнебель. Ред.  
 Н. А. Крымова. Сост. И. И. Аброскина, М. С. Иванова,  
 Н. А. Крымова. Комм. И. И. Аброскиной и  
 М. С. Ивановой. 2-е изд. испр. и доп. М.: Искусство, 1995.  
 Т. 1. Воспоминания. Письма. 542 с.

От редакционной коллегии ..... 5 Читать

Список сокращений ..... 7 Читать

М. О. Кнебель. О Михаиле Чехове, и его творческом наследии ..... 9 Читать

ПУТЬ АКТЕРА ..... 34 Читать

ЖИЗНЬ И ВСТРЕЧИ ..... 122 Читать

ВОСПОМИНАНИЯ О РАХМАНИНОВЕ ..... 258 Читать

#### ПИСЬМА

1. А. П. Чехову. [Не позднее 7 апреля 1904 г. Петербург] .....	264	<u>Читать</u>
2. В. В. Каменскому. 25 ноября 1906 г. [Петербург, Удельная] .....	264	<u>Читать</u>
3. М. П. Чеховой. 11.08.1908. [Петербург, Удельная] .....	265	<u>Читать</u>
4. И. А. Белоусову. 2 сент. 1911 г. СПб. ....	265	<u>Читать</u>
5. Н. Н. Арбатову. 11 апреля 1912 г. [Петербург] .....	266	<u>Читать</u>
6. М. П. Чеховой. [Не позднее 28 апреля 1912 г. Петербург] .....	267	<u>Читать</u>
7. О. Л. Книппер-Чеховой. [Не позднее 28 апреля 1912 г. Петербург] .....	267	<u>Читать</u>
8. М. П. Чеховой. 7 июнь 12 г. [Петербург, Удельная] .....	268	<u>Читать</u>
9. М. П. Чеховой. [Не ранее 20 июля 1912 г. Петербург, Удельная] .....	268	<u>Читать</u>
10. М. П. Чеховой. [Не позднее 9 сентября 1912 г. Москва] .....	269	<u>Читать</u>
11. М. П. Чеховой. [Не ранее 14 апреля 1913 г. Петербург] .....	270	<u>Читать</u>
12. М. П. Чеховой. [Не позднее 15 мая 1913 г. Петербург] .....	270	<u>Читать</u>
13. М. П. Чеховой. 16 мая 13 г. [Петербург, Удельная] .....	271	<u>Читать</u>
14. К. С. Станиславскому. 21. V. 13 г. [Петербург, Удельная] .....	272	<u>Читать</u>
15. М. П. Чеховой. [Не позднее 3 июля 1913 г. Петербург, Удельная] .....	273	<u>Читать</u>
16. М. П. Чеховой. [Не ранее 1 июня 1914 г. Москва] .....	274	<u>Читать</u>
17. М. П. Чеховой. [Не ранее 5 сентября 1914 г. Москва] .....	274	<u>Читать</u>
18. В. М. Игнатъевой. [Не ранее сентября 1914 г. Москва] .....	276	<u>Читать</u>
19. М. П. Чеховой. 8 май [1915 г. Петроград] .....	277	<u>Читать</u>
20. М. П. Чеховой. [Лето 1915 г. Москва] .....	278	<u>Читать</u>
21. М. П. Чеховой. 3. V. 16 [Москва] .....	278	<u>Читать</u>
22. О. Л. Книппер-Чеховой. [18 июля 1916 г. Петроград] .....	279	<u>Читать</u>
23. М. П. Чеховой. [1916 г. Москва] .....	280	<u>Читать</u>
24. Г. Б. Городецкому. 17 февр. 17 г. [Москва] .....	281	<u>Читать</u>
25. И. Ф. Шаляпиной. [Май 1917 г. Москва] .....	281	<u>Читать</u>
26. И. Ф. Шаляпиной. [Май 1917 г. Москва] .....	282	<u>Читать</u>
27. К. С. Станиславскому. [Не позднее 31 мая 1917 г. Москва] .....	282	<u>Читать</u>

38. А. И. Чебану. [Не позднее 1 августа 1917 г. Крюково, Московской губернии] .....	284	<a href="#">Читать</a>
29. К. С. Станиславскому. [Не ранее 13 декабря 1917 г. Москва] .....	285	<a href="#">Читать</a>
30. М. П. Чеховой. [Не ранее 13 декабря 1917 г. Москва] .....	286	<a href="#">Читать</a>
31. К. С. Станиславскому. [Не ранее 13 декабря 1917 г. Москва] .....	286	<a href="#">Читать</a>
32. Коллективу Первой студии МХТ. [Не ранее 13 декабря 1917 г. Москва] .....	287	<a href="#">Читать</a>
33. И. Ф. Шаляпиной. [Не позднее 25 января 1918 г. Москва] .....	287	<a href="#">Читать</a>
34. К. С. Станиславскому. [Не ранее 16 июня 1918 г. Москва] .....	287	<a href="#">Читать</a>
35. М. П. Чеховой. [Лето 1918 г.] .....	289	<a href="#">Читать</a>
36. К. С. Станиславскому. [Не ранее марта 1919 г. Москва] .....	289	<a href="#">Читать</a>
37. К. С. Станиславскому. [Не ранее 16 апреля 1920 г. Харьков] .....	290	<a href="#">Читать</a>
38. Правлению Студии имени М. А. Чехова. 10 окт. 21 г. [Москва] .....	291	<a href="#">Читать</a>
39. Андрею Белому. [Не ранее 15 октября 1921 г. Москва] .....	292	<a href="#">Читать</a>
40. Вл. И. Немировичу-Данченко. 19/XI21 г. [Москва] .....	292	<a href="#">Читать</a>
41. С. С. Димант. 26/XI21 г. [Москва] .....	293	<a href="#">Читать</a>
42. О. М. Чеховой. [18 июля — 16 августа 1922 г. Берлин] .....	294	<a href="#">Читать</a>
43. А. А. Гейроту. [Не ранее 19 сентября 1922 г. Москва] .....	294	<a href="#">Читать</a>
44. Вл. И. Немировичу-Данченко. [Не ранее 18 ноября 1922 г. Москва] .....	295	<a href="#">Читать</a>
45. А. А. Гейроту. [Не позднее 28 января 1923 г. Москва] .....	296	<a href="#">Читать</a>
46. А. И. Чебану. [30 июля 1923 г. Берлин] .....	297	<a href="#">Читать</a>
47. К. С. Станиславскому. [Июль — август 1923 г. Берлин] .....	301	<a href="#">Читать</a>
48. Б. М. Сушкевичу. [1923 г. Москва] .....	303	<a href="#">Читать</a>
49. Н. А. Крашенинникову. [1923 г. Москва] .....	304	<a href="#">Читать</a>
50. Вл. И. Немировичу-Данченко. Москва 25/IV24 г .....	304	<a href="#">Читать</a>
51. Андрею Белому. 21/V24 г. Петербург .....	305	<a href="#">Читать</a>
52. Вл. И. Немировичу-Данченко. [Весна 1924 г. Москва] .....	305	<a href="#">Читать</a>
53. А. И. Южину. 23/IX — 1924 г. Москва .....	306	<a href="#">Читать</a>
54. Андрею Белому. [Декабрь 1924 г. — январь 1925 г.] .....	307	<a href="#">Читать</a>
55. М. В. Либаккову и Б. А. Матрунину. [Не ранее 26 января 1925 г. Москва] .....	307	<a href="#">Читать</a>
56. П. А. Маркову. 25/V — 1925. [Москва] .....	308	<a href="#">Читать</a>
57. М. А. Дурасовой и А. И. Чебану. [Не позднее 22 августа 1925 г. Италия] .....	309	<a href="#">Читать</a>
58. Андрею Белому. [Осень 1925 г. Москва] .....	310	<a href="#">Читать</a>
59. * С. М. Бахتامовой. [Не позднее 27 ноября 1925 г. Москва] .....	314	<a href="#">Читать</a>
60. Н. Б. Кедриной. [24 апреля 1926 г. Москва] .....	314	<a href="#">Читать</a>
61. А. И. Чебану. [Август 1926 г. Капри] .....	315	<a href="#">Читать</a>
62. В. А. Громову. [Не позднее 24 августа 1926 г. Капри] .....	317	<a href="#">Читать</a>
63. Андрею Белому. 24/VIII - 26 г. Капри .....	320	<a href="#">Читать</a>
64. Н. А. Павлович. [Не позднее 27 августа 1926 г. Неаполь] .....	320	<a href="#">Читать</a>
65. И. Н. Берсеневу. [9 сентября 1926 г.] Неаполь, 9-го, вечер .....	320	<a href="#">Читать</a>
66. Н. А. Павлович. [Сентябрь 1926 г. Италия — Германия] .....	321	<a href="#">Читать</a>
67. Ф. Н. Михальскому. [Не позднее 15 января 1927 г. Москва] .....	324	<a href="#">Читать</a>
68. З. Н. Райх. [Не позднее марта 1927 г. Москва] .....	324	<a href="#">Читать</a>
69. К. С. Станиславскому. 2/V - 27 г. [Москва] .....	325	<a href="#">Читать</a>
70. В. Э. Мейерхольду. [Не позднее 1 июня 1927 г. Москва] .....	326	<a href="#">Читать</a>
71. Н. А. Павлович. [Весна 1927 г. Москва] .....	327	<a href="#">Читать</a>
72. * Б. М. Сушкевичу. [19 июня] 1927 г. Княжая гора .....	328	<a href="#">Читать</a>
73. А. В. Быкову. 21 сентября 1927г. [Москва] .....	329	<a href="#">Читать</a>
74. В Главрепертком. 22 сентября 1927 г. [Москва] .....	329	<a href="#">Читать</a>
75. М. Л. Курскому. [Осень 1927 г. Москва] .....	330	<a href="#">Читать</a>

76. В Главрепертком. 5 декабря 1927 г. [Москва].....	331	<u>Читать</u>
77. К. С. Станиславскому. 18 / I - 28 [Москва].....	332	<u>Читать</u>
78. Андрею Белому. 4 / III - 28 г. [Москва] .....	332	<u>Читать</u>
79. А. Я. Таирову. [Не позднее июля 1928 г. Москва] .....	333	<u>Читать</u>
80. Н. Ф. Монахову. [Не позднее июля 1928 г. Москва].....	334	<u>Читать</u>
81. И. Н. Берсеневу и С. В. Гиацинтовой. [Не позднее августа 1928 г. Берлин].....	334	<u>Читать</u>
82. Коллективу МХАТ 2-го. 29 / VIII. 28 г. [Берлин] .....	335	<u>Читать</u>
83. А. И. Свидерскому. [Не позднее 19 сентября 1928 г. Берлин] .....	336	<u>Читать</u>
84. В. А. Подгорному. [Не позднее 19 сентября 1928 г. Берлин] .....	337	<u>Читать</u>
85. В. Э. Мейерхольду. [Вторая половина сентября 1928 г. Берлин] .....	339	<u>Читать</u>
86. В редакцию газеты «Известия». [Не позднее 21 сентября 1928 г. Берлин].....	340	<u>Читать</u>
87. М. В. Либаккову. [Не ранее 14 октября 1928 г. Берлин].....	341	<u>Читать</u>
88. * А. В. Луначарскому. [Не позднее 28 октября 1928 г. Берлин] .....	341	<u>Читать</u>
89. А. Н. Кислякову. [Не позднее 24 января 1929 г. Брейтбрунн] .....	348	<u>Читать</u>
90. Андрею Белому. [Не позднее апреля 1929 г. Берлин].....	349	<u>Читать</u>
91. Н. Д. Волкову. [Не позднее 11 апреля 1929 г. Берлин] .....	354	<u>Читать</u>
92. В. Н. Татаринovu. [Не позднее 9 мая 1929 г. Берлин] .....	357	<u>Читать</u>
93. В. В. Соловьевой и А. М. Жилинскому. 18 - VII. 29. Berlin.....	358	<u>Читать</u>
94. Н. Д. Волкову. [Не позднее 24 июля 1929 г. Берлин] Число не сознательное .....	358	<u>Читать</u>
95. А. И. Чебану. [Не ранее июля 1929 г. Берлин] .....	359	<u>Читать</u>
96. А. М. Азарину. [Не позднее 1 августа 1929 г. Берлин].....	360	<u>Читать</u>
97. А. М. Жилинскому. [Не позднее 1 августа 1929 г. Берлин] .....	361	<u>Читать</u>
98. А. М. Жилинскому. 31 / VII - 29. Berlin .....	362	<u>Читать</u>
99. * Н. А. Алексееву. 26 сентября 1929 г. Берлин.....	363	<u>Читать</u>
100. А. М. Жилинскому. [Сентябрь 1929 г. Берлин].....	364	<u>Читать</u>
101. А. М. Жилинскому. [Осень 1929 г. Берлин] .....	365	<u>Читать</u>
102. Н. Д. Волкову. [Не позднее 16 ноября 1929 г. Берлин] .....	365	<u>Читать</u>
103. А. М. Жилинскому. 5 / III — 1930 Berlin.....	366	<u>Читать</u>
104. К. С. Станиславскому. 14 / III — 1930. Berlin, NW23, Klopilockstr., 21 .....	366	<u>Читать</u>
105. Президенту Чехословацкой республики. [Не ранее марта 1930 г.] Берлин .....	368	<u>Читать</u>
106. К. С. Станиславскому. [Вторая половина марта — до 20 апреля 1930 г. Берлин].....	371	<u>Читать</u>
107. К. С. Станиславскому. [20 апреля] 1930 г. Берлин.....	372	<u>Читать</u>
108. * К. Чапеку. [Не позднее 28 апреля 1930 г.] Берлин .....	374	<u>Читать</u>
109. Я. Квапиу. 28 / IV — 1930. Берлин.....	375	<u>Читать</u>
110. Я. Квапиу. 29. IV - 1930. Берлин .....	376	<u>Читать</u>
111. * К. Чапеку. 2 / V - 1930. Берлин .....	377	<u>Читать</u>
112. А. М. Жилинскому. [27 мая 1930 г. Берлин] .....	379	<u>Читать</u>
113. Я. Квапиу. 2 - 6 - 1930. Берлин .....	379	<u>Читать</u>
114. В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх. [Не ранее 17 июля 1930 г. Миттенвальд].....	383	<u>Читать</u>
115. В. Э. Мейерхольду и З. Н. Райх. [Не позднее 25 июля 1930 г. Миттенвальд] .....	385	<u>Читать</u>
116. К. С. Станиславскому. 30 / VII - 30 г. [Берлин].....	385	<u>Читать</u>
117. К. К. Алексеевой-Фальк. 12 - 9 - 30 г. Берлин .....	387	<u>Читать</u>
118. В. Э. Мейерхольду. [Не позднее 19 сентября 1930 г. Берлин] .....	387	<u>Читать</u>
119. А. И. Чебану. [Не ранее 15 октября 1930 г. Париж].....	389	<u>Читать</u>

120. С. В. Рахманинову. <i>12 декабря 1930 г. 3, rue Marie-Davy, Paris, XIV</i> .....	390	<u>Читать</u>
121. Я. Квапили. <i>14 - 1 - 1931. [Париж]</i> .....	390	<u>Читать</u>
122. Я. Квапили. <i>3 февраля 1931 г. Париж</i> .....	392	<u>Читать</u>
123. А. Г. Бергстрему. <i>24 - 2 - 1931. [Париж]</i> .....	393	<u>Читать</u>
124. Я. Квапили. <i>8. 3. 31 Париж</i> .....	394	<u>Читать</u>
125. А. Г. Бергстрему. <i>19 авг. 1931. [Гитранкур]</i> .....	394	<u>Читать</u>
126. А. Г. Бергстрему. <i>28 августа 1931. [Бурбуль]</i> .....	395	<u>Читать</u>
127. А. Г. Бергстрему. <i>14 янв. 1932. [Париж]</i> .....	396	<u>Читать</u>
128. А. Г. Бергстрему. <i>25. 1. 1932. Paris</i> .....	399	<u>Читать</u>
129. А. Г. Бергстрему. [ <i>Не позднее 28 февраля 1932 г. Париж</i> ] .....	400	<u>Читать</u>
130. В. В. Соловьевой и А. М. Жилинскому. <i>13 /XI- 32. Riga</i> .....	400	<u>Читать</u>
131. В. Э. Мейерхольду. <i>Каunas. L. V. Teatris или Riga, Merkela iela, 21.</i> <i>13.</i> .....	2. 33	400
132. М. В. Добужинскому. <i>12. 8. 33 [Рига]</i> .....	402	<u>Читать</u>
133. М. В. Добужинскому. [ <i>Сентябрь — октябрь 1933 г. рига</i> ] <i>Спешно</i> .....	403	<u>Читать</u>
134. А. М. Жилинскому. <i>4. X. 33. [Рига]</i> .....	404	<u>Читать</u>
135. В. В. Соловьевой. <i>5. X. 33. [Рига]</i> .....	405	<u>Читать</u>
136. М. В. Добужинскому. <i>23. X. 33. Riga</i> .....	407	<u>Читать</u>
137. М. В. Добужинскому. <i>11. XI. 33. Riga</i> .....	408	<u>Читать</u>
138. В. В. Соловьевой и А. М. Жилинскому. [ <i>Не ранее 14 ноября</i> <i>1933 г. Riga</i> ] .....	409	<u>Читать</u>
139. В. В. Соловьевой. [ <i>Не ранее 1 декабря Riga</i> ] .....	410	<u>Читать</u>
140. В. В. Соловьевой и А. М. Жилинскому. [ <i>Не ранее 13 декабря</i> <i>1933 г. Riga</i> ] .....	411	<u>Читать</u>
141. В. В. Соловьевой и А. М. Жилинскому. [ <i>Не ранее 20 марта</i> <i>1934 г. Riga</i> ] .....	412	<u>Читать</u>
142. Коллективу Театра молодых. <i>20. 3. 1934. Riga</i> .....	414	<u>Читать</u>
143. М. В. Добужинскому. <i>26. 3. 1934. Riga</i> .....	415	<u>Читать</u>
144. В. Э. Мейерхольду. <i>23. 6. 34 [Рига]</i> .....	416	<u>Читать</u>
145. В. Э. Мейерхольду. <i>12. 8. 34. Riga, Merkela iela, 21</i> .....	418	<u>Читать</u>
146. З. Н. Райх. <i>12. 8. 34. [Рига]</i> .....	420	<u>Читать</u>
147. Э. Я. Смилгису. <i>3. IX. 34 г. [Рига]</i> .....	422	<u>Читать</u>
148. М. В. Добужинскому. <i>30. IX. 34. Venezia, Lido</i> .....	422	<u>Читать</u>
149. Э. Я. Смилгису. <i>22. XII. 34 г. [Париж]</i> .....	423	<u>Читать</u>
150. В. И. Качалову. <i>22. 7. 35 г. New York</i> .....	423	<u>Читать</u>
151. С. В. Рахманинову. <i>25 августа 1935 г. Нью-Йорк</i> .....	424	<u>Читать</u>
152. Г. С. Жданову. <i>13. 5. 36. [Дартингтон-холл]</i> .....	425	<u>Читать</u>
153. А. С. Бессмертному. [ <i>1936 г. Дартингтон-холл</i> ] .....	426	<u>Читать</u>
154. А. С. Бессмертному. [ <i>1936 г. Дартингтон-холл</i> ] .....	429	<u>Читать</u>
155. А. С. Бессмертному. [ <i>1936 г. Дартингтон-холл</i> ] .....	430	<u>Читать</u>
156. В. В. Клименко. [ <i>Не позднее 2 января 1937 г. Дартингтон-холл</i> ] .....	431	<u>Читать</u>
157. Г. С. Жданову. <i>7. 4. 37. [Дартингтон-холл]</i> .....	432	<u>Читать</u>
158. Г. С. Жданову. <i>25. 4. 37. [Дартингтон-холл]</i> .....	434	<u>Читать</u>
159. Г. С. Жданову. <i>7. 6. 37. [Дартингтон-холл]</i> .....	435	<u>Читать</u>
160. Г. С. Жданову. [ <i>Июнь 1937 г. Дартингтон-холл</i> ] .....	436	<u>Читать</u>
161. А. С. Бессмертному. [ <i>Не позднее 4 декабря 1937 г.</i> <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	436	<u>Читать</u>
162. Семье В. В. Клименко. <i>6. 1. 38. [Дартингтон-холл]</i> .....	437	<u>Читать</u>
163. В. В. Клименко. <i>16. 1. 38. [Дартингтон-холл]</i> .....	437	<u>Читать</u>
164. К. С. Станиславскому. [ <i>25 января 1938 г. Дартингтон-холл</i> ] .....	439	<u>Читать</u>
165. В. В. Клименко. <i>6. 2. 38. Yarner Barn, Dartington (не Hall!), Tolnes</i> <i>S. Devon, England</i> .....	439	<u>Читать</u>

166.	* М. В. Добужинскому. [Не ранее 8 апреля 1938 г. <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	439	<u>Читать</u>
167.	* М. В. Добужинскому. 8. 4. 38. [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	440	<u>Читать</u>
168.	* М. В. Добужинскому. 28. 4. 38. [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	441	<u>Читать</u>
169.	* М. В. Добужинскому. 9. 5. 38. [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	442	<u>Читать</u>
170.	* М. В. Добужинскому. 25 - 5 - 38. [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	443	<u>Читать</u>
171.	В. В. Клименко. 25. 5. 38. [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	444	<u>Читать</u>
172.	* М. В. Добужинскому. 28. 5. 38. [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	445	<u>Читать</u>
173.	* М. В. Добужинскому. <i>Июнь 14, 1938.</i> [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	446	<u>Читать</u>
174.	* М. В. Добужинскому. 8. 8. 38. [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	446	<u>Читать</u>
175.	* М. В. Добужинскому. 9. 8. 38. [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	447	<u>Читать</u>
176.	* М. В. Добужинскому. 31. 8. 38. [ <i>Корнуолл, Англия</i> ] .....	448	<u>Читать</u>
177.	* М. В. Добужинскому. 2.11.38. [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	448	<u>Читать</u>
178.	* М. В. Добужинскому. 13.11.38. [ <i>Дартингтон-холл</i> ] .....	449	<u>Читать</u>
179.	* М. В. Добужинскому. [28 апреля 1939 г. <i>Риджфилд, США</i> ] .....	450	<u>Читать</u>
180.	* М. В. Добужинскому. 29 апр. 39. [ <i>Риджфилд</i> ] .....	450	<u>Читать</u>
181.	* М. В. Добужинскому. [1 июля 1939 г. <i>Риджфилд</i> ] .....	452	<u>Читать</u>
182.	* А. С. Бессмертному. [До августа 1939 г. <i>Риджфилд</i> ] .....	452	<u>Читать</u>
183.	С. Ю. Судейкину. <i>Авг. 17. 39</i> [ <i>Риджфилд</i> ] .....	453	<u>Читать</u>
184.	* М. В. Добужинскому. [Не позднее ноября 1942 г.] <i>Риджфилд</i> .....	454	<u>Читать</u>
185.	* М. В. Добужинскому. <i>Яп. 3, 1943. Чикаго</i> .....	454	<u>Читать</u>
186.	* Е. О. и М. В. Добужинским. 13 янв. 1943. [ <i>Калвер-сити,</i> <i>Калифорния</i> ] .....	454	<u>Читать</u>
187.	* М. В. Добужинскому. 13 февр. 43. [ <i>Калвер-сити</i> ] .....	455	<u>Читать</u>
188.	* М. В. Добужинскому. 23 февр. 1943. [ <i>Калвер-сити</i> ] .....	456	<u>Читать</u>
189.	Е. И. Сомову. [Не ранее 28 марта 1943 г. <i>Калвер-сити</i> ] .....	457	<u>Читать</u>
190.	* М. В. Добужинскому. <i>Понедельник, 19 апр. [1943 г.</i> <i>Калвер-сити</i> ] .....	458	<u>Читать</u>
191.	* М. В. Добужинскому. 21 мая 1943. [ <i>Калвер-сити</i> ] .....	460	<u>Читать</u>
192.	* М. В. Добужинскому. <i>Июль 16, 1943.</i> [ <i>Резеда</i> ] .....	461	<u>Читать</u>
193.	* М. В. Добужинскому. [Не позднее 22 октября 1943 г. <i>Резеда</i> ] .....	464	<u>Читать</u>
194.	* М. В. Добужинскому. 25 - 11 - 1943. [ <i>Резеда</i> ] .....	464	<u>Читать</u>
195.	* М. В. Добужинскому. 13 март, 1944. [ <i>Резеда</i> ] .....	466	<u>Читать</u>
196.	* М. В. Добужинскому. 7 сент. 1944. [ <i>Резеда</i> ] .....	467	<u>Читать</u>
197.	* М. В. Добужинскому. <i>Дек. 26, 1944.</i> [ <i>Резеда</i> ] .....	468	<u>Читать</u>
198.	* М. В. Добужинскому. 19 янв. 1945. [ <i>Резеда</i> ] .....	468	<u>Читать</u>
199.	* М. В. Добужинскому. <i>Апр. 12, 1945.</i> [ <i>Резеда</i> ] .....	469	<u>Читать</u>
200.	А. С. Бессмертному. <i>Февр. 4. 1946.</i> [ <i>Резеда</i> ] .....	471	<u>Читать</u>
201.	* М. В. Добужинскому. 10 февр. 1946. [ <i>Резеда</i> ] .....	473	<u>Читать</u>
202.	* М. В. Добужинскому. 11 февр. 1946 [ <i>Резеда</i> ] .....	473	<u>Читать</u>
203.	* М. В. Добужинскому. 1 янв. 1947. [ <i>Резеда</i> ] .....	474	<u>Читать</u>
204.	А. С. Бессмертному. <i>Янв. 4. 1947.</i> [ <i>Резеда</i> ] .....	474	<u>Читать</u>
205.	* М. В. Добужинскому. <i>Дек. 8. 48.</i> [ <i>Бeverли-хиллс</i> ] .....	475	<u>Читать</u>
206.	* М. В. Добужинскому. [Не позднее 13 апреля 1950 г. <i>Атланта</i> ] .....	476	<u>Читать</u>
207.	* М. В. Добужинскому. <i>July 20, 50.</i> [ <i>Бeverли-хиллс</i> ] .....	476	<u>Читать</u>
208.	* М. В. Добужинскому. <i>Янв. 8, 51.</i> [ <i>Бeverли-хиллс</i> ] .....	477	<u>Читать</u>
209.	* М. В. Добужинскому. <i>Апр. 6, 1951.</i> [ <i>Бeverли-хиллс</i> ] .....	478	<u>Читать</u>
210.	* М. В. Добужинскому. <i>Июнь 13. 51.</i> [ <i>Бeverли-хиллс</i> ] .....	478	<u>Читать</u>
211.	* М. В. Добужинскому. [Не позднее 16 июня 1951 г. <i>Бeverли-хиллс</i> ] .....	480	<u>Читать</u>
212.	* М. В. Добужинскому. [Не ранее 16 июня 1951 г. <i>Бeverли-хиллс</i> <i>Понедельник</i> ] .....	481	<u>Читать</u>
213.	* М. В. Добужинскому. <i>Июнь 26, 1951.</i> [ <i>Бeverли-хиллс</i> ] .....	482	<u>Читать</u>

214. * М. В. Добужинскому. <i>Июль 5, 1951. [Беверли-хиллс]</i> .....	483	<a href="#">Читать</a>
215. * М. В. Добужинскому. <i>Июль 10, 1951. [Беверли-хиллс]</i> .....	483	<a href="#">Читать</a>
216. * М. В. Добужинскому. <i>Июль 31. 1951. [Беверли-хиллс]</i> .....	484	<a href="#">Читать</a>
217. * М. В. Добужинскому. <i>Окт. 8, 1951. [Беверли-хиллс]</i> .....	485	<a href="#">Читать</a>
218. * Ю. Б. Елагину. <i>Sept. 21. 1952. [Беверли-хиллс]</i> .....	485	<a href="#">Читать</a>
219. * Ю. Б. Елагину. <i>Sept. 29. 52. [Беверли-хиллс]</i> .....	486	<a href="#">Читать</a>
220. * Ю. Б. Елагину. <i>Окт. 16. 52. [Беверли-хиллс]</i> .....	487	<a href="#">Читать</a>
221. * Ю. Б. Елагину. <i>Nov. 3. 1952. [Беверли-хиллс]</i> .....	487	<a href="#">Читать</a>
222. * А. Г. Бергстрему. <i>Май, 3, 1953. [Беверли-хиллс]</i> .....	488	<a href="#">Читать</a>
223. * Ю. Б. Елагину. <i>Дек. 15. 1953. [Беверли-хиллс]</i> .....	490	<a href="#">Читать</a>
224. А. Г. Бергстрему. <i>Янв. 8. 54. [Беверли-хиллс]</i> .....	491	<a href="#">Читать</a>
225. * А. Г. Бергстрему. <i>5 марта 1954 г. [Беверли-хиллс]</i> .....	492	<a href="#">Читать</a>
226. А. Г. Бергстрему. <i>Апр. 12. 1954. [Беверли-хиллс]</i> .....	495	<a href="#">Читать</a>
227. * А. Г. Бергстрему. <i>Апр. 23 и 28, 1954. [Беверли-хиллс]</i> .....	496	<a href="#">Читать</a>
228. А. Г. Бергстрему. <i>4 мая 1954 г. [Беверли-хиллс]</i> .....	502	<a href="#">Читать</a>
229. * А. Г. Бергстрему. <i>25 мая 54. [Беверли-хиллс]</i> .....	503	<a href="#">Читать</a>
230. * А. Г. Бергстрему. <i>Сент. 3, 54. [Беверли-хиллс]</i> .....	512	<a href="#">Читать</a>
231. * А. Г. Бергстрему. <i>Сент. 21, 54. [Беверли-хиллс]</i> .....	516	<a href="#">Читать</a>
232. * А. Г. Бергстрему. <i>22 сент. 1954 г. [Беверли-хиллс]</i> .....	517	<a href="#">Читать</a>
233. * А. Г. Бергстрему. <i>Сент. 23, 54. [Беверли-хиллс]</i> .....	519	<a href="#">Читать</a>
234. * А. Г. Бергстрему. <i>Сент. 29 и окт. 6, 54. [Беверли-хиллс]</i> .....	521	<a href="#">Читать</a>
235. * Ю. Б. Елагину. <i>Окт. 12. 54. [Беверли-хиллс]</i> .....	528	<a href="#">Читать</a>
236. * Ю. Б. Елагину. <i>[Не позднее 6 ноября 1954 г. Беверли-хиллс]</i> .....	529	<a href="#">Читать</a>
237. * Ю. Б. Елагину. <i>Nov. 13. 1954. [Беверли-хиллс]</i> .....	530	<a href="#">Читать</a>
238. * А. Г. Бергстрему. <i>Дек. 13. 1954 г. [Беверли-хиллс]</i> .....	532	<a href="#">Читать</a>
239. * Ю. Б. Елагину. <i>Дес. 15. 54. [Беверли-хиллс]</i> .....	533	<a href="#">Читать</a>
240. * Ю. Б. Елагину. <i>25 апр. 1955. [Беверли-хиллс]</i> .....	533	<a href="#">Читать</a>
241. * Ю. Б. Елагину. <i>5 мая 1955. [Беверли-хиллс]</i> .....	534	<a href="#">Читать</a>
242. А. Г. Бергстрему. <i>24 мая 1955 г. [Беверли-хиллс]</i> .....	535	<a href="#">Читать</a>
243. * Ю. Б. Елагину. <i>27 июня 55. [Беверли-хиллс]</i> .....	536	<a href="#">Читать</a>

## ОТ РЕДАКЦИОННОЙ КОЛЛЕГИИ

Настоящее издание значительно дополнено по сравнению с первым (1986). В него включено более семидесяти новых писем (в тексте они отмечены звездочкой), новые главы и фрагменты из чеховских воспоминаний «Жизнь и встречи», ряд других материалов. Кроме того, в Приложении ко второму тому впервые полностью публикуются записи репетиций «Гамлета» Шекспира в МХАТ 2-м.

До последнего времени значительная часть литературного наследия М. А. Чехова была рассредоточена по различным архивным и частным собраниям в нашей стране и за рубежом. В 60 - 70-х годах благодаря усилиям вдовы М. А. Чехова

К. К. Чеховой, ее сестры Е. К. Зиллер-Беловицкой и Г. С. Жданова, ближайшего сотрудника Чехова в последние годы его жизни, в ЦГАЛИ было передано рукописное наследие Чехова, хранившееся в США. По инициативе ныне покойных выдающихся деятелей русской культуры М. О. Кнебель и П. А. Маркова началась систематизация и подготовка этих материалов к изданию.

Редколлегией был избран следующий принцип публикации в двухтомнике. В первый том вошли воспоминания Чехова и его эпистолярное наследие; во второй — теоретические работы по вопросам актерского искусства, статьи, лекции. В виде исключения два письма — Коллективу студии Литовского государственного театра и Советским фильмовым работникам, — носящие чисто теоретический характер, помещены во втором томе.

Тексты Чехова печатаются в соответствии с оригиналом, но по новой орфографии и пунктуации, с сохранением авторских особенностей написания отдельных слов. Безусловные опiski и недописанные слова исправляются и дополняются без оговорок. Слова, пропущенные автором, но необходимые по смыслу, заключены в квадратные скобки. Квадратными скобками отмечены и купюры.

При публикации писем дата стоит в начале письма справа и ее написание соответствует авторскому. Когда дата установлена составителями, она заключается в квадратные скобки. Так как в

большинстве случаев письма адресатов Чехова не сохранились, некоторые события и факты, упоминаемые в ответных письмах Чехова, не удалось прокомментировать.

Подстрочные примечания, принадлежащие автору, специально оговариваются, составительские — нет.

Печатные источники при первом упоминании даются со всеми выходными данными. В дальнейшем указываются только автор и страница или название и страница.

Выявлением, археографической подготовкой текста и комментированием материалов, хранящихся в фондах ЦГАЛИ, занималась И. И. Аброскина; всех остальных М. С. Иванова. Документы архивов Литовской ССР собраны Д. А. Юделявичусом.

Все рисунки, помещенные в тексте, за исключением особо оговоренных, принадлежат Чехову.

Фотографии, рисунки Чехова представлены ЦГАЛИ, ГЦТМ, Музеем МХАТ, Домом-музеем А. П. Чехова в Ялте, театральным отделом Национального музея в Праге и частными лицами: Т. И. Власовой и А. П. Орловой.

Большую и разнообразную помощь в осуществлении издания оказал целый ряд людей. Наша глубокая благодарность всем, кто поделился своими материалами, советами и сведениями о жизни и творчестве М. А. Чехова и тем самым помог собиранию этого издания, его наивозможной полноте и документированию, — Г. С. Жданову, С. В. Гиацинтовой, Д. В. Зеркаловой, Е. М. Чеховой, М. А. Скрябиной, Ф. Ф. Шаляпину, В. В. Клименко, А. Н. Кислякову, Т. И. Власовой, А. Л. Никитину, Ж. Бонер, В. Пехаровой, К. Р. Барановской, В. С. Дуленко, С. Лаффит, Б. Стрейт, Д. Кошич, Н. И. Муратову-Дьяконову.

Особую благодарность мы выражаем сотруднице Хельсинкского университета Л. Бюклинг, любезно предоставившей издательству право на публикацию сорока шести писем Чехова к Добужинскому.



## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

АКПР — Архив Канцелярии президента республики, Прага.

АПП — Архив Памятника письменности, Прага.

Бахм. архив — Бахметьевский архив (фонд Добужинского). Библиотека редких книг и рукописей Колумбийского университета, Нью-Йорк.

ВЖ — Внутренняя жизнь.

ГБЛ, ОР — Государственная библиотека СССР имени В. И. Ленина, отдел рукописей, номер фонда, единица хранения, порядковый номер документа.

ГЛМ — Государственный Литературный музей.

ГПБ — Государственная Публичная библиотека имени М. Е. Салтыкова-Щедрина.

ГРМ, ОР — Государственный Русский музей, отдел рукописей, номер фонда, номер документа.

ГЦТМ — Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина, номер фонда, номер по книге поступлений, единица хранения.

ИЯЛ — Институт литовского языка и литературы Академии наук Литвы, Библиотека, отдел рукописей, фонд 51, номер документа.

КА — Коллекция автографов.

КС — Фонд К. С. Станиславского.

К-Ч — Фонд О. Л. Книппер-Чеховой.

ЛГТБ — Ленинградская государственная театральная библиотека имени А. В. Луначарского.

ЛГТМ, ОР — Ленинградский государственный театральный музей, отдел рукописей, номер по книге поступлений, номер документа.

МИЛИ — Музей истории литературы и искусства имени Я. Райниса, Рига.

МТМ — Государственный Художественный музей Литвы, отдел театра и музыки, фонд 351, единица хранения 10946, номер документа.

Н-Д — Фонд Вл. И. Немировича-Данченко.

НП — Новые поступления.

Пушкинский дом — Институт русской литературы Академии наук СССР  
(Пушкинский дом), номер фонда, единица хранения.

РБ — Государственная Республиканская библиотека Литвы.

РЧ — Репертуарная часть.

ЦГАЛИ — Центральный государственный архив литературы и искусства СССР,  
номер фонда, номер описи, единица хранения.

Летопись К. С. — Виноградская И. Н. Жизнь и творчество К. С.  
Станиславского. Летопись в 4-х т. М., 1971 - 1976.

Летопись М. Ч. — Летопись жизни и творчества М. А. Чехова, настоящее  
издание.

## О МИХАИЛЕ ЧЕХОВЕ, И ЕГО ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ

Перед читателем творческое наследие великого русского актера Михаила Александровича Чехова. Вернее, та его часть, которая осталась в книгах, письмах, статьях, лекциях.

Творчество актера в полном объеме живет, увы, только вместе с художником. В памяти тех, кто видел Чехова на сцене, хранится нечто гораздо более богатое и мощное по силе воздействия, чем страницы текста, к которым прикасалась его рука. У тех, кто испытал потрясение от встречи с Чеховым-актером, при чтении его книг и статей неизбежно возникнет горькая мысль о том, сколь хрупко и, в общем, почти невозстановимо то, что мы называем чудом актерского искусства.

Чехов брал в руки перо, когда хотел *объяснить* то, что было процессом творчества. Он (как и Станиславский) верил, что секреты искусства можно разгадать, а следовательно, передать от учителя ученикам, от поколения к поколению. И еще он верил (тем самым следуя одной из важнейших традиций русской культуры), что художник, будь то писатель или актер, должен быть абсолютно искренним — в жизни, на сцене, в книге. И в этом смысле страницы чеховского наследия, впервые здесь собранные и систематизированные, уникальны в своей ценности.

Наверное, читатели разных поколений будут по-разному читать страницы чеховского наследия. Для меня Чехов был первым учителем в театральном искусстве, он дал мне возможность близко наблюдать, сложный процесс его собственного творчества — я, естественно, вижу многое за текстом его рукописей.

Я хорошо знала Чехова-человека; встреча с ним была одним из тех сильнейших впечатлений юности, которые навсегда оставляют след в душе. И хотя вторую половину своей жизни Чехов провел далеко от всех нас, на чужбине, смею думать, что мне *понятен* его характер, понятно «зерно» его личности. Это тоже помогает увидеть многое *за* словами писем, рукописей,

книг.

Признаюсь, я с волнением знакомилась с той частью архива Чехова, которая представляет его зарубежный период и которая была передана в Москву после его смерти. Каким стал человек, художник, которого я когда-то хорошо знала? Ведь после нашей *тотсамый* Михаил Александрович Чехов.

Я хочу поделиться с читателем своими знаниями о Чехове ради того, чтобы и знания других о нем были более объемны, чтобы простое не превращалось в элементарное, а сложное манило к исследованию.

К сожалению, в литературном наследии Чехова почти не нашло отражения то, что было сотворено им на сцене. О своих ролях он пишет мало и как бы неохотно. В книге «Путь актера» есть проникновенные страницы, посвященные Гамлету, но представить по ним, *как* Чехов играл эту роль, почти невозможно. Он менее всего занят разъяснением своей трактовки или описанием спектакля. Он фиксирует в книге какие-то главные вехи своей душевной жизни, своего внутреннего духовного пути. Роль как художественное создание остается в стороне. Парадоксально, но гораздо более подробно Чехов рассказывает о двух ролях, которые он так никогда и не сыграл. Что значит «творческая мечта» Чехова, каков ее нравственный, духовный и художественный смысл, читатель поймет, ознакомившись с «Дневником о Кихоте» и страницами книги «О технике актера», посвященными роли короля Лира. Но все это, повторяю, лишь «мечтания», только подготовка к воплощению роли.

Между тем воздействие Чехова-актера на зрителя было феноменом, который до сих пор никто не может полностью объяснить. Мне приходилось говорить о нем со многими выдающимися актерами и режиссерами. Все повторяли одно: это чудо, которое нельзя разгадать. С. М. Эйзенштейн говорил, что отдал бы многое, чтобы понять секрет этого могучего таланта. И. В. Ильинский остановился на слове «непостижимо». М. М. Штраух рассказывал, что по многу раз ходил на спектакли, в которых играл Чехов, чтобы «подглядеть» тайну его искусства, но ему ни разу не удалось сохранить позицию рационального наблюдателя — Чехов сбивал его с этой позиции и превращал в

послушного ребенка, который смеялся и плакал по воле актера-волшебника.

В мемуарах, свидетельствах тех, кто с Чеховым играл, можно наткнуться на противоречивые сведения даже о том, какого цвета были у актера глаза — они казались разными в разных ролях. Что это? Дар перевоплощения? Невиданная сила актерской заразительности? Я думаю, и то и другое.

Не только товарищей-партнеров, но и критиков Чехов повергал в смятение. О его ролях существует немало отзывов, чаще всего восторженных, но как противоречивы эти отзывы! У нынешнего поколения театроведов нет и не может быть верного представления, например, о чеховском Гамлете — нечто единое с трудом вычлняется из потока резко противоположных оценок и описаний.

Интересно, что во внешнем облике Чехова не было ни одной черты, которая намекала бы на его гениальный актерский дар. Небольшого роста, очень худой, курносый — ничего бросающегося

Рассказ о том, как Чехов был принят в Художественный театр, я слышала от самого Станиславского. На вопрос, что осталось у него в памяти от первой встречи с Чеховым, Станиславский задумался и потом сказал: «Мне стало его жалко. Что-то в его глазах было доброе и беспомощное». Эти слова я запомнила точно, потому что и мое первое впечатление от Чехова было сходным. Из уважения к О. Л. Книппер и к памяти А. П. Чехова Константин Сергеевич все же согласился послушать юношу.

Михаил Чехов прочитал Станиславскому монолог Мармеладова из «Преступления и наказания» и отрывок из «Царя Федора». О том, чем завершился этот визит, Чехов пишет коротко: «Станиславский сказал мне несколько ласковых слов и объявил, что я принят в Художественный театр». Можно подумать, что сделано это было лишь из уважения к просьбе Ольги Леонардовны. Я знаю, однако, что после того, как Станиславский услышал молодого актера, он, встретив Немировича-Данченко, сказал ему: «Племянник Антона Павловича Миша Чехов — гений». Это было в 1912 году.

В 1918 году, когда я поступила в Чеховскую студию, ее руководитель считался уже знаменитым актером. Он сыграл к

этому времени своих великолепных — и абсолютно разных! — стариков: рыбака Кобуса («Гибель "Надежды"» Г. Гейрманса), игрушечных дел мастера Калеба («Сверчок на печи» по Ч. Диккенсу), слугу Фрибэ («Праздник мира» Г. Гауптмана). В этих ролях всех поразила подлинность внутреннего старения молодого актера — этому уникальному дару не могли надивиться не только мы, молодые студийцы, но и лучшие актеры Художественного театра, ветераны и мастера.

Когда Чехов сыграл Кобуса, ему было двадцать два года. В этой роли он старел буквально на глазах. Я думаю, что этот необычный процесс сценического старения и увлек Чехова. Он всегда тяготел к единству правды и чего-то почти нереального. Уже в начале спектакля его Кобусу было лет восемьдесят, а к концу казалось, что он вот-вот развалится от старости и немощности. С. В. Гиацинтова вспоминает, что как-то в шутку сказала Чехову: «Таких стариков не бывает — твоему Кобусу уже двести лет, а может, и больше...» Но Чехов играл не просто глубокого старика, он создавал, если можно так сказать, *образ старости*. Он играл пронзительно по силе, необычайно легко и, как сам признавался, *радостно*. Это очень характерное для него признание. Я надеюсь, что из контекста всего чеховского наследия читатель поймет, почему я подчеркиваю слово «радостно».

Калев в «Сверчке на печи» просто-таки излучал доброту, нежность. Доброта была главной чертой его характера, она раскрывалась в постоянной внутренней устремленности к дочери. Калев на свой лад защищал слепую дочь от жизни — творил для

Уже в первых ролях Чехова было то, что Станиславский называл «пережитой характерностью». Достигалось это не гримом, а глубоко схваченным «зерном» образа. Общим в его знаменитых стариках было лишь то, что над ними зрители то смеялись до слез, то плакали.

Фрэзера в «Потопе» Ю. Бергера Чехов играл долго. Эта роль принесла ему неслыханный успех. В книге «Вся жизнь» я подробно описала несколько вариантов этой роли — одного из лучших чеховских созданий. Добавлю к этому несколько важных штрихов, которые знаю от самого Чехова и по рассказам

Вахтангова.

Начало репетиций «Потопа» совпало с плохим нервным самочувствием Чехова: им овладевал то беспричинный страх, то не имеющее границ волнение за мать. Он иногда вел себя довольно-таки странно. Об этом уже распространялись слухи в театральных кругах, что еще больше омрачало настроение Чехова. Но завершение репетиций «Потопа» проходило более или менее нормально. На генеральной присутствовал Станиславский. Вахтангов за кулисами увидел Чехова уже в гриме, смертельно бледного, трясущегося. Еле выговаривая слова, тот произнес: «Женя, не сердись, я не знаю, как играть Фрэзера». В это время на сцене уже прозвучала реплика, после которой должен появиться Фрэзер. Вахтангов говорил нам, что такой степени гнева он никогда не испытывал. Именно в гнев перешла, переплавилась его растерянность. Чехов же рассказывал, что глаза у Вахтангова стали страшными. Кончилась эта почти безмолвная схватка тем, что Вахтангов повернул Чехова лицом к сцене и с силой его туда вытолкнул. После секундной паузы он услышал первую реплику Фрэзера и замер в изумлении: Чехов — Фрэзер заговорил с явным еврейским акцентом. «Почему вдруг этот акцент?» спросил Вахтангов Чехова в антракте. «Не знаю, Женечка», — отвечал уже спокойный и счастливый Чехов. Действительно, на репетиции не было речи о подобной характерности. «Это подсознание», объяснил Станиславский. Чехов и Вахтангов долго обсуждали происшедшее.

Случай с Фрэзером для Чехова был важен. Вообще все происшедшее с ним на сцене привело его к глубочайшей вере в силу подсознания. Он постоянно об этом думал, ждал, когда в нем возникнет то, без чего он не может создать роль. Когда подсознание молчало, он впадал в тяжелое депрессивное состояние. Часто жаловался: Станиславскому и Вахтангову легче, они одарены способностью мыслить, а ему приходится ждать, когда что-то «осенит». Могло показаться, что таким образом он относил себя к актерам, играющим «по наитию». Нет! Просто он *познавал свою*, а познав, уверовал в определенные законы творчества. Мысль Станиславского «от сознательного к подсознательному» легла в основу убеждений Чехова и на многие годы определила направление его собственных исканий.

В 1920 году Михаил Чехов репетировал одновременно две очень разные роли Хлестакова в «Ревизоре» Гоголя и Эрика XIV в одноименной пьесе А. Стриндберга. Несмотря на сверхзанятость, Чехов пока еще не бросил свою студию. Мы были ему дороги, он откровенно делился с нами всеми своими сомнениями и радостями, иногда брал с собой на репетиции «Эрика XIV». Звать нас в Художественный театр он не мог, это не разрешалось. А в студию являлся переполненным то одной ролью, то другой. Вдруг — смешливый, дурашливый. Мы понимали: он что-то нашел в Хлестакове. А назавтра — нервный, взвинченный, несправедливо к кому-то придирался, потом неистово просил прощения и награждал таким добром, такой лаской, которую без слез невозможно было принять. Это был и Чехов, это был и несчастный Эрик.

Мне не приходилось видеть другого актера, который так безжалостно тратил бы свои силы и во время репетиций и в течение спектакля. Этой нервной энергией Чехов, собственно, и держал зал в состоянии непрерывного напряжения. В «Эрике XIV» оно возникало с момента первого выхода короля, выхода, совершенно невероятного по смелости. Сперва был слышен громкий хохот, потом с верхнего балкона летели горшки с цветами, подушки, целый ворох подушек. И — после паузы — в полной тишине стремглав выбегал король. Он был смертельно бледен, бездонные глаза казались черными. Безумие этого несчастного властителя постепенно становилось очевидным. Но Чехов воссоздавал не клиническую картину безумия, а жизнь живой человеческой души. То властный, то нежный, мягкий, беспомощный, то озаренный силой любви, то трусливый, этот Эрик вмещал в себя так много противоречивых свойств, что, думается, под этим грузом и погибал.

В 1921 году Чехов покинул свою студию, и его ученики разбрелись кто куда. Я оказалась в МХАТ и видела выпуск «Ревизора». Своего учителя я наблюдала в исключительных, счастливых обстоятельствах — над гоголевской ролью с ним работал Станиславский. Главным впечатлением от игры Чехова в «Ревизоре» были легкость, воздушность почти нереальная. Но за этим стоял невидимый зрителям огромный труд. Правда, труд труду рознь. Эта работа, повторяю, была для него счастьем. От



находок Чехова в зале замирал сам Станиславский; подсказы Станиславского актер подхватывал, с поразительной безбоязненностью развивал и тут же претворял. В этом Хлестакове были гипертрофированы самые простые чувства — голода, легкомыслия, бездумной влюбчивости, а в общем была гипертрофирована *заурядность*. На сцене был Фитюлька — если это слово можно написать как имя собственное.

Степень голода Хлестакова была такой, что у смотрящих на него из зрительного зала тоже собиралась слюна во рту, когда он, стоя у окна, пытался плюнуть на кого-то из прохожих. Не столько

Помню, как однажды в зрительный зал вошел Немирович-Данченко с томиком Гоголя в руках и просидел весь спектакль, проверяя текст по книге — ему показалось, что Чехов играет роль своими словами. Выяснилось, однако, что не только не было «своих слов», но была точно соблюдена пунктуация, учтены все запятые, вся сложность гоголевской лексики. Владимир Иванович, предельно чуткий к слову и стилю автора, зашел к Чехову за кулисы и похвалил его. Чехов был счастлив этой похвалой. «Обмануть» Немировича-Данченко было не так-то легко, но обмануться, глядя на Чехова, можно было даже знатоку. Импровизациям в этой роли не было счета. Каждый из видевших Хлестакова рассказывал о новых и новых находках.

Мы, молодые актеры, были заняты в пятом акте, в массовой сцене гостей. Я смотрела начало спектакля со ступенек бельэтажа, потом в антракте быстро гримировалась и остальные сцены смотрела из-за кулис — приходилось крепко зажимать рот, чтобы не смеяться вместе с публикой, а иногда и с актерами — они тоже не выдерживали. Однажды И. М. Москвин, сам большой выдумщик и любитель пошутить, расхохотался, когда Хлестаков, рассказывая об арбузе, который он ел, нарисовал в воздухе гигантский правильный четырехугольник.

После спектакля он сказал Чехову:

— Миша, нельзя так шутить. Представляете, если бы в зрительном зале сидел Станиславский! Ведь я из-за вас в самом неподходящем месте засмеялся!

Чехов просил прощения, а в качестве оправдания говорил, что ведь у Гоголя тоже необычный арбуз! Хлестаков уверяет, что заплатил за него семьсот рублей, — каким же мог быть такой

арбуз?!

Интереснейшим свойством чеховских импровизаций было то, что актер никогда не менял ни текста, ни установленных мизансцен. Он не мог сесть на непредназначенный для него стул, а если садился, то умел вовремя освободить его. Иногда он действительно выбивал партнеров из строгой колеи спектакля, но — только неожиданностью и яркостью приспособлений. Его импровизации не порождали хаоса, они лишь звали других творить столь же свободно. Чехов возвышался над ансамблем силой таланта. А ведь в мхатовский ансамбль входили такие индивидуальности, как Леонидов, Москвин, Книппер.

Благодаря чеховскому Хлестакову я могу сказать: мне посчастливилось видеть, как *надо* играть Гоголя. Разгадка этого труднейшего автора оказалась доступной Михаилу Чехову. Мы были счастливыми тому свидетелями.

С Шекспиром Чехов встретился на сцене дважды. Первый раз это был Мальволио в «Двенадцатой ночи». Кстати — ввод, в первом *пережил*, то есть переживал на каждом спектакле. Представляется чрезвычайно интересным путь, которым он шел к правде чувства именно в этой, острохарактерной роли.

В те годы Чехов искал характерность, которая помогла бы ему проникнуть в роль. Он помнил рассказы о том, как Станиславскому открылась роль Штокмана — в момент, когда был найден особый жест руки. Чехов наблюдал за мастерством характерности таких актеров, как Москвин и Леонидов. В роли Мальволио он особенно упорно искал посадку головы, движения шеи. Голова этого Мальволио была гордо закинута, а шея как будто застряла между узенькими, подтянутыми вверх плечиками. Найдя эти как бы чисто физические особенности образа, Чехов пошел дальше. Ему открылась манера говорить, тембр голоса, общая пластика. Трудно забыть, как эта нелепая фигурка чванливо двигалась, каждой черточкой выражая презрение к тем, кто ниже его по рангу. Мальволио хохотал и прыгал от счастья, поверив, что покорила Оливию, и бурно рыдал от горя, когда до его жалкого умишка доходило, что его обманули. Контрастность актерских красок была феноменальной. Зрители хохотали до стона, до изнеможения. Но когда Мальволио появлялся обиженный и оскорбленный, в зале смолкал смех. Возникла горячая волна сочувствия к

уродливому, странному человеку, который при всем том умел глубоко и искренне любить.

Так каким же путем Чехов пришел к такой правде характера и столь редкостной силе воздействия на зрителей? К моменту работы над «Двенадцатой ночью» собственные поиски Чехова в области психотехники чрезвычайно углубились. Он был одержим задачей найти связь между внутренним содержанием роли и наглядным, физическим выражением человеческого существа. То, о чем думал Чехов, позже он назвал поисками «воображаемого центра». Он оттолкнулся от понимания характерности, которое было раскрыто ему в Художественном театре, и пошел дальше, дав пример того, что познанию глубин психотехники нет предела.

Второй шекспировской ролью Чехова был Гамлет, созданный в 1924 году. «Гамлет» выпускался в чрезвычайно сложных для Чехова условиях. Как руководитель театра он выбрал трагедию Шекспира, чтобы обогатить репертуар МХАТ 2-го, без всякого намерения самому сыграть Гамлета. Но актера на эту труднейшую роль в труппе не нашлось, и Чехов взял ее исполнение на себя. *своего* Гамлета, сомневался, сможет ли добиться слияния с этим образом.

Дело осложнялось еще и тем, что Чехов, продолжая искать свой путь к органической правде поведения, включил теперь в эти поиски других.

Здесь я должна сделать отступление. Еще в Чеховской студии мы пользовались «приемом мячей» — теперь он был введен в репетиционный процесс. (В книге «Путь актера» Чехов кратко рассказал об этом.) Прием был прост: чтобы в репетиционный период текст «не садился на мускулы языка» (выражение Станиславского), актеры, не пользуясь словом, перебрасывались мячами, вкладывая в каждое свое движение определенный волевой посыл. Так искалась природа общения, разнообразие ритмов. Помню, Чехов разобрал с нами какой-то отрывок из «Двенадцатой ночи». Каждый должен был определить характер своих взаимоотношений с партнерами и задачи. После чего Чехов попросил принести на урок мячи. Он читал нам вслух текст, а мы, внимательно вслушиваясь в его смысл, старались вызвать в себе внутренние волевые побуждения и, руководствуясь ими,

бросали партнеру мяч. Чехов следил, чтобы в движения вкладывалось то содержание, которое диктует автор. Как только мы разобрались в этом упражнении, он передал чтение пьесы одному из участников, а сам стал действовать от лица Мальволио. Он проиграл нам сцену, когда Мальволио после получения написанного Марией письма встречается с Оливией. К этому времени он уже сыграл эту роль в театре и теперь с легкостью вызывал в себе и «зерно» и физическое самочувствие Мальволио в данной сцене.

Это было похоже на великолепное немое кино, в котором не было ни одного иллюстративного, объясняющего жеста. Чехов — Мальволио был переполнен достоинством — достоинством ничтожества, претендующего на высочайшее признание. Он был счастлив так, что ему едва удавалось унять дрожь. Слова его роли и роли Оливии медленно и спокойно читал кто-то из студийцев. А Чехов, ничего не изображая мимически, все переводил во внутренний монолог. В руках у него был мяч, и он бросал его Оливии, вкладывая в движения невероятно глупое, чванливое изящество и кокетство. В самом посыле мяча была такая динамика, что казалось, у него буквально не хватает терпения получить мяч обратно. Он ждал этот мяч как ответное признание.

Чехов давал своей партнерше великолепный материал, но та в первую минуту растерялась от блеска его фантазии и стала произносить вслух свои реплики. Поняв сущность задания, она быстро нашла не только верный, но и разнообразный ритм недоуменных «вопросов» Оливии. Она кидала мяч то настороженно-медленно, то быстро и энергично, то опасно. Возникло безмолвное, удивительно насыщенное общение. При повторении этюда исполнительница роли Оливии с удивлением отметила, что почти точно запомнила текст сцены.

Мне же казались необычайно интересными оба спектакля. Да и вообще — почему одно образное видение должно исключать другое или враждебно противостоять ему? Я и тогда не понимала этого, не понимаю и теперь. «Блоху» освещала богатая режиссерская фантазия Дикого, в ней было много актерских удач. В «Гамлете», как, впрочем, в любом спектакле, где играл Чехов, он затмевал всех других исполнителей. Но, конечно же, ни

о какой мистике в общем решении спектакля и речи быть не могло.

В спектакле было много интереснейших режиссерских находок, как, например, сцена с Призраком. Явление Тени отца Гамлета обозначалось лишь глухими ударами барабана (словно это шаги старого короля). Хор мужских голосов за сценой произносил слова Призрака, а Гамлет вторил им, как бы заново их осмысляя. Он один *видел* своего отца, а зрители, как загипнотизированные, видели и слышали то, что воспринимал Чехов. Прием, кстати, был аналогичен режиссерским поискам Немировича-Данченко.

За долгую жизнь в театре мне посчастливилось видеть многих Гамлетов, но Гамлет Чехова никем в моем сознании не был заслонен. Способ его существования в этой роли можно было определить словами пьесы: не *казаться*, а *быть*. Как и во всех других своих ролях, Чехов доходил здесь до предельного накала эмоций — и в любви к погубленному отцу, и в недоверии к придворным, и в отношении к матери, которую прежде боготворил, а теперь готов возненавидеть, хотя все-таки не в силах был вырвать из своей души сыновней преданности и любви.

Гамма «светотеней» во внутренней партитуре роли была уникальна. Смятенность души этого Гамлета вызывала у зрителей острое сочувствие. В противовес многим своим характерным образам в Гамлете Чехов почти полностью отказался от жеста и динамики мизансцен: он только слушал, смотрел, думал. Небывалая сила сосредоточенности рождала озарения: в роли Гамлета были моменты, которые запечатлелись в памяти почти как символ.

Оценка этого Гамлета была противоречивой. В своей книге «Путь актера» Чехов довольно спокойно приводил слова Станиславского о том, что он, Чехов, все же не трагик. Немирович-Данченко (к которому Чехов вместе со всей постановочной группой обращался за советом перед началом репетиционной работы) был согласен со Станиславским. П . А . Марков писал, <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Марков П. А. О театре. В 4-х т. Т. 2. М., 1974, с. 306.

Сам Чехов считал, что не дотянулся до того Гамлета, какой ему виделся, но был убежден, что со временем достигнет необходимого трагического масштаба. Это характерно для Чехова — он спокойно проходил мимо похвал, был склонен поверить жесткой критике, но глубинная вера в себя не покидала его, несмотря на моменты сомнений.

Через год Чехов ошеломил театральную Москву ролью Аполлона Аполлоновича Аблеухова в «Петербурге» Андрея Белого.

Это был период дружбы Чехова с Белым. Они сблизились в период репетиций «Гамлета»; работа над «Петербургом» еще более объединила их. Я оказалась свидетельницей их совместных напряженных поисков и экспериментов. В такие моменты Чехову нужны были молодые, восприимчивые люди, всегда готовые его слушать. Чеховской студии уже не существовало. Но теперь вокруг Чехова и Белого возник кружок молодых энтузиастов. И параллельно с репетициями «Петербурга» на квартире К. Н. Васильевой (будущей жены Белого) мы занимались ритмом, движением и словом, изучали поэтику, даже теорию литературы. Белый читал нам свои стихи и отрывки из прозы, великолепно анализируя свое и чужое творчество. Кроме того, Чехов и Белый вели с нами занятия по изучению так называемой «эвритмии». Как участник и свидетель этих занятий, считаю своим долгом их хотя бы кратко описать. То же самое, кстати, мог бы в свое время сделать Ю. А. Завадский он входил в наш кружок.

Белый (а вслед за ним и Чехов) был увлечен идеей, что каждая буква в слове и каждый звук в музыке имеют свое пластическое выражение. Следовательно, можно пластически «расшифровать» стихи, прозу, музыку. Белый со свойственной ему одержимостью вовлекал нас в эти поиски. Думаю, что именно под влиянием Белого ритм стал одной из основных проблем, которые разрабатывались Чеховым. Мы искали пластическое выражение каждой буквы, учились «грамматике» жестов, переходя от буквы к слогу, потом к фразе, к предложению. Натренировавшись, мы делали довольно трудные упражнения.

«Читали» жестами стихи Пушкина, сонеты

Шекспира, хоры из «Фауста», а однажды самостоятельно

приготовили стихи Маяковского, которого Белый очень любил.

Чехов владел этим «пластическим» языком букв в совершенстве; он поражал нас тем, что мгновенно воспринимал и запоминал зримое «обозначение» ноты, звука. Порой он делал упражнения один, и это было так красиво, что казалось, он мог бы выступать и публично, демонстрируя свое искусство. Иногда он предлагал

Хочу подчеркнуть, что ни в какие антропософские теории Рудольфа Штейнера ни Белый, ни Чехов нас не посвящали. У Чехова вообще было *свое* отношение к философским теориям: он шел не от искусства к философии, но, наоборот, от всего, что его в философии увлекало, — к искусству. То, что он в результате в искусство приносил, было ярко и своеобразно. Возможно, потому, что все это было освещено его актерским талантом.

Вернемся, однако, к роли Аблеухова. Инсценировку «Петербурга» Белый делал сам, хотя не имел склонности к драматургическому мышлению. Чехов, явно проявлявший способность к драматургии, на этот раз не вмешивался в инсценировку. Он был увлечен ритмической прозой Белого и верил, что именно она открывает путь к внутренней музыкальности роли и спектакля. Действительно, «Петербург» отличался редкостным многообразием ритмов. Но центром и главной художественной силой спектакля стал образ сенатора Аблеухова, созданный Чеховым, глубина его актерского перевоплощения. К этому следует добавить:

и глубина

социального прозрения. В книге «О технике актера» не случайно высказана мысль о том, что актеру необходимо «социальное чувство». Чехов не любил и не умел говорить на эти темы, скорее, их избегал, но «социальным чувством», несомненно, обладал. Роль Аблеухова является лучшим тому подтверждением.

Этот человек, похожий на летучую мышь, был наделен огромной властью — Аблеухов держал в жестких руках «горящую империю» и не собирался разжимать рук, никому не собирался отдавать власть, данную ему монархом. Говорили, что чеховский Аблеухов похож на Победоносцева. Возможно. «Совиные крыла» этот сенатор тоже простирал над Россией, над своим роскошным, но прогнившим домом. В нем были и сила, и зловещая властность, и страх, и нежность к сыну, но во всем

этом — обреченность, историческая обреченность, близость конца.

Последним актерским сокровищем Михаила Чехова, которое нам дано было увидеть, явился образ Муромского в спектакле «Дело».

В тот день, когда на труппе МХАТ 2-го читалась пьеса А. В. Сухово-Кобылина, я зашла к Чехову домой. Он показал мне свой рисунок, который набросал, пока слушал пьесу: старичок в большом седом парике, с седыми усами и длинными жидкими бакенбардами; высокие ботфорты, живот старчески выдвинут вперед. «Я дам тебе этот рисунок, а на премьере ты вернешь его мне, сказал Чехов. Сравним, каким Муромский привиделся мне впервые и каким я его "выпеку"». Увидев Чехова на спектакле из зрительного зала, я была буквально потрясена. По сцене ходил, там жил, любил, плакал и умирал тот самый человек, которого я видела на клочке бумаги.

Трудно представить себе большие противоположности: Аبلеухов замкнут, закрыт; Муромский — открыт, он добр и открыт в мире жестокости, зла и коварства, и эту естественную человеческую открытость невозможно было наблюдать без острой боли.

Чеховские герои всегда во что-то сильно верили. Муромский глубоко верил, что ему удастся спасти честь дочери, что он найдет слова, которые растрогают и убедят тех, от кого зависит существование его семьи. Предложения дать взятку он категорически отвергал, глубоко убежденный в неподкупности тех, кто вершит судьбами людей. На вопрос о том, на какие деньги живет начальство, он без тени сомнения убежденно отвечал: «Жалованье государево получают и живут. и живут.» Чехов произносил эти слова так, что вскоре после премьеры их повторяла вся театральная Москва. Бывает, какая-то фраза из драматургического произведения становится поговоркой. В данном случае даже не слова, но актерская интонация создала такую поговорку. На любую несправедливость, возникавшую в жизни или в театре, ответом у нас была фраза Муромского, произносимая с разной степенью имитации: «Жалованье государево получают и живут. и живут.» Когда сам Чехов говорил это со сцены, ответом ему был гомерический смех из



зала — смеялись над степенью несоответствия наивной веры Муромского и жестокости бюрократической машины. Последняя сцена Муромского — его схватка с Варравиним — вызывала слезы в зале. Чехов в этой сцене доходил до высокого драматизма. Трудно было предположить в тщедушном старике силу, с которой он хватал Варравина за грудь, чтобы тащить к государю на расправу. Вспышка оказывалась ему не под силу, он еле держался на ногах и все же бросал в лицо Варравину остатки денег. Потом падал и, уже лежа на полу, срывал с себя ордена.

На роли Муромского закончился творческий путь актера Михаила Чехова в России.

Что дали нашему театру его сценические создания? Я думаю, тот взлет духовной энергии, который всегда сопутствует явлению на сцене гениального художника. Каждая роль Чехова была в полном смысле слова открытием. Прежде всего, открытием мира автора, будь то Гоголь, Шекспир или Сухово-Кобылин. Подлинность переживаний, пронизывающих его образы, переворачивала принятые, привычные взгляды на театральные жанры комедию, гротеск, сатиру, буффонаду. Все эти жанры, как бы более условные, чем психологическая драма, представляли в творчестве Чехова насыщенными глубочайшим внутренним содержанием, той «жизнью человеческого духа», которую Станиславский считал высшим смыслом театрального искусства.

<sup>2</sup> . Марков называет Чехова «актером эксперимента», «экспериментатором над душевными и физическими качествами человека», художником, способным «проникнуть через сплетение физиологических, нравственных и иных качеств к сердцевине образа», к тому, что можно назвать человеческой «идеей» образа<sup>3</sup>. Все это определялось личностью художника.

Что же в ней, в этой личности, было самым главным? Я думаю, то, что Михаил Чехов был *художником-искателем*.

Русский театр богат актерскими дарованиями. Но среди многих прекрасных художников сцены редкими и драгоценными

<sup>2</sup> Марков П. А. О театре. В 4-х т. Т. 1. М., 1974, с. 397.

<sup>3</sup> Там же, с. 398, 399.

феноменами являются искатели новых путей. У них особый склада-мышления, часто бунтарский и лишенный целостности. Судьба таких актеров исключительна. Им трудно живется в любом устоявшемся коллективе, и коллективу, как правило, нелегко сживаться с такими людьми.

Напряженность духовного поиска — типичное русское явление. Своими корнями оно связано с основной традицией русской культуры. Произведения русской литературы, живописи, музыки отмечены тем же постоянным стремлением к познанию истины, смысла жизни, смысла творчества. Эта устремленность художника нередко расширяет рамки того или иного вида искусства, даже ломает эти рамки, задает современникам непростые вопросы.

Искания Станиславского охватывали все стороны театра. Поиски и открытия Чехова ограничивались областью актерской психотехники. Так же как Станиславский, он считает этот вопрос самым сложным. Впитав в себя открытия Станиславского, он не испытал полного удовлетворения. В нем постепенно зрела уверенность, что не на все вопросы Станиславский нашел исчерпывающий ответ. Путь Чехова — путь ученика, последователя, спорщика, продолжателя, оппонента.

В 1928 году у нас вышла книга Чехова «Путь актера». О Чехове-человеке можно многое понять по этой книжке, небольшой по размеру, но чрезвычайно богатой по смыслу. Нельзя не согласиться с критиком Б. В. Алперсом, так оценившим эту книгу: «На страницах его мемуаров ("мемуары" в тридцать семь лет!) собственная его жизнь с ее взлетами и падениями, с тем феноменальным и обыденным, что было в ней, лежит перед ним, словно распластанная на операционном столе, со снятыми покрывами, и он подвергает ее исчерпывающему анализу, как будто говорит не о себе, а о другом, постороннем ему человеке». Алперс далее высказывает мысль, что «так писать о себе может только художник, действительно осознавший конец своего творческого <sup>4</sup>. С этим я решительно не могу согласиться. Чехов **всегда** думал и говорил так с полной и абсолютной искренностью. Ни о каком «конце пути» он не думал — просто

<sup>4</sup> Алперс Б. В. Театральные очерки. В 2-х т. Т. 2. М., 1977, с. 56.

был в своей книге самым собой.

«Путь актера» поражает трезвой бесстрашностью анализа. Обычно авторам свойственно до некоторой степени романтизировать себя или своих близких. Чехов рассказывает с одержимой искренностью о себе, о своих близких, о своем детстве. Не знаю, кто еще в нашем театре поднимался до такой исповеди. Эту книгу можно назвать: «Покаяние артиста Чехова». Для меня нет сомнений — она родилась именно от желания *покаяться*, и не просто наедине со своей совестью, а так, как иногда каялись на Руси религиозные люди, — на людях, дабы очиститься от собственных вин и падений. У великого русского актера родилась непреодолимая потребность покаяться публично, и он это исполнил, видимо, получив какое-то моральное удовлетворение, вернее, успокоение.

Но, конечно же, по своему содержанию эта уникальная книга богаче личных «покаяний». В ней, хоть и лаконично, отражен тот путь поисков, нравственных и эстетических, на который художник вступил, может быть, полусознательно, следуя интуиции, а потом — вполне убежденно, поверив, что идет туда, куда ему следует идти.

Книга «Путь актера» отражает личность человека и художника, одержимого идеей *самоусовершенствования*. Эта идея тоже имеет свои глубокие корни в русской культуре и национальном характере. Л. Н. Толстой, А.

П. Чехов,

Ф. М. Достоевский, Л. А. Сулержицкий, К. С. Станиславский — вот мощные авторитеты и учителя Чехова на всю жизнь. Идее самоусовершенствования он оставался верен до конца дней. В основе своей это была *вера в человека*, в его силы и знания. Энергия Чехова направлялась к труду и к внутренней, непрерывной и сосредоточенной работе над собой. Все документы чеховской жизни, вернувшиеся на родину и давшие нам сегодня возможность узнать эту жизнь в полном объеме, говорят о том же: Чехов до конца дней оставался тружеником, деятельным и неутомимым.

Чтобы вернее и глубже понять наследие великого художника, надо всмотреться повнимательнее в его характер. Позволю себе поделиться некоторыми собственными наблюдениями, а также мыслями, которые появились после непосредственного контакта

с Чеховым спустя десятилетия. Острые давние впечатления остались в памяти навсегда, но многое мне самой открылось лишь со временем.

В пору, когда я пришла в Чеховскую студию, Чехов увлекся и многих из нас увлек серьезным изучением Ницше, Шопенгауэра, Шпенглера, Канта, Бергсона. Тягу к философской литературе и философскому осмыслению мира он испытывал с детства, во многом под влиянием отца, Александра Павловича Чехова, характер которого так ярко описан в книге «Путь актера». Мы, молодые

Он был необыкновенно добр. Это была доброта исключительная, почти фантастическая. Любому человеку он был рад отдать все, что имел, хотя имел он в те годы так мало, что иногда было просто непонятно, на какие средства он жил. Из-за серьезной болезни он не мог играть в театре. Тогда-то друзья посоветовали ему открыть студию. Каждому из нас говорилось, что плата за обучение — три рубля в месяц, но ни у кого из нас не было взято никаких денег. Студия размещалась в квартире Чехова; после занятий мы нередко варили пшеничную кашу, и Чехов с матерью, а после ее смерти с Ксенией Карловной, садился с нами есть эту кашу больше ничего не было. Нечем было отапливать помещение — и мы ходили разгружать дрова на станцию, притаскивали какие-то балки. Изредка Чехов участвовал в концертах — вместе с С. В. Гиацинтовой и О. И. Пыжовой играл водевиль «Спичка между двух огней» или читал рассказы А. П. Чехова. За концерты платили мукой или крупой, и тогда в студии устраивался пир.

Сам будучи голодным и неустроенным, Чехов постоянно за кого-то хлопотал. Его одолевали просьбами, и он никому не мог отказать. По письмам, обнаруженным в разных архивах, читатели смогут в какой-то степени понять, какое множество просьб он выполнял. Делать добро было его стихийной потребностью. Это человеческое качество ярко отражалось и в его творческой натуре и в ролях, на сцене. Почти каждый из созданных им образов освещался мгновениями детской наивной доброты: Кобус, Калерб. Гамлет, Муромский, даже Аблеухов.

Совершенно исключительным был юмор Михаила Чехова. Мне кажется, что его можно сравнить с юмором Антона

Павловича Чехова.

Может быть, именно здесь место важному отступлению. Если в жизни М. А. Чехова был человек, оказавший на него первое решающее влияние, — это Антон Павлович Чехов. История чеховского семейного клана, сложного и талантливое, чрезвычайно характерна для уклада русской жизни и культуры. В этой семье были таланты, погибавшие от алкоголя, были натуры религиозные, были мужественные и самоотверженные. Писательский дар А. П. Чехова формировался в невероятном сопротивлении тому, *МОЖНО* — вырваться, чтобы жить достойной человека жизнью. Мне кажется, Михаил Чехов с годами вполне сознательно принял этот завет и этот высокий пример.

Творчество А. П. Чехова он не просто любил. Это творчество повлияло на него в самых его истоках и в самых вершинах. Он впитал написанное А. П. Чеховым, как впитывают воздух семьи, дома, хотя собственный дом и детство М. А. Чехова были крайне сложными и нерадостными. Поразительно, что с годами все более проступала внутренняя связь, духовная близость Михаила Александровича Чехова и его дяди, Антона Павловича Чехова, которого давно уже не было в живых.

Антон Павлович Чехов был одарен писательским гением; Михаил Чехов — актерским. А. П. Чехов писал, Михаил Чехов играл, сочинял. Он сочинял героев пьес, сочинял их в воображении во всех подробностях и всегда — с юмором. Он постоянно показывал встреченных им людей, знакомых актеров, режиссеров, показывал чаще тех, кого любил. В студии приучал и нас к этому, требовал, чтобы мы сочиняли своих «человечков». Глядя на наши довольно наивные попытки, начинал сам играть и уже не мог остановиться. Мы видели созданных им самых разных людей — высоких, низкорослых, толстых, худых, умных, глупых, трезвых, пьяных, глухих, немых, говорливых, несущих чепуху с умным видом, тупо молчащих, пустых, перенасыщенных чувствами. Эти мгновенно возникающие «человечки» действовали, общались с нами, молниеносно отвечали на любой вопрос. Мы не уставали от этой замечательной игры. И такой юмор освещал этих возникающих, как в сказке, людей, что мы смеялись до слез.

Кажется, Спиноза сказал, что смех есть радость и потому сам

по себе — благо. На сцене Чехов умел возбуждать такой смех в зрительном зале, какого мне потом уже не приходилось слышать. Он был творцом смеха, он вызывал в зале массовую зрительскую радость.

Интересно, что с годами не исчез, а, напротив, усилился интерес Чехова-художника к юмору в актерском творчестве. Он осмыслял проблему как теоретик, вводил ее в сферу педагогики. Это нашло отражение и в последних прочитанных им лекциях, уже в Голливуде. Юмор проанализирован Чеховым с разных точек зрения — и как способ увидеть себя со стороны, и как необходимое слагаемое актерской и человеческой этики, и как путь к легкости исполнения. (Та же мысль — в книге «О технике актера».)

В сочетании чувства юмора и острой драматизации жизни — характер Чехова. Он все преувеличивал — и смешное и драматическое. Уход первой жены был воспринят им так, что возникли опасения за его душевное здоровье. Любое заболевание матери было для него истинной драмой, а ее смерть — ударом, оставившим

Мысль о смерти пугала его. Он не мог примириться с неизбежностью конца и всерьез раздумывал о возможности загробного бытия. Притом он не был религиозен в привычном смысле слова, никогда не ходил в церковь. Свои страхи он изо всех сил старался преодолеть. Мне кажется, еще сильнее, чем страх, у него было желание избавиться от этого чувства, и тут шла напряженная борьба человека с самим собой.

Отношение к людям у Чехова было очень сложным. Он нуждался в друзьях, в опоре, в человеческой преданности. Отсюда — жажда человеческой близости с некоторыми учениками, со многими актерами МХАТ. Отсюда же и серьезные ошибки в оценке людей. Он мог переоценить одаренность какого-либо актера и преданность ученика. Нередко он окружал себя малоталантливыми людьми, но, как ему казалось, преданными и уже потому прекрасными. Он очень тяжело переживал разочарования и измену.

Черты характера буквально проецировались на творчество: фантастическая устремленность в поисках, гиперболизация явлений и черт характера, взлеты, падения, гениальные

свершения, ошибки, метания. Он не обладал ровным, легким для окружающих характером, не отличался большим запасом душевного здоровья и физических сил. Но я не знаю другого человека, который бы так мучился от собственного несовершенства. Свою крайнюю душевную ранимость Чехов признавал. Он понимал, что это качество можно и нужно переплавлять в творчество, и занимался этим постоянно. В результате, как я представляю, он не стал менее чуток и восприимчив, но избавился от тех болезненных свойств, которые были мучительны и для него самого и для окружающих.

Одаренность Чехова была многогранна. Он прекрасно рисовал и всегда сам гримировался. (Гриму он придавал большое значение). Он был превосходным шахматистом, мог состязаться с серьезными игроками. Страстно любил музыку — обладал абсолютным слухом, любил импровизировать на рояле. Можно сказать, что его занятия с нами были пронизаны двумя стихиями — юмором и музыкой. Его любовь к музыке была активна, требовала впечатлений — он не пропускал концертов Шаляпина, Рахманинова, Неждановой, Собинова, Гельцер. Ходил на концерты всех приезжавших в Россию мировых музыкальных знаменитостей. Насколько широки были его художественные интересы и знания, можно понять и по книге «О технике актера» и по лекциям и письмам.

Совершенно особым было его отношение к литературе, прежде всего — русской. Об этом свидетельствуют созданные им сценические образы. Собственный литературный дар Чехова как бы

знаменательно то, каким был его последний литературный замысел. Уже написав книгу «О технике актера», уже осознав, что не сыграет на американской сцене тех ролей, о которых всю жизнь мечтал, уже больной, уже понимая, что конец жизни близок, Чехов принимает за три «биографические повести» об А. П. Чехове, о К. С. Станиславском, о Вл. И. Немировиче-Данченко. Они хранятся теперь в ЦГАЛИ, в фонде М. А. Чехова, это тысячи исписанных карандашом страниц.

Нет точных данных, указывающих цель этой работы. Но внутренний смысл ее ясен, особенно когда знакомишься с предварительными заметками и планами. Чехов, как литератор и

психолог, задумал написать повести, воссоздающие путь формирования тех людей, которые ему представлялись значительными не только для русской, но и для мировой культуры и духовной жизни. Он считал (и он не ошибался в этом), что есть нечто общее в том, как избранные им художники шли к открытию собственной индивидуальности. Каждый из них путем внутренней борьбы отказывался от чего-то второстепенного, наносного, случайного, освобождался от влияния обстоятельств и суеты и шел к главному — в самом себе, в искусстве, в литературе. А. П. Чехов — как писатель, Немирович-Данченко — как режиссер, Станиславский — как актер и исследователь законов актерского творчества. Не так много источников и материалов было в руках у Михаила Чехова, и его не смущало, что иногда он почти переписывал страницы «Моей жизни в искусстве» или книги Немировича-Данченко «Из прошлого». Но он занимался вовсе не компиляцией. Ему было важно запечатлеть внутреннее движение человека в жизни и в искусстве. Захватывает и сила анализа и сила авторского *перевоплощения*. Да, опять перевоплощения, в данном случае это принцип Чехова-литератора. Об Антоне Павловиче Чехове он пишет так, будто побывал им, перевоплотился в него, его глазами увидел унылый таганрогский домик, суету московских редакций, улицы старой Москвы. Так же написаны диалоги Станиславского с Лилиной (вот где сверкнет лукавый юмор Чехова!). Мне кажется совершенно несущественным, соблюдена ли в этих повестях документальная точность, не важно и то, из какого источника автор берет тот или иной факт. Иногда он просто его выдумывает, иногда сдвигает что-то в хронологии — все это, повторяю, не имеет значения, и не надо искать в этих повестях документальной точности. Значение имеет движение чеховской мысли, направление его фантазии,

Но самое главное в творческом наследии Чехова, разумеется, мысли об искусстве актера, тайнах этого искусства и путях к театральной правде. Книги Чехова, его статьи, лекции, наконец, письма все это наглядно раскрывает с годами все более возрастающий интерес Чехова к проблемам психотехники актера. Это показывает, что память о том, чему научил Чехова Станиславский, Художественный театр и все русское искусство в



целом, никогда не ослабевала.

Будучи свидетелями творчества Михаила Чехова, мы, его современники, смело называли его самым блестящим из учеников Станиславского. Они могли не всегда понимать друг друга в разговорах об искусстве, с годами стала отличаться их рабочая терминология. Но не случайно Станиславский пресекал всякий шорох в зале, когда на сцене творил Чехов. А после репетиций он обращался к нам, к молодым: «Если хотите изучать мою систему, наблюдайте за творчеством Миши Чехова.»

Вчитываясь в чеховские мысли по поводу так и не сыгранных им ролей — Дон Кихота Сервантеса и короля Лира Шекспира, вдумываясь в работу его воображения, живо представляешь себе, к каким художественным вершинам этот актер мог еще прийти, если бы его судьба сложилась по-другому. Классические образы он освещает творческой мыслью, всегда направленной вглубь, к внутреннему миру человека.

Театр, к которому стремился Станиславский, был по сути своей театром, о котором мечтал и Чехов. И если искать пример актера, который на практике добивался исчерпывающей полноты *перевоплощения на основе переживания*, это в первую очередь Михаил Чехов.

Чехов стремился к гармонии. Как актер он искал и добивался ее на сцене, в своих ролях. Как человек постоянно мучился, ощущая дисгармонию в том, что касается миропорядка. Отсюда — страхи, метания. Отсюда, я думаю, шло и его увлечение антропософией и наивная вера в то, что именно в антропософских теориях — искомая истина, воссоединяющая искусство и жизнь. Во многом именно отсюда — и чужбина, и страх вернуться, и новые страдания уже оттого, что надо искать свое место совсем в ином, не родном мире.

Читателя, несведущего в сложностях чеховских исканий и блужданий, метут удивить некоторые его мысли о «материализме» как о начале, враждебном искусству и чуть ли не вообще человеческой личности. Одержимый поиском «высших истин», страстный в своих притяжениях и отрицаниях, Чехов отстраняется от «материальности» как от чего-то, что разрушительно для «духовного». Показательны противоречия, в которых неизбежно оказывается мысль Чехова, поскольку

реальная творческая практика подсказывает иное, более мудрое отношение к тому, что «материально», к тому, что есть, по существу, сама жизнь во плоти, полная тайн и влекущая к их разгадке. «Ощущение таинственности» знакомо ребенку.

На судьбу Чехова во многом повлияла встреча с Андреем Белым. Андрей Белый — поэт, философ, человек, мечущийся между гигантским грузом знаний и неизбывным желанием вместить свое мироощущение в стихи и прозу, художник, бесконечно преданный русской культуре, русскому поэтическому слову.

Андрей Белый вначале познакомился с Чеховым как зритель. Он был пленен чеховским Хлестаковым. Потом их сблизила совместная работа над постановкой «Петербурга». Именно Белый первый рассказал Чехову о Рудольфе Штейнере и его антропософском учении, и рассказ этот произвел на Чехова большое впечатление. В 1923 году Белый вернулся из поездки в Швейцарию. За границей осталась его первая жена, не захотевшая бросить «эвритмическую группу», созданную Штейнером. (В 1925 году, уезжая в Германию лечиться, я везла с собой письмо Белого, в котором он заклинал жену вернуться в Россию. В Германии я видела представления «эвритмической группы» — многое в них было похоже на те упражнения, которые мы под руководством Белого и Чехова делали, изучая «ритмы» и «метры».)

О Штейнере Андрей Белый рассказывал в то время многим — личность этого человека довлела над ним. По всей вероятности, то, что он нам преподавал, было неким сплавом воспринятого от Штейнера и его собственного поэтического ощущения слова, звуков, пластики. Он писал: «Мне всю жизнь грезилась новые формы искусства, в которых художник мог бы пережить себя, слияние со всеми видами творчества. Я хотел вырваться из тусклого слова к яркому. Отсюда — опыты с языком. Интерес к народному языку. Обилие неологизмов, переживание ритма как начала, соединяющего поэзию с прозой»<sup>5</sup>. А вот что о Белом

<sup>5</sup> Андрей Белый. О себе как писателе. — Рукописный отдел Гос. Публичной б-ки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина, запись от 27 февраля 1933 г.

говорил Горький: «Белый — человек очень тонкой, рафинированной натуры, это писатель на исключительную тему, существо его — философствующее чувство. Белому нельзя подражать, не принимая его целиком со всеми его атрибутами — как некий своеобразный мир, как планету, на которой свой, своеобразный — растительный, животный и духовный мир»<sup>6</sup>. От Белого можно было отвернуться, оттолкнуться или — попасть под его воздействие. Сам он в те годы читал огромное количество лекций, искал широких контактов. Занятия с нашей маленькой группой были для него интересны, разумеется, прежде всего потому, что на них присутствовал Чехов — притягивала его невероятная художественная восприимчивость.

Под влиянием Белого Чехов задался целью во что бы то ни стало увидеть Рудольфа Штейнера и добился этого. Он и В. Н. Татаринев (бывший ученик Чеховской студии, режиссер МХАТ 2-го) встретились со Штейнером летом 1924 года. Эта

Современному советскому читателю мало что говорит имя Рудольфа Штейнера, поэтому необходимо здесь краткое пояснение.

Рудольф Штейнер был в высшей степени деятельным участником теософского движения. В 1913 году он основал Антропософское общество, которое рассматривалось им как завершение теософии и переход на высшую ступень оккультного постижения «высших миров». Способом такого постижения Штейнер считал развитие интуиции как якобы сверхъестественной способности ясновидения, возвышающей человека над ограниченным земным знанием. Штейнер был одержим стремлением превратить абстрактные идеалистические теории в живую веру, страстный порыв, призванный пробудить в человеке высшие духовные силы. По Штейнеру, эти силы скованы догматической теологией католицизма и церковным формализмом. В своей «философии свободы» Штейнер своеобразно синтезировал западноевропейскую и восточную мистику, некоторые идеи немецкого классического идеализма, Гете, Ницше, романтизма и т. д. В отличие от традиционной мистики с ее

<sup>6</sup> «Лит. наследство», 1963, Т. 70. М. Горький, с. 310.

культом пассивного созерцания Штейнер проповедовал активное приобщение к потустороннему, пропагандируя разработанную им систему ритуальных действий и упражнений, театральных мистерий, эвритмических упражнений и т. п.

По учению Штейнера, человек представляет собой микрокосмос, в котором следует различать следующие три сферы: физическую (материальную), эфирную (душевную) и астральную (духовную). Каждая из этих сфер составляет ступень как в индивидуальном развитии человека, так и во всемирной истории человечества. Задача антропософии заключается в том, чтобы поднять человека на высший, духовный уровень, возвысить его над повседневным физическим существованием, актуализировать потенциально присущую человеческой личности незримую связь с божественным.

Штейнер объездил многие страны, зажигая аудиторию своими страстными проповедями, организуя отделения Антропософского общества, печатные издания, сбор денежных средств. Не только неискушенные в философии слушатели, но и такие энциклопедически образованные и по-настоящему талантливые люди, как поэт и мыслитель Андрей Белый, испытали на себе его влияние.

Михаил Чехов не занимался специальными философскими проблемами. Он не задумывался о том, насколько научно обоснована «философия свободы» Штейнера. Но призыв к духовному прозрению, к возвышению над обыденщиной, наконец, культ интуитивной способности познания — все это находило глубокий отклик в его художественной натуре, в его представлениях о духовной значимости искусства. Только так, на наш взгляд, можно объяснить его увлечение антропософией Штейнера.

Проблема духовного возвышения человека занимала людей веками, она поддается освещению с разных сторон Михаил Чехов связал ее с антропософией и, как ему показалось, обрел твердую почву под ногами и душевное спокойствие.

Иногда в статьях и воспоминаниях о Чехове приходится читать, что трагедией его стал отрыв от Станиславского и от реализма. Это глубоко неверно. Во всех своих ролях Чехов, как уже говорилось, оставался талантливейшим учеником именно

Станиславского, нередко постигая те высоты «жизни человеческого духа», о которых мечтал его учитель.

Однако, окунувшись в изучение сложного творческого процесса, Чехов не увидел там той гармонической силы, которую видели Станиславский и Немирович-Данченко. А его нестерпимо тянуло заглянуть в тайны творчества и самостоятельно познать его законы. Мало того, он чувствовал не только потребность их познать, но какую-то гипертрофированную личную ответственность за решение сложнейших проблем творчества. Совершенно особое ощущение личной ответственности и в этом смысле собственного пути в искусстве — в этом тоже натура Чехова. Ему не было свойственно то, чем впоследствии грешили некоторые ученики Станиславского и Немировича-Данченко они как бы перекладывали груз окончательных ответов на плечи своих учителей, оставляя себе не слишком большую тяжесть. Чехов хотел все испытать и открыть сам.

В самостоятельных поисках Чехова чрезвычайно интересно то, как своеобразно он развивает открытия Станиславского, Немировича-Данченко и Вахтангова в области актерской техники. Например, делая с нами упражнения, Чехов обращал внимание на то, что, когда актер мысленно следит за человеком, созданным фантазией, его физический аппарат уже сам собой, без участия воли включается в работу. Мы представляем себе голос образа — и нам уже хочется попробовать тот или иной тембр этого голоса; мы увидели жест образа и у нас, хотя мы еще не двигаемся, уже рождается стремление к этому жесту. Видя «его» походку, мы, еще сидя на месте, уже приспособляем ноги для аналогичных движений.

Пристальнейшее наблюдение за образом, созданным в воображении, привело Чехова к «теории имитации». Мне раньше казалось, что «имитация» так или иначе предполагает рассудочный подход к роли. То, что именно Чехов, актер огромной эмоциональной силы, звал к такому подходу, удивляло меня очевидным противоречием. С течением времени, сопоставляя чеховские поиски с собственной режиссерской и педагогической практикой, я поняла: силой воображения, которой Чехов был наделен от природы, ему дано было «имитировать» не только внешнее поведение образа, но

проникать во внутреннюю сущность характера. Чеховская «имитация» не передразнивание внешнего, а путь постижения внутреннего и способ развития и тренировки воображения. Кроме

Все эти проблемы до сих пор встают перед каждым художником, всерьез задумывающимся о своей профессии и ее тайнах.

. Последний раз я видела Чехова в Берлине. Уже завершилась его жизнь на родине, уже, по существу, начался тяжкий путь эмиграции, но я этого тогда не понимала. Мне кажется, не понимал этого до конца и сам Чехов. Мы встретились случайно меня редко выпускали из санатория, где я лечилась. Чехов окликнул меня на улице: «Я знал, что мы сегодня встретимся!» Никакой вероятности встречи не было, но в Москве близкие привыкли к таким его странностям и постоянным шуткам. Мы пошли в зоологический сад и долго сидели там, разглядывали животных. Когда-то в студии Чехов учил нас показывать разные ритмы поведения медведей, орлов, моржей. И вот теперь он, не вставая со скамейки, показывал «зерно» различных зверей и птиц.

Об искусстве он обычно говорил или дурачась, или очень серьезно. На этот раз он был очень серьезен. Говорил, что ему опять нужна студия, что работа в театре, режиссура и организационные дела мешают ему понять что-то самое существенное в творчестве. Говорил, что, так же как у человека периодически обновляется кожа, так в искусстве должно обновляться восприятие чувств. Расспрашивал о Станиславском.

Потом мы поехали к нему домой. Он вместе с Ксенией Карловной Зиллер остановился у ее друзей. В квартире было очень чисто, аккуратно — тюлевые занавески, вышитые подушки. Чехов так не подходил к этой квартире, к этому немецкому уюту. Но его там очень любили, и ему это было, по-видимому, дорого. По-немецки Чехов говорил ужасно. Смеясь, он рассказывал, что в немецком кафе предпочитает произносить: «Merci, madam», независимо от того, кто подает ему кофе. Могла ли я тогда думать, что это последняя моя встреча с Чеховым?!

Материалы данного издания довольно полно освещают

жизнь Чехова за рубежом. Она полна драматизма, и это можно почувствовать за самым веселым письмом, за каждой страничкой воспоминаний о родине. В свою незаконченную книгу «Жизнь и встречи» Чехов почти целиком включил «Путь актера», а потом как бы продолжил рассказ фрагментарно, уже без того мощного душевного порыва, которым была продиктована его первая книга.

Судьба складывалась тяжело, иначе и не могло быть. Слишком многое надо было преодолеть, иногда ломая себя. Но он многое и преодолел и сделал. Он многое сделал для театров Латвии и Литвы — там до сих пор жива о нем глубокая память. Он привил

Был ли он сам режиссером? Многие материалы свидетельствуют о его активной режиссерской работе в Прибалтике, в Англии, в студиях. И все же я думаю, эта работа была скорее вынужденной, нежели естественной для него. Естественным для Чехова было творческое подчинение великим режиссерам — Вахтангову, Станиславскому. Мне кажется, что мог возникнуть интереснейший его союз с Мейерхольдом. В театре нет большей силы, нежели природа художника. А по своей природе Михаил Чехов был прежде всего актером.

В книге «О технике актера» глубоко и талантливо проанализирован «Король Лир». Но Чехова как бы не занимает форма спектакля, то, что мы называем постановочным замыслом. Ему гораздо интереснее разбираться во внутренней жизни действующих лиц. О том, каким мог быть его собственный король Лир, я думаю часто, перечитывая эту трагедию Шекспира. Кажется, даже слышу голос Чехова.

Книга «О технике актера» была написана на русском языке. После смерти Чехова она была переведена на французский, испанский, немецкий языки. Чем объясняется такой всемирный интерес к книге, содержащей ряд упражнений по технике актера? Конечно же, тем, что известное во всем мире учение Станиславского своеобразно продолжил (отчасти оспаривая, отчасти развивая) талантливейший ученик своего учителя.

Для советского читателя книга «О технике актера» имеет своеобразный и необходимый для верного восприятия фон. В нашей стране вышло в свет Собрание сочинений

К. С. Станиславского.

Теоретическое

наследие

Вл. И. Немировича-Данченко опубликовано

Так же как Шаляпин, Рахманинов, Бунин, Михаил Чехов навсегда остался принадлежностью родной культуры и теперь может обогатить ее своим теоретическим наследием.

... В середине октября 1955 года Ольга Леонардовна Книппер-Чехова позвала меня к себе и протянула мне письмо. Писала Ада Константиновна Книппер (сестра Ольги Константиновны, первой жены Чехова): «Милая, дорогая тетя Оля! Сегодня опять пишу тебе, чтобы сообщить, что в ночь с 30 сентября на 1 октября внезапно скончался Миша Чехов. Последнее время он много писал (о театре) и печатался. Последний месяц была в Калифорнии страшная жара, и Миша жаловался, что он ее тяжело переносит. Ему исполнилось 64 года — это теперь не "возраст"».

М. А. Чехов похоронен в Калифорнии, на крутом холме кладбища Лаун Мимориел, под небольшой плитой со скромной надписью: «Михаил Чехов, 1891 - 1955».

... Прошло еще двадцать лет. Вопрос о творческом наследии Чехова, в конце концов, встал как задача, требующая решения, веры и энергии. Чтобы это наследие стало доступно читателю, многое сделали люди, близко знавшие Чехова. Елена Карловна Зиллер (сестра Ксении Карловны) во время поездки в Лос-Анджелес поняла, что наследие великого русского актера там мало кому нужно. С помощью Георгия Семеновича Жданова (сотрудника и друга, которому посвящена книга «О технике актера») архив Михаила Александровича Чехова был тщательно собран и возвращен на родину. Близкие Чехову люди выполнили то, что считали своим долгом по отношению к нему, и нельзя не выразить им за это нашей глубокой признательности и уважения.

... Я вспоминаю свое первое впечатление от Чехова. Оно было необычайно острым. Он вошел в комнату, как-то неловко подтягивая брюки, неказистый, невзрачный. И сразу я увидела его глаза — куда-то устремленные и точно ждущие какого-то ответа. Эти светлые бездонные глаза, полные боли, одиночества и какого-то немого вопроса, так и остались в памяти навсегда.

Сегодня фигура Михаила Чехова легендарна. Цель настоящего издания — осветить личность Чехова, раскрыть



*правду о* нем. Во всяком случае, ту ее часть, которая запечатлена в его собственных словах. Остальное — долг и задача исследователей.

*М. Кнебель*

# ПУТЬ АКТЕРА<sup>1</sup>

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

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

Как громадную организованную ложь воспринимал я театральный мир. Актер казался мне величайшим преступником и обманщиком. Вся театральная жизнь представлялась мне сферой огромных размеров, и в самом центре этой сферы, как искра, вспыхивала ложь. Искра вспыхивала в то время, когда зрительный зал был наполнен публикой, а сцена — актерами. Между сценой и зрительным залом вспыхивала ложь! В громадной же сфере театральной жизни шла непрерывная работа, кипучая работа: книги о театре, об актере, о режиссере, «искания», «опыты», студии, школы, лекции, критики, суждения, обсуждения, диспуты, споры, восторги, очарования и разочарования, гордыня, великая

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

В большом масштабе развернулось во мне и передо мной то, что я пережил в детстве и что позволю себе вспомнить здесь. В первом классе гимназии я проявлял необыкновенное рвение к учению. Мой недельный отчет блистал пятерками. Я был в восторге от своих успехов и от самого себя. И, наконец, мне было

поручено заниматься французским языком с моими товарищами одноклассниками. Я увлекся преподаванием и перестал учиться сам. Прошло некоторое время. Моих учеников вызывали к доске, они ошибались, но я был все еще вне подозрения. Но вот однажды был вызван и я, с тем чтобы показать ученику своему, в чем он ошибся, написав на доске «vous etes»<sup>7</sup>. Я вышел и гордо написал «wu zet»! Учительница замерла! Произошло нечто для меня непонятное и страшное. Я полетел в пропасть. Не только для учительницы и для товарищей моих, но и для меня самого вскрылась правда обо мне. «Wu zet»! Вот чем казалась мне моя деятельность в театре пять-шесть лет назад: я сгорал от стыда, но не знал, как написать правильно эти два коротеньких слова. Вершина моего отчаяния и была переломом во мне как в художнике и как в человеке. С этой вершины я и попробую бросить взгляд *назад и вперед* и постараюсь связать мое *прошлое с будущим*.

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

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

— Бросай все — иди полоть!

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

Но я не только боялся отца, я уважал его и даже благоговел перед ним. Часто он, невзирая на мою молодость, излагал мне удивительно завлекательно и понятно всевозможные философские учения, сопоставляя и критикуя их. Я с восторгом слушал его рассказы. Эрудиция его была поистине удивительна: он великолепно ориентировался не только в вопросах философии, но и в медицине, естествознании, физике, химии,

<sup>7</sup> Vous etes — настоящее время второго лица множественного числа глагола etre — быть (*франц.*).

математике и т. д., владел несколькими языками и в пятидесятилетнем возрасте, кажется, в два-три месяца изучил финский язык.

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

Мука моя происходила оттого, что я привлекался почти ко всем новым изобретениям отца в качестве его ближайшего

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

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

У меня и сейчас еще осталось стремление как можно скорее сделать то, что мне нравится, что доставляет удовольствие. Мои игры были ограничены не только временем, но и пространством. Весь двор нашей дачи (мы жили за городом круглый год) был занят огородом и курятником. Куры были у отца самых разнообразных и необыкновенных пород и такой нежной организации, что не переносили зимних холодов и доставляли много забот и волнений отцу. Отношения его с курами были так

сложны и интимны, что их трудно было разгадать. Когда петух ухаживал не за той курицей, которую намечал для этой цели отец, то со двора раздавались крик и брань, петух удирал от отца, взывая о помощи, весь курятник приходил в возбуждение, и разгневанный отец удалялся к себе в кабинет. Когда же наступало время «заряжать инкубатор» (яйца высиживались, конечно, искусственным способом), то приходило в движение все население дома. Прислуга кипятила воду, брат носил эту воду в комнату с инкубатором, я следил за градусником и лампой, а отец раскладывал на сетку яйца, помечая на них числа, породы и пр. И когда через три недели вылуплялись цыплята, то мать моя и я должны были, изображая курицу-наседку, делать «тю-тю-тю», ударяя пальцем по столу перед самым носом цыпленка, отец же изобретал в это время всевозможные приспособления, которые, опускаясь сверху на спинки всего большого семейства новорожденных цыплят, должны были симитировать для них пушистый животик наседки.

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

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

Радостны были для меня исчезновения отца, но печальны его возвращения. Печальны потому, что отец возвращался больным. Он страдал тяжелыми, изнурявшими его физически и нравственно приступами запоя. Его исчезновения были мучительной борьбой с приближавшимися припадками. Его

колоссальная воля задерживала наступление болезни надолго, но болезнь всегда побеждала его, и он, сгорая от стыда и мучаясь за мать и за меня, с болью в голосе тихо говорил:

— Мать, пошли, милая, за пивом.

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

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

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

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

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

И нас действительно никогда не трогали.

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

С наступлением болезни отца моя душевная жизнь принимала несколько иной характер. С одной стороны, я страдал за отца и мать, с другой — радовался тому вниманию, которое оказывал мне отец во время своей болезни. Он рассказывал мне много удивительных вещей, причем рассказы его становились неотразимо увлекательны. Он умел писать и говорить просто, сильно, красочно, умно, завлекательно и, когда нужно, —

остроумно. Антон Павлович Чехов говорил про него:

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

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

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

Впрочем, чувство смешного было во мне всегда сильно развито и, к счастью, не угасло до сих пор. Юмор дает познания, нужные для искусства, и вносит легкость в творческую работу.



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

Но наряду с чувством юмора природа наградила меня и смешливостью. Но это едва ли достоинство. Смешливость долго мучила меня на сцене. Я не только хохотал сам, но и заражал моих партнеров. Смешливость на сцене вообще очень распространена среди актеров, и бороться с ней трудно. Часто бывало достаточно малейшего пустяка, для того чтобы я начал безудержно смеяться. Иногда впечатление, рассмешившее меня, держалось в моей памяти несколько дней подряд, и я все снова возвращался к нему и хохотал, присочиняя какие-нибудь новые подробности и детали. Неоднократно попадал я в неловкие положения благодаря ш). Ученик мой поспешил ко мне на помощь. Он, зная мою смешливость, пытался объяснить даме истинную причину моего поведения, но слова его складывались так, что можно было подумать, что я ненормальный человек. Это насмешило меня еще больше. Дама вскочила и бросилась к двери, но запуталась в портьере и ударилась лбом о косяк. Со мной сделалось что-то

Часто видел я своего отца за письменным столом. Я видел, как он, нарезав длинные полоски бумаги, исписывал их мелким красивым почерком. Я видел, как он правил корректуры, и видел его статьи напечатанными в газетах и журналах. Все это

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

Мои первые попытки «представлять» протекали, как это всегда бывает в таких случаях, в домашней обстановке. Моя мать и нянька были постоянными моими зрителями, они же были и теми героями, которых я изображал во всех возможных и невозможных положениях. Отец никогда не интересовался

Постепенно круг моих зрителей расширялся, устраивались «спектакли» на балконе, где я уже читал рассказы Горбунова, играл сценки из Диккенса, пополняя их эпизодами собственного сочинения и внося элемент пикантности. Отец мой всегда называл вещи своими именами, и я с детства привык к

известному роду слов, не видя в произнесении их ничего, что могло бы быть предосудительным. И очень долго я не мог понять столь пугавшей всех разницы между двумя родами слов. Уже будучи взрослым, я с большим трудом отучал себя от недозволенного лексикона слов. В детстве же я видел в этих словах и в связанных с ними понятиях только смешной оттенок, который и занимал меня. Я долго не мог понять, почему люди краснели, слыша от меня какое-нибудь недопустимое, по их мнению, выражение, и был искренне убежден, что они сами примышляют к произнесенному мной слову что-то такое, что заставляет их краснеть и ужасаться. Позднее мне казалось, что это происходит оттого, что все люди, и в особенности женщины, просто развратны.

Мои семейные выступления на балконе приобретали все большую и большую популярность, и наконец мне удалось уговорить одного из любителей дачного кружка допустить меня на местную клубную сцену. Восторгу моему не было конца. Преимущественно мне давали роли всевозможных водевильных старичков. Мне было все равно, репетирую я или играю при публике, ибо, выходя на сцену клуба, я совершенно забывал себя и окружающую обстановку и отдавался тому стихийному чувству, которое как основное настроение сопровождало меня на сцене не только в детские годы, но и в позднейший период моей жизни, до тех пор пока я не пережил внутреннего перелома и разочарования в театре. Вместе с потерей этого чувства я потерял и убедительность для публики и внутренний импульс к творчеству.

*Ощущение* и даже *предощущение* целого — вот то основное самочувствие, которое я утерять в период душевного кризиса. *предстоящего целого* и в полном *доверии* к нему, без малейших колебаний начинал я выполнять то, что занимало в это время мое внимание. Из *целого* сами собой возникали детали и объективно представляли передо мной. Я никогда не выдумывал деталей и всегда был только наблюдателем по отношению к тому, что выявлялось само собой из *ощущения целого*. Это *будущее целое*, из которого рождались все частности и детали, не иссякало и не угасало, как бы долго ни протекал процесс выявления. Я не могу сравнить его ни с чем, кроме зерна растения, зерна, в котором чудесным образом содержится все

будущее растение.

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

Как мощный порыв несло меня это «чувство целого» сквозь все трудности и опасности актерского пути. Оно сопровождало меня и в театральной школе и дальше. Я не могу сказать, чтобы я учился театральному искусству в школе. Нет, я созерцал моих прекрасных преподавателей: М. Г. Савину, В. П. Далматова, Б. С. Глаголина, В. В. Сладкопевцева, Н. Н. Арбатова и других. Я не помню сейчас почти ничего из того, что я слышал от них в качестве теоретических руководящих правил, но я помню *их самих, им самим*. И это происходило потому, что описанное выше чувство давало мне *единый образ их самих* в их непостижимой талантливости. Полусознательно пребывал я в театральной школе. Я восторженно созерцал и восторженно играл, но ничему не учился. Теоретические предметы (история искусств, история театра, фонетика и пр.) были мне чужды, и я отвечал на экзаменах только «в подсказку» или по «шпаргалке». Уроки по постановке голоса смешили и раздражали меня. Три года в театральной школе пронесли для меня, как сон. Я был весел и смел только тогда, когда что-нибудь изображал, но так как я почти постоянно что-нибудь «изображал», то моим основным настроением была веселость. Я буквально не мог сказать

«словечка в простоте». Иногда целые дни протекали для меня как непрерывный спектакль. Очень поздно, уже после того как я поступил в МХТ, К. С. Станиславский объяснил мне, как скверно и вредно для актера непрерывно «представлять» в течение почти целого дня. И когда я по совету Станиславского стал бороться с привычкой «представлять», я почувствовал, как много сил было непроизводительно потрачено раньше и как они стали крепнуть и концентрироваться при экономном их использовании. Кто не знает актеров, которые до глубокой старости не могут побороть привычки «играть» в жизни! Эти актеры с годами почти теряют свою личность, они заглушают такой «игрой» сотни труднейших жизненных вопросов, минуя их решения и задерживая этим свое человеческое развитие. И взгляд у таких актеров не бывает вполне нормальным, и всегда в них проглядывает непроработанная и неосознанная боль и тоска. Их душа бывает запущена, смутна и ненормально молода. Я и сейчас не вполне свободен от такой «игры в жизни», но зато каждая такая хотя бы минутная «игра» отзывается во мне мучительной, почти физической болью. Как вредно быть на сцене, «как в жизни», так же вредно быть и в жизни, «как на сцене».

Моя уверенность и смелость в творческом состоянии благодаря постоянным шуткам и фокусам, которые я проделывал, часто переносились мной и в жизнь. Так, например, я был твердо уверен, что обладаю громадной физической силой. Я бросился однажды на гимназического товарища своего с намерением повалить его и избить на глазах других товарищей. В успехе я был уверен. Товарищ мой был много выше меня ростом и действительно обладал некоторой физической силой, но уверенность моя, имевшая полное право существования в области фантазии, превратилась здесь

С самого раннего детства и до двадцативосьмилетнего возраста я имел одного неизменного друга — это была моя мать. Ее любовь принадлежала мне нераздельно, я был единственным ее сыном (у отца были еще два сына от первого брака<sup>1</sup>).

У меня не было никаких тайн от матери. Я приносил ей все свои горести, радости, удачи и неудачи. С одинаково неподражаемым вниманием и серьезностью относилась она как к моим детским домашним «спектаклям», так и к серьезным

работам над ролями, когда я уже был актером-профессионалом. Ни одна роль не была приготовлена мной без участия матери. Она почти не делала мне замечаний по поводу той или иной роли. Она как-то по-своему отражала свое впечатление, и я понимал ее с полуслова, с полунамека.

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

В тринадцати-четырнадцатилетнем возрасте я был необыкновенно, катастрофически влюбчив. При первой же встрече с какой-нибудь девочкой я непременно влюблялся в нее, невзирая на ее внешность. Внутренние ее качества мне были не важны. Впрочем, я всегда отыскивал в ней какую-нибудь черту, которая приводила меня в восторг. То мне нравились ее брови, то улыбка, то какое-нибудь движение, то полнота, то худоба. Но я мог влюбиться и потому, что мне нравилось ее платье. Я влюбился однажды в очень маленькую девочку за то, что она сыграла на рояле одним пальчиком какую-то детскую песенку. Словом, мне было все равно, за что влюбиться и как оправдать свою «любовь». Последней целью моей влюбленности всегда была свадьба. С первой же встречи я твердо решал жениться. И, приняв это решение, я уже ни на минуту не отходил от своей

Единственной причиной, омрачавшей мои отношения с матерью, было то, что, несмотря на мой возраст, я довольно много пил. Пить я научился во время моего пребывания с отцом в периоды его болезни. Я чувствовал, как тяжело матери видеть меня пьяным и как тяжесть эта возрастала, когда болел отец и мы оба просиживали ночи за пивом. Зная, как страдает от этого мать, я все же не мог побороть страсти к опьянению, и моя безмерная любовь к матери стала приобретать оттенок боли. Не будучи в состоянии отказаться от вина, я старался как бы загладить свою вину тем, что искал факты, которые, как мне казалось, могли быть неприятны матери, и уничтожал их. Когда мне не удавалось находить такие факты, я незаметно для себя начинал их выдумывать. В моем сознании слагались картины **ВОЗМОЖНЫХ** для матери неприятностей, и я принимал конкретные

меры против вымышленных опасностей. Не **ВОЗМОЖНЫХ** катастрофических событий. С годами фантазия моя изощрялась в этом направлении все больше и больше. Любовь к матери превратилась в сплошную боль и страх за нее. У меня образовались десятки всевозможных примет, которые выполнялись мной в целях предохранения матери от опасностей. Чувство страха росло и становилось моим основным настроением. Оно распространялось уже не только на мать, я стал бояться целого ряда вещей, которые казались мне опасными потому, что наступление их могло путем очень длинного и сложного ряда событий привести в конечном счете к последнему событию и причинить страдание матери. Я замкнулся в круг определенных представлений и не мог, да и не хотел выходить из этого круга, хотя пребывание в нем доставляло мне много мучений. Первые признаки накопления в моем сознании гнетущих представлений появились еще в детстве, полного развития они достигли во мне, когда мне было уже двадцать четыре — двадцать пять лет. Я заболел нервным расстройством.

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

отец был почти всегда

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

Правда, когда мне теперь случается в жизни встречать такую «маску», я понимаю, что она есть не более как временное состояние развивающегося сознания человека, и она уже не причиняет мне таких страданий, как в молодости. Я научился понимать, что раздражение против людей, ненависть к ним и



непримиримая с ними борьба являются, по большей части, результатом неверного представления о неизменности человеческого характера. Еще и теперь я часто узнаю в себе то самочувствие, которое я испытал, когда мне было лет шесть-семь, когда меня, закутанного

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

Я стал искать разгадки, стал искать того центра, вокруг которого они группировались. В центре сидел человек с пьяным

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

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

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

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

Исполнение царя Федора было связано для меня еще с одним переживанием: я впервые узнал, что такое театральные<sup>vi</sup>, игравшая царицу Ирину, сильно сдавила мне руку и страшным голосом прошептала:

— Сам, сам поднес себе венок!

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

— Хорош! Сам себе поднес такой венок!

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

Главным режиссером театра в то время был Арбатов. Его трудоспособность была поразительна. Он не только ставил пьесы в театре, преподавал в школе и целыми ночами работал у себя дома, но он успевал также проводить сложные и ответственные работы на стороне. Одной из таких его работ было создание цикла исторических спектаклей<sup>vii</sup>. Николай II пожелал познакомиться с этим циклом, и целый ряд спектаклей был организован в Царском Селе. Одна из зал дворца была превращена в сцену, на которой и происходили спектакли. Я

помню, как нас, участников этого цикла, долго учили правилам поведения во дворце. Правил этих оказалось такое количество, что запомнить их не было никакой возможности. Мы были запуганы, растеряны и встревожены. Все правила и наставления, полученные нами от какого-то специально приезжавшего для этой цели генерала, были забыты как раз в то время, когда они были нужны больше всего, то есть в присутствии самого царя, беседовавшего с нами после представления. Одна молодая актриса, делая реверанс, села на клавиши рояля, актер, не расслышав вопроса, обращенного к нему одним из членов царской фамилии, стремительно выскочил вперед с криком: «Что вы сказали?», нарушив этим тишину, царившую в комнате, а я на вопрос царя: «Как вы приклеиваете нос?» — быстро снял его и почти крикнул: «А вот как, ваше величество!» Получилась неловкость, но царь не рассердился и спросил меня, не хочу ли я на императорскую сцену. Я не

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

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

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

Актеры знали некоторые мои слабости и часто подшучивали надо мной. Впрочем, шутки их были почти всегда невинны.

Мастерство Б. С. Глаголина, как режиссера и актера,

производило на меня неотразимое впечатление. Когда я увидел его в роли Хлестакова<sup>11</sup>, во мне произошел какой-то сдвиг. Мне стало ясно, что Глаголин играет Хлестакова *не так, как все*, хотя я никогда и никого не видел в этой роли до Глаголина. И это чувство «не так, как все» возникло во мне без всяких сравнений и аналогий, непосредственно из самой игры Глаголина. Необычайная *свобода* и оригинальность его творчества в этой роли поразили меня, и я не ошибся: действительно *так*, как играл Хлестакова Глаголин, не играл его никто. Когда позднее мне пришлось самому исполнять эту роль, я узнал в себе влияние Глаголина. Станиславский, ставивший «Ревизора», вел меня в направлении, отчасти совпадавшем с тем, что жило во мне как впечатление от Хлестакова — Глаголина.

Н. Н. Арбатов своими постановками научил меня ценить тонкость и четкость сценической работы. Под его влиянием я начал впервые ощущать, какое значение имеет на сцене четкая *форма*. Правда, все его постановки были задуманы исключительно в плане натуралистическом и бытовом, то *форму*. Иногда он приглашал меня к себе, и я мог наблюдать, как искусно и тонко создавал он свои прекрасные макеты. Вся обстановка его кабинета была сочетанием гармоничных форм. Форма лампы и форма стола были в строгой гармонии, книжные шкафы, мебель, самые книги — все было гармонично по форме и цвету. Он просиживал ночами за тонкой искусной работой, отыскивая формы макетов, карточек для записи недельных занятий, рисунков для матерчатых переплетов и т. д.

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

Почему такую неотразимую силу имеет так называемая

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

Со временем актеру станет ясно, как глубоко связаны его жизнь и профессия. Он поймет, что нельзя быть культурным актером, оставаясь некультурным человеком. Как часто приходится слышать от актеров: «Зачем мне *знать*, что такое форма, стиль и пр.? Если я талантлив, мой талант подскажет мне и верный стиль и нужную форму. Теоретические знания способны только убить во мне мою непосредственность». Но знания бывают двух родов, и актер, говорящий таким образом, имеет в виду только один род сухих, интеллектуальных *знаний*. И здесь он прав. Истинные, живые знания, которых недостает актеру, совсем другого рода.

Я на примере поясню эту разницу<sup>8</sup>. Возьмите готический стиль. Готический собор. Вы видите его формы, изучаете, запоминаете зрительное впечатление от них и привыкаете к ним настолько, что для вас становится невозможным спутать их с

<sup>8</sup> Нижеследующая мысль о двух стилях принадлежит не мне и приводится здесь лишь как пояснительный пример. Кроме того, она была прочитана мной давно и я не помню точной ее формулировки. (*Примеч. Чехова*)

какими-нибудь другими формами. Возьмите греческий храм и точно так же подробно изучите и запомните его формы. Вы будете отличать эти два стиля друг от друга и от всякого другого. И на этом вы можете остановиться и сказать себе: я знаю, каков стиль греческого и готического храмов. Но такое знание мертво и интеллектуально. Актер вправе сказать: «Мне не нужно его». Но можно пойти и дальше в изучении этих двух стилей. Можно ли представить себе готический собор пустым, не наполненным молящимися? Нет. Он тогда только будет завершен в своей архитектуре, в своем стиле, когда вы увидите в нем толпу молящихся, с руками, молитвенно сложенными вместе. Тогда вы *переживете стремление вверх*, идущее из внутренних покоев готического собора. Наоборот, греческий храм вы лучше поймете, если представите его себе пустым. По ощущению грека — в нем обитает бог. В нем может не быть ни одного человеческого существа, и все-таки он будет совершенным произведением греческой архитектуры. Вот другое постижение стиля. Сила такого постижения в том, что оно перестает быть интеллектуальным и возбуждает в душе художника творческие силы, которые в состоянии воспитать его так, что он сам перестанет мириться со своим творчеством, поскольку оно проявится в нем как лишенное стиля *от* себя в натуралистическое «произведение искусства», что задача его при этом ограничивается уменьем более или менее точно скопировать «натуру» и, в лучшем случае, привести в новое соотношение то, что существовало и существует без него, вовне. Он поймет, что заниматься натуралистическим искусством — это быть не более как фотографом «натуры». И безотраднее будущее натурализма в театре. Оставаясь в пределах узких тем и задач, натурализм принужден будет искать все более и более жгучих комбинаций фактов, комбинаций, способных подействовать на *нервы* зрителя с большей силой, чем это было сделано вчера и позавчера. Он придет к необходимости давать своему зрителю ряд «сильных ощущений», способных вызвать нервное потрясение ценою патологических эффектов. На сцене появятся картины жутких видов смерти, физических мучений, кровавых убийств, раздирающих душу катастроф, патологических душевных расстройств, сумасшествий,

животных криков, воплей и выстрелов. Все это будет вершиной достижения натуралистического «искусства», но и концом его.

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

Моя служба в Малом театре заставила родителей переехать на зиму в город. Болезнь отца усиливалась, перерывы между приступами болезни становились короче, а самые приступы тянулись все дольше и дольше. Однажды мне сказали, что отец будет жить отдельно от нас с матерью. Я не знал истинной причины, вызвавшей это обстоятельство. В моей душе появилось новое чувство — я стал догадываться, что такое одиночество и старость. Когда мы с матерью приходили к отцу в гости, я старался разгадать, что чувствует отец. Было ясно, что и отец и мать принесли какую-то жертву ради меня и оба страдают. Но с матерью был я, отец же оставался один. Я стал как-то по-новому ощущать присутствие отца. Привыкший уважать отца и благоговеть перед ним, я заметил, что в душе моей зарождалось к нему чувство жалости. Это чувство обижало

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

— Почему ты не хочешь перейти в наш театр?

Я изумился ее вопросу.

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

Книппер-Чехова засмеялась и сказала:

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

— А ты знаешь, что твой отец бил меня?

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

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

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

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

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

Мне вдруг захотелось убежать. Раздался треск, воротничок лопнул и краями впился мне в щеку. Я замер, вернее, умер! Еще минута — и мне стало все все равно. Я прочел Станиславскому отрывок из «Царя Федора» и монолог Мармеладова. Станиславский сказал мне несколько ласковых слов и объявил, что я принят в Художественный театр. Он велел мне отправиться к В. И. Немировичу-Данченко, чтобы договориться обо всех вопросах, связанных с поступлением в Художественный театр.

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



поданные блюда.

<sup>x</sup> . Это была переходная *стадия* между сотрудником и артистом труппы. В этом отделении были тогда Б. М. Сушкевич, Е. Б. Вахтангов, В. В. Готовцев, Г. М. Хмара и А. Д. Дикий.

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

В этом же году Станиславский начал свои педагогические

эксперименты с молодыми силами театра. Из этих экспериментов образовалась впоследствии Первая студия МХТ. Вахтангову было поручено заниматься с нами системой Станиславского. Увидев среди своих учеников и меня, Вахтангов сказал:

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

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

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

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

рабочими театральными кружками.

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

Мои старшие товарищи неоднократно предлагали мне принять участие в строительстве и ведении студийной жизни, но мне мешала неуравновешенность и мрачность моего душевного состояния. Пессимистические идеи и настроения овладели мной настолько, что я не мог понять, зачем, в конце концов, нужно все то, что с такой любовью и заботой делается вокруг меня. Но рядом с этим я сам принимал участие в жизни студии, гонимый силой того творческого настроения, которое к тому времени я еще не успел утратить в полной мере. Во мне боролись два этих чувства, две силы, и я помню, как занимала Вахтангова эта моя двойственность. Я помню, с каким интересом он прислушивался к тем моим фразам, в которых грубо и остро выражалось иногда

Помимо нашей совместной театральной работы, где он был моим учителем, мы, несмотря на его занятость, неоднократно проводили вместе часы в разговорах и шутках. Шутки наши всегда носили особый характер. Обыкновенно Вахтангов изобретал какой-нибудь трюк и мы разрабатывали его часами, изоощряясь все более и более в ловкости и легкости выполнения его. Трюки бывали обычно несложны. Нужно было, например, изобразить человека, который, желая опустить спичку в пустую бутылку, опускает ее мимо горлышка. Он не замечает этого и изумляется, видя спичку на столе и полагая, что спичка чудесным образом прошла сквозь донышко бутылки. Такой или подобный этому трюк повторялся нами десятки раз, пока мы не достигали виртуозности в его исполнении. Но бывало и так, что, начав игру с трюка, Вахтангов увлекался образом изображаемого им человека и образ этот становился увлекательным и сложным существом. В таких случаях я обыкновенно был уже только зрителем и очень любил такие вдохновенные минуты Вахтангова.

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

Вскоре после поступления в МХТ я получил приглашение играть в кино. Я был польщен и взволнован. Получив от меня принципиальное согласие, человек, пригласивший

— Вы подумайте: что дает вам экран? Славу! Вы делаетесь знаменитым! Вас все знают! И кто это делает? Экран! Вы

понимаете? Вы получите, кроме того, 13 рублей! Соглашайтесь, и кончено!

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

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

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

Я отрекся, как умел.

Слева около себя я увидел нашего премьера. Он был одет священником и вел меня под руку, произнося при этом довольно неприличные слова. Съемка длилась долго, и я замерзал все больше и больше. После съемки обедали, много пили, премьер рассказывал анекдоты, и всем, кроме меня, было весело. Ночь в грязной гостинице я провел плохо и на другой день, выйдя на съемку, чувствовал себя ничтожным и несчастным. Съемка началась с того, что полиция отгоняла местных жителей, которые, увидев наши необыкновенные цветистые костюмы, пришли к нам с прошениями, в которых были изложены их нужды. Когда просители были разогнаны, началась съемка. Меня посадили на лошадь верхом и велели медленно проехать в ближайший лесок. Я еще с утра, спасаясь от холода, захватил с собой галоши. Когда мне было приказано сесть на лошадь, я незаметно

Вечером администрация кино давала торжественный ужин

полицмейстеру и прочим видным чиновникам города. Полицмейстер был весьма красивым и представительным мужчиной с лихо закрученными усами и орденами на груди. Ужин начался торжественными речами. Из речей следовало, что полицмейстер и есть то самое лицо, от которого зависит, зависело и впредь будет зависеть всякое кинопредприятие, всякий художественный и материальный успех кино в России и, наконец, само русское искусство вообще как-то находится в руках полицмейстера. Полицмейстер не оспаривал своего влияния на все русское искусство и, поднимая бокал, благодарил администрацию кино за. за *все вообще* и выражал готовность и *впредь...* Словом, полицмейстер выражал свои мысли далеко не так ясно и отчетливо, как администрация кино. Но странным и неожиданным образом торжественность перешла в *любовь*, и многие в слезах обнимали друг друга. По рукам ходили фотографические карточки, и все присутствующие подписывали их, неизвестно для кого и зачем. Полицмейстер подписал карточку, на которой был изображен чей-то памятник.

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

Таково было мое первое выступление в кино.

С поступлением в МХТ я один, без родителей, переехал в Москву. Но связь моя с домом, разумеется, не прерывалась. Ежедневно, иногда дважды в день, писал я матери из Москвы, и так же часто писала мне мать. Отец был на юге. Мать писала, что он возвращается через Москву, и просила меня встретить его на

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

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

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

xiv

Как неверно мы, актеры, изображаем на сцене смерть! Мы слишком много внимания уделяем тем физиологическим процессам, которые, как нам кажется, и дают картину смерти. Но это неверно и нехудожественно уже по тому одному, что натуралистическое изображение физических предсмертных мучений человека не может быть искусством. Мы не должны мучить публику, задыхаясь или корчась перед ней в судорогах агонии. Кроме боли и отвращения, мы ничего не вызовем в ней такими приемами. И чем точнее изобразим мы физическую муку умирающего, тем дальше будем мы от картины смерти, как она

должна выступать в искусстве. Смерть на сцене должна быть показана как замедление и исчезновение чувства *времени*. Актер, играющий смерть, должен в этом месте так построить ритмический и метрический рисунок своей роли, чтобы публика, следя за ним, чувствовала замедление времени и незаметно пришла к той точке, где замедленный темп как бы на секунду останавливается. И эта остановка даст впечатление смерти. При этом публика должна быть освобождена от необходимости наблюдать грубые и нехудожественные приемы, изображающие физиологические процессы умирающего человека. Конечно, для такой задачи нужна высокая актерская техника. Нужно, чтобы актер научился не только чувствовать сценическое время, но и владеть им. Он должен научиться владеть темпом. Как часто вместо темпа приходится видеть на сцене *спешку*. И чем больше актер *спешит* на сцене, тем медленнее кажется его игра.

Чувство сценического пространства также не знакомо актеру. Он не различает правой стороны от левой. Не различает во всей полноте авансцены и глубины, прямых и кривых линий, по которым он ходит. Он не научился еще «рисовать» своим телом фигуры и линии в сценическом *Глаза* актера — вот то, что имеет право на максимальную выразительность, но глаза только тогда будут действительно выразительными, когда все тело актера, исполненное волей, рисует в сценическом пространстве свои формы и линии. Если тело живет, то глаза с необходимостью наполняются смыслом и выразительностью. Делясь впечатлением от спектакля, публика говорит: «Какие у него, или у нее, были глаза в этой сцене!», но она не говорит: «какой рот», или: «какие щеки», «какой подбородок». Тело в пространстве и ритмы во времени — вот средства актерской выразительности.

После смерти отца мы с матерью переехали в Москву. Мне был 21 год, и я должен был призываться на военную службу. Мое душевное состояние было тогда уже очень тяжелым. Я почти терял равновесие в присутствии большого числа людей. Это развилось потом в боязнь толпы. Призывные дни были для меня нестерпимо мучительны. Кроме того, меня угнетала возможность быть призванным. Л. А. Сулержицкий понимал мое душевное состояние. В день призыва он объявил мне, что пойдет меня провожать на призывной пункт. Я был поражен и потрясен



его вниманием. Его присутствие действовало на меня успокаивающе, и я не имел мужества отказаться от его предложения. Впрочем, я уверен, что он во всяком случае пошел бы со мной и мне не удалось бы его уговорить. Моральные импульсы были в нем так сильны, что он покорялся им, не считаясь с внешними препятствиями и кажущимся «здравым смыслом». Рано утром я расстался с Сулержицким у дверей громадного здания, в котором происходил осмотр новобранцев. Толпы возбужденных и заранее озлобленных людей собирались около дверей здания и медленно, давя друг

— Миша! — услышал я тихий и ласковый голос.

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

Как все истинно добрые люди, Сулержицкий любил иногда казаться сердитым, строгим и даже грозным. Он завел в студии толстую книгу, в которую каждый из нас мог заносить свои мысли<sup>xv</sup>. Однажды Сулержицкий сам записал в эту книгу ряд удивительных мыслей о рабочих, об их тяжелой жизни в современных условиях и в связи с этим о необходимости внимательного отношения к нашим театральным рабочим. Я, прочитав эту статью, вдохновился ее содержанием, но, увы, не нашел ничего лучшего, как излить

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

Разгневанный Сулержицкий показался в дверях, ища свою жертву.

— Кто сделал это? Говорите сейчас же! Кто?

— Это я. — ответил я в ужасе. Пауза.

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

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

Его художественное чутье и чувство правды были

поразительны. Он делал удивительные вещи: беря, например, начало какого-нибудь незнакомого ему рассказа, он погружался в его образы и затем говорил, как, по его мнению, должен автор развернуть рассказ и как должны будут в течение рассказа действовать его герои. Его интуитивные *рисовал грязь* на разостланном на полу пальто.

Однажды он сказал мне:

— Знаете, Миша, что мне хочется нарисовать?

— Что? — спросил я.

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

Я не понял, о чем идет речь, и Сулержицкий разъяснил мне:

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

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

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

Что происходило в это время в его душе?..

От нас, разумеется, не скрылась эта его особенность. И Вахтангов, имитируя на вечеринках своего любимого Сулержицкого, изображал именно эту черту. Он делал это очень смешно. Но однажды, после смерти Сулержицкого, когда мы вспоминали его и рассказывали друг другу свои о нем впечатления, Вахтангов вдруг встал и изобразил

Нам не только не стало весело, мы вдруг почувствовали близость Сулержицкого, и многие из нас испугались. Вахтангов перестал изображать, и мы в молчании разошлись. Сулержицкий

страдал болезнью почек и часто приходил на репетицию бледный, с опухшим лицом, с трудом передвигая ноги. Но через четверть часа его нельзя было узнать, он вдохновлялся, болезнь была забыта, и он бегал, показывая нам, как надо играть, и хохотал вместе с нами как юноша.

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

— Кто там? — раздался вдруг испуганный крик.

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

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

— Мы к вам, Леопольд Антонович.

— Зачем? Что случилось?

— Вы вызывали нас.

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

Уходя, мы слышали, как заливался хохотом Леопольд Антонович.

Театр совершал гастрольную поездку по южным городам России<sup>xvi</sup>. Мы с Е. Б. Вахтанговым условились жить вместе, в одном номере гостиницы. Не помню, что задержало меня

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

— Я! — ответил я с изумлением.

— Пожалуйте-с!

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

— Вы племянник Антона Павловича Чехова?

— Я!

— Пожалуйте-с!

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

И вот в результате наших натянутых с Вахтанговым отношений у нас как бы сама собой возникла игра особого рода. Она называлась игрой в «ученую обезьяну». Заключалась она в том, что мы каждое утро по очереди варили кофе. Причем тот, кто варил кофе, и был «ученой обезьяной». Он вставал с постели первым и на четвереньках должен был проделывать все, что связано с приготовлением кофе. Тот же из нас, кто не был в это утро «обезьяной», имел право бить обезьяну за все, что казалось ему достойным наказания. Обезьяна должна была безропотно

сносить все побои и ждать следующего утра, когда обезьяной становился другой

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

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

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

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

Проблема взаимоотношений режиссера и актера сложна и трудна. Можно читать десятки лекций на эту тему, но они не приведут ни к чему, если у режиссера нет особого *чувства актера*. И этим *чувством* в совершенстве обладал Вахтангов. Он сам говорил о нем как о чувстве, которое бывает, когда человека берут за руку и осторожно и терпеливо ведут его туда, куда нужно. Он как бы незримо становился рядом с актером и вел его за руку. Актер никогда не чувствовал насилия со стороны Вахтангова, но и не мог уклониться от его режиссерского замысла. Выполняя задания и замыслы Вахтангова, актер чувствовал их как свои собственные. Эта удивительная способность Вахтангова снимала вопрос о том, кому принадлежит решающий голос в трактовке роли: актеру или режиссеру. И надо радоваться, что вопрос этот еще до сих пор не решен «теоретически», иначе деспотичные режиссеры и упрямые актеры дурно использовали

Е. Б. Вахтангов обладал еще одним незаменимым для режиссера качеством: он умел *показывать* актеру то, что составляет основной рисунок его роли. Он не показывал образа в целом, он не играл роли вместо самого актера, он *показывал, играл* схему, канву, рисунок роли. Ставя «Эрика XIV», он показал

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

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

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

Наконец, у Вахтангова было и еще одно удивительное качество: сидя на репетиции в зрительном зале, он всегда чувствовал зал как бы наполненным публикой. И все, что

происходило перед ним на сцене, преломлялось для него через впечатление воображаемых зрителей, наполнявших зал. Он ставил пьесу *для публики*, и потому его постановки были всегда так убедительны и понятны. Он не страдал той режиссерской болезнью, которая так распространена в наши дни и которая побуждает режиссера ставить спектакль исключительно *для себя самого*.

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

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

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

— Ну что вы?

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

Я помню, как однажды я пришел к профессору Ганнушкину и

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

Как бы то ни было, но о моем душевном состоянии мои товарищи уже догадывались. Я изощрялся в изобретении всевозможных приемов, которыми пытался скрыть свои переживания. Как раз в это время в моем сознании с особенной ясностью складывалось стройное материалистическое мировоззрение. Я уже достаточно хорошо разбирался в идеях исторического материализма. Я познакомился с основными положениями учения Маркса, читал Энгельса, Каутского и других писателей.

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

Я стал искать спасения в этических философских учениях. Ницше возбуждал мою волю, но не мог, разумеется, закрыть разверзавшейся передо мной бездны. Вл. Соловьев *верующим*, но лишенным действительных знаний. Я требовал от него доказательств существования потустороннего мира и добра, но он не мог дать мне этих доказательств. Впоследствии я понял, что доказательства, которых я требовал от него, должны были



быть доказательствами чисто материалистическими, то есть такими, которые по существу своему не могут быть *доказательствами* в области волновавших меня в то время вопросов.

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

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

Наконец я стал самостоятельно искать выхода из невыносимого душевного состояния моего. Я писал длинные

сочинения *художественной цельности*, о которой я упоминал выше. Механически и машинально жил я на сцене и вне сцены. Ужас бессмыслицы жизни и призрак *случая* терзали меня. Все мое внимание сосредоточилось исключительно на матери. В это время ей было шестьдесят с лишним лет. Она часто болела, и я холодел от ужаса, думая о том, что она может умереть. *Я* не представлял себе жизни без матери. Только она была тем, что удерживало меня в жизни. Я твердо решил, что вместе с ней умру и я. Мысль о самоубийстве медленно и закономерно развивалась и крепла во мне. Я уже обдумал и способ самоубийства. Мне где-то удалось достать браунинг, и я держал его заряженным в своем письменном столе. Я огрубел невероятно. В моих словах и поступках проявлялся цинизм. По-прежнему были далеки от меня религиозные настроения. Но вместе с тем я часто заставлял себя в горячей молитве за мать. Обстановка, в которой я жил, была неопрятна и запущена. Мать уже не могла заниматься уборкой нашей квартиры, — я же сам не обращал на свое окружение никакого внимания. Однажды во время представления «Потопа», в антракте, я *подошел к* окну и увидел на площади небольшую толпу людей. Нервы мои были напряжены до крайности — я не выдержал и, быстро одевшись, ушел со спектакля. Спектакль остался неоконченным^.

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

Восприятия моих чувств обострились до крайности: мне казалось, например, что я мог слышать на любом расстоянии. Я направлял свой обострившийся слух в разные пункты Москвы и воспринимал уличный шум и голоса толпы. Это доставляло мне немало мучения, так как я, в сущности, как бы никогда не оставался один и не испытывал тишины, которой так жаждал. Даже во время сна я не переставал слушать. Потянулись бессмысленные, тяжелые и однообразные дни. О театре я забыл совершенно. Я не думал, что мне придется снова вернуться к нему. Вообще представление мое о будущем было туманно и завершалось мыслью о самоубийстве. Иногда ко мне приходил

В. С. Смышляев, он играл со мной в шахматы или пытался учить меня игре на скрипке, но я оказался неспособным учеником.

Иногда

— Что вы читаете? — спросил меня один из них.

Среди перечисленных мною авторов был и Шопенгауэр.

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

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

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

Я продолжал пить и под влиянием вина писал различные сочинения на невероятные темы. Я описывал, например, очень подробно и пространно, мгновение за мгновением,

С первой же встречи со своими учениками я почувствовал к ним нежность. Моя предстоящая педагогическая деятельность с первых шагов получила верное направление. Меня охватило то изумительное *предощущение целого*, которое я почти утерял в последнее время. И в этом целом заключалась вся идея будущей школы. И в течение последующих четырех лет это *целое* развивало из себя частности и образовывало то, что ученики называли Чеховской студией. Были и ошибки в жизни Чеховской студии, и крупные ошибки, но теперь я радуюсь этим ошибкам —

они многому научили меня и моих учеников. Я никогда не готовился к урокам: приходя в школу, я каждый раз заново был охвачен идеей целого и тут же на месте прочитывал *в целом*, какие частности должны быть выявлены сегодня. Я никогда не позволю себе сказать, что я преподавал систему Станиславского. Это было бы слишком смелым утверждением. Я преподавал то, что *сам* пережил от общения со Станиславским, что передал мне Сулержицкий и Вахтангов. Как понял и пережил я сам то, что воспринимал от своих учителей, так передавал я это и своим ученикам. Все преломлялось через мое индивидуальное восприятие, и все окрашивалось моим личным отношением к воспринятому. Со всей искренностью должен я сознаться, что никогда не был одним из лучших учеников Станиславского, но с такой же искренностью должен сказать, что многое из того, что давал нам Станиславский, навсегда усвоено мной и положено в основу моих дальнейших,

Мои ученики помимо того, что передавал им я, занимались непосредственно и со Станиславским и Вахтанговым. Правда, Вахтангов читал моим ученикам всего лишь две лекции, но он затронул в них целый ряд самых существенных вопросов: о трагедии и водевиле, о решении сценических задач и пр. Занятия моих учеников со Станиславским длились в течение целого года; несколько студий (Вахтанговская, Армянская, «Габима» и Чеховская), объединившись, занимались со Станиславским системой, последовательно проходя как работу актера над собой, так и работу актера над ролью. Для практического прохождения работы над ролью Станиславский остановился на «Венецианском купце» Шекспира, задумав осуществить эту постановку объединенными силами всех перечисленных студий. Работа над пьесой была уже начата, но затем занятия прекратились ввиду отъезда Станиславского с МХАТом в заграничную поездку (гастроли)<sup>5</sup> ^.

Своеобразной особенностью программы наших студийных занятий было минимальное количество «технических» предметов: постановка голоса, дикция, декламация, пластика, очень модная в те годы акробатика — все эти предметы или совсем отсутствовали в нашем расписании занятий, или занимали в нем второстепенное место. Мое отношение ко всем

этим предметам было почти отрицательное. Совсем нельзя сказать, что мы мало стремились заниматься всеми этими «техническими» предметами. Наоборот:

Чеховская студия

видела в своих стенах многих из лучших в то время преподавателей и преподавательниц. Мы испробовали три или четыре различные системы постановки голоса, столько же систем дикции и т. д., и никогда ни меня лично, ни моих учеников не покидало чувство неудовлетворенности.

Неудовлетворенность бывала тем больше, чем с большим рвением принимались мы заниматься голосом или дикцией, пластикой или ритмикой. Этот неразрешенный вопрос всегда был очень тяжелым, так как, не удовлетворяясь ни одним из «технических» предметов, я в то же время всей душой ощущал огромную важность «техники» на сцене. Только позднее упорная работа и искания в этом направлении помогли мне разобраться в этом вопросе и разрешить его.

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

*истинный путь лежит в обратном направлении от живого языка, от живой речи, от звучания каждой из букв и звукосочетаний к так называемым резонаторам, связкам, легким, диафрагме. Артикуляция, с которой обычно начинает актер, это есть последнее, чему он должен научиться. Никакие внешние приемы не научат актера правильно художественно и выразительно говорить, если он прежде не проникнет в глубокое и богатое содержание каждой отдельной буквы, каждого слога, если он не поймет и не почувствует живую душу буквы как звука. Он научится, например, произносить букву «б», когда поймет, что звук ее говорит о **закрытости**, замкнутости, о защите, ограждении себя от чего-то, об углублении в себя. «Б» есть дом, храм, оболочка и т. д. В «л» живет иное: в нем слышится жизнь, рост, произрастание, раскрытие, силы пластики, формы, текучей воды и многое, многое. И если актер захочет узнать жизнь всех букв, если захочет слиться с их душевным содержанием, тогда он узнает, как нужно их произносить, тогда он с любовью задумается над тем, какую форму должны принять его язык и*

его губы, когда через них хочет высказать свою душу буква. Речь, *живая речь* должна быть безапелляционным учителем актера в области слова. Актер должен глубоко почувствовать разницу между гласными, выражающими различные внутренние состояния человека, и согласными, изображающими внешний мир и внешние события (в слове *гром*, например, «грм» имитирует гром, а «о» выражает потрясение человека, его стремление понять, осознать стихию). Актер должен глубоко почувствовать музыкальность и пластичность речи. Область движения в актерском искусстве столь же сложна и столь же мало и дилетантски разработана, и тут нужен художественный подход, и тут нужна выработка особого глубокого внимания изнутри к своему телу, к своим движениям, нужна выработка как бы некой «эстетической совести». Актер должен знать, что каждое его движение не только имеет ту или иную цветовую окраску, но, кроме того, определенно звучит.

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

Наряду с внутренней дисциплиной, царившей у нас в студии, мы жили в атмосфере свободы. Но где кончалась *себе*, которое я встречал со стороны учеников, не было «уважением подчиненных». До известной степени мы все были друзьями. У нас не было установленных мер наказания за проступки, но у нас было выбранное лицо, перед которым ученики отвечали за свои погрешности. Они отвечали перед этим выбранным человеком, как перед отцом, и должность его называлась «Отец студии». Как могущественна была эта должность!

«Отец», оставаясь

товарищем каждого из нас, был вместе с тем и нашей совестью. Я уже не говорю о том, как преображался тот, кому выпадало на долю стать «Отцом студии». Следы того высокого подъема, который переживал он, оставались в нем надолго, если не навсегда. Товарищи, бравшие на себя заботу о жизни и делах студии, постоянно менялись в своем составе, и возникал отбор наиболее способных к тому или другому роду административной деятельности. У нас не было *должности* администратора, инспектора, хозяйственника, заведующего финансами и пр. Все

эти задачи обслуживались особыми способами. Группа лиц, следившая в данное время за жизнью студии, призывала к себе кого-либо из своих товарищей и говорила ему: вот какие задачи стоят перед студией, вот что ждет своего исполнителя, вот какие вопросы являются насущными, *создайте* должность, которая могла бы обслужить перечисленные вам нужды студии. И студиец, получивший это задание, *создавал* свою новую должность. Разумеется, созданная вновь должность была очень и очень похожа на должность «инспектора», «заведующего труппой», «заведующего постановочной частью» или

«заведующего финансовой частью», но это сходство было только внешним. *Создавший* заново свою должность, похожую, например, на должность «заведующего финансовой частью», был воспламенен своим творчеством, и должность его становилась вдохновенным, живым и интересным делом. Деловые заседания наши протекали живо, интересно, организовано и точно. Мы не имели понятия о скучных организационных вопросах. Заседания по хозяйственным вопросам были так же интересны, как уроки и репетиции. Мы никогда не смущались тем, что существует ряд принятых и установленных правил и привычек, связанных с ведением всякого рода учреждений. Мы все начинали с начала, и это вдохновляло нас и спасало от скуки и апатии «хозяйственников»-профессионалов.

Творческая жизнь студии поддерживалась и тем, что ученики никогда не пользовались наемным трудом. Все

Занятость В. С. Смышляева скоро отвлекла его от педагогической деятельности в моей студии, и я остался один. Уроки наши часто затягивались на много часов, и время пролетало незаметно. Среди первых учеников, пришедших ко мне, были В. Н. Татаринев, ныне режиссер Московского Художественного академического театра Второго, и В. А. Громов, также работающий теперь во МХАТ 2-м в качестве актера и начинающего режиссера. Они сразу привлекли мое внимание и не только оправдали возложенное на них доверие, но и во многом были творцами в вопросах мудрого ведения студии и поддержания ее творческой атмосферы. Под их влиянием я должен был отказаться от некоторых привычек, усвоенных мною в детстве. Они, например, боролись с моим неумением отличать

остроумное от чрезмерно пикантного. Проницательный ум Татаринова часто предугадывал и предупреждал ошибки в нашей совместной студийной жизни, а Громов, обладая юмором, очень близким по характеру моему, оздоравливал атмосферу студии, если она из серьезной и дружественной становилась сентиментальной.

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

Мало-помалу мы приближались ко второму периоду нашей жизни, мы приближались к созданию публичных спектаклей. Наши вечера возникали почти исключительно путем

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

Театр никогда не встанет на правильный путь, если он не захочет отказаться от ненужной сложности и от разлагающего равнодушия наемных работников. Театр мыслим только как единый и живой во *всех* своих частях организм. И такой театр может и должен возникнуть со временем. Его создадут люди, которые будут способны *служить*, а не *выслуживаться, работать*, а не *зарабатывать*, любить живой *организм* театра, а не мертвую *организацию* в театре. Люди, которые поймут, что творить можно



всюду и всегда и что нельзя живой творящий организм заковать в мертвые формы рассудочной техники.

Наша студия была свободна от всего этого.

Ее участники не считали времени и не боялись тратить сил. Они по опыту знали, что энергия, затраченная ими на общее дело, с избытком вернется им из этого же дела. Они знали, что безвозвратно пропадает только то усилие, которое затрачивается в общем деле для своих личных целей. Почти все мои ученики имели службу и приходили в студию утомленные и измученные, но студийная атмосфера оживляла их и поднимала работоспособность. Даже в девятнадцатом и двадцатом годах, когда страна переживала

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

К этому времени состав преподавателей студии пополнился из состава самих учеников:

Громов и Татаринов стали преподавателями не только Чеховской студии, но играли руководящую роль и в жизни московского Пролеткульта. Татаринов был инструктором Первой Центральной студии и членом коллегии Тео Пролеткульта, а Громов вел Курскую студию<sup>xxi</sup>. Студийный опыт они несли в Пролеткульт, опыт же Пролеткульта несли в Чеховскую студию. Когда путем ежегодных

экзаменов пополнился состав студии, студийцы *сотворили* особую должность, назвав ее «нянькой». На обязанности «няньки» лежало художественное воспитание определенного количества молодых студийцев. Воспитанники могли со всеми волновавшими их вопросами обращаться к своим «нянькам» («няньками» были и мужчины). В трудных случаях «няньки» советовались друг с другом и сообща разрешали вопросы.

Условия студийной жизни заставили нас думать о приобретении такого помещения, которое позволило бы <sup>xxii</sup>.

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

*творчество жизни.* Творчество жизни! Вот та новая нота, которая постепенно проникала в мою душу. Я стал осторожно оглядываться на свое прошлое и присматриваться к настоящему. Разве не было *творчества жизни* в процессе созидания и ведения Чеховской студии? Разве Студия МХТ не была создана К. С. Станиславским, Л. А. Сулержицким и нами самими? Почему же я до сих пор понимал под *творчеством* только то, что делалось на сцене? Область творчества стала для меня расширяться, но я был еще очень далек от того, чтобы принять жизнь, чтобы взглянуть на нее новыми глазами. Вопросы смысла жизни и цели творчества по-прежнему были неразрешимы. Бессмыслица человеческих страданий и *случайности* жизни все еще имели для меня решающее значение. И то, что как

расширенная тема «творчества» медленно проникало в глубины моего сознания, уживалось рядом с тем строем мыслей, который создан во мне всей предыдущей жизнью.

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

Я заметил в себе и еще нечто новое. Тот душевный подъем, та способность к забвению, которые я переживал в состоянии опьянения и ради которых я, собственно, пил, перестали быть теми, какими знал я их прежде. Что-то мешало состоянию моего опьянения. Что это было, я, разумеется, не знал, да и не хотел знать. Я констатировал скуку в своей пьяной душе и внутренне морщился. Мне было обидно. Прежде вино делало меня остроумным, веселым, легким, проницательным, смелым и пр.,

теперь же ко всему этому присоединился налет скуки и портил веселость, портил остроумие и пронизательность, дававшие мне прежде успокоение и радость. О, как бы я огорчился, если бы кто-нибудь мог сказать мне тогда, что, собственно, происходило со мной в действительности! Я терял радость пессимизма! Я изживал его. Я мучительно страдал бы от обиды, если бы мне сказали, что пессимизм есть особый вид радости, что потому и длительны муки пессимизма, что за ними скрывается глубокая радость и человек бережет эти муки и любит их. И счастье мое, что никто не сказал мне об этом: было бы слишком обидно и **безрадостно** тяжело сознавать, что идея бессмыслицы жизни, с которой сжился, которую любишь всей душой, всем существом, что эта идея и есть тот **СМЫСЛ ЖИЗНИ**, которым живет человек в период **СМЫСЛА** его **БЕССМЫСЛИЦЫ**. Это жестоко, грубо и бесполезно. **Ему надо показать другой смысл и предоставить ему право самому отказаться от прежнего смысла и добровольно принять новый.** Моя душа изживала свой пессимизм и готовилась к принятию этого нового смысла. Глубокие страдания пессимизма есть путь к изживанию его, а тайная радость пессимизма есть охрана страдающей души от катастрофы, от самоубийства. Очень небольшой процент пессимистов кончает самоубийством. Говорят, что, когда Шопенгауэр уже в старости своей получил наконец признание своей пессимистической философии, он радовался тому, что человек может дожить до ста лет!

Когда благополучно кончается мучительный период пессимизма и человек восстает от него и возвращается к жизни, первое, что он начинает понимать, — это смысл страданий. И я по мере изживания своих мучений начинал постигать их смысл. Теоретическая мысль о бессмыслице страданий вне меня превращалась постепенно в ощущение **СМЫСЛА СТРАДАНИЙ ВО МНЕ**. Я погрузился в страдания одним существом и восстал из них другим. Все мысли, мучившие меня в течение нескольких лет, забыты, все заменены другими. Все они были без сущности, без веса, без самодовлеющей правды. Они были «надстройкой» над страданием души, и только само это страдание было сущностно, и только оно одно **МЫСЛЯМИ И НАСТРОЕНИЯМИ**. Медленно догадывался я о том, что мрачные, но по-прежнему все еще стройные мысли мои протекают в моей голове как особая, до

известной степени самостоятельная жизнь и рядом с ней идет жизнь, выражающаяся в тяжелых настроениях, в приступах страха и пр., — жизнь расстроенных нервов. Правда, тяжелые мысли расстраивали мои нервы, а расстроенные нервы порождали тяжелые мысли, но все же они протекали отдельно друг от друга, я различал жизнь мыслей и жизнь «нервов». Мне становилось понятным, что «нервы» можно и нужно лечить теми средствами, которыми обладает для этого наука, но что с мыслями надо поступать иначе. Я понимал, что можно иметь здоровые, крепкие нервы и носить в то же время в сознании ошибочные мысли.

Мое душевное единство стало в этом смысле распадаться, и я получил некоторый доступ к самому себе. Мне предложили обратиться к П. В. Каптереву и попробовать пройти у него курс лечения гипнозом. Я согласился и предоставил Каптереву свои нервы. В пять сеансов были достигнуты значительные результаты. Я стал почти без страха выходить на улицу. Новое ощущение легкости посетило меня. Я мог бы сравнить его с чувством, когда с плеч человека снимается тяжесть, которую он долго носил на себе и успел к ней привыкнуть. Нервы мои стали успокаиваться. Новые же мысли, постепенно притекавшие ко мне, все чаще и чаще вспыхивали радостью в моей душе. И воля моя стала медленно просыпаться. Моя здоровая душевная сущность, которая так упорно боролась все эти годы с наносными внешними влияниями, стала наконец видимым для меня самым образом одерживать победу над всем мрачным и гнетущим, что залегло толстым слоем на поверхности моей души. Мое инстинктивное недовольство театром стало принимать ясные очертания и слагалось в конкретные мысли. Я начинал уяснять себе достоинства, скрытые возможности и пути театра. Моя пробуждавшаяся воля требовала от меня определенных действий, направленных на оздоровление театра. Правда, я по-прежнему страдал от театральной лжи и от самодовольного равнодушия театрального мира, но *целого*, и в этом целом жил будущий театр. И, как это бывало всегда, *целое* зерно начало расти, пускать корни, давать стебель и раскрывать листья. Я работал над вопросом театра в самом широком смысле этого слова и собирал и отбирал приходивший ко мне материал, пока *целое* не распустилось в пышный прекрасный цветок. Но,

повторяю, процесс моего возвращения к жизни протекал медленно, мое познание театральных истин требовало большого труда, и бодрое радостное настроение приходило ко мне постепенно, пока не созрел и не оформился ответ на вопрос о смысле и цели жизни. Многие привычные настроения мои становились мне чужды. Я заметил, например, что вовсе нет надобности стараться презирать людей, как я делал это раньше. Я смешивал прежде человека с его поступками и вместе с поступками презирал и самого человека. Теперь я стал отделять человека от его поступков и даже временных черт его характера и на них изливал свой гнев, оставляя в стороне самого *человека*. Мне стало легче быть с людьми.

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

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

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

Он почти не понял моего вопроса и вдруг невнятно, но радостно начал рассказывать что-то, чего я не понял. Удалось

уловить только ту радость, которая волновала его во время рассказа. Затем он умолк. Просидев у меня около часа, он ушел, по-прежнему светло и загадочно улыбаясь. Это было мое последнее впечатление о живом Сулержицком. Вскоре я опять увидел его, но уже в гробу, с серьезным и добрым лицом. Он умер 17/30 декабря 1916 года в тяжелых мучениях.

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

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

Но вот настал день закрытой генеральной репетиции «Эрика»<sup>xxvi</sup>. Вахтангов с несколькими товарищами сидел в зрительном зале. Раздвинулся занавес, и начался первый акт. Вахтангов не сделал мне ни одного замечания. Второй и третий акты прошли также без замечаний. Редкий случай! Я плохо понимал, что происходило на сцене. Это была первая репетиция в костюмах и гримах. Такие репетиции *показывавшего*, как нужно играть Тэкльтона?

Однажды Вахтангов зашел в МХАТ на один из спектаклей «Ревизора». Он захотел посмотреть второй акт из-за кулис. Моя

игра произвела на этот раз на него особенно выгодное впечатление. Он вошел в зрительный зал и просидел весь спектакль до конца. Он был очень доволен мной, и я рассказал ему причину моей сегодняшней удачи. Заключалась она в следующем: у меня всегда была страсть к медицине. Я любил и люблю докторов, в особенности же хирургов. Один известный московский хирург, с которым я имею удовольствие быть знакомым, внял моим мольбам и допустил меня на одну из своих операций. На меня надели белый халат и под видом студента провели в операционную. Я был в необыкновенном волнении и жадно следил за всеми приготовлениями к операции. Настроение в операционной комнате приводило меня в трепет. Больного принесли, положили на стол и захлороформировали. Я не спускал с доктора глаз. Наконец он взял скальпель и смелым, красивым ударом разрезал больному живот. Со мной что-то случилось в это мгновение. Во мне *жизни*, которая в его руках, в его власти. *Жизнь! Чужая жизнь* — вот источник его творческой силы. Эта *жизнь* научила его пластике, вниманию, силе, ловкости, легкости, смелости!

Почему же мы — актеры, *творцы* — годами тренируемся в ловкости, легкости, пластике и не постигаем их даже вполовину той силы, которая блещет в творчестве того, перед кем бьется жизнь? Потому что для нас, *для* актеров, все мертво в нашем искусстве, все холодными глыбами *Воля* требует круглой, кривой и волнистой формы, и только *мысль* гармонирует с острым углом и с прямой или ломаной линией. А линия человеческого профиля? Знает ли актер, какое действие производит на зрителя его профиль и фас? Он играет, стараясь, например, показать публике душевные, моральные качества своего героя, и поворачивается к публике профилем, разрушая впечатление, ибо профиль говорит об уме, вызывает чувство гордости *мыслью*, и только фас может настроить публику так, что она захочет узнать нечто о моральной стороне души изображаемого актером героя. И свет, и пространство — все, все вокруг актера хочет жить, хочет гармонично созвучать с ним. Но актер не дает себе труда оживить свое окружение, он сам лишает себя радости истинного творчества. Он не хочет возбудить свою фантазию и предпочитает жить и работать в мертвом холодном склепе своей сцены. А как мы, актеры, относимся к публике? *жизнь нашего*



спектакля, за *жизнь нашего* театра.

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

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

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

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

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

Мне было мучительно в такие минуты.

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

Я соглашался.

В студии шел «Потоп». Вахтангов играл Фрэзера. Игра его была больше чем великолепна. Все его партнеры буквально любовались им. Но все думали про себя, что это <sup>xxvii</sup>. Почему он играл так великолепно? Потому что отстаивал свою *жизнь*. Снова *жизнь*, чувство *жизни* создало творческое состояние. Неужели

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

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

— Как определяете вы срок? — спросил я их.

— Четыре-пять месяцев, — ответили мне.

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

В тяжелые голодные годы заболела моя мать. Она лежала в нашей холодной, нетопленной квартире. Она тихо стонала днем и ночью. За ней нужен был умелый и сложный уход, и мне с трудом удалось устроить ее в больницу. Я приезжал к ней почти каждый день и видел, как она гасла. Рассудок ее слабел, и она заговаривалась. Умерла она без меня, и я с трудом нашел ее в морге<sup>xxx</sup><sup>И</sup>, среди трупов, которые лежали на столах, на полу, в причудливых

Ко времени заграничной поездки театра <sup>xxx</sup> мои

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

За границей я встретил И. Н. Берсенева и быстро сошелся с ним. Наши длинные и частые разговоры привели к тому, что я полюбил Берсенева. Меня поразила его энергия, *что* он говорит, но исключительно — *как* он говорит. Тут сразу выступает искренность или неискренность его речи. Больше того: становится ясным, для чего он говорит те или иные слова, какова цель его речи, истинная цель, которая зачастую не совпадает с содержанием высказываемых слов. Человек может очень умно и *ЛОГИЧНО* доказывать свою мысль, но если вычесть ее, вычесть высказываемую им мысль, то внезапно может обнаружиться, например, глубокая *НЕЛОГИЧНОСТЬ ЕГО ДУШИ* в это время. Кто-нибудь высказывает, например, ряд мыслей, которые кажутся мне нечестными мыслями. Я готов возмутиться и даже

назвать человека нечестным, но вот удалось вычестить рассудочное содержание его мыслей, и он предстает как человек величайшей честности, человек, честно говорящий нечестные слова. Но бывает и наоборот. За вычетом честных мыслей вскрывается нечестная душа. Присмотритесь к жестам, к походке человека, как выразительно говорят они о его воле или безволии. Послушайте, как неубежденно говорят люди убедительные слова. Слово человека имеет смысл и звук. Слушайте смысл, и вы не узнаете человека. Слушайте звук, и вы узнаете человека.

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

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

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

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

Я и, кажется, все мы были обрадованы предложением

Готовцева.

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

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

Я стоял перед трудной задачей: у меня не было исполнителя роли Гамлета. Себя самого я не считал вполне пригодным для этой роли, но выбора у меня не было. С большим внутренним мучением ради осуществления задуманного *МЯЧИ*<sup>xx</sup> Мы молча перебрасывались мячами, вкладывая при этом в свои движения художественное содержание наших ролей. Нам медленно и громко читали текст пьесы, и мы осуществляли его, бросая друг другу мячи. Этим мы достигали следующих целей: во-первых, мы освобождали себя от необходимости говорить слова раньше, чем возникали внутренние художественные побуждения к ним. Мы избавляли себя от мучительной стадии произнесения слов одними губами без всякого внутреннего содержания, что бывает всегда с актерами, начинающими свою работу с преждевременного произнесения слов. Во-вторых, мы учились практически постигать глубокую связь движения со словом, с

одной стороны, и с эмоциями — с другой. Мы постигали закон, который проявляется в том, что актер, многократно проделавший одно и то же волевое и выразительное движение, движение, имеющее определенное отношение к тому или иному месту роли, получает в результате соответствующую эмоцию и внутреннее право на произнесение относящихся сюда слов. От движения шли мы к чувству и слову. Конечно, все эти и подобные им упражнения делались нами далеко не совершенно и в недостаточном количестве. Кроме того, нас постоянно отвлекали теоретические рассуждения по поводу смысла и значения того или иного упражнения. Но, как бы то ни было, первая попытка была сделана, и, к моей величайшей радости, я увидел, что актеры довольно охотно шли на новые и непривычные для них методы работы. Но зато сам я как исполнитель роли Гамлета далеко отстал от своих товарищей. Даже в день первой публичной генеральной репетиции я, стоя в гриме и костюме у себя в уборной, мучился той специфической мукой, которая известна актеру, когда он чувствует, что не готов для того, чтобы явиться перед публикой. Если актер правильно готовит свою роль, то весь процесс подготовки можно охарактеризовать как постепенное приближение актера к тому образу, который он видит в своем воображении, в своей фантазии. Актер сначала строит свой образ исключительно

В «Гамлете» же была сделана первая проба совместной работы трех режиссеров («Гамлета» ставили Смышляев, Татаринев и Чебан). Задача оказалась трудной, но идея ее тем не менее показалась мне после сделанной нами попытки безусловно верной и желательной. Идея в общих чертах заключается в том, что режиссеры, имея одну общую задачу и постоянно влияя друг на друга своими художественными замыслами и образами, стараются разрешить свои художественные противоречия и несовпадения тем, что сопоставляют в своей фантазии эти образы и дают им самим свободно воздействовать друг на друга. Они выжидают результатов столкновения этих образов и мечтаний. И если режиссерам действительно удастся сделать это в чистой, *безличной*, жертвенной форме, то результат выступает как новая прекрасная творческая идея, удовлетворяющая всех режиссеров и соответствующая *индивидуальности* каждого из них. Такой

результат всегда оказывается выше пожеланий, высказанных каждым режиссером в отдельности, однако такого способа работы можно достичь только в том случае, если режиссер больше заинтересован *постановкой* и ее будущим, чем *самим собой* и своим будущим.

После генеральной репетиции «Гамлета» К. С. Станиславский сказал мне, что хотя ему и нравится многое в моем исполнении роли Гамлета, но что я все-таки, по его мнению, не трагик в смысле амплуа и что я должен избегать чисто трагических ролей. Станиславский был, конечно, прав — у меня нет настоящих «трагических» данных, но я тем не менее думаю, что, если бы мне удалось сыграть Гамлета таким, каким является он моему воображению, я сумел бы до некоторой степени — и, может быть, в своеобразной форме — передать трагизм Гамлета.

Гораздо легче чувствовал я себя в роли Аблеухова в «Петербурге» А. Белого. И хотя внимание мое, так же как при работе над Гамлетом, отвлекалось задачами общего порядка, *имитации* образа. Я созерцал образ Муромского в фантазии и на репетициях *имитировал* его.

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

позволяло ждать, и мне пришлось почти выдумать голос и говор Муромского. Однако много радости испытал я и при том немногом, что удалось мне осуществить при спешной постановке «Дела».

Постановка «Гамлета» совпала с важным и значительным моментом в жизни Студии МХАТ. Студия превратилась в Московский Художественный академический театр Второй и перешла в новое помещение на Театральной площади (пл. Свердлова) <sup>xxxII</sup>. В получении нашим театром нового помещения немалую роль сыграли энергия и такт

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

Я далеко еще не освоился с новыми мыслями, притекавшими ко мне, но уже понимал то направление, в котором пойдет моя дальнейшая внутренняя жизнь. Передо мной встала задача перевоспитания себя. Я знал, что чувства мои негармоничны, воля не воспитана и мысли хаотично блуждают в сознании. Я знал, что от меня самого будет зависеть, останется ли моя душевная жизнь такой же, как и прежде, или изменится и подчинится моему «я». И, несмотря на тяжелое сопротивление, которое оказывал мне мой характер, я принялся за переработку своих душевных качеств. Мне уже не были так чужды религиозные настроения. Физическое здоровье мое стало



поправляться. Интерес к науке возобновился, но я уже не мог отдаться ему за недостатком времени. Впрочем, я и раньше не мог должным образом пополнить пробелы в своем образовании. Уже будучи актером Художественного театра, я пригласил к себе преподавателя математики, но наши уроки скоро кончились, и причиной тому было зеркало, висевшее в комнате. Мой преподаватель во время уроков не сводил глаз со своего

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

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

Но рядом с переживаниями, знакомыми мне теперь, так же как в детстве, я нахожу в себе такие переживания, которые выступают во мне как противоположность моим детским

переживаниям. Вот, например: что бы ни желал я в детстве, в какую бы игру ни играл, мне был прежде всего важен результат, важен конец, было важно эффектное завершение. Я все делал торопливо, поспешно, с волнением стремясь к намеченному мной результату. Я почти не испытывал удовольствия от *процесса* игры, спеша к ее завершению. Я помню, как долго я мучился, раздражался и волновался, когда мне пришла однажды в голову мысль о том, что *результатам* своей деятельности я заметил два новых момента в своей жизни. Я заметил, что *результаты* самых различных дел моих как бы сами собой складываются в стройную картину, в стройную мозаику, где каждый камешек в гармонии с другими дает цельный и осмысленный образ громадной картины. И еще я заметил одно: из сферы моей душевной жизни исчезла щемящая скука и пустота, которые мне приходилось переживать раньше в те мгновения, когда *результаты* были достигнуты и я, так жадно стремившийся к ним, получал их в собственность и не знал, что с ними делать. Они были мне не нужны и мучили меня, опустошая душу и рождая в ней скуку, тоску и апатию.

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

русскими буквами «Люрс» с нарисованным рядом полульвом-полутигром и т. д. Все это мучает меня, но не истощает моих сил, <sup>9</sup>.

Я понял, что художник должен *уметь* получать впечатления.

Это значит уметь отбирать впечатления и искать отношения к ним. Но это не значит, что художник может бежать от гнетущих, тяжелых или даже жалких впечатлений, — нет, он должен получать *всякие* впечатления и искать к ним ясного и сознательного отношения. Мне посчастливилось испытать величественный душевный подъем при виде римских развалин, когда я был в Колизее, в Пантеоне и среди обломков Форума. Я пережил глубочайшее потрясение в римских катакомбах, поражаясь мощи человеческого духа, я влюбился в Венецию, как в девушку; днем и ночью ходил я по ее узеньким улочкам-лабиринтам и тосковал от любви к ней. Много незабываемых впечатлений оставила в душе моей поездка по Италии<sup>xxxI</sup>. Но вот я снова в Москве, и здесь меня встретил «Люрс»! Что же должен был делать я с ним? Отвернуться с презрением? Нет! Я должен был услышать и то, что в состоянии сказать «Люрс»

о душе человеческой. «Люрс» — такой же свидетель жизни человеческой, как и Колизей, как и Пантеон. Только не нужно бояться боли, причиняемой «Люрсом», и тогда он расскажет о многих замечательных вещах, о которых художнику нужно узнать.

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

Италия полна контрастов и неожиданностей. Она может развить художественный вкус человека до высочайших пределов, но может показать ему и такую безвкусицу, забыть которую едва ли скоро удастся. Я помню мрачную тюрьму на берегу Неаполитанского залива. Тюрьма эта производит тяжелое и гнетущее впечатление одним своим видом. Ее безнадежно толстые стены сложены из массивных каменных глыб. И тем ужаснее выглядят ее стены, чем ярче солнце, чем чище и прозрачнее воздух над заливом, чем веселее песни, хохот и

<sup>9</sup> L'ours — медведь (*франц.*).

ругань итальянцев, шныряющих по улицам. Тюрьма — это почти единственное место в Неаполе, откуда хочется поскорее уйти. Но желание уйти переходит в желание убежать, почти в чувство отчаяния, когда вдруг

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

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

И при въезде на Капри меня встретила религиозная процессия. На высоких носилках несли изображение мадонны с поднятыми руками. Процессия двигалась с пением, и скалы сотрясались от выстрелов ракет, и эхо носилось между скалами и

сливалось в невыносимый, несмолкающий гул. Боже, как они стреляли! Я готов был сейчас же вернуться назад в Неаполь, но пароход отходил только на следующий день. Полночи я сходил с ума от стрельбы. Как сохраняют итальянцы в душе своей религиозное чувство при таком оглушительном грохоте? Это навсегда останется для меня загадкой.

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

А вот и еще впечатление. На палубе парохода стоит пианино. Некто подходит к нему и неумело, тихонько ударяет пальцем по клавише и робко оглядывается на публику. Публика молчит. Он ударяет еще и еще раз. Потом начинает импровизировать, ничуть не заботясь о гармонии. Через минуту он поет, ударяя как попало по клавиатуре

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

maccheroni!»<sup>10</sup> — и вы, конечно, откажетесь от сдачи.

Разумеется, все эти и подобные им впечатления не кажутся мне основными и важнейшими для Италии, но что они характерны для нее, в этом я не сомневаюсь. Я даже думаю, что одних впечатлений, связанных исключительно с красотами и величием итальянского искусства, римских развалин, катакомб и пр., было бы недостаточно для того, чтобы *почувствовать* и *полюбить* Италию такой, какова она теперь. Нравы, лица, голоса и смех итальянцев — это другой аспект того, что мы видим в их храмах, музеях и во всей их природе. Итальянцы любят показывать свои достопримечательности

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

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

В один из первых призывных дней, когда я ехал на поезде в Москву (я жил за городом), мне показалось невыносимым пребывание среди пассажиров и я выскочил на ходу из вагона на полотно железной дороги. Теперь мне непонятен этот мой поступок. Я почти забыл то нервное напряжение, которое заставило меня тогда выскочить из вагона идущего поезда. И

<sup>10</sup> «Хочу есть макароны!» (*итал.*).

многое, многое кажется мне теперь чуждым и непонятым. Станным образом окончилось и мое пристрастие к вину. Однажды утром я проснулся от невыносимой душевной боли. Внезапный и неожиданный приступ нестерпимой тоски охватил меня еще во время сна, и я проснулся, стараясь разгадать причину испытываемых мной мучений. Такой сильной боли и таких терзаний совести я не испытывал еще никогда.

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

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

Часто говорят, что творчество должно идти из глубин подсознательной жизни художника, но это возможно только в том случае, если художник умеет объективно относиться к

самому себе и не вмешиваться в работу подсознания своими грубыми мыслями и грубыми чувствами.

«Тщетно, художник, ты мнишь, что творений своих ты создатель...»<sup>xxx</sup>†

или :

«Пока не требует поэта К священной  
жертве Аполлон.»

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

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

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

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

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

свидания».

Однажды я сидел в гостях у Ф. И. Шаляпина и смущался. Пили чай. Я отпил из своего стакана и, не успев проглотить, заметил, что за столом воцарилась тишина.

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

Чем серьезнее относился я к театру, чем больше работал



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

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

И я нашел ответ в новой актерской технике. Я понял, что зрители имеют право влиять на творчество актера во время спектакля и актер не должен мешать этому. Та объективность, о которой я упоминал выше, и есть способ дать публике возможность влиять на актера и вносить в спектакль свой оттенок. Так бывает с актером всегда, если он *всякую публику*, и когда отдает ей свой *сегодняшний* сценический образ, позволяя этому образу делать все, что потребует от него вдохновение, в котором есть также и воля зрительного зала.

Можно пользоваться, например, советами и указаниями лица, которому доверяешь и мнением которого дорожишь, путем такой отдачи себя его влиянию. Я, например, часто пользуюсь

указаниями А. И. Чебана, не беспокоя при этом его самого. Я мысленно сажаю его в зрительный зал во время спектаклей или репетиций и предоставляю ему действовать на меня. Я чувствую при этом, как меняется моя игра, как облагораживается она и какая четкость выступает в моих жестах, словах и целых кусках роли.

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

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

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

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

чтобы душить и гнать их, предоставим в их распоряжение новую технику, новое искусство, нового актера, могущего воплотить классика так, *какхочетэтогоэпоха*.

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

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

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

Я помню, какую радость доставил мне Моисси своими суждениями о технике, необходимой для настоящего актера. Я помню, с какой любовью объяснял он мне, как нужно ставить диафрагму и дыхание и как обращаться с голосовыми связками и т. д. Он упирался пальцами мне в живот, а сам в это время кричал с восторгом, глядя на меня, как будто кричал не он сам, а я. Я видел, как любит

Велики обязанности актера перед публикой, но есть

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

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

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

## ЖИЗНЬ И ВСТРЕЧИ<sup>TM</sup> НАСТ ИЗД. - М. Н. Iэта

ЧАСТЬ ЗАМЕНЕНА МНОГОТОЧИЕМ. МЫ ВОСПРОИЗВОДИМ, НИЧЕГО НЕ МЕНЯЯ, ОПУЩЕННЫЙ ТЕКСТ. ЗДЕСЬ ЧЕХОВ ПИШЕТ О МОСКВЕ 1927 - 1928 ГОДОВ. ЛЕТОМ ПОСЛЕДНЕГО ГОДА ОН НАВСЕГДА ПОКИНУЛ РОДИНУ». К СКАЗАННОМУ ГРИНБЕРГОМ СТОИЛО БЫ ДОБАВИТЬ, ЧТО ОДНИМ ИЗ ВЕРОЯТНЫХ МОТИВОВ, ПО КОТОРЫМ НЕ СОСТОЯЛАСЬ ТОГДА ПУБЛИКАЦИЯ ЭТОГО ФРАГМЕНТА, МОГЛА БЫТЬ ОЗАБОЧЕННОСТЬ СУДЬБОЙ ЛИЦ, ХОТЯ И ОБОЗНАЧЕННЫХ В ТЕКСТЕ ЛИТЕРОЙ, НО ЛЕГКО ОПОЗНАВАЕМЫХ.

Возвращаясь к фактам и событиям, уже нашедшим отражение в его книге «Путь актера», Чехов в «Жизни и встречах» иногда более резок и ироничен в оценках окружающего и прежде всего самого себя. Вместе с тем, утратив связь с реальным процессом развития отечественного театра, он допускает порой фактические неточности и временные смещения. Прежде всего это относится к последнему фрагменту, в котором не следует искать строгих документальных соответствий.

ТЕКСТУАЛЬНЫЕ СОВПАДЕНИЯ С «ПУТЕМ АКТЕРА» УБИРАЮТСЯ БЕЗ СПЕЦИАЛЬНЫХ ОГОВОРОК.

i *Чехов Мих. Ал.* Путь актера. Л., «Academia», 1928.

НАПИСАНА ПО ЗАКАЗУ ИЗДАТЕЛЬСТВА ДЛЯ СЕРИИ «ТЕАТРАЛЬНЫЕ МЕМУАРЫ, СУДЬБЫ ТЕАТРА И ТЕАТРАЛЬНЫЙ БЫТ В ОСВЕЩЕНИИ ДЕЯТЕЛЕЙ СЦЕНЫ».

II Врач-психиатр В. В. Ольдерогге.

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

iv Сын от первого брака, с А. Н. Хрущевой-Сокольниковой, у Ал. П. Чехова были сыновья Николай и Антон.

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

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

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

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

ix Гастроли МХТ в Петербурге начались 26 марта 1912 г.

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

xi Общество содействия устройству фабричных, заводских и деревенских театров, созданное в 1911 г. при участии В. В. Готовцева, и Дом имени Поленова (Дом театрального просвещения), созданный в 1915 г. художником В. Д. Поленовым частично на собственные средства, разные учреждения, хотя преследовали они аналогичные цели.

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

xiii

xiу Ал. П. Чехов умер 17 мая 1913 г.

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

ху1 Имеется в виду гастрольная поездка МХТ в Киев в мае 1914 г.

xvii Этот случай произошел 13 декабря 1917 г.

\\iii Имеются в виду гастроли МХАТ в Западной Европе и Америке в 1922 - 1924 гг.

xix Сугубый интерес к вопросам актерской техники возник у Чехова со времени его знакомства с системой Станиславского. Впоследствии, в предисловии к своей книге «О технике актера», вышедшей в 1946 г. в Нью-Йорке, говоря о ее истоках, он напишет, что «подгляд начался в России» (см. наст. изд., т. 2).

xx С лекциями Р. Штейнера, специально посвященными звуку, жесту, цвету, эвритмии, Чехов познакомился уже после закрытия своей студии, по-видимому, в 1926 г. (см. наст. изд., п. 62).

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

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

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

xxiv См. наст. изд., п. 38.

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

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

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

xxviii Н. А. Чехова умерла весной 1919 г.

xxix Первые зарубежные гастроли студии проходили летом  
1922 г.

xxx Эти заседания состоялись 22 и 23 сентября 1922 г.

xxxi Более подробно об этом педагогическом приеме см. во  
вступительной статье М. О. Кнебель к первому тому настоящего издания и в ее  
книге «Вся жизнь» (М., 1967, с. 126 - 128).

xxxii 5 июня 1924 г. Первая студия получила помещение Нового театра  
(ныне Центральный детский театр), а с 13 августа



стала называться МХАТ 2-м.

xxxiii Первая поездка Чехова в Италию состоялась летом 1925 г.

xxxiv Стихотворение А. К. Толстого.

xxxv

Последний фрагмент, отделенный от остального материала тремя звездочками, печатается по тексту альманаха «Воздушные пути» (Нью-Йорк, 1963). Редактор-издатель альманаха

Р. Н. Гринберг предварил эту публикацию следующим объяснением: «В 1944 году нью-йоркский "Новый журнал" печатал мемуары "Жизнь и встречи" [...]. Мы предполагаем, что политическое настроение значительной части эмигрантского общества в середине 40-х годов, вызванное военными успехами сталинских армий, заставило редакторов журнала отказаться в девятой книге "Нового журнала" на 20-й странице [см. с. 181