

Ю. АЙХЕНВАЛЬД

А. И. СУМБАТОВ - ЮЖИН



Ю. АЙХЕНВАЛЬД

Александр Иванович СУМБАТОВ-ЮЖИН



МОСКВА
«ИСКУССТВО»

1987

Рецензент
доктор искусствоведения
Т. М. Родина

Айхенвальд Ю.

А 37 А. И. Сумбатов-Южин.— М.: Искусство, 1987.—
304 с., 24 л. ил.— (Жизнь в искусстве).

Книга посвящена жизни и деятельности крупнейшего деятеля русского и советского театра А. И. Сумбатова-Южина (1857—1927). Выдающийся актер и драматург, Сумбатов-Южин видел основную цель театра в утверждении добра и нравственной силы человека. Незаурядное драматургическое дарование Сумбатова-Южина проявилось в таких произведениях, как «Джентльмен», «Измена» и др. Свои лучшие роли он создал в пьесах Грибоедова, Островского, Шекспира, Шиллера, Гюго. На протяжении многих лет А. И. Сумбатов-Южин был бессменным руководителем Малого театра.

А $\frac{4907000000-085}{025(01)-87}$ 122-87

ББК 85.334.3(2)7

Глава первая

СЕМЬЯ. ДЕТСТВО.

ГИМНАЗИЧЕСКИЕ ГОДЫ

Имя Александра Ивановича Сумбатова широко известно. Оно есть в любом энциклопедическом словаре. Правда, если открыть Телитражную энциклопедию на слове «Сумбатов», то вы найдете там отсылку к слову «Южин». Если же вы откроете Литературную энциклопедию на слове «Южин», то там вы прочтете: «см. Сумбатов».

Александр Иванович Сумбатов был известным писателем, драматургом, теоретиком театра, публицистом. За свою литературную деятельность в 1917 году он был избран почетным академиком Российской Академии наук. К 1 января 1913 года на сценах России прошло около 13000 представлений его пьес. Ставились они в Грузии; шли за границей — в Германии, Австрии, Италии. Пьесы А. И. Сумбатова были переведены на многие европейские языки. С 1909 по 1926 год Сумбатов был руководителем Малого театра. Его Почетным директором и председателем художественного совета он, несмотря на тяжелую болезнь, оставался и в последние два года жизни (1926—1927).

Для сцены А. И. Сумбатов выбрал себе псевдоним «Южин». К 1925 году за сорок три года работы на сцене Малого театра он выступил три с половиной тысячи раз, сыграв 255 ролей. Многие из них прочно вошли в историю театра: то были замечательные достижения русского сценического искусства.

Надо отметить, что само написание фамилии А. И. Сумбатова не установилось: в одних книгах пишут Южин-Сумбатов, в других — Сумбатов-Южин, словно колеблясь, что во главе угла — Южин ли артист, писавший пьесы, или писатель и театральный деятель Сумбатов, который был еще и актером Южиным.

Бывали и кроме А. И. Сумбатова-Южина актеры-драматурги; бывали и артисты, умевшие формулировать свой опыт в статьях о сценическом искусстве. Но творческая деятельность А. И. Сумбатова-Южина, актера, драматурга, теоретика и организатора театра, по своей широте и масштабам представляет собой поистине небывалое, уникальное явление.

Вл. И. Немирович-Данченко писал, что «Южин был одним из крупнейших людей русского театрального мира. После Октябрьской революции стало ходячей поговоркой, что театральный мир держится на трех китах: Южине, Станиславском и Немировиче-Данченко... Не было в Москве ни одного общественного собрания, в котором не было бы на одном из первых мест Сумбатова-Южина. Это был на-

стоящий любимец Москвы...». К. С. Станиславский назвал его «огромным артистом и писателем, деятельность которого оценена и будет еще долго оцениваться следующими поколениями».

Александр Иванович Сумбатов-Южин был человеком разнообразных дарований, сильных страстей, счастливой судьбы. Вокруг его имени даже возникали легенды. Вот пример.

Крупнейший исследователь жизни и творчества А. И. Сумбатова-Южина, профессор Владимир Александрович Филиппов, так закончил биографию Южина:

«В день своего семидесятилетия —
17 сентября 1927 года —
Южин скончался (на юге
Франции в Жуан-ле-Пэн).
Накануне он чувствовал себя
хорошо и говорил жене о том,
что ему хотелось бы в день своего
рождения дописать свою пьесу
«Рафаэль». Когда Мария Николаевна
17 сентября вошла к нему, он сидел за
письменным столом, рука его лежала
на рукописи, — он был мертв.
Пьеса была закончена, и он успел
начертать слово
«Конец».

Я воспроизвожу даже и полиграфическую форму этих строк Филиппова. Они как бы обрамляют трагическую и красивую картину.

Именно этой сценой я первоначально и хотел завершить книгу об Александре Ивановиче Сумбатове-Южине. Однако выяснилось, что есть и другая достоверная версия его смерти. Главное же было в том, что Сумбатов родился 4 сентября 1857 года (по старому стилю), и, стало быть, день его рождения был 16 сентября, а не 17-го, как пишет Филиппов. А. И. Сумбатов-Южин умер на следующий день после своего семидесятилетия.

При этом нельзя сказать, чтобы Филиппов, лично знавший Сумбатова-Южина, просто ошибся: он оказался под гипнозом уверенности Александра Ивановича, что день его рождения 17 сентября и что если он переживет свое семидесятилетие, то будет еще жить и здравствовать, несмотря на свои болезни. Он свое семидесятилетие действительно пережил, но не знал об этом. Ему казалось, что день рождения еще только наступает, а он уже прошел. Возможно, что нервное напряжение, с которым Сумбатов-Южин встретил этот день, оказалось приманкой для грудной жабы, приступ которой свел его в могилу.

В XIX столетии к датам по старому стилю прибавлялось 12 дней, в XX веке надлежит прибавлять 13. Начиная с 1901 года Александр Иванович стал прибавлять тринадцать к четвертому числу: он и в XIX веке был человеком передовым, размеривал свою жизнь не по старому, а по новому стилю; когда же наступило XX столетие, то он по захотел отставать от времени и, пересчитывая старый стиль на новый, стал прибавлять к дате своего рождения тринадцать дней, полагая, что вместе с движением времени и дата его рождения переместилась на день вперед. Это было заблуждением: даты прошлого пока неподвижны, и в любом столетии к дате XIX века будут прибавлять 12 дней, чтобы перевести ее на новый стиль. Впрочем, подобную ошибку допустил не один Сумбатов-Южин: В. Э. Мейерхольд, тоже стремившийся означить свой день рождения в новом веке по-новому, впал в ту же ошибку. Он считал днем своего рождения 10 февраля 1874 года. Поэтому люди, знавшие Мейерхольда, когда пишут о нем, часто указывают с его слов эту дату, хотя на самом деле Мейерхольд родился 28 января 1874 года, то есть 9 февраля по новому стилю. Мейерхольд и Сумбатов-Южин, полные антиподы по своим взглядам на театральное искусство, неожиданно совпали в общем стремлении обогнать в новом столетии прежние времена хоть на один день.

И ни того, ни другого окружающим не удалось разубедить. Разумеется, Мария Николаевна Сумбатова знала об этой ошибке мужа. Но Сумбатов своей властной обаятельностью, эрудицией, авторитетом все-таки сумел убедить всех, что в нынешнем столетии день его рождения — 17 сентября.

Сумбатов никогда и нигде не говорил и не писал, что имеет университетское образование. Тем не менее «всей Москве» было известно, что в артистической уборной Южина висел его университетский диплом. Факт этот попал даже в монографию о Сумбатове-Южине, написанную в середине 30-х годов нашего века младшим современником Южина Э. Бескиным. Это была легенда: у А. И. Сумбатова не было университетского диплома.

Никто не сомневался, что фраза, написанная самим Сумбатовым: «Я родился 4 сентября 1857 года в сельце Кукуевке Ефремовского уезда, Тульской губернии», вполне соответствует истине и не нуждается в проверке. Между тем в аттестате об окончании 1-ой Тифлисской классической гимназии сказано, что обладатель аттестата Александр Сумбатов, «православного вероисповедания, из князья Тифлисской губернии», родился в Тульской губернии, в селе Богородицком.

В вариантах автобиографии 1912 года Сумбатов-Южин пишет, что родился в Муравлевке, имении матери своей, расположенном в Одоевском уезде Тульской губернии. И только годом позже в новом варианте автобиографии А. И. Сумбатов уточняет, что родился в

сельце Кукуевке, Ефремовского уезда, откуда и был перевезен в имение матери, в Муравлевку.

Точнее всего о месте рождения Сумбатова написала в своем дневнике одна из тульских «тетушек» — Прасковья Ивановна Кологривова: «Князь Саша Сумбатов родился в 1857 году, сентября 4 на Шате, крестили его 6 сентября. Князь был в Тифлисе...»

«На Шате» жили сестры Кологривовы. Естественно, что в отсутствие мужа княгиня Варвара Ивановна приехала рожать первенца к тетушкам, горячо ее любившим, а не осталась в одиночестве в своей Муравлевке.

Князь Иван Сумбатов не раз писал тетушкам «на Шат», так что известно не только сокращенное обозначение, но и полный адрес усадьбы Кологривовых: «Тульская губерния, Богородицкий уезд, село Мактуновка, Кукуй тож, что на реке Шат». Метрическое свидетельство, в 1869 году предъявленное князем Иваном Сумбатовым Тифлисскому дворянскому депутатскому собранию, чтобы сын его Александр «был сопричислен к роду князей Сумбатовых», в 1877 году, когда Александр Сумбатов заканчивал гимназию, было потеряно. Отсюда и возникло в аттестате «село Богородицкое». Детали прошлого не интересовали в то время ни родителей Александра, ни тем более его самого. Он был захвачен заманчивыми перспективами будущего. А потом он так и не успел в точности выяснить, как же называлось и в каком уезде находилось место, где он родился.

Детство Александра Сумбатова делилось на две неравные части: до шести лет он жил в Тульской губернии, а затем семья переехала в Грузию и обосновалась в Тифлисе. Новая обстановка, новая жизнь вытеснили воспоминания: «золотое детство» ухоженного и изнеженного барчука было слишком непохоже на то, что происходило в отрочестве. Двадцати лет, в 1877 году, Александр Сумбатов уехал из Тифлиса — так называли тогда Тбилиси — в Петербург. После этого он в Грузии не жил, а лишь бывал более или менее подолгу — главным образом во время гастролей.

В 1924 году А. И. Сумбатов-Южин, отвечая на вопросы Высшего Литературно-Художественного института имени Брюсова, в графе — «родной язык» написал: «русский и грузинский».

В кабинете Александра Ивановича висели портреты Пушкина и Руставели. Он был председателем Общества Грузии в Москве и чрезвычайно активно пропагандировал грузинскую культуру. В 1914 году Сумбатов-Южин стал почетным председателем Комитета по возобновлению Грузинского театра. В 1923 году был избран почетным членом грузинского оперного и драматического театров. Одна из лучших его пьес — «Измена» — посвящена борьбе Грузии против Персии за независимость, другая — «Старый закал» — пьеса о войне на Кавказе, о «ермоловских орлах».

При всем том Сумбатов-Южин оставался русским артистом, и герои его пьес, хоть создатель этих героев и был, по словам виднейшего театрального критика А. Р. Кугеля, «до конца дней рыцарем Кавказа», все-таки созданы были на «мечтательной русской равнине», там, где прошли первые годы детства Саши Сумбатова, где была заложена основа, на которую Грузия наложила потом свой плодотворный и неизгладимый след.

Отвечая на вопрос об образовании, содержащийся в упомянутой выше анкете, А. И. Сумбатов-Южин написал: «Начальным образованием обязан матери В. И. Недзведкой-Кологривовой». Мать Сумбатова-Южина никогда не носила фамилии «Кологривова». Она была урожденной Недзведкой. Но воспитывала ее, рано осиротевшую, Е. В. Кологривова, тетка по матери, писательница и переводчица. Для правильной самохарактеристики Южину важно было подчеркнуть свою кровную связь с русской культурной традицией. Поэтому и в автобиографических рассказах жене, и в автобиографических текстах, которых было несколько, Сумбатов-Южин обыкновенно говорил не только о своей матери, но и о тетке ее. А. И. Сумбатов-Южину было важно еще и то, что род Кологривовых был известен в российской истории, что основателем его был тот самый Радша (или Рача), о котором Пушкин писал: «Мой предок Рача мышцей бранной святому Невскому служил». Один из Пушкиных прозван был «Кологривом», отсюда и пошла фамилия Кологривовых. В XVI столетии они уже значились среди землевладельцев Тульского края. Прабабка Сумбатова-Южина Анна Николаевна Арсеньева считалась в родстве с Е. А. Арсеневой, бабушкой Лермонтова, воспитавшей его. Анна Николаевна Арсеньева (в замужестве Кологривова), как и многие владельцы живых душ, при всей своей образованности и аристократическом воспитании была женщиной крутого и капризного нрава. Она решила ни одну из своих шести дочерей замуж не отдавать. Деспотические характеры родовитых барынь А. И. Сумбатов рисовал в своих пьесах не только вслед за А. Н. Островским, но и по собственным семейным преданиям. Поддавшись уговорам невестки, жены одного из сыновей Елизаветы Васильевны Кологривовой, прабабка Южина изменила свое решение. Три ее дочери вышли замуж, в их числе и Анна Николаевна Кологривова, в замужестве Недзведкая, бабушка Сумбатова-Южина. Она рано умерла, муж ее женился снова, а дочь Вариньку еще ребенком взяла на воспитание Елизавета Васильевна Кологривова, уговорившая некогда свою суровую свекровь выдать все-таки замуж дочерей.

Детей у Елизаветы Васильевны не было. Семья ее была богатой. Сперва Вариньку Недзведкую отвезли в Петербург, потом — в Париж. Елизавета Васильевна в то время писала, — разумеется, для души, а не для денег, — и ее произведения публиковали тогдашние

журналы «Русская беседа», «Библиотека для чтения», «Маяк». Отдельной книгой вышел ее роман «Два призрака». Печаталась она под псевдонимом «Фан-Дим», «Фан-Дим Ф.» или «Фан-Дим Федор».

В. Г. Белинский о романе «Два призрака» отзывался весьма уничижительно. Зато Фан-Дим удостоился похвалы великого критика за перевод «Ада» Данте, хоть и сделанный с оригинала в прозе, но точно передающий дух подлинника. То был первый перевод бессмертного творения Данте Алигьери на русский язык. Елизавета Васильевна знала кроме итальянского еще и французский, английский, немецкий. Тремя этими языками владела и воспитанница Елизаветы Васильевны Варинька Недзвецкая.

А. И. Сумбатов-Южин пишет в своей автобиографии, что мать его «выросла в Париже 40-х—50-х годов». Там у Елизаветы Васильевны Кологривовой был свой салон, у нее бывал Виктор Гюго, чьим творчеством увлекалась и Варинька Недзвецкая, впоследствии передавшая, как об этом писал Южин, свое увлечение великим романтиком и ему.

Это увлечение сыграло существенную роль в творческой биографии Южина. Его исполнение ролей Карла V («Эрнани») и Рюи Блаза («Рюи Блаз») сделалось крупным театральным событием. А в 1890 году за исполнение роли Карла V он получил знак «Академических пальм» — почетный знак Французской Республики. И не случайно семнадцать лет спустя, в день двадцатилетия артистической и литературной деятельности А. И. Сумбатова-Южина, почитатели его таланта подарили юбиляру именно бюст Виктора Гюго, исполненный самим Роденом.

Романтическое начало, свойственное сложной и, как мы увидим, противоречивой натуре Сумбатова-Южина, было развито в нем воспитанием; это понимали все, кто его любил и знал.

Варинька Недзвецкая прожила в Париже несколько лет. Вернувшись в Россию, она поселилась вместе со всеми своими книгами, нотами, туалетами (Варвара Ивановна не только музицировала до конца жизни, но и сочиняла музыку) у своих тетушек в Тульской губернии. Федосья Николаевна, Прасковья Николаевна и Екатерина Николаевна Кологривовы (последняя, впрочем, была Юрьевой по своему покойному мужу) жили в любви и дружбе, имением владели сообща. Первой среди них, равных, была Екатерина Николаевна Юрьева, которая вела хозяйственные дела по имению. Тетушек в семье звали «тетя Паша», «тетя Феша», а Екатерину Николаевну всегда называли по имени-отчеству. Тетушки очень любили Варвару Ивановну, как и ее младшую сестру Катю; но каково было образованной и мечтательной барышне променять Париж на Мактуновку, Кукуй тож, при реке Шат Богородицкого уезда Тульской губернии?

Правда, кроме сестры Кати у Вариньки была и еще одна подруга, Юлия, или, как звали ее в семье, — Жюли Соколова.

Впоследствии А. И. Сумбатов-Южин состоял с ней в доброй дружбе: хоть она и была старше его лет на двадцать, он, как и мать, звал ее Жюли.

Жюли Соколова была дочерью Елизаветы Абрамовны Соколовой, панчившей и Вариньку, и Катиньку, и брата их Дмитрия; потом она панчила и Сашу Сумбатова. Век свой она доживала в семье А. И. Сумбатова-Южина. Положение Елизаветы Абрамовны Соколовой в семье сестер Кологривовых характеризует этих помещиц как людей благородных и добрых. Ведь Елизавета Абрамовна была из крепостных; и мало того, что она получила вольную вместе с детьми, — дочь ее закончила на средства Кологривовых Тульскую гимназию, а сын — Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве.

Варвара Ивановна и на Кукуе, что при реке Шат, освоилась также легко и быстро, как и в Париже, объявила нерасторжимый на веки вечные триумвират (как она потом и обращалась к Кате и Жюли: «мои триумvirки»), и началась у нее новая тульская жизнь. И тетю Пашу, и тетю Фешу, и Екатерину Николаевну радовала, верно, «парижская» племянница с ее живостью, юмором, рассказами о дальних краях и музицированием. В то время — это видно по сохранившимся письмам — у Варвары Ивановны характер был легкий, привязчивый. Екатерину Николаевну Юрьеву она стала вскоре называть «ангел мой маменька».

Но пастораль эта долго длится не могла: должен был, неизбежно должен был явиться ОН. И ОН явился. Нет, ОН не был гусаром. ОН был драгуном: поблизости квартировал драгунский, а не гусарский полк. ЕГО звали князь Сумбатов; чином он был поручик, а родом из Грузии.

Князь Иван Сумбатов был невысок ростом, но если это и было недостатком в глазах Вариньки, то недостатком пустячным, несравнимым с прочими достоинствами князя.

В 1892 году А. И. Сумбатов-Южин запросил выписку из документов департамента герольдии о происхождении рода князей Сумбатовых.

Там говорилось, что князья Сумбатовы происходят от владетелей Малой Армении, а это означало, что древность рода измерялась многими столетиями. Сумбатовы были в родстве с грузинскими царями.

В приданое Варваре Ивановне тетушки выделили деревню Муравлевку Одоевского уезда Тульской губернии. Судя по сведениям из книги «Города и селения Тульской губернии в 1857 г.», деревня Муравлевка стояла при пруде и колодце, и проживало в ней помещичьих крестьян обоего пола 291 человек.

Много лет спустя в пьесе А. И. Сумбатова-Южина «Закат» один из персонажей будет носить фамилию «Муравлев»; и придется этому Муравлеву продать свою заложенную Муравлевку, чтобы заплатить долги. Муравлев из пьесы был человек благородный, пылкий, хоть небогатый, но по дворянскому обыкновению плохо знавший счет деньгам. В этом отношении он был похож на князя Ивана Александровича Сумбатова.

Но Муравлевку в Тульской губернии, свободную от долгов и закладов, продавать как будто и не собирались. Она давала вполне достаточные средства, а князь Иван, выйдя в отставку, старался, как писала Варвара Ивановна «другу своему мамаше», Екатерине Николаевне Юрьевой, «с благородным рвением возвысить муравлевские доходы».

Ивану Александровичу Сумбатову приходилось, разумеется, отлучаться то в Тифлис по своим делам (в одну из таких отлучек и родился, как было сказано выше, его первенец Александр), то в Петербург, опять-таки по делам семьи.

Старший брат князя Ивана, Давид, был в Тифлисе предводителем дворянства; младшего брата, Василия, нужно было устроить на службу, достойную положения рода Сумбатовых в Грузии.

Во время отлучек мужа Варвара Ивановна, теперь уже княгиня Сумбатова (некоторое время она так и подписывала свои письма к тетушкам «на Шат», но потом ей это надоело и она стала подписывать их по-прежнему: «Варинька»), нередко перебиралась вместе с няней Елизаветой Абрамовной и Сашей в Мактуновку. Сестры Кологривовы души не чаяли в своем внуке.

В дневнике Прасковьи Николаевны Кологривовой чуть ли не в каждой записи поминается Саша.

«...Саше привили оспу. Привьется ли? ...Саше купили на поддевку сукна. Дали тулуп покрыть. ...Качели подвесили для Саши. ...Сашу опять катали в салазках. ...Большая всеопная была у нас, и Саша молился очень хорошо. ...Саша ванну брал и скоро заснул...»

Варвара Ивановна, в свою очередь, постоянно сообщала тетушкам «на Шат» о Сашиних успехах: Саша ведь «каждый день удивляет нас чем-нибудь из своей умненькой головки».

Впервые на сцене Саша Сумбатов выступил в пятилетнем возрасте.

В Одоеве, в дворянском собрании, был любительский спектакль: «Беда от нежного сердца» графа Соллогуба. Главную роль молодого человека с нежным сердцем, вспыхивающим новой любовью при виде каждой новой красавицы, играл Сашин отец, а пятилетний мальчик получил роль казачка, который должен был доложить: «Барыня, гости приехали!» Когда он вышел на сцену в черкеске, ему поощрительно зааплодировали и кто-то бросил коробку конфет. Коробка раскрылась на лету, конфеты рассыпались, Сапа стара-

только начал их собирать, забыв совершенно о своей фразе. Без этой фразы обошлись, спектакль после минутной заминки и общего смеха продолжился. Потом родители очень стыдили Сашу, что рассыпанные конфеты он принял всерьез, а порядок спектакля — не всерьез.

Всю эту усадебную идиллию осложняло однако печальное обстоятельство: князь Иван Сумбатов, человек порядочный, смелый, мягкосердечный, был безудержный игрок.

В 1863 году Муравлевка была продана соседям — помещикам Сычевым; Сумбатов-Южин называл потом разные цифры: от 30 до 50 тысяч рублей — деньги по тем временам большие. А. И. Сумбатов-Южин писал, что решение продать Муравлевку и уехать в Тифлис было вызвано тем обстоятельством, что князю Ивану Александровичу пужно было выяснить положение с отцовским наследством, а для этого необходимо было его личное присутствие на месте. Вероятно, князю Ивану Сумбатову хотелось к тому же жить на родине.

Однако, как гласит семейное предание, ускорил это решение большой карточный проигрыш, «долг чести», который нельзя было заплатить, не затронув приданого жены, а для этого имущество проигравшего превратить в деньги.

Это подтверждает и письмо Варвары Ивановны «ангелу маменьке» уже из Тифлиса. Варвара Ивановна высказывает огромную радость, что получила, наконец, от нее весточку, что «бесценная мамаша» ее простила. Из письма ясно, что «ангел маменька» ничего не знала о предполагавшейся продаже, а была поставлена перед свершившимся фактом, что приданому нанесен некоторый ущерб, но что он будет возмещен, ибо приданое, как писала Варвара Ивановна, «в будущем моих детей насущный хлеб, капитал для меня цветной, потому что я получила его от тебя, моей второй матери». Варвара Ивановна добавляла, что муж ее не позволяет себе теперь проигрывать в карты больше десяти рублей.

Сумбатовы покинули Муравлевку в августе 1863 года. До Воронежа семью провожала няня Елизавета Абрамовна Соколова.

В Тифлис приехали в начале сентября.

В Грузии у Саши Сумбатова началась новая жизнь.

Ее уже не опишешь известными нам по книгам типовыми чертами дворянского усадебного детства: в родовой усадьбе Сумбатовых Толеты, расположенной неподалеку от Тифлиса, княжеским детям жилось куда свободнее, чем их сверстникам того же круга где-нибудь в подмосковном имении. Образ жизни Саши Сумбатова отличался от того, как жили мальчишки вокруг него, прежде всего, занятиями с матерью. В остальном Саша с младшим братом Володей были предоставлены самим себе и отдавали все свое свободное время чтению, играм и проказам. Князь Иван дома бывал редко, ибо, став мировым посредником, он все время проводил в разъездах.

Зато к его приезду все менялось. Мальчиков передевали, и они играли в игры, приличествующие их положению, — в серсо и в волаи. Когда же отец уезжал, братья снова жили по-своему. Например, убегали в горы и гонялись там за зайцами. Александр Иванович вспоминал потом, что загонять их они умели не хуже гончих.

У Саши Сумбатова было любимое ореховое дерево, на которое он обыкновенно залезал и сидел подолгу там, мечтая о своем будущем и вглядываясь в горные цепи и Кумисское озеро. Он говорил впоследствии, что перенес в драму «Рафаэль» это дерево своего детства. Там юная Стелла тоже мечтает о будущем, забравшись на высокое ореховое дерево, — ей он передал свои отроческие мечты. Видит она перед собой итальянские ландшафты. Но когда Сумбатов представлял себе все то, что она видит, ландшафты эти становились похожими, наверное, на воспетые Пушкиным «холмы Грузии».

К сожалению, Саша Сумбатов со своего орехового дерева видел эти перспективы одним левым глазом. Потом, когда ему разрешили охотиться в горах с ружьем, он и стрелял с левого плеча, как левша, так как правым глазом не видел прицела. Правым глазом он с детства видел только свет, «рабочим глазом» у него был левый. В 1925 году в Ницце, когда Александр Иванович писал свою последнюю пьесу, левый, зрячий глаз заболел. Доктор Карлотти больной глаз вылечил, а для правого дал специальное стекло в очки. Правый глаз все равно видел плохо, но хоть как-то облегчалась работа левого. Конечно, обратить внимание на эту аномалию можно было бы еще в Тифлисе, тем более что Саша Сумбатов гимназистом лечился у окулиста и даже носил синие очки, которых долго потом не снимал, хотя лечение было закончено; но в то время у семьи уже не было денег...

А ведь еще весной 1868 года Сумбатовы устроили у себя в Тифлисе большой прием, ради которого детям сшили новое платье. Сумбатовы в городе жили широко, выезжали в свет, принимали у себя. Еще в детстве Саша Сумбатов знал великого грузинского поэта и общественного деятеля Илью Чавчавадзе. Варвара Ивановна восхищалась и им и его женой, переводившей статьи из русских журналов для «Грузинского вестника».

Все это были люди, ничуть не замыкавшиеся в своей великой и древней культуре. А. И. Сумбатов-Южин впоследствии писал, что Грузия благодаря единению с Россией вошла в близкое общение с европейской мыслью. В кругу, к которому принадлежала семья Сумбатовых, принято было знать три языка: грузинский, русский, французский.

С самого начала жизнь А. И. Сумбатова-Южина складывалась так, что интернационализм развивался в нем самым естественным образом.

Разумеется, тульские тетушки очень интересовались судьбой

племянницы и ее детей. «Ангел мамаша» спрашивала, в частности, о Саше, как он осваивается в грузинском обществе, знает ли он грузинский язык, не забывает ли русского. Варвара Ивановна отвечала, что их друзья и родные очень любят Сашу, что это ребенок очень умный; русского языка он не забывает, а грузинский знает.

И все же, прочтя в письмах племянницы перечень блестящих грузинских фамилий, — все это были друзья или родственники князя Ивана Сумбатова, — тетушки озабоченно спрашивали:

— Носят ли наши дети русские рубашки?

— Русские рубашки носят здесь почти все мальчики. Русские рубашки здесь в большой моде, — отвечала Варвара Ивановна.

Но после 1868 года из писем Варвары Ивановны исчезают ноты счастливой беззаботности, да и сама переписка становится нерегулярной. В тот год Сумбатовы прожили последние деньги за Муравлевку. Бедность пришла сразу круто. Писать об этом тульским тетушкам Варваре Ивановне, естественно, не хотелось. Как и многое другое в эпизодах детства Саши Сумбатова, эта ситуация была типична для пореформенной дворянской семьи.

И Муравлев, герой пьесы А. И. Сумбатова-Южина «Закат», доживший своей честью и почетной, хоть и плохо оплачиваемой, должностью, а потом продавший свою Муравлевку, и князь Глеб из той же пьесы — человек добрый, благородный, но совершенно порабощенный карточными долгами чести, которые любой ценой следовало заплатить, — не то чтобы были зеркальными отражениями князя Ивана Александровича, нет, то были не отражения отца как бы в разных ракурсах, — то были образы поколения, но возникали они в то же время и по живым воспоминаниям о князе Иване Александровиче, человеке пылком, по меркам своего времени справедливым и благородным, но умевшем тратить деньги куда лучше, чем приобретать их и копить. Варвара же Ивановна боготворила мужа и доверялась ему во всем. Между тем положение семьи было почти безнадежным. Наследство трех братьев Сумбатовых до середины 60-х годов оставалось нераздельным. После раздела старший, князь Давид, взял себе родовое имение Сумбатовых, младший, князь Василий, получил имение близ Боржоми, доставшееся Сумбатовым от бабки, княгини Цициановой, а Ивану выделили все Мухранские имения его матери, урожденной княгини Багратион-Мухранской. Фактически же князю Ивану достались не эти имения, а многолетняя тяжба за них с генералом князем Иваном Константиновичем Мухранским, в чьем владении они фактически оставались. А. И. Сумбатов-Южин подробно описал эту ситуацию, не просто меркантильную, но и романтическую, даже более того: кровавую, как и полагается, впрочем, для истинно романтических ситуаций, возникающих в местностях безлюдных, горных и славных своими грозными абреками.

«Лет 60 назад,— писал Александр Иванович 15 апреля 1884 года, менее двух недель спустя после того, как брат его Владимир выстрелил несколько раз в князя Ивана Мухранского из револьвера,— дед наш, князь Александр Сумбатов, женился на княгине Софии Георгиевне Багратион-Мухранской, принесшей ему... участие в общем неразделенном имении Самухрано, т. е. во всей сумме земель, принадлежащих роду князей Багратион-Мухранских. Все эти земли находились в состоянии крайне неопределенном. Никто из князей Мухранских не владел собственностью в строгом смысле этого слова. По известным устным преданиям доходы с некоторых земель делились в известной пропорции между соучастниками, в большинстве же случаев наиболее могущественные представители путем насильственного захвата присваивали известные участки и сохраняли право владения сперва вооруженной рукой, а затем вступала в силу форма давностного владения: и дед мой здесь пахал и сеял, и отец пахал и сеял, и я пашу и сею, хотя в большинстве случаев ни дед, ни отец ничего подобного на этом участке не делали, а если и делали, то доходы должны были делить, как сказано, между отдельными совладельцами».

Эта неразбериха оборачивалась не только бесконечными тяжбами, но и кровавыми схватками.

«У деда моего,— писал далее А. И. Сумбатов-Южин в воспоминаниях о причинах ссоры между Сумбатовыми и Мухранскими,— было человек десять детей, из них Давид (теперешний губернский предводитель дворянства) и отец мой Иван находились в Петербурге, в тогдашнем дворянском полку, а малолетние Елена и Василий — в Кахетии, у своей бабки, матери или тетки нашего деда. Остальное семейство, с дедом и бабушкой, жило в Квишхетах, имении, помещавшемся недалеко от теперешней Поти-Тифлисской железной дороги. Раз, часов в девять туманной ночи, раздались выстрелы, положившие на месте деда и старшего его сына. В это же время убийцы ворвались в людскую, вырезали *всех*, без исключения, затем проникли в комнаты, добили еще пытавшегося защищаться деда, зарезали бабуку, причем зверство убийц дошло до неслыханных пределов. Еще живой отрезали ей груди и кровью вымазали лицо умиравшего ее мужа. Проникли в детскую и в люльку младшему сыну князя Александра, младенцу нескольких месяцев, перерезали горло...

Это произошло, если память мне не изменяет, в 47 или 48 годах...».

Старший сын главы семьи, князя Александра, прапорщик Григорий, сразу же убитый наповал, был адъютантом заместителя Воронцова. Несмотря на видное положение Григория Сумбатова, следствие, видимо, велось вяло. «Копчилось оно чуть ли не преданием воле Божией и сдачей в архив. Запуганные родные деда, могуще-

ственный в то время Константин Мухранский (отец Ивана), отсутствие взрослых наследников (князю Давиду было лет 16), скандал, который произошел бы от раскрытия настоящих виновников,— все это, вместе взятое, мало подвигало правосудие к выполнению обязанностей... Отец мой, оставшийся в Корпусе, тогда как брат его Давид выехал на Кавказ для принятия наследства, 40 дней, по его словам, находился в состоянии положительно безумном. Давид первое время подвергался некоторым случайностям и уцелел чудом». Князь Иван Константинович Мухранский «продолжил дело отца своего»: всеми средствами (а он был человек влиятельный) «сохранял при себе принадлежавшие Сумбатовым владения».

А. И. Сумбатов-Южин писал, что отец его просиживал ночами над горами бумаг, последние деньги тратил на этот процесс, выбивался из сил, сталкиваясь с несправедливостью, отчаивался, снова начинал борьбу... Нервное напряжение, связанное с этой тяжбой, где противник не переставал удивлять своими коварными ходами, расшатывало здоровье князя Ивана Сумбатова. Александр Иванович неоднократно выказывал убеждение, что волнения, связанные с процессом, сильно ускорили смерть отца. С 1866 по 1882 год — год смерти Ивана Сумбатова, «вся его жизнь представляла одну сплошную борьбу за существование», — писал А. И. Сумбатов-Южин об отце. Можно себе представить, как дети в этой драматической атмосфере, насыщенной кровавыми воспоминаниями недавнего прошлого и теперешней борьбой, ненавидели Ивана Мухранского! А. И. Сумбатов-Южин писал: «Этот Иван был для нас олицетворением всего беспощадно злого, всего непреоборимого», «не человеком, а квинтэссенцией мировой подлости и грубой силы».

Возможно, именно эта ненависть помогла Сумбатову-драматургу найти злое эмоциональные краски, какими он рисовал в своих пьесах 80-х годов тип дворянина-дельца, хваткого хищника, противопоставленного дворянину, пусть бедному, разоренному, но благородному сердцем.

Душевный строй подростка и юноши Сумбатова соответствовал атмосфере быта — не только романтической охоте в горах, но и борьбе с врагом сумбатовского рода, злоеми князем Мухранским.

Впоследствии для Сумбатова-драматурга, особенно в пьесах первого периода, главным было воплощение мощных, яростных и прекрасных страстей человеческих; у Сумбатова этот романтический, но не только от литературы шедший импульс осуществлялся в формах общепринятого, традиционного театра, не разрушал их, а сочетался с ними. Но тем не менее сам этот импульс был порожден прежде всего пережитым и пережитым, в частности пережитым и пережитым в юности.

Об этих пьесах, а также о Южине и Вл. И. Немировиче-Данченко очень точно написал А. Р. Кугель: «Их было двое — будущих

славных деятелей театра — Южин и Вл. И. Немирович-Данченко, оба тифлиские гимназисты. Но, посвятив себя одинаково театру, они были и остались разными. Вл. И. Немирович-Данченко — это анализ, рассудочность, спокойствие, план. Южин — это увлечение, романтика, контраст, декорация. Кавказ скользнул по Вл. И. Немировичу-Данченко, но наложил на Южина неизгладимую, как кавказская природа, печать. Южин был широк, великолепен, орнаментален, даже несколько пышен в восточном смысле этого слова. В нем было много, очень много Кавказа: рыцарства и добродушия, богатства и хитровой сметки, приветливости, «куначества» и сознания достоинства. Яркость и цветистость красок, резкость контрастов — такова главная черта его произведений. Он всегда был мелодраматичен, как и Кавказ, — эта географическая, этнографическая, художественная мелодрама. Провалы и обвалы, седые горы, покрытые снегом, и виноградники по склонам; жаркие дни, холодные ночи; ослепительное солнце, играющее на снежных вершинах, и низкие облака, плывущие под ними; стремнины и горные ущелья и рядом мирные пастбища во вкусе Рейсдаля, — разве все это не напоминает романтику театральных декораций?»

Одним из самых ярких воспоминаний детства А. И. Сумбатова-Южина была скачка по Дарьяльскому ущелью. Мальчик сидел на седле у казака охраны (без охраны по тем местам не путешествовали). Скакали в темноте, при свете факелов, — и легко себе представить, сколь удивительной была картина факельных вспышек, мечущихся причудливых теней, скалистых гор, провалов темноты. А между тем еще недавно мальчик жил среди равнин, лесов, спокойных речек...

И в дальнейшем жизнь Сумбатова-Южина оказывалась контрастной, словно Кавказ в характеристике Кугеля. «Южин до конца дней был рыцарем Кавказа», — писал этот критик.

Вл. И. Немирович-Данченко на Кавказе жил; А. И. Сумбатов-Южин жил Кавказом.

Сам Вл. И. Немирович-Данченко чуть не десятилетием позже Кугеля писал о Сумбатове, своем, как он писал в 1936 году, «единственном настоящем друге на всю жизнь» (в 1943 году, незадолго до смерти, он повторил эту формулировку): «Южин любил даже в романе образы яркие и сценичные, Чехов любил даже в пьесе образы простые и жизненные. Южин любил исключительное, Чехов — обыкновенное. Южин — грузин, прекрасный сын своей нации, темперамента пылкого, родственного испанскому, любил эффекты открытые сверкающие; Чехов, чистейший великоросс, — глубокую закрытость страстей, сдержанность... Искусство Южина звенит и сверкает так, что вы за ним не видите жизни, а у Чехова за жизнью, как он ее рисует, вы не видите искусства». Но, как мы могли убедиться, саму жизнь Южина складывали прежде всего неожидан-

ности: неожиданным было превращение из великорусского барчука и мальчишка-горца, умеющего зайца затравить без гончих; разорение семьи было как гром среди ясного неба; история вражды с князьими Мухранскими вполне годилась для сюжета романтической мелодрамы.

Сумбатов-Южин воспринимал жизнь через исключительное, необыкновенное в ней самой. Он не смог бы сказать о себе, как сказал Вл. И. Немирович-Данченко: «Чехов — это талантливый Я».

Сумбатов любил пьесы Чехова, но всецело принадлежал иному театральному — и жизненному! — стилю.

Поэтому его и Вл. И. Немировича связывала особая дружба: дружба-соперничество.

Владимир Немирович-Данченко и Александр Сумбатов познакомились еще во втором классе гимназии. В это время Саше Сумбатову было 12 лет. Подготовленный дома матерью, он поступил во второй класс I классической тифлисской гимназии, успешно выдержав приемные экзамены.

«Второй класс я жил у тетенки Тассии. Она была женщина мелочная, но упорная и твердая. Спасла свою семью от полного разорения, но меня довела своей скупостью до голодного тифа. Тогда же я сильно под ее влиянием поддался религиозной мании — и был влюблен в архиерея (Евсевия), не пропускал ни одной службы, увлекался службой в ее внешней стороне и не знал Евангелия. Мама, напротив, поселила во мне искреннюю веру в Бога и увлекательно проходила со мной Священную историю. Третий класс я жил в землянке, в одной комнате с чахоточной женой нашего управляющего Саакадзе и ее тремя детьми: Мишей, Мелико и Ваней; она была добрая женщина, влюблена в отца и любила меня, но болезнь и бедность (десять рублей неаккуратного жалованья мужу) делали жизнь невыносимой. Ни свечей, ни стола, на котором можно было бы работать... Я страстно любил мою умную, развитую, первную и чуткую мать и жил с ней врозь, зная, что она рвется в город, задыхаясь без книг, без фортепиано, с восьми-девятилетним Володей и семи-восьмилетней Катей в деревне, терпя пужду в самом необходимом, с болезнью, развивавшейся не по дням, а по часам. Летом она страдала бессонницей, будила меня и я со слипавшимися от сна глазами выслушивал ее жалобы на болезни, которые она в себе предполагала, перемешанные с литературными беседами, чтением Гейне, Виктора Гюго, мадам де Савиньи, «Современника» начала 60-х годов и разнообразными романами».

Жизнь Варвары Ивановны год от года становилась все тяжелее. В Грузии она родила четверых детей, которые умерли один за другим. Саша Сумбатов мог оказать матери столь нужную ей моральную поддержку только тогда, когда Варвара Ивановна с детьми переселилась в Тифлис.

Пока же Саша постился в доме Тассии Сумбатовой. И когда он слышал, как уличные разносчики кричат свое: «Молоко кислое, молоко!» или «Горячие булки!», у него только острее сосало под ложечкой.

В гимназии возникала похожая ситуация. Духовная пицца там как будто была, — и тем не менее духовного голода удовлетворить было нечем: отталкивала казенщина преподавания.

Вообще представления о жизни, созданные в Саше и воспитанием и чтением, теперь подвергались все большим и большим испытаниям. Даже любовь — и та оказывалась не столь уж возвышенным и прекрасным чувством.

Жена князя Давида Сумбатова, «бедная тетя Надя», как ее называли племянники, еще молодая и красивая женщина, безвыездно жила в Телетах, в разлуке с дочерью и мужем. Она, как вспоминала М. Н. Сумбатова по рассказам Александра Ивановича, была «его первым бессознательным романтическим увлечением».

Давид Сумбатов сослал свою жену в Телеты без права выезда в соседний Тифлис, а сам, оставшись в Тифлисе, поселился вместе с семьей своей любовницы, умной и властной женщины, сумевшей забрать его в руки; при них жила и дочь князя Давида.

М. Н. Сумбатова вспоминала, что Александр Иванович иногда поддразнивал ее:

— Вот погоди, я тебя сошлю в Покровское, как Давид тетю Надю. Что тогда скажешь?

— Ничего не скажу. Потому что руки короткие. Не те времена настали.

Но в Тифлисе 70-х годов прошлого века сосуществовали разные времена — и «те» и совершенно другие; в городе была пестрая чересполосица «культурных времен».

В одном «культурном времени» одуревшие от жары и скуки солдаты срамливали в медном тазу, обложенном горячими углями, скорпиона и фалангу, которые, не находя выхода, пожирали друг друга; лавочники, поймав крысу, обливали ее керосином, поджигали и пускали к помойной яме с криком и ржанием; необъезженные лошади, чего-то испугавшись, неслись вниз по Бяратинской или по Головановскому проспекту, кучер, свалившись с арбы, путался в вожжах, бился о колеса и калечился, если какой-нибудь смельчак — такие всегда находились — не слишком поздно останавливал коней, бросившись им наперерез. «А рядом, — вспоминал Вл. И. Немирович-Данченко, приведя примеры только что описанные, — за стенами круглого здания — итальянская опера, сладкогласные певцы, нарядные образы, иллюзорная красота, — точно другой мир, кусок какой-то другой планеты...».

К этой другой планете, в это другое, не уличное и общедоступное «культурное время» и тянулся Саша Сумбатов. В яркий фев-

ральский день 1872 года этот гимназист четвертого класса, выйдя из гимназии, направился в Караван-Сарай (торговые ряды), чтобы купить там задачник Евтушевского для младшего брата. «Володя Данченко (теперь Владимир Иванович Немирович-Данченко), и тогда уже превосходивший нас своей сосредоточенной серьезностью, вышел вместе со мной и остановился у афиши. «Какую чушь играют», — уже тогда сказал он. «Какую?» — «Аскольдову могилу». — «Да это роман!» — «А ты читал?» — так презрительно спросил он, что я покраснел, как рак. «Охота мне читать всякий вздор», — сказал я. — Я слышал». В действительности я прочел роман Загоскина семь лет назад раз пять подряд и под его влиянием даже обращал нашего кучера, татарина Абдуллу, в христианскую веру ежедневно года полтора, но ничего не вышло.

«Врешь», — невозмутимо и проникновенно сказал Володя Данченко. «Не веришь, так прощай», — и я быстро стал удаляться от дальнейших щекотливых расспросов».

Как видно из этого текста, Володя Немирович умел дать почувствовать Саше Сумбатову свое превосходство. Саша Сумбатов был иной раз пристыжен собственной простоватостью, особенно рельефной в сопоставлении с изысканными вкусами Володи Немировича. И тогда возникало естественное желание реванша. Поэтому, когда в шестом классе Немирович начал выпускать рукописный журнал «Товарищ», Сумбатов в своем шестом классе (они учились в разных отделениях гимназии, в разных параллелях, как сказали бы сейчас) создал свой конкурирующий литературный журнал. «Мы перестреливались «критиками» и «антикритиками», — вспоминал об этом Немирович-Данченко.

Потом учитель литературы Рыжов попросил у Немировича комплект «Товарища» почитать, прочел и высмеял так, что тот свое издание прекратил. За неимением оппонента угас и журнал Саши Сумбатова.

Пока дело касалось сферы идей, Саша Сумбатов мог за себя постоять. Он ревностно посещал «кабинеты для чтения» (платные читальни), был образованнее многих. Но требовалось не ударить в грязь лицом в сфере не только идей, но и рублей: бедности, как и большинство людей его круга, Саша стыдился. Можно было — и Саша сделал это — удачно исполнить портняжную импровизацию: сузить купленные по случаю гимназические брюки; можно было «нечаянно» по дороге из Телет в Тифлис унустить в пропасть опостылевшее, уродливое пальто, а потом так все и ходить в гимназическом мундирчике, делая вид, что мороз не берет. Но всего этого было мало, чтобы завоевать себе прочный авторитет среди независимых и состоятельных господ гимназистов. К тому же истинный авторитет подобен монументальному фронтому: его постоянно нужно поддерживать. Ради этого однажды Саша даже лег между релье-

сами, поспорив с товарищами, что лежа плашмя под мчащимся поездом можно не только уцелеть, но и не получить ни одной царапины.

Но пока на масленице в феврале 1872 года у Саши Сумбатова был единственный рубль и роковой соблазн на пути к задачнику Евтушевского — спектакль «Аскольдова могила». Соблазн победил.

Впечатление от спектакля не было дифференцированным: было сильное слитное чувство, ослепительное, как вспышка. Этот зритель запомнил только Всеслава, героя пьесы, и его «безумные голубые, как небо, глаза». «Да, я помню и глаза, и голос, и его небольшую стройную фигуру молодого красавца, изящного, умного, согретого мягким теплом, светящегося мягким светом,— писал А. И. Сумбатов-Южин.— Я совершенно забыл и об Аскольдовой могиле и обо всех связанных с ней воспоминаниях. Я не видел и не помню теперь ни декораций, ни песни Торопки, ни всей мишуры, театральнойщины. Но Всеслав передо мной сейчас, через 36 лет, как живой. Я отчетливо помню, что весь мой интерес сосредоточился на человеке с голубыми глазами, с несколько ленивым глубоким и чистым голосом. Я помню его малиновый кафтан, его русую бородку. Я помню, как он на скале обнял девушку, игравшую с ним. Я помню, как после окончания спектакля я стал искать на афише,— кто это? Все, что я помню, связано с ним... Всеслав был Ленский».

Гимназист Сумбатов запомнил именно то, что станет для него впоследствии центром, основой театрального искусства: запомнил актера... Придет время, и Александр Павлович Ленский будет играть в пьесах этого гимназиста четвертого класса, а также и в пьесах его друга, не снисошедшего сейчас до того, чтобы посмотреть «Аскольдову могилу»; придет время, когда все трое подружатся, и более того — породнятся. Но все это будет потом.

А пока каждый шел в будущее своей дорогой, причем дорога Саши Сумбатова напрямик вела к неприятному разговору о растраченном рубле. В тогдашнем Тифлисе театральных соблазнов было куда больше, чем карманных денег у Саши Сумбатова. Единственное, что оставалось делать в таком положении,— создавать «театр для себя». Сперва театр без сцены, театр воображения.

— Вашему Сиятельству не будет угодно ли переодеться?— такова первая реплика рассказа «Подземелье, или Вечерние мечтания с папиросой в зубах», написанного пятнадцатилетним Сашей. «Нужно сказать,— продолжал автор,— что я был в одежде, в которой ходил дома, то есть в белой полотняной блузе и изодранных штанах.

— Подавай,— сказал я верному другу.

Там же в проходе он вынул из узла высокие чулки шемаханского шелка, короткие бархатные штаны, шелковую с отворотами рубашку и короткий парчовый халат. Я оделся. После этого он по-

дал мне феску, которую я надел на голову. Двуствольный пистолет был у меня за поясом и длинный охотничий нож в ножнах...».

С каким наслаждением смакует юный автор всю эту роскошь — шелк обыкновенный, шелк шемаханский, сафьян, бархат, парча... Увы, реальность обрекла его на потертый суконный мундирчик и уродливое пальто, сбросить которое в пропасть и значило найти для него наилучшее употребление.

Но один только театр «для себя» не удовлетворял Сашу Сумбатова, и он попытался создать театр и для других: он написал оперетку-водевиль из китайской жизни под названием «Джуань-Юань» и принес ее Сергею Пальму, комическому актеру, державшему в Тифлисе антрепризу.

Сергей Пальм водевиля не взял и посоветовал молодому автору не тратить сил на легкий жанр, а посвятить себя драме и комедии. Александр Сумбатов с этим не согласился и сочинил-таки новые водевили — один с грустным названием «Близок локоток, да не укусишь» и второй — «Друг за другом». Вскоре первый из них был даже напечатан в литографии Рассохина, почти монопольно издававшего произведения, шедшие на сцены; стало быть, водевиль Сумбатова был поставлен.

Но оба водевиля Александр Сумбатов написал в последнем классе гимназии. Пока же свою жажду творить в жанре оперетки с куплетами он начал осуществлять как актер. С массой предосторожностей, опасаясь гимназических надзирателей, Саша и его друзья, в их числе, разумеется, Володя Немирович, сняли пустую квартиру и поставили спектакль из двух водевилей: «Девушка себе на уме» Григорьева и «Мастерская русского живописца» графа Соллогуба.

Это все происходило в 1875 году. Сумбатов заканчивал свой второй год в шестом классе.

Но еще в 1874 году Саша Сумбатов начал играть в любительских спектаклях, и не только в водевилях. В октябре 1874 года театр Караван-Сарая сгорел. Это вынудило молодых людей, принадлежавших к тому же, что и Александр Сумбатов, слою, чаще ставить свои собственные любительские спектакли. Этот слой молодежи А. И. Сумбатов-Южин впоследствии (1924 г.) характеризовал так: «И тогда и теперь... в каждом пласте русского мира всех классов и всех национальностей существовал довольно обширный слой молодежи, для которой литературная и театральная часть общерусской жизни была неотделимой — смело можно сказать, доминирующей над всем остальным стороною ее духовных устремлений, ее жизненного тяготения. Все вопросы и общего, и личного характера в душах юношей, образовывавших этот слой, возникали и разрешались в преломлении театра и литературы. В числе органических крупниц, образовывавших «литературно-театральный» слой того времени, был и я вместе с немногими друзьями моего детства, из тесного и немногочислен-

ного кружка которых двое — Вл. И. Немирович-Данченко и я — срослись с этим слоем с первых классов гимназии, да так и остались в нем до наших дней...»

Оба друга поклялись стать актерами и выбрали себе псевдонимы: Северов (Владимир Немирович-Данченко) и Южин (Александр Сумбатов). Но это произошло, скорее всего, несколько лет спустя после пожара: в 1876 году Сумбатов играл в Летнем тифлисском театре под псевдонимом «Сольцов» (роль была опять-таки опереточная). Под псевдонимом «Южин» он стал играть уже в студенческие годы в Петербурге.

Однако увлечение театром оставалось лишь развлечением. Клятва же стать актерами вполне могла сделаться для обоих друзей одной из тех пылких юношеских клятв, которые легко забываются, а на память приходят потом, к старости, когда ответить прошлому уже нечем, кроме снисходительной, хотя и грустной, улыбки: актерство в те времена считалось делом крайне непочтенным. Александр Сумбатов вовсе не желал ронять честь княжеского рода. Он хотел быть светским, остроумным, практичным, преуспевающим. Но последнее требовало хотя бы приблизительного определения своего призвания на будущее. А вот этого-то и не происходило. Гимназия тут помочь не могла. Гимназии Александр Сумбатов и в старших классах терпеть не мог. Немирович-Данченко писал о новом директоре гимназии Л. Л. Мартынове: «Его мы любили». Сумбатов же о гимназическом начальстве всегда отзывался желчно, сделав исключение только для учителя словесности Н. В. Горяева. Но и тут подчеркнул, что этот учитель не выходил за пределы программы, туда, где вне гимназической словесности творили Тургенев, Толстой, Добролюбов и Чернышевский... Правда, много лет спустя после окончания гимназии па курорте в Кисловодске Сумбатов встретил Н. В. Горяева, как рассказывала М. Н. Сумбатова, радостно, по-дружески. Больше того: в пьесе «Джентльмен» (1898) прототипом положительного героя оказался Горяев, названный в пьесе Гореевым. Это честный добрый интеллигент-идеалист, тоже преподаватель по профессии. Но все-таки о том же Горяеве Вл. И. Немирович-Данченко отзывался значительно теплее и заслуги его именно как учителя ставил выше. У него на отделении литературу преподавал Рыжов. Владимир Иванович, как он вспоминал впоследствии, специально ходил в класс Сумбатова послушать лекции Горяева, стало быть, даже если Горяев не выходил за пределы программы, для Немировича-Данченко, чью интеллектуальную взыскательность и серьезность Сумбатов признавал, рассуждения этого учителя о литературе все-таки были интересны.

В опасный момент смуты душевной, когда Немирович-Данченко чуть не бросил учиться, именно в гимназии нашлись люди, сумевшие наставить, духовно укрепить юношу. Наконец, интереса к нау-

ким естественно-математического цикла гимназия у Немировича не уменьшила — он поступил потом на физико-математический факультет в Москве.

На выбор жизненного пути Александра Сумбатова (юноша собирался поступать на юридический факультет) гимназия не повлияла ничем. Повлияла скорее семейная коллизия: тяжба с Мухранскими, а также и более общие соображения.

Александр Сумбатов рассчитывал вернуться в Грузию. В качестве адвоката или судебного чиновника он надеялся участвовать в создании суда истинно справедливого.

В Грузии судебная реформа после 1861 года проведена не была. Суда присяжных, который неизбежно состоял бы в значительной своей части из грузин, не было. А. И. Сумбатов-Южин вспоминал позднее, что коронные судьи и подсудимые «не понимали ни души, ни логики, ни языка друг друга... Я сам был свидетелем, как по одному делу об убийстве двух татар в драке за украденных у грузин быков подсудимый заявил в последнем слове по-грузински, что не признает себя виновным, потому что его отец пообещал убить его самого, если он не вернет быков, которых он, отец, поручил его надзору. Переводчик перевел ломаным русским языком: «Он говорит, что он и родного отца готов убить за быков». Защитник из кандидатов на судебные должности, премилый молодой человек, знал по-грузински только слово «макоце» (поцелуй меня). Перевод не возбудил с его стороны никаких возражений, со стороны суда — никаких сомнений. Судьи пошли советаться. К счастью, прокурор знал меня, тогда еще гимназиста. Я кинулся к нему, объяснил, в чем дело. Не помню, что он предпринял, но дело кончилось для подсудимого сравнительно благополучно — тюрьмой. Прокурор потом говорил моему отцу, что подсудимому грозила Сибирь ввиду именно последнего слова». Так что выбор юридического факультета со стороны Саши Сумбатова был вполне естественным.

Между тем князь Иван Александрович к концу 70-х годов получил должность директора от дворянства приказа общественного призрения, а потом стал членом-оценщиком дворянского поземельного банка. Должности эти были от дворянского сословия, а не от государства, жалование было невелико. Катя Сумбатова поступила в гимназию, Володя — в реальное училище. Обучение младших детей стоило денег. Бедность прочно поселилась в сумбатовском доме. А ее нужно было тщательно скрывать. Все это не способствовало тому, чтобы характер Саши Сумбатова, юного и нищего грузинского князя, недавнего тульского барчонка, формировался без противоречий. Вот что писала о Саше Варвара Ивановна незадолго до окончания им гимназии: «Черты лица Саши в высшей степени крупные, и когда в авантаже, то лицо его принимает выражение несколько сардонически-остроумное; в замечаниях несколько софист и любит

подтрунивать. Услужлив до добродушия. Осанка важная, походка несколько развалистая, классическая. Дома несколько байбак; книг из рук не вырвать, что злит до невероятности желающих с ним беседовать, потому что беседа его занимательна и разнообразна, и он отдается ей, когда разговорится. Ум высокого полета, а колкий юмор его смешит до слез. В важных случаях на него надеяться можно, а в пустяках не знаешь его... Люблю его, потому что он мой сын, и живу только, когда его вижу. Без него я сирота...»

Между тем Мельпомена, муза трагедии, обращалась с Сашей далеко не по-матерински. В гимназическом спектакле «Горе от ума» Александр Сумбатов должен был играть Чацкого. Спектакль этот не состоялся; зато в другом любительском спектакле «Горе от ума» Сумбатов сыграл Фамусова, а Чацкого — Владимир Немирович-Данченко. Он был первым учеником, считался красавцем и не сутулился, как Сумбатов. Поэтому в любительском спектакле «Доходное место» А. Н. Островского Немирович был Жадовым, пылким и благородным, а Южин — старым чиновником Юсовым. Саша Сумбатов при ироническом складе своего характера и эту — не свою — роль мог играть, но что в то время могло быть собственно Сашиной ролью? На этот вопрос ответа пока не было.

К концу 70-х годов любительский репертуар молодых тифлисских театралов стал серьезнее. Вл. И. Немирович-Данченко, приехавший в 1877 году на каникулы в Тифлис, писал, что застал там «работу молодого артистического кружка, душой которого был Сумбатов. Спектакли кружка обыкновенно давались в пользу бедных учеников, отправляющихся в университет».

В то время, как вспоминал Сумбатов-Южин, учебники только что были утоплены «в мутных водах Куры». Все жили будущим — и в ожидании этой своей будущей жизни, отъезда, играли в жизнь: ставили пьесы, где оказывались и чиновниками, и генералами, и романтическими влюбленными. А «из Сумбатова как будто вырабатывался актер на роли резонеров», — вспоминал Вл. И. Немирович-Данченко об этом времени.

Он, столичный житель, яростно спорил с другом-провинциалом, который полагал, что нет театра, кроме труппы С. А. Пальма; Немирович же стал сотрудником московской газеты и лично знал некоторых из корифеев Малого театра. Немирович рассказал Сумбатову о «блестящих дебютах Ленского, о Федотовой и Медведевой, о Решимове и молоденькой звездочке, едва восходившей, — Ермоловой». «По черте характера, свойственной людям литературно-театрального преломления, я оппозиционно относился к оценкам Немировича, который, в противоположность мне, отличался необыкновенно сильно обостренным критическим задором и с мужеством, сохраненным им и в более зрелом возрасте, низвергал мои кумиры с созданных мною алтарей... В жарких спорах в жаркие ночи тифлис-

ского лета язык особенно прилипал у меня к гортани, когда он, как и драми тяжелой артиллерии, поражал меня священными именами Шумского и Самарина, Федотовой и Медведевой — тогдашних звезд первого калибра Малой сцены. Но я не уступал ему ни одного божества из моего местного Олимпа и не очень, откровенно говоря, доверял его рассуждениям о «тоне Малого театра» и его «традициях». Тогда это были новые слова, к которым я относился несколько подозрительно, как к туманным заволокам совершенно определенных понятий о таланте актера и яркости спектакля». И вот ведь проия судьбы! Именно Немирович-Данченко, ставший впоследствии оппонентом Сумбатова-Южина в области театральной эстетики, отставал перед ним театр, руководителем и идеологом которого именно Южину суждено будет сделаться.

6 августа 1877 года Александр Сумбатов выехал из Тифлиса в Петербург. Он вез с собой большие ожидания и аттестат зрелости; в аттестате констатировалось, что поведение Сумбатова было отличное, исправность в исполнении уроков — посредственная, прилежащие — достаточное и любознательность — вполне удовлетворительная. Что же до отметок, то пятерка была единственная — по Закону Божию. Русский язык и словесность Александр Сумбатов сдал «на четыре», как и французский. По прочим же предметам — истории, математике, географии, латыни — были «тройки».

11 августа двадцатилетний Александр Сумбатов написал родным в Тифлис о своих впечатлениях от горной дороги, «которой Пушкин, Лермонтов и вы, маменька, надавали столько великолепных эпитетов». Варвара Ивановна и впрямь была на них педра. Но практичный, ироничный, ничуть не романтичный разум Александра Ивановича не терпел лишних прикрас: «Дорога прекрасна и живописна лишь для тех инженеров, которые ее строили, потому что у каждого из них есть отличная вилла, прелестный кабриолет и кровные рысаки».

Вот таким, подчеркнуто прагматичным, преисполненным иронии и скепсиса, начал свою самостоятельную жизнь Александр Сумбатов — будущее светило русского театра.

Глава вторая

МЕЛЬПОМЕНА ИЛИ ФЕМИДА?

В «Кратком перечне важнейших событий моей жизни» путь от Тифлиса до Москвы А. И. Сумбатов-Южин описывал так: «...заехал к Жюли, живущей с больной тетей Катей, к мачехе мамы в Елец (Софье Дмитриевне Недзвецкой, урожденной Левшиной), в Москву, где впервые около 15—17 августа был в Малом театре и видел Шумского и Самарина... Шумский в начале пьесы мне не понравился увы, я предпочитал С. Пальма. В конце он меня увлек. Самарин был обаятелен».

Эта запись сделана в 1899 году, двадцать с лишним лет спустя после того, как Александр Иванович покинул Тифлис.

Остановки в пути были вполне понятны: но в 1924 году, спустя почти полвека после отъезда из Тифлиса в Петербургский университет, Александр Иванович описал этот свой маршрут иначе: оказалось, что подописка тут была совсем особая, в прежней дневниковой записи почти не нашедшая себе отражения.

«Мой маршрут, несмотря на ограниченность моих студенческих капиталов, поражал своей неопределенностью и мог навести на самые подозрительные мысли любого Шерлока Холмса. Задержавшись лишний день во Владикавказе (Александр Сумбатов писал матери, что во владикавказской гостинице его гостеприимно встретили мириады клопов и блох, так что лишний день задержки требовал от молодого человека известного мужества.— Ю. А.) только для того, чтобы посмотреть прелестную Погодину-Долинскую в «Двух сиротках», я миновал Ростов, ибо в его труппе не было моих знакомых, доехал до Харькова, где служил некто Кубалов, актер на выходных ролях в тифлисской труппе Пальма, из Харькова — в Орел, оттуда, повидавшись с В. В. Шумиловым и посмотрев его в «Блуждающих огнях», проехал опять через Елец в Воронеж повидаваться с Е. Е. Черновым, потом опять вернулся в Елец, где служил в тот сезон П. П. Протасов, заглянул в Тулу, уже не помню для кого, и только после всех этих заячьих петель добрался до Москвы».

В воспоминаниях Александра Ивановича 1924 года путь его из Тифлиса в Москву оказался описанным иначе, чем в записи 1899 года, не только потому, что назначение текстов было различным (в 1924 году — очерк о первой встрече с Малым театром, в 1899 году памятная запись). Тут действовали причины психологического свойства: то, что в 1899 году было важным обстоятельством, но все же существовало в ряду других важных обстоятельств, в 1924 году оказалось чрезвычайным, выходящим из всякого ряда вон событием. Ибо все, что существовало в тех далеких временах молодости и зре-

лости, ушло. Единственной тогдашней реальностью, протянувшейся сквозь десятилетия, стало быть, единственной настоящей реальностью, оказался Малый театр и дорога к нему. А дорога эта пролегла не через приветливые родственные дома, а через зрительные залы и закулисья попутных храмов Мельпомены.

Вот Александр Иванович и забыл, с какой же стати завернул он почти пятьдесят лет назад в Тулу, где уже лет тридцать как умерли те, кого он любил, к кому когда-то торопился с вокзала...

Москва, до которой Александр Сумбатов столь извилистым путем добрался, встретила его мучным лабазом с большой вывеской: ПРОДАЖА РАЗНЫХ МУК. «Не обратив внимания на это пророчество, я быстро справился с моим несложным багажом, занял номер в ближайшей гостинице и окунулся в лабиринт соседних улиц и переулков, в конце концов выведших меня на Театральную площадь...».

Александр Сумбатов попал на спектакль по пьесе Тарновского «Тетеревам не летать по деревьям». Это была переделка французской комедии на русские нравы. Такие переделки были в то время в большом ходу. Менялась обстановка действия, разумеется, имена; получались произведения, хоть и написанные по-русски, но — как сюжеты — для России обязательные не более, чем для любой другой страны. Разве что в репликах возникала языковая характерность.

В пьесе «Тетеревам не летать по деревьям» главным героем был надворный советник Черемухин, который, выиграв по лотерее 75 000, отправился путешествовать в Швейцарию с дочерью и двумя претендентами на ее руку. Роль Черемухина исполнял Сергей Васильевич Шумский, знаменитый актер, оказавшийся для Александра Сумбатова, зрителя 38 номера галереи, соперником С. А. Пальма, любимого артиста, ту же роль с большим успехом игравшего в Тифлисе.

Шумский не жестикулировал, не суетился, не грассировал, как Пальм. Исполнение показалось Александру Сумбатову тусклым, «точно слинявшим».

Но постепенно впечатление стало меняться: «Глядя на фигуру Шумского, я не мог отказаться от воспоминаний о всех тех бесчисленных вокзалах, которые я только что перевидел на своем путаном маршруте от Владикавказа до Москвы, и тех фигурах и группах, с которыми мне на них пришлось сталкиваться,— вспоминал А. И. Сумбатов-Южин. — Я бессознательно искал, кого мне напоминает этот старик, и ни на ком *одном* я не мог остановиться, он напоминал мне *всех* тех многочисленных учителей, судейских, помещиков — и худых и толстых, и плешивых и густоволосых, и всяких, суетившихся у кассы и в багажных прилавках, и в Ростове, и в Ельце, и в Туле — везде. А он, Шумский, ни на кого не был похож — ни лицом, ни голосом, ни жестом, но одно несомненно, что встретить

я этого самого Черемухина завтра на Николаевском вокзале при отъезде моем в Санкт-Петербург, я несколько не буду удивлен, а он будет тем же самым, как я его сейчас вижу на сцене. Движений, беганий и размахиваний руками, всего того, что так, казалось, верно характеризовало у Пальма предотъездную суету, не было и в помине у Шумского, а в то же время *все его существо* было полно этой суетой и не было возможным отделаться *от участия* в тревожных заботах этого старика о багаже, билетах, носильщиках и т. д. Несомненно, Пальм лучше *играл*, — думалось мне. «Этот» Шумский точно не на сцене... Думалось все это, думалось весь первый акт, — каюсь в этом...»

Шумский своей игрой воспроизводил некий жизненный тип. Но эта типизация на бытовом уровне хоть и удивила Александра Сумбатова, но показалась ему слишком уж безыскусной. Однако удивление росло, а игра Шумского вызвала новое чувство: «Комическая роль, смешившая меня до упаду в исполнении моего любимца, вырастала в живое *лицо*, достойное Бальзака или Диккенса по многогранности и психологическому углублению...» А между тем текст роли был тот же самый, который произносил Пальм!

И вдруг оказалось, что он тайл возможности психологической типизации через игру, куда более глубокой, чем бытовая. Шумский чем дальше, тем отчетливей демонстрировал тип чиновника николаевской эпохи, самодовольного, жесткого, сентиментального. Он так любит и бережет дочь, что покупает ей в дорогу с особым тщанием отобранную книгу, — такую, чтобы речи в ней не было ни о замужестве, ни о любви, ни о смерти, ни о политике... Он находит такую книгу: календарь пятилетней давности.

И тут перед всеми, — как вспоминал А. И. Сумбатов-Южин, — вставал «сухой, непроходимый, самодовлеющий — и весь живой дурак во весь рост. Кругом на постепенно набившейся галерке прошел тот дружный смех, которого ничем нельзя было вызвать на сцене, кроме полного слияния с жизнью. Это смех совсем особенный: его нельзя вызвать ничем театральным в обычном смысле этого слова, ни тем более внешним комизмом тона, жеста, мимики. Им смеются люди, нашедшие то, что искали. Это смех радостный и бодрящий, — смех жизни над жизнью, отзвук правды. Такой смех — гордость артиста и высшая для него награда. Им как будто сливаются в одно зритель и сцена.

Мне стало просто страшно. Я чувствовал, что это совсем не то, что я знал и — греха нечего таить — любил в театре».

В те годы, когда А. И. Сумбатов-Южин все это вспоминал, многие театральные деятели мучались над проблемой: как воедино слить сцену и зрителей, как снять барьер между ними?

Для Сумбатова-Южина ответ был однозначен: не через тот или другой технический прием, а через игру артиста, когда театр пере-

ствоот быть театром «в обычном смысле этого слова», ибо нет артистов и зрителей: «жизнь смеется над жизнью» или плачет над ней, — так или иначе реагирует на нее. «Начинаешь чувствовать, что ты втянут в жизнь, идущую на сцене, что пред тобой никто ничего не представляет, а вот пришли люди и зажили своим, и дела им нет, правится это или не правится, смотрят ли на них откуда-то издали или нет». Зритель смотрит на сцену самозабвенно, уже не как зритель, а как свидетель происходящего, и в этом самозабвении исчезает разделение между ним и жизнью на сцене.

Чем дальше, тем больше увлекала Александра Сумбатова эта жизнь на подмостках, которая была не просто реальной, но и более значительной, чем обычная реальность: оказалось, что такого Черемухина все-таки каждый день не встретишь.

Вот он, маленький, вроде бы незаметный, пробирается сквозь толпу к билетной кассе, оттирая плечом других со словами:

— Надворный советник Черемухин... Надворный советник Черемухин...

Надворный советник по табели о рангах соответствовал чину подполковника. Но Шумский произносил это так, словно в этом «надворный советник Черемухин» содержалась «целая уйма преимуществ и прав», словно это был подполковник всех подполковников.

И люди сторонились.

Верно найденный социально-психологический тип вырастал постепенно в своей значительности; к концу спектакля Александр Сумбатов увидел в Черемухине — Шумском «уже не частный случай, не живое типичное лицо, а какой-то символ тупого канцелярского всемогущества, правившего Россией».

Александр Сумбатов почувствовал у себя на галерке, что колоссальная сила, с которой столкнулись его прежние представления о сценическом искусстве, превратила эти представления едва ли не в обломки. Нет, Александр Иванович до конца жизни считал С. Пальма «очень крупным, хотя и разменявшимся талантом». Но талант Пальма был иного качества, чем талант Шумского. В финале, например, Пальм был очень смешон — и только.

В конце пьесы Черемухин подслушивает случайно, как женихи его дочери вспоминают о способностях, которыми каждый из них пытался обворожить надворного советника. Обычно и Пальм, и другие актеры, которых Сумбатов-Южин в этой роли видел, «давали мимическую игру лица», отражавшую их переживания, и это было смешно. Шумский один слушал почти без единой ужимки, несколько склонив набок голову. Услышав фразу одного из женихов, особенно его задевшую, Шумский только мотнул головой и откинулся назад.

В своих воспоминаниях А. И. Сумбатов-Южин подчеркнул, что Шумский дал новую краску образу: краску истинного драматиз-

ма — горькой обиды пусть напыщенного и глупого, но обманутого и обиженного живого человека. Черемухина стало жаль.

Возможностей так содержательно сыграть вполне посредственную комедию Александр Сумбатов не подозревал.

Вот как он суммировал свое впечатление от спектакля: «К третьему акту пьесы я определенно чувствовал, что я не смотрю спектакля, а втянут в чью-то потешную жизнь, из которой некто написал забавную, шаржированную комедию, которую прекрасно и смешно играли в Тифлисе милый Пальм с товарищами. Я это ощущение пережил десятки раз впоследствии, когда я видел одни и те же пьесы на Малой и на других первоклассных сценах России и Европы. Особенно четко я это ощущал, когда мне приходилось видеть и сравнивать исполнение на этих сценах моих собственных пьес. В Малом театре точно шла та жизнь, из которой я брал свои сюжеты и лица... На других сценах зачастую бесподобно играли комедию или драму из этой жизни. В подчеркнутых выше строках я только отчетливо формулирую то, что я так же отчетливо пережил сорок семь лет назад впервые на 38 номере галереи Малого театра и что неминуемо повторялось, конечно, но не в ударной силе первого раза, когда это ощущение просто-напросто перевернуло все мои представления о театре, далеко отбросило от всего, что было раньше для меня несомненным и ясным».

Перед Александром Сумбатовым встали неожиданные для него самого вопросы. — Почему одна и та же комедия вызвала столь различные впечатления? Благодаря другому исполнителю главной роли, Шумскому? Но ведь и Пальм талантлив! Однако почему-то у Пальма «белые нитки» роли так и оставались белыми, а у Шумского слились с общим фоном всего образа. Почему в игре Шумского «дешевый эффект автора» стал «правдивой и глубокой жизненной чертой»?

«На этот вопрос, запомнившийся мне надолго, я нашел разрешение много позднее, но даже то обстоятельство, что он произвольно возник во мне тогда, я считаю одним из важнейших толчков моей внутренней художественной работы над собою», — писал А. И. Сумбатов-Южин.

Разрешение вопроса, как это могло получиться, что на одном и том же драматургическом материале у одного актера получился комический персонаж, а у другого — не просто «живое лицо», но и — в этих пределах — обобщение целого человеческого типа, которое затем силой актерской игры сделалось гротесковым социально зловещим символом, состояло в следующем: один актер был исполнителем — и только; другой прибавлял к драматургии пьесы еще и свою собственную актерскую драматургию; он был «актером-автором». Большинство премьеров Малого театра именно и были актерами-авторами.

С феноменом «актеров-авторов» (самый термин был счастливо найден советским историком театра Б. В. Алперсом) Александр Сумбатов близко столкнется спустя четыре года, когда станет актером Пушкинского театра, основанного Анной Бренко. Пока же «толчок для внутренней художественной работы над собою» — встреча с великим Малым театром — имел для Александра Сумбатова несколько практических следствий, не говоря, разумеется, о том, что, как писал Южин, «заурядный спектакль заурядной пьесы» стал для него «поворотным пунктом и отправной точкой целой жизни».

Чисто бытовым следствием было то, что на «поворотном пункте» вчерашнего гимназиста «закрутило» до полной потери душевного равновесия, так что он запутался, заблудился в лабиринтах тупиков и переулков, ориентируясь от «Продажи разных мук», звоня заспаннм швейцарам и осведомляясь с ключом от номера в руках, не в этой ли гостинице он остановился. К себе в номер Александр Сумбатов, помнивший лишь, что гостиница была где-то около Курского вокзала, добрался только к трем часам утра. Хотя он смертельно устал, но заснуть уже не мог и не из-за одного только переутомления.

«Я чувствовал, что я другой. У меня точно открылись глаза на что-то такое, чего и существования я не подозревал. Невольно назойливо теснилось в голову что-то; что я пережил в Малом театре, имело неразрывное общение с тем, что я переживал, когда мальчиком, после «Аскольдовой могилы», прочел «Тысячу душ», позднее — после «Железной маски» — «Воеводу» Островского или после «Монте-Кристо» — «Войну и мир».

Для меня не было вопроса — лучше ли этот новый для меня театр или хуже того, прежнего, даровавшего мне столько радости? Это было что-то совсем другое, непохожее на театр вообще, на представление. Это было что-то очень для всех важное, что-то необходимое, и прежде всего важное и необходимое для самих артистов. Чувствовалось, что в этой простоте речи и движения — целые эпохи работы творческой мысли ряда гениальных художников, искавших что-то самое главное, самое вечное, самую душу искусства. Никто из них не похож друг на друга, а все они — единое целое, точно голова, руки, плечи, образующие красивое и живое целое тело.

Боже мой! как этого достигнуть! Как найти в себе силы пойти этим же путем великой вдумчивости, отрешения от себя, перенесения себя в другое, и притом так, чтобы оба эти существа — живое, личное и отвлеченное, реально не существующее — сплавились в одно без всякой черты, обозначающей место сплава.

Я совсем пришел в отчаяние. И оно длилось у меня два года. Я почти отошел от сцены...»

Владимир Иванович Немирович-Данченко, в чьей правоте относительно Великого Малого театра Сумбатов убедился теперь на собственном опыте, в первые же годы пребывания в Москве отказался от мечты стать актером Северовым: малый рост, по его мнению, помешал бы ему сделаться большим артистом.

Невысок был и Александр Сумбатов; впоследствии он, правда, научился казаться высоким, когда это было нужно. Но теперь и он решил, что до истинных высот искусства ему не дотянуться.

Еще одним следствием нового опыта было то, что Александр Сумбатов, как и его друг Немирович, от сцены «отошел» не вовсе: он продолжал для нее писать. В 1877 году Сумбатов написал первую свою большую (в 4 акта) пьесу «Права жизни».

Но не работу над этой пьесой, не раздумья и поиски, связанные с ней, считал он важнейшими событиями первого года своей самостоятельности. Приехав в Петербург и став студентом юридического факультета университета, Александр Сумбатов, как он сам вспоминал, пережил два сильных потрясения: на первой лекции А. Д. Градовского, читавшего теорию государственного права, и во время заключительной речи председателя суда А. Ф. Кони на процессе Веры Засулич.

Свою первую лекцию Градовский «заключил, весь бледный и взволнованный, говоря о значении права для человечества, цитатой слов Шейлока: «Разве у жида нет глаз? Нет органов чувств, страстей?» — И еще более побледнев, бросил последние слова своей цитаты: «А когда вы отравляете нас, — разве мы не умираем?»

Этот вечер в Малом театре, эта лекция А. Д. Градовского и зимой того же года заключительная речь Анатолия Федоровича Кони по делу Засулич я считаю отправной точкой всего, что я старался сделать в своей жизни, — писал за три года до смерти А. И. Сумбатов-Южин. — И не случайно связал я эти три эстрады — сцена Малого театра, кафедра профессора, возвышение судьи. Они убедили меня в том, что красота и талант неразлучны с правдой. Что только в этом единении они неотразимы. Что человек, подходя к театру ли, к кафедре ли, к суду ли, одинаково подходит к источнику, откуда ожидает утверждения лучшего в себе, и если он, отдав себя во власть этих сил, встречает позировку или ложь во имя каких угодно соображений, — он рано или поздно станет глубоко презирать и театр, и науку, и право, утилизируя, однако, в чисто личных целях все эти силы.

Чем незначительнее был материал, над которым работал Малый театр в этот памятный для меня вечер, тем ярче проступает сквозь чащу прожитых лет мощь его влияния на молодое сознание. Я подчинился ему не потому, что меня сильно тянуло к сцене. Тогда я и не думал, что придется себя ей отдать. Как я сказал, целых два года после этого спектакля я жил вне непосредственного сближения

в театром. Но и тогда, и потом я ясно осознал, что вершины художественности и общественности синтезируются в одном общем — в глубоком проникновении в жизнь человека, в искании той высшей правды, без которой нет и искусства. Вот почему здесь я считал нужным и возможным сопоставить значение для меня в жизни этих трех моментов моей ранней молодости: спектакля Малого театра, лекции Градовского, точно нарочно связанной с великим драматургом, и суда Кони».

Слова Шекспира, завершившие лекцию Градовского, А. И. Сумбатов-Южин, уже прославленным артистом, сам произнес со сцены Малого театра.

Надо отметить, что в молодости знаменитый русский юрист и общественный деятель А. Ф. Кони тоже был связан с Малым театром: «Если Университет, — писал Кони о себе, московском студенте, — давал знания как могучее орудие для будущей деятельности, то яркие образы, даваемые Малым театром, указывали на необходимые нравственные условия этой деятельности».

Московский кружок молодежи «литературно-театральной складки» начала 60-х годов, где студентами бывали А. Ф. Кони с В. О. Ключевским, и кружок тифлиских юношей конца 70-х с Вл. И. Немировичем-Данченко и Александром Сумбатовым во главе в конечном счете преемственно соединила любовь к Дому Щепкина с его гуманистическими традициями.

Впоследствии В. О. Ключевский помогал Александру Сумбатову в работе над исторической хроникой об Иване Грозном. А А. Ф. Кони вместе с академиком Д. Н. Овсянником-Куликовским стал автором доклада о творчестве писателя А. И. Сумбатова, выдвинутого в почетные академики Российской Академии наук.

Линия, описывающая целое русской культуры прошлого века, мимо Малого театра пройти не могла. Малый театр связывал между собой самые разнообразные, говоря словами А. И. Сумбатова-Южина, «органические крупницы» русского общества.

Первый же год жизни в Петербурге дал Сумбатову немалый опыт переживаний и раздумий. Он побывал на знаменитом судебном процессе Веры Засулич. Он составил и издал конспект лекций Градовского по государственному праву. Это была большая работа: следовало сопоставить разные варианты записей, свести их воедино, переписать, если возможно, показать профессору... Словом, хлопот было много, и Александр Сумбатов имел все основания гордиться своим изданием.

Но даже и на первом курсе Александр Сумбатов был не только прилежным студентом. Вскоре после приезда в Петербург он написал, как уже говорилось, драму «Права жизни», которую отдал в редакцию журнала «Дело», журнала либерального, даже радикального направления.

Рукопись пьесы в редакции потерялась. А. И. Сумбатов-Южин много лет спустя продолжал сожалеть об этом, полагая, что были в этой пьесе куски, даже более интересные, чем в пьесе «Дочь века», написанной два года спустя. Однако в архиве Сумбатова сохранились наброски пьесы.

А. И. Сумбатов-Южин, как нам еще предстоит убедиться, обыкновенно весьма затруднялся в выборе заголовка для своих пьес.

Вот и в 1877 году, в меблированной комнате, которую он снимал вместе с тифлисом Сардаровым, Александр Сумбатов упрямо искал названия своей пьесы: «Захудалый род»? «Два пути»? «Борьба за счастье»? «Кому жить»? И наконец нашел: «Права жизни».

Для студента-юриста естественно было именно на последнем варианте остановиться. Впрочем, в пьесе не только шла речь о «правах» жизни — жить, но и об обязанностях отживающего — если не отмереть, то по крайней мере уступить.

Сдав экзамены за первый курс, Александр Сумбатов с 16 рублями в кармане отправился в Тифлис на каникулы.

Дома он застал безотрадную картину: болезнь матери усилилась, денег по-прежнему было в обрез, процесс с Мухранским ничего не обещал.

В любительских спектаклях Александр Сумбатов не участвовал. Он отдался драматургии — и не из одной любви к искусству, но и в надежде помочь себе и семье литературными заработками.

Сюжет пьесы «Громоотвод», которую летом 1878 года Сумбатов закончил, был из тех, что всегда привлекают публику. Сама жизнь подарила молодому драматургу этот сюжет.

Еще весной петербургские газеты полны были слухами о дерзком преступлении: Юханцев, кассир Общества взаимного поземельного кредита, похитил из кассы Общества, ворочавшего миллионными капиталами, денег и процентных бумаг на 2 миллиона рублей. Украл Юханцев деньги не сразу, он брал их из кассы в течение пяти лет с 1873-го по 1878 год. Кассир, тем или иным образом растративший деньги банка, в котором он служил, в те годы был фигурой более или менее ординарной. Но дело Юханцева оказалось выдающимся даже на этом фоне. Обратила на себя внимание не только огромная сумма растраты. Симптоматичны были и ее причины, и самый порядок ведения дел в Обществе: господа дворяне, члены правления банка, продемонстрировали полную свою деловую несостоятельность. Никто из них многие годы не ревизовал Юханцева, который был и кассиром и собственным контролером. Для российских бар обломовской складки такое отношение к делу было весьма характерно.

В черновиках А. И. Сумбатова-Южина сохранился листок с характеристиками действующих лиц.

Директор банка — Лев Петрович Застражаев, «губернский туз,

бывший богатый помещик, прокутившийся в обеих столицах, но все еще, несмотря на горький опыт, сохранивший привычки богатого бириня. Держит себя с утонченной, рыцарской вежливостью относительно дам, приветлив с подчиненными; в отношениях своих с начальством горд и вообще не позволяет наступать себе на ногу. Любит пожить хорошо, не стесняясь отсутствием средств: в долг так и в долг, а можно еще подлее. Человек вообще образованный, но никакой специальности, со всего верхушки... Впрочем, к подлости его могут вынудить очень уж крупные обстоятельства.

Обстоятельства эти создала вторая жена Застражаева, Анжелика Викентьевна. В черновом наброске это просто светская дама, она «очень добра, любит мужа и падчерицу, но без общества жить не может; хороша собой, модно одевается, ни в хозяйство, ни в домашнюю жизнь не вмешивается», ей 27 лет. Однако и в первом, и во втором варианте «Громоотвода» Анжелика Викентьевна оказывается совершенно иной. Во-первых, она помолодела: ей 22 года; во-вторых, стала жесткой, эгоистичной, расточительной. Вот эта-то ее расточительность и жесткость, позволяющая ей прямо-таки шантажировать мужа, с которым она ласкова и хороша, только если он тратит на ее прихоти деньги, и приводит к катастрофе.

Именно таким было положение в семье Юханцева, как это выяснилось на процессе.

Застражаев берет деньги в кассе банка. Он надеется их отдать, он честен, но смотрит на жизнь с тем дворянским легкомыслием, которое в свое время и семью Сумбатовых чуть не довело до полной нищеты. Когда выясняется, что поползли слухи, будто в банке растрата, ибо управляющий его живет явно не по средствам, — Застражаев решает дело просто: он заложит имение дочери от первого брака, девятнадцатилетней девушки, добросердечной, неглупой, обожавшей отца. Имение стоит 200.000. Долг в кассу банка (сто сорок тысяч) будет покрыт. А потом...

Но зачем думать о том, чего еще нет? Страх перед будущим, еще не существующим, в конце концов тот же страх перед призраками, — неуместный в жизни «современного человека».

Так чувствовал Застражаев, таким был душевный строй многочисленных его литературных подобию, литературных отражений вполне реальных людей. И точно так же, как люди этого типа пересажали из города в пригородное имение, а оттуда в Париж или «на воды» в Баден-Баден, их сценические отражения переходили из пьесы в пьесу, от Островского к Алексею Потехину, Немировичу-Данченко, Гнедичу. Последний из этой галереи, чеховский Гаев, остался в конце концов при своих анчоусах и легкомысленной надежде поступить на службу не куда-нибудь, а именно в банк. Точно так же и Ольга, дочь Застражаева, являла собой индивидуальное лицо, напоминавшее одновременно барышень своего типа, многочис-

ленных и в жизни, и в пьесах. Через это сходство возникала типичность, социальная узнаваемость.

Бесспорная схожесть главных черт придавала этим героям отчетливость масок. Да они и были не столько живыми лицами, сколько социально представительными масками. Характер, живую индивидуальность придавал этим маскам артист — Шумский свою, Пальм — свою.

Александр Сумбатов понимал, что именно актер одухотворяет свой текст, и потому писал свою пьесу, не сомневаясь, что если играть после Шумского ему просто стыдно, то писать для Шумского — даже и после Островского! — вполне можно. Искусство драматургии для Александра Сумбатова было не самостоятельным, а служебным, прикладным, по отношению к искусству актера. Пройдут годы, придет время полного собрания сочинений, и Александр Иванович Сумбатов-Южин сам напишет в кратком предисловии: «Театр в моих глазах никогда не носил служебного характера по отношению к литературе... Этот взгляд на театр был всегда для меня руководящим началом... началом, которое объяснит, если не оправдает, многое, что несомненно вызовет, может быть, и заслуженные мною упреки!» А. И. Сумбатов-Южин много работал над своими пьесами. Но он был прежде всего человек театра. Пример «Громоотвода» покажет нам, как на молодого драматурга влияли представления о сценичности, господствовавшие в его время. В «Громоотводе» был еще один социально характерный персонаж, не совсем Беркутов Островского, но тоже из породы хищников. Его звали Тюрининов. Тюрининов «Громоотвода» (впоследствии эта драма, переделанная А. И. Сумбатовым и Вл. И. Немировичем-Данченко, названа была соавторами «Соколы и вороны») начнет собой галерею хищных дельцов в пьесах Сумбатова; вариациями этого типа будет и Наварыгин из пьесы «Арказановы» (1886), и Кастул из «Заката» (1899), и Камбоджио из «Вождей» (1908). Последний будет торговать уже не только зерном, как Кастул, но и модными идеями в своей газете. А герой драмы, кассир Зеленев, — лицо не столько «главное действующее», сколько «главное страдательное». Это «простая душа», характер не редкий у А. Н. Островского. По определению автора, Зеленев — человек, обладающий многими хорошими качествами, которые «в то же время пассивны и потому придают добродетелям Зеленева характер «неделания»: он искренне любит, ни за что подлости не сделает, доверчив, добр, откровенен, но ни к какому активному протесту не способен». Но в этом образе жила русская гуманистическая традиция: тема незащитности духовно чистого «маленького человека». Тема эта еще до А. Н. Островского звучала у Пушкина, Гоголя. А в 70—80-х годах возникла ее вариация: тема «несчастливого человека», несчастного не обязательно от своего социального положения, а просто от роду: судьба захотела. В драматур-

гии Сумбатова-Южина явственно проступает противоречие между талантом этого драматурга и его мастерством. Он был талантливее своего мастерства, которое особенно в пьесах 80-х годов старался подчинить эстетическим требованиям драматургии и театра того времени. При этом Сумбатов умел относиться к своим созданиям без самолюбивой напыщенности, трезво, подчас проиично. Однако даже ранние, написанные до 1888 года пьесы А. И. Сумбатова сыграли в истории русского театра немалую роль. «Пятнадцать-двадцать лет назад,— писал А. Р. Кугель сразу же после смерти Сумбатова-Южина,— зимний сезон в любом провинциальном городе обязательно открывался пьесою Южина. Выбор был очень велик: «Листья шелестят», «Муж знаменитости», «Цепи», «Соколы и вороны» и пр. — и в свое время все это были неоценимые для открытия сезона пьесы. Во-первых, пьесы были бурны и стремительны, а во-вторых, — и это самое главное — Южин умел так писать свои пьесы, что вся трушпа, то есть главные персонажи, имели выигрышные роли. Любовник, инженер, кокет — это само собой понятно. Но рядом имелась прекрасная сцена для фата с гардеробом, а то и целый ряд сцен, были роли для комической старухи, гранд-дам, благородного отца, резонера и пр. Никто не был забыт. И дело было вовсе не в грубом расчете автора, — Южин-драматург был слишком талантлив для этого, — а в том, что он мыслил театр, а следовательно и пьесу, как оркестрион, как огромный орган, и ухо его было полно звуками совершенного театрального аккорда. Все необходимые амплуа были заняты в его пьесах совершенно так, как в оркестре заняты все роды инструментов, и в этом — сущность оркестровки. Весь талант, темперамент, все увлечение он отдавал театральным ролям. Иногда эти роли сходились с жизнью, совпадали с ней, — тем лучше. Но не было большой беды, когда роль оставалась только ролью».

В более поздних пьесах А. И. Сумбатова «роли» все чаще «сходились с жизнью» и «блестящий актер, мыслящий жизнь через призму театрализации», все больше отходил от прежнего своего драматургического стиля. Но в 1878 году, увозя с собою из Тифлиса в Петербург первый вариант «Громоотвода», Александр Сумбатов еще не вошел в театральный «оркестрион». Более того, он, как мы помним, сам заказал себе туда дорогу, ибо отказался от мечты быть актером. Впрочем, это решение на его настроение не влияло ни сколько.

Путешествие из Тифлиса в Петербург прошло весело. Александр Сумбатов возвращался вместе с Жюли Соколовой, приехавшей известить одну из подруг-«триумвирок», Варвару Ивановну Сумбатову. С дороги он написал родным, как застряли они с Жюли на станции из-за отсутствия лошадей и как Юлия Федоровна, «вскружив голову» конвойцу Его Величества, оказавшемуся случайно тут

же, сумела с его помощью добиться того, что появились лошади и путешествие продолжилось.

5 октября 1878 года Александр Сумбатов уже искал квартиру в Петербурге. Вскороности он снял комнату в Фонарном переулке, в доме Франка, у Е. Т. Павловой, сын которой, Николай Данилович Павлов, в сезон 1878/79 года ставил спектакли в Общественном собрании на Петербургской стороне. Судя по воспоминаниям современника, Н. Д. Павлов впоследствии стал автором фарса «На пороге великих событий». Фарс этот шел в 1888 году в театре Корша, но вскоре безвозвратно канул в Лету. Видимо, поэтому автор воспоминаний, опубликованных в 1908 году в журнале «Театр и искусство» № 3 под заголовком «Первые шаги А. И. Южина на сцене», не отметил, что авторов у фарса было два: Н. Д. Павлов и А. И. Сумбатов. В 1888—1889 годах об этом писалось в московских газетах. Сам Александр Иванович о своих литературных работах, сделанных совместно с Н. Д. Павловым, не упоминал, хотя, по-видимому, еще в 1881 году писал вместе с ним драму «Мытари и фарисеи», которую потом представил в распоряжение одного Павлова, переделавшего ее в пьесу «Мечтатели». Эта пьеса шла на Малой сцене в 80-х годах. Н. Д. Павлова в своих воспоминаниях Сумбатов-Южин называет «оригинальнейшим и не бездарным». Павлов и уговорил Александра Сумбатова выступить в роли Льва Краснова в драме Островского «Грех да беда на кого не живет». И Сумбатов нарушил свой зарок не выступать на сцене. Он выступил под фамилией «Южин». По-видимому, именно в роли Краснова он впервые выступил под этой фамилией. Дебют оказался неудачным. Причиной тому было не только волнение дебютанта, но и, как вспоминал автор упомянутого выше очерка, недоброжелательное отношение партнеров к никому не известному актеру-любителю. Актер Московский «дружелюбно» посоветовал Южину—Краснову перед тем, как он выйдет из-за кулис убивать неверную жену, для трагической бледности напудрить нос и даже сам вымазал Южина пудрой. От резкого движения убийцы Краснова с южинского носа, как у клоуна в цирке, сорвалось и поплыло в воздухе сперва одно белое облачко, потом другое. Зал грохнул от смеха. Сцена была сорвана. А. И. Сумбатов-Южин с горечью вспоминал последствия своего дебюта: «Был жестоко изруган в «Петербургском листке» неким рецензентом пропойцей Щербаком, который, напившись до потери сознания у меня же в студенческой комнате, куда я привез его с Петербургской стороны в Фонарный переулок и где он ночевал, утром, проспавшись, на моей же бумаге написал рецензию». Так попытался Александр Сумбатов-Южин наладить отношения с прессой, которая и показала ему свою неподкупность.

После этой неудачи Южину бессмысленно было даже пытаться выступать на больших клубных сценах, где играли такие даровитые

артисты, как М. М. Глебова, Ю. Л. Немова, А. М. Горин-Горяинов, И. П. Киселевский, А. К. Любский. В клубных спектаклях участвовали и артисты императорских театров А. М. Дюжинова, А. З. Тютрюмова, К. А. Варламов, М. М. Петипа и другие. Все они играли обыкновенно в перворазрядных клубах — в Купеческом на Фонтанке, в Благородном собрании на Мойке, — там, уже после спектаклей в Московском Артистическом кружке, была разыграна драма Сумбатова «Громоотвод». Немецкий и Приказчиный клубы были второго разряда, но тянулись за перворазрядными. Огромные афиши этих второстепенных клубов бросались в глаза необычайной яркостью. Часто пьесы расписывались по актам, каждый акт имел свой завлекательный заголовок. Фамилии действующих лиц печатались громадными буквами.

Но Александру Сумбатову до таких клубных сцен было пока далеко. Ему нужно было еще приобрести репутацию «дарового» любителя. Для этого существовали сценические площадки, — например, Зал Общества дешевых квартир во 2-й роте Измайловского полка. Спектакли шли «домашние», без печатных афиш, без открытой продажи билетов. Спектакли шли ежедневно. Зал в 240 мест бывал обычно полон. Южин участвовал в нескольких исполнительских кружках, конечно, бесплатно.

Неожиданно Александру Сумбатову повезло: актер К. (так его называет автор очерка о молодости Сумбатова-Южина), получив наследство, попытался стать антрепренером. В Гельсингфорсе он снял местный театр и набрал труппу. Там были Н. Д. Павлов, Л. И. Южин, А. А. Плещеев и другие любители, из которых не один Южин стал впоследствии профессиональным артистом. Самому старшему из членов труппы было 25 лет, антрепренеру — 19.

В этой недолго просуществовавшей труппе Александр Сумбатов играл, как и в Тифлисе когда-то, Фамусова. Роли стариков ему удавались; удавалось ему и амплу фата. В «Женитьбе Белугина» Л. Н. Островского и Н. Я. Соловьева Южин играл роль Агишина, развратного и пустого бездельника из дворян, чьи фальшивые слова о любви резко контрастировали с искренностью Андрея Белугина, роль которого исполнял А. А. Плещеев, сын известного поэта Л. Н. Плещеева.

Видимо, дополнительное знакомство с жизнью театра, в которой Сумбатов теперь участвовал не только как начинающий драматург, но и как актер, и побудило его в начале 1879 года создать вторую редакцию «Громоотвода». Но несмотря на то, что первая половина 1879 года была занята и работой над «Громоотводом», и обдумыванием новых пьес, и, главное, игрой на разных сценах, особенно же часто в Гельсингфорсе, Александр Сумбатов оставался студентом, во всяком случае хотел казаться таковым своим домашним. Да и сам он вряд ли сделал в то время окончательный выбор.

24 мая 1879 года он пишет в Тифлис, что получил от отца деньги и совсем уже собрался выехать; но отъезд пришлось отложить: «Приходится еще три дня зубрить одно из многочисленных прав. Угораздила нелегкая наших студентов попросить профессора церковного права Горчакова отсрочить экзамен: издатели лекций не успели выпустить курса», — и по их просьбе экзамен отложили. А Александр между тем «уложился совсем», пошел в Университет сдавать экзамен, «и — вот досада! — не смог, как хотел, пойти прямо с экзамена на железную дорогу».

Даже без литографированных лекций и без записей их — когда же Сумбатову было их записывать? — по чужим записям и книгам подготовился к экзамену наш примерный студент...

Надо сказать, что экзамен этот он сдал на «4», да и вообще вполне благополучно сдал все экзамены за второй курс. В этом качестве прилежного студента Александр Сумбатов и возвратился в Тифлис, где поселился вместе с семьей в Телетах.

Домашняя обстановка была, как и прежде, безрадостной.

«Маму застал очень больной», — писал впоследствии в своих автобиографических записях А. И. Сумбатов-Южин.

Однако молодость брала свое, и не зря ироничному Александру Сумбатову хорошо давались не только роли резонеров, как замечал в то время Вл. И. Немирович-Данченко, но и роли фатов. Многие из того психологического материала, который нужен был, чтобы создать роль Агишина, двадцатидвухлетний Сумбатов мог найти в себе самом.

О лете 1879 года А. И. Сумбатов-Южин вспоминал потом так: «Писал «Темные силы», но не дописал. Ездил в Кутаис к мадам Люнд-де-Квист, втюрился довольно жестоко, одновременно очень интересуясь Тоней...» Речь здесь идет о Тоне Вольфрам, дочери незадолго до того умершего члена Тифлисской Судебной Палаты, помогавшего князю Ивану Александровичу в его тяжбе с Мухранскими. Старший брат ее кончал в Петербурге привилегированное Училище правоведения и вскоре должен был приехать за сестрой, уже кончавшей гимназию, в Тифлис. А пока она жила у Сумбатовых.

«Проиграл первые 150 рублей Августиничу, Тебенькову и еще кому-то, занял, получил подарок от дяди Давида и уехал с Люнд-де-Квист из Тифлиса. Та вертела хвостом, после Владикавказ я с ней рассорился: с Ростова я поехал на Воронеж, она — на Курск. Заехал к Жюли, занял у нее 200 рублей и приехал в Петербург».

Когда Южин в молодости играл «фатов», то, по утверждению В. А. Филиппова, замечательного знатока творчества Сумбатова-Южина, он почти не гримировался и играл «себя в предлагаемых обстоятельствах». Такой именно была первая принесшая ему успех на петербургской клубной сцене роль — роль Жоржа Градищева

(«Злоба дня» Н. Потехина). Хорошо играть фатов для Сумбатова было естественно, — так же, как мечтать о некоем человеческом «инобытии». Тогда он — пусть еще не на сцене, а в воображении — играл героев. Однако человек не только страсти, но и рефлексии, он двадцать с лишним лет спустя счел необходимым для себя записать в памятной книжке именно то, что характеризует его ничуть не с «героической» стороны. Ведь его письма того времени из Петербурга обнищавшей семье в Тифлис содержат воистину грошовые расчеты: на октябрь он просит выслать 17 рублей, тогда до 1 ноября он сведет кое-как концы с концами; если же к 1 ноября он получит свое месячное содержание и 25 рублей на слушание лекций, то до 1 декабря «мы будем в расчете» — вот пример письма из Петербурга отцу.

Но при всех этих скрупулезных расчетах одновременно оказывается, что проиграть 150 рублей, занять 200, опять занять, отдать, проиграть, выиграть, — все это в порядке вещей, как подобает какому-нибудь Телятеву из «Бешеных денег» (потом эта роль станет одной из лучших южинских ролей, совершенствуясь год от года).

Александр Сумбатов в молодости был человеком не просто «своего времени», но и своего круга; был пусть обедневшим, но все-таки князем. В этом смысле он сам был во многих отношениях персонажем чужих пьес. Однако он ведь был автором, был к тому же еще и актером-художником и понимал: чтобы создавать правдивые образы, нужно помнить правду о себе. Поэтому во всех своих автобиографических записях он безоценочно, — просто, чтобы не забыть, — отмечал обстоятельства, вовсе его не красящие. Они были для него опорой для отталкивания и новой работы над собой. Поэтому Сумбатова-Южина характеризует не столько то, что он о себе вспоминал, сколько то, каким он был сверх этих воспоминаний.

Хотя Александр Сумбатов благодаря займу у Жюли вернулся в Петербург при деньгах, — но, увы, деньги очень быстро исчезли. К счастью, Александр Сумбатов мог подрабатывать как актер.

По-видимому, к этому времени относятся приводимые ниже воспоминания Дмитрия Ивановича Козали, учившегося вместе с Александром Сумбатовым в Петербургском университете. Они были опубликованы в 1888 году в тифлисской газете «Новое обозрение» под псевдонимом «Зоил»:

«В его комнате царил полный артистический хаос и поэтический беспорядок, ни одного клочка литографированных лекций у этого «студента» не было, а всюду были разбросаны разные драмы, комедии и водевили. Исчезал он по неделям из квартиры, и никто не знал, куда пропал Саша. По тщательно наведенным справкам оказалось, что он связался с какой-то бродячей труппой, которая по временам выезжала «гастролировать» в окрестности Петербурга». С гастролей возвращались пешком из Гатчины, Ораниенбаума, а то

и дальше. Боясь насмешек товарищей, Сумбатов, кажется, уже тогда взявший, как актерское имя, фамилию Южин, тщательно скрывал эти актерские эскапады от товарищей, выдумывая разные объяснения своим отлучкам. Когда же он оказывался в квартире, — то с утра до вечера так орал и шумел в запертой комнате, что хозяйка с горничной с разных сторон на цыпочках подходили к его дверям узнать, не сошел ли с ума их жилец? Это он читал во всю глотку монологи из «Уриэля Акосты», «Разбойников» и пр. «Это чистое наказание, — жаловалась на него хозяйка, — окромя него семь скубентов живет, и все чинно и благородно, а он озорник да и только».

«Бродячая труппа», о которой шла речь в цитированных воспоминаниях, играла на загородных сценах. Клубные театры в Лесном и Озерках имели солидную репутацию. В Павловске действовал и один из лучших загородных театров, оборудованный по образцу императорского Александринского. Ухудшенной его копией был театр в Ораниенбауме. Играя в Павловске, Александр Сумбатов довольно часто бывал у Плещеева, поэта, бывшего петрашевца. С ним Сумбатов познакомился через его сына А. А. Плещеева. Это А. Н. Плещееву принадлежали знаменитые стихи, названные профессором А. Венгеровым, крупным литературоведом и общественным деятелем конца прошлого — начала нашего века, «своего рода Марсельезой 40-х годов»:

«Вперед! без страха и сомненья
На подвиг доблестный, друзья!
Зарю святого искупленья
Уж в небесах завидел я!
Смелей! дадим друг другу руки
И смело двинемся вперед...»

«Алексей Николаевич Плещеев был другом Достоевского. Плещеев посвятил Достоевский «Белые ночи» — самое интимное, кажется, из написанного им до каторги. Повесть эта, несомненно, чем-то обязана его дружбе с Плещеевым», — писал об отношениях Достоевского и Плещеева исследователь истории петрашевцев В. Комарович. Плещеева, как и Достоевского, арестовали. Но к 70-м годам дружба между ними сделалась скорее дорогим воспоминанием, чем осталась живым чувством.

Плещеев, несмотря на все свои беды, сохранил мечтательный и возвышенный взгляд на жизнь и исторический процесс. Он так и остался благородным оптимистом. Достоевский в 70-е годы отзывался о своем друге с симпатией, однако не без сарказма: «Он прекрасный поэт, но какой-то во всем блондин».

Знаменитый публицист того времени называл Достоевского «жестоким талантом», и никому не пришло бы в голову назвать этого писателя «человеком сороковых годов». Между тем Плещеев так и

остался человеком 40-х годов. Академик П. Н. Сакулин писал о Плещееве: «Все в нем, начиная с наружности и манер и кончая психологией и мировоззрением, живо переносит нас в ту социальную среду, которая дала Станкевича, Грановского, Герцена и Тургенева».

Знакомство с А. Н. Плещевым было чрезвычайно полезно для молодого Сумбатова. «Все 12 лет учения в гимназии и Университете, — писал Александр Сумбатов родителям в Тифлис, — не дали мне и половины той глубины взглядов и понимания сути вещей, как мое сближение с Алексеем Николаевичем. Иногда мы с ним заговариваемся до того, что раздается свист последнего поезда в Петербург, и мы оба с изумлением замечаем, что уже ровно полночь. Тогда, махнув рукой, мы оба принимаемся за прерванный разговор и чай с вареньем, которое он очень любит, а затем я ночую у него на прекрасном диване в его рабочем кабинете. Недавно таким манером я у него прожил ровно двое суток. Смотрели вместе Ленского в Гамлете и по этому поводу решили, наконец, покончить с вопросом, что такое Шекспир? Гений или раздутый критиками мыльный пузырь? Плещеев изо всех сил отстаивал величие идеализма 40—50-х годов, увенчавших Шекспира. До хрипоты договорился, и по всему было видно, что ему очень больно касаться так грубо того, чему он верил всю жизнь. Я хотя и пробовал возражать, но скромно и с опаской, так как не мог противопоставить отрицанию прошлого никакого положительного идеала в настоящем. Вопросы о Шекспире, конечно, мы не решили, но проспорили ровно двое суток с очень редкими перерывами».

Уважение к «идеализму 40—50-х годов», воспитанное в Александре Сумбатове материнским влиянием, оказалось настолько сильным, что противопоставить этим идеалам Александру Сумбатову было нечего, хотя Чернышевского он прочел, как отмечал в автобиографических записях, еще в гимназии. Отказаться же от романтического «наследства» из простого негативизма по отношению к ценностям «отцов» Сумбатов не хотел.

В результате именно потому, что реальный житейский опыт никому не обещал близкого торжества высоких идеалов Добра и Красоты, Александр Иванович чем дальше, тем больше ценил мироощущение людей 40-х годов, сохраняя, впрочем, ироническое отношение к их слишком уж доверчивому, мечтательному идеализму. В душе Сумбатова этот идеализирующий, облагораживающий, романтический взгляд на окружающее сосуществовал с совершенно иным строем чувств, строем чувств человека скептического и практического. Но одной только эмоциональной сферы житейского Сумбатову-Южину всегда не хватало. И потому позже, в Москве, старшим другом А. И. Сумбатова оказался Сергей Андреевич Юрьев, который, как и Плещеев, оставался в 80-е годы человеком 40-го

дов. С ним Александр Иванович Сумбатов-Южин разбирал роль Гамлета, которую истолковал иначе, чем Ленский, чье исполнение в то время не понравилось, видимо, Южину, вследствие чего и возник спор с Плещеевым о Шекспире.

Вл. И. Немирович-Данченко, как истинно трезвый реалист, отзывался о содружестве Сумбатова-Южина и Юрьева иронически: С. А. Юрьева он считал обломком «старины глубокой», случайно оказавшимся в моде, и удивлялся, почему Сумбатов так им увлечен. На отношении к С. А. Юрьеву разница между романтической ориентацией Сумбатова и реализмом Немировича сказалась с полной определенностью.

Облагораживающий окружающее, порою близорукий идеализм будет характерен для многих героев сумбатовских пьес. Таков чистый, верящий в «святые идеалы» и потому обойденный фортуною Гореев («Джентльмен»), таков Арказанов («Арказановы») с его широкой благотворительностью, таков и Томанцев («Дочь века») — одинокий, углубленный в свою науку ученый, чье отношение к женщине роднит его с тургеневскими героями, людьми 40-х годов. Их духовный аристократизм противопоставлен житейской пошлости.

Знакомство с семьей Плещеевых сыграло в жизни Александра Сумбатова многообразную роль. Именно благодаря А. А. Плещееву, сыну поэта, молодой Сумбатов попал, наконец, на одну из известных в Петербурге клубных сцен. В автобиографических записках А. И. Сумбатов рассказал об этом так: «Осенью 1879 года, без гроша денег, я лежал в полутьме, в комнате на углу Вознесенского и Екатерингофского проспектов, томимый тоской, болезнью и безнадежностью долгого будущего до конца Университета, а, пожалуй, и далее. Постучался в дверь А. А. Плещеев и сказал мне, что актер Костюков «замерз в Кронштадте», то есть внезапно прекратилось пароходное сообщение, и что через три часа надо сыграть в Немецком клубе Жоржа Градищева в «Злобе дня». На счастье, я видел недавно пьесу в Александринском театре. Я согласился, но за пять рублей, чтобы взять напрокат фрак».

Современные, так называемые «городские» пьесы актеры, как на казенной сцене, так и на сценах частных, должны были играть в своих собственных костюмах. Антрепренеры или постановочная часть императорских театров обеспечивали соответствующими костюмами только персонажей пьес на исторические темы. Но антрепренеры старались и этого не брать на себя; поэтому, «актер с гардеробом» котировался на театральной бирже выше, чем актер «без гардероба». Плещеев заехал к Сумбатову в 6 часов вечера; в восемь часов тот уже играл роль Жоржа Градищева. Фабула «Злобы дня» была такова: миллионер купец Хлопонин решил женить своего сына на дочери разорившегося аристократа; девушка выходит замуж за Хлопонина-младшего, но при условии, что Хлопонин-старший уни-

чтожит векселя ее отца и спасет его тем самым от позора и разорения.

Хлопонин выполняет это условие. После венчания во время свадебного пира невеста уходит в оранжерею хлопонинского особняка и застреливается. Жорж Градищев — фат, светский хлыщ, циничный, злой, остроумный. Москвичи в «Хлопонине» легко узнавали московского миллионера Губонина. Хотя именно этого сюжета в жизни семьи Губониных, кажется, не было, автор пьесы, Николай Антипович Потехин, изобразил Губонина вполне узнаваемо.

Драматургии конца прошлого века поступали так довольно часто. Николай Потехин любил этого рода достоверность, — не столько реалистическую, сколько фотографическую, даже фельетонную; при этом он старался делать свои драматизированные фельетоны еще и остросюжетными. Этот стиль, как сам А. И. Сумбатов-Южин признавал, в молодости ему нравился, как нравился он и труппе императорского Александринского театра.

На спектакле в Немецком клубе Александр Южин почти сплошь импровизировал роль Жоржа Градищева. В зале между тем сидел драматург Николай Антипович Потехин. А. И. Сумбатов-Южин вспоминает, что в этой роли он имел «оглушительный успех» не только у публики: хвалил автор. Молодой актер большую часть текста роли придумал сам, произнес на сцене свои экспромты. Но эти новые слова были в русле роли — и автор принял актерскую «отсебятину» Александра Южина, которому импровизировать было легко: ведь как раз в это время, в конце 1879 года, он продолжал работать над драмой «Темные силы», один из героев которой, Аркадий Курбатов, был полным аналогом Жоржа Градищева, — таким же циником, эгоистом, кутилой.

У читателя может возникнуть естественный вопрос: почему же автор не рассердился на исполнителя, заменившего авторские слова своими? Ведь Николай Антипович Потехин был человеком незаурядным; он был интеллигентен и образован; в 60-е годы он даже отсидел некоторое время под следствием в Петропавловской крепости за связь с революционером-изгнанником Герценом, с помощью которого молодой еще в то время Николай Потехин хотел познакомиться с Гарибальди. Рекомендательного письма к Гарибальди Герцен Потехину не дал, а вот с казематом Петропавловской крепости жандармы Потехина познакомили. Братья, один из которых, Алексей Антипович Потехин, был писателем и драматургом, взяли Николая Потехина на поруки; по их хлопотам дело было оставлено без последствий. С той поры Николай Антипович Потехин с революционерами не связывался; писал, как и его брат, пьесы и прозу; либералом, впрочем, остался; об окружающей действительности писал преимущественно в обличительных тонах.

И можно не сомневаться, что если бы Южин попытался, читая

со сцены на память какой-нибудь потехинский рассказ, и здесь импровизировать в той же мере, в какой он импровизировал, играя Жоржа Градищева, то Потехину это в высшей степени не понравилось бы: в прозаическом тексте каждое слово долго ищет своего места во фразе, и уж если оно это свое место находит, то делается недвижимым. Проза может получиться посредственной, даже плохой, — но психологически для прозаика найденное слово единственно и произвольной замене не подлежит. Так же обстояло дело и с текстами реплик в пьесах таких драматургов, как А. Н. Островский или А. В. Сухово-Кобылин. Там литературное соавторство актера было если не совсем, то почти невозможно эстетически, в отличие от пьес того же Николая Потехина.

Чем объяснялась эта принципиальная разница между прозой писателя и его пьесами? В лучших пьесах Островского сам язык героев не просто индивидуализирован в рамках данной социально-психологической характерности, а еще и художественно совершенен. Ведь обыкновенно разговорная речь людей хоть и определяется их образованностью и социальным положением, хоть и обладает иногда сугубо индивидуальными особенностями, — буднична, художественно тускла. Сочетать художественность произносимого персонажами Слова с органичностью, естественностью бытовой речи умели в восьмидесять годы прошлого века прежде всего эти два драматурга: Островский и Сухово-Кобылин.

Большинство же авторов пьес удовлетворялось бытовым реализмом, правдоподобием, естественностью речи, — ее социальной характерностью, ее зависимостью от возраста и темперамента персонажей. Все эти признаки определяли индивидуальность персонажа приблизительно, и в рамках этой приблизительности оставалась возможность употреблять другие слова: авторское слово само по себе было изначально неточным, замена слова и даже фраз другими словами или фразами была эстетически возможна в силу однообразия и невысокой художественности самого драматургического текста.

В те времена драматических писателей поэтому и называли «драмоделами»: вся их задача состояла в том, чтобы построить остроумные диалоги и организовать эти приятные для актеров тексты интересным сюжетом, — так думали многие серьезные литераторы и критики, не относившие, разумеется, к числу «драмоделов» ни Грибоедова, ни Гоголя, ни Островского. Однако «драмоделов» уважающие себя писатели ровней себе не считали, в Общество любителей российской словесности их тоже не приглашали. У «драмоделов» было свое Общество — русских драматических писателей. Во главе этого Общества был А. Н. Островский, очень страдавший оттого, что многие из членов Общества хорошо понимали, как «сделать» пьесу, но плохо понимали, что такое истинное искусство.

Поэтому Николай Потехин и не имел претензий, что для его ге-

рою Александр Южин выбрал другие, чем он, слова, — но тоже слова уместные и достаточно обрисовывающие данный тип.

Слово для тогдашних актеров было неприкосновенным лишь в произведениях классических, особенно в русских классических и, разумеется, в стихотворных пьесах. В Художественном театре с самого начала не ставили пьес литературно неполноценных; «художественники» вскоре отказались от сфлера, учили слова роли твердо, — слова ролей их репертуара стоило выучивать. Художественный театр был театром слова, в этом смысле — театром литературным. Традиционный же провинциальный театр в значительной мере оказывался театром сценической импровизации, становившейся эстетической удачей, если актер настолько «входил в образ», что образ этот находил в актере-авторе свой собственный язык. В ослабленном виде тенденция эта существовала и в Малом театре.

Успех Александра Южина в Немецком клубе имел важное следствие: известный артист Горин-Горяинов, игравший в этом спектакле, поручил молодому артисту выучить роль Президента в шиллеровской пьесе «Коварство и любовь», на случай, если не придет обещавший играть эту роль И. П. Киселевский, знаменитый в то время артист. Он и не приехал; роль коварного и лживого Президента исполнял Южин. На этом спектакле Южина видел режиссер Кронштадтского театра Охотин, который и отрекомендовал артиста антрепренеру, чья труппа давала спектакли в Кронштадтском театре, Маврикию Осиповичу Раппопорту. М. О. Раппопорт был не просто антрепренером — он был тонким театральным критиком, для которого театр был образом и даже смыслом жизни, а не просто заработком. Кронштадтский же театр был одним из самых благоустроенных театров провинции конца 70-х годов.

«Я до пожара театра нес весь репертуар стариков-резонеров, за 15 рублей и дорогу раз пять-шесть в месяц», — вспоминал А. И. Сумбатов-Южин. В числе сыгранных Южиным ролей была роль Лаптева в пьесе Пальма «Наш друг Неклюжев». Лаптев был в пьесе Пальма отцом героини, Наталии, полюбившей холодного, черствого фата Неклюжева. Несколько лет спустя Александр Сумбатов-Южин будет играть и эту роль. Из известных ролей Южин играл в Кронштадтском театре Фамусова. Участие в кронштадтской труппе открыло ему дорогу на лучшие клубные сцены Петербурга. К концу сезона 1879/80 года Южин играет и в Благородном собрании, и в Немецком, и в Приказчиьем клубах. «Я уже был актер на один из высших разовых окладов», — вспоминал он впоследствии. В Приказчиьем клубе за выступление Южину платили пять рублей, в Немецком — три.

Южин в сезон 1879/80 года играл энергично и много. Но это не мешало, а только помогало ему закончить драму «Темные силы», пачатую еще на вакациях в Тифлисе.

Возникшая из двух неоконченных пьес, драма эта завершается выстрелом героини в своего мужа, двумя трупами, обличительным монологом одного из персонажей про темные силы, способные лишь клеветать, оскорблять, грязнить честных и чистых людей.

Осенью 1881 года новый вариант этой пьесы Сумбатова под заголовком «Листья шелестят» был поставлен в Малом театре. Год спустя драма появилась на императорской петербургской сцене. Главную роль там исполнила Савина, в Москве — Ермолова.

В октябре 1881 года, неделю спустя после премьеры «Листьев...» в Малом театре, Александр Сумбатов пишет матери, что летом пережил «проклятое желчно-озлобленное настроение, которое всецело вылилось в «Листьях».

«Прочтите внимательно последний акт и вникните в три средних, — обращается он к матери в этом письме. — Из них мое настроение этим летом выяснится перед вами во всей своей тяжести. Видно, в самом деле нельзя повлиять на массу ничем, кроме того, что перечувствовано и пережито самим автором...».

От первого ко второму варианту самое содержание авторских переживаний изменилось. В «Темных силах» то был сарказм в адрес общества, где торжествует многоликое зло, а люди чистые и добрые гибнут. В «Листьях...», именно в последнем акте, преобладает элегическая скорбь о горькой судьбе и несовершенной человеческой природе: герой раскаялся слишком поздно, героиня обречена чахоткой на смерть слишком рано, все — непоправимо, и только вечная природа принимает таинственное умиротворяющее участие в жизни людей.

По сравнению с «Темными силами» в «Листьях...» появился новый, лирический элемент. Лирическая нота, существовавшая в пьесе и особенно явственно звучащая в ее начале и конце, придавала «Листьям...» своеобразие, благодаря которому эта драма, ни по сюжету, ни по разработке характеров не оригинальная, многие годы шла на провинциальной сцене.

Современные Сумбатову критики этой особой тональности драмы не заметили. Между тем отчетливое лирическое, поэтическое начало характеризует не только «Листья...», но и такие поздние пьесы Сумбатова, как «Старый закал», «Измена», «Ночной туман». Лиризм этих пьес возникал за счет того, что одна или несколько главных фигур в них существовали в романтическом освещении, в то время как остальные были житейски привычными. Поэтические характеры становились особенно яркими на фоне житейской прозы.

Романтический эстетизм, восторжествовавший над обличительной тенденцией в ходе переработки «Темных сил» в драму «Листья шелестят», был одним из характерных признаков времени, когда, по слову Александра Блока, «Победоносцев над Россией простер совиные крыла». «Образованное общество» потеряло интерес к полити-

ко; «общечеловеческое», «примиряющее» для многих сделалось притягательнее «горечи и злости», отличавшей писателей-шестидесятников. К тому же и цензура стала нетерпимее. Вкусы публики совпали с особенностями дарования Александра Сумбатова, я не говорю «формировали» этот талант. Вкусы публики влияют на талант драматурга, но сама природа истинного таланта полагает такому влиянию предел.

За год, протекший между завершением одного варианта драмы и началом работы над другим, в жизни Александра Сумбатова произошло много важных событий. Он написал еще одну пьесу, ставшую потом репертуарной, начал новую для себя журналистскую деятельность и весьма усовершенствовался в актерском искусстве. Все это, вместе взятое, несомненно повлияло на самый выбор направления работы над «Темными силами». В «Кратком перечне важнейших событий моей жизни» А. И. Сумбатов-Южин лето 1880 года отмечает особо: «Весной довольно долго хвораю, приезжаю в Тифлис, все лето провожу в Телетах, мама была до моего приезда в больнице, увозим и ее в Телет. Сближаюсь с Тоней, собираюсь на ней жениться. Отец живет с Варварой Ивановной Никифоровой и ревнует меня к ней. Я не обращаю на нее никакого внимания. Пишу «Дочь века»...»

На Тоне Вольфрам Александр Сумбатов так и не женился: после его отъезда в Петербург произошел скандал, из-за которого Тоня Вольфрам рассталась с семьей Сумбатовых, прожив в ней до того ночи три года. «Причина была та, что папаша просто возненавидел ее, — писала младшая сестра Александра Сумбатова, Катя, Жюли Соколовой, которую все, и старшие и младшие Сумбатовы, очень любили. — Между ними произошла крупная ссора. Тоня назвала его подлецом, мерзавцем. Вообрази, что должно было с ним сделаться. После этой ссоры Тоня у нас оставалась еще месяц, так как брат ее не приезжал, так папаша в продолжение этого времени обедал отдельно и запрещал мне выходить с ней куда-нибудь. Теперь брат ее приехал и поступил здесь на службу, и они живут вместе...».

В этой ситуации Монтеки и Капулетти роль Ромео, видимо, не прельщала Александра Сумбатова, а Тоня Вольфрам не сделалась Джульеттой. Однако все вышеприведенное достаточно характеризует обстановку в семье. Но Александр Сумбатов смолodu умел сосредоточиваться на своем, и за лето он написал пятиактную драму с апокалиптическим названием «Бич божий», которую в сентябре 1880 года прочел в Москве известному артисту Малого театра Осипу Андреевичу Правдину. Александр Сумбатов знал его еще по Тифлису, где Правдин прослужил у А. А. Яблочкина в казенном театре два сезона. Он предложил Сумбатову для пьесы другое, не столь грозное, но тоже поэтическое название: «Дочь века». Сумбатов принял его, а Правдин взял драму для своего бенефиса.

Бенефис — это спектакль, сбор с которого поступает бенефицианту. Он же не только имеет право выбрать пьесу для бенефиса, но и повысить цены на места настолько, насколько, по его мнению, расщедрится любящая данного артиста публика. Нередко популярные артисты поднимали цены вдвое, а то и втрое. Зрители не обижались: все знали, что бенефис — важный источник актерских доходов, и любимого актера поддерживали. Бенефис артиста становился его театральным триумфом: к ногам бенефицианта складывали цветы, венки, подарки. Естественно, что выбор пьесы для бенефиса был делом ответственным. Тот факт, что Правдин выбрал пьесу почти неизвестного молодого драматурга, доказывал, что этот артист, по характеру не особенно склонный к благодеяниям, оценил достоинства «Дочери века». Оценили ее и другие артисты Малого театра, поскольку еще до утверждения ее Театрально-литературным комитетом роли между ними уже были распределены.

В основу драмы, как и в случае с «Громоотводом», было положено реальное событие — скандальное дело Гулак-Артемовской.

Дело Людмилы Михайловны Гулак-Артемовской слушалось в Петербургском суде осенью 1878 года. Даже если Александр Сумбатов не был на процессе, он, как и все студенты-юристы, несомненно слышал о нем. Хозяйка блестящего светского салона обвинялась в подделке векселей на 58 тысяч рублей, оспоренных наследниками должника, купца Николая Пастухова, к этому времени умершего. Наследники на основании записей покойного доказали, что Гулак-Артемовская выиграла у Пастухова более 160 тысяч рублей в карты не в винт, не в фараон, а в обыкновенные «дурачки», даже не подкидные. Пастухов был человек слабохарактерный, к тому же в Гулак-Артемовскую он был влюблен. По ее указаниям подделку векселей осуществлял некто Н. Г. Богданов. А. Ф. Кони председательствовал на этом процессе. Он вспоминал потом, что Гулак-Артемовская, светская «львица», защищалась «энергично и искусно».

«Всегда изящно одетая, то чрезвычайно скромная, то патетическая в своих объяснениях, она произвела довольно сильное впечатление на присяжных и в особенности на различных почетных посетителей... Но подавляющая совокупность улик и сильная речь товарища прокурора князя Урусова, начатая великолепной картиной раззолоченного притона, где под шумок обделываются дела, где на смену дневных высокопоставленных гостей по вечерам собираются темные личности, и где обыгрывают «в дурачки» на сотни тысяч, произвели тоже сильное впечатление», — писал А. Ф. Кони.

Эти строки в точности передают основные элементы пьесы Александра Сумбатова «Дочь века». Ее героиня — Эмилия Александровна Сталь-Старинская (тут фамилия — скорее намек, напоминание зрителю о скандальном процессе), двадцатипятилетняя красавица, чья манера держаться своей искренностью, непосредственностью

привлекает самых разнообразных людей — и наивных, и подлых, и боскорыстных, и одержимых целью нажиться. Поэтому и жизнь в доме Сталь-Старинской идет пестро. Рядом с искренне влюбленным к ней Томанцевым или Осеневым, который ходит сюда скорее со скуки, чем с определенной целью, в салоне Сталь-Старинской постоянные гости — банкир Кубаров, обдывающий здесь миллионные дела, а также Алкашинов, старик с «сильными связями», — один из тех, через кого эти дела проводятся в различных министерствах.

В действительной жизни один из посетителей салона Гулак-Артёмовской бросил хорошую должность в Петербурге и отправился вместе с осужденной в сибирскую ссылку. В драме Сумбатова влюбленный в Сталь-Старинскую Томанцев не следует за ней в Сибирь, а стреляется во время ее ареста.

Сюжет «Дочери века» носил фельетонно-обличительный характер. Но молодого драматурга интересовали прежде всего люди и их отношения, особенно же Сталь-Старинская; работая над обрисовкой этой личности, он развивал намеченный еще в «Темных силах» женский тип (к нему принадлежала Софья Глебовская). А. И. Сумбатов-Южин определял этот женский тип словами одной из своих ролей: «Женщина «с линией». Женщина «с линией» ни при каких обстоятельствах не теряет очарования; поскользнется ли она, придется ли ей придерживать платье, борясь с ветром, в любом каверзном положении она сохранит «линию»: изящество и произвольную грацию движений.

Психологическая особенность женщин вроде Сталь-Старинской состояла в том, что при всей глубочайшей внутренней противоречивости характеров они не носили масок. В каждый момент они были такими, какими им хотелось быть, — именно были, а не казались.

Вот Сталь-Старинская говорит Томанцеву, тихому, застенчивому ученому, случайно попавшему в ее салон и, конечно же, влюбившемуся, что вся окружающая ее ложь, пустота, шутовской маскарад заставили ее думать, состарили ее душу, что она изломана, измучена и хотела бы вырваться отсюда, — и она это говорит так, что Томанцев не может не верить: перед ним и впрямь жертва несчастных обстоятельств. Эмилия Александровна не лицемерит с Томанцевым. В глубине души этой женщины живет страх: рано или поздно катастрофа произойдет. И в разговоре с Томанцевым она впрямь чувствует себя жертвой, которой нужен спаситель.

А. Р. Кугель в своем очерке о драматургии Сумбатова вполне справедливо замечает: «Вы можете сказать, что как-то мало правдоподобно, чтобы «падающая на грудь» героиня так владела логическими оттенками понятий, чтобы различать переходы от красоты к неотразимости. Быть может, вы правы, — для жизни. Но в театре — что вы знаете о театре? Вся мелодрама построена на несбыточных эффектах, — а что театральнее мелодрамы? ...Театрально у

Южина не только построение пьес, театрален не только материал. Самое слово у него театрално, полнозвучно, костюмно.

В жизни сильные чувства часто выражают невразумительно, междометиями. Но в театре голос чувств всегда обретает дар слова. Разумеется, это неестественно, есть в этом даже некоторая нескромность. Чтобы она не резала уха, в театре прошлого века в цене были бурный сюжет, высокий тон, приподнятость. Сценическое слово всегда существует в стилистике времени, понимаемой широко. Есть нечто общее в стиле между мебелью 80-х годов, гнутой и пышной, между поведением человека во фраке и театральными по-сумбатовски монологами. А. Р. Кутель это очень хорошо понимал: «Как у верующего к молитве, так у Южина складываются невольно руки к театральному жесту. Он слушает ухом внутренним и ухом внешним. Внутреннее ухо не согласно, положим, с «божественной неотразимостью» и пр., но ухо внешнее — привычное ухо актера — впитывает, как божественную гармонию, консонанс пышных, уходящих ввысь слов...», — впрочем, А. Р. Кутель тут не совсем точен: слова посылались со сцены не вверх, к дешевым верхним ярусам, а чаще в партер. В императорских театрах платили по пять рублей за кресло; именно реакция чистой, обеспеченной публики определяла, долго или нет будет спектакль жить на сцене.

Но для А. И. Сумбатова-Южина очень важна была реакция «верхнего яруса», знаменитой галерки, где находились обычно студенты. Эта часть публики была требовательна к содержательной стороне пьес, в частности, к их социальной проблематике. А в «Дочери века» тема лицемерия и фальши общества, тема общества как маскарада неожиданно воплощалась не только в сюжете, но и в самой структуре драмы. С самого начала на сцене возникал «театр в театре»: Аделаида Демьяновна, женщина, живущая у Сталь-Старинской на правах родственницы, оказывается вовсе и не родственницей, а нанятой актрисой, которую Сталь-Старинская выдает за свою строгую тетюшку. Вообще все, кроме Томаццева и его матери, — здесь актеры. Режиссер и одновременно первая актриса этого театра — сама Сталь-Старинская.

Возвратившись в Петербург, Александр Сумбатов отдал «Дочь века» в цензуру. Родным он написал, что, хотя и хлопочет о своей пьесе, однако же судьба ее покрыта, как он выразился, «фраком неизвестности». Драматург опасался «непроходимого идиотизма» «семидесяти семи старцев, образующих цензуру и комитет». Однако он надеялся «успешно атаковать дубовую крепость мудрых голов». Впрочем, экспрессия и некоторое фрондерство не были преобладающими в этом письме. Преобладали в нем разного рода арифметические выкладки. Затем убедительно в цифрах Александр Сумбатов рисовал предстоящие ему университетские экзамены: «10 марта начнутся экзамены и кончатся 29 мая. Всего их будет около восьми

штук и каждый за два года. Одно уложение о наказаниях и Мировой Устав, т. е. одна только особенная часть уголовного права, составляет более 1.100 страниц с кассационными решениями, не считая общей части до 1.000 страниц, не говоря о десятом томе в трех частях. Работы не оберешься...»

Впоследствии знаменитый артист Малого театра, приятель А. И. Сумбатова-Южина, К. Н. Рыбаков будет дразнить Александра Ивановича «бухгалтером» за эту манеру все тщательнейшим образом подсчитывать и записывать. Однако в этой скрупулезности жило не столько стремление к бухгалтерской точности, сколько почти суеверное преклонение Александра Ивановича Сумбатова-Южина перед магией цифр, точнее — перед магией массы цифр, — гонораров, карточных выигрышей, проигрышей... Сумбатов-Южин выстраивал их в колонки, как генерал своих солдат; даже писал их чернилами разного цвета. В. А. Филиппов справедливо видел в этом своего рода игру — игру в перевоплощение, когда Александр Иванович становился для себя самого как бы совсем другим человеком: финансистом, дельцом...

То был его театр для себя. В этой игре была даже своя эстетика, не говоря уже о чувстве реванша: цифры, столь непослушные в жизни, становились покорными и спокойными на бумаге. Все это развивалось с годами, но и в молодости Сумбатов любил эффект оглушительных чисел: 1000 страниц, 1100 страниц... Домашним в Тифлисе не оставалась ничего, кроме как посочувствовать и восхититься.

Между тем в «Кратком перечне важнейших событий» А. И. Сумбатов-Южин писал об осени — зиме 1880/81 года, что именно в это время он играл «все молодые роли в лучших петербургских клубах, получая высшую разовую плату — 10 рублей за выход... Четвертый курс университета посещаю плохо, играя ежедневно», — пишет Сумбатов-Южин.

Судьба «Дочери века» решилась к ноябрю 1880 года и решилась отрицательно. Александр Сумбатов сделал ошибку, за которую его потом корили москвичи: отдал пьесу на просмотр в петербургское отделение Литературно-театрального комитета, а не в московское. Между тем дело Гулак-Артемовской испортило много крови именно петербургским сановникам, а не московским, которые по одному этому отнесли бы к пьесе снисходительнее. Это настроение московских «сфер» могло бы отозваться в Литературно-театральном комитете благоприятным для «Дочери века» решением.

Но Александр Сумбатов не унывал. В письме родным, пожаловавшись, что отец прислал ему «какую-то четвертушку серой бумаги с 35 рублями» и совершенно неразборчивым текстом, а также попросив еще 25 рублей, необходимых для взноса в Университет, он так объяснился о своих неудачах: «Пьесу мою «Бич Божий», которую

я, по совету Правдина, взявшего ее в свой бенефис, назвал «Дочерью века», комитет не пропустил, когда уже начаты были в Москве репетиции пьесы. В этом месяце она пойдет в Кружке Московском, в здешних клубах... Я как-то странно это принял: мне было ужасно смешно. Сидят три старых, слюнявых идиота, где-то в запертой наглухо комнате, люди, не имеющие к литературе никакого отношения, — и запрещают пьесы. Запретят — и никакие силы не заставят их отменить свое решение». По мнению Александра Сумбатова, дальше так идти не может; Комитет разлагается; «к будущему веку его не станет; ждать недолго».

Завершив этим оптимистическим аккордом свою фрондерскую тираду, Александр Сумбатов яркими красками рисует перспективы студенческой жизни: экзамены начнутся рано, уже 1 декабря — первый экзамен; курс, который надо сдавать, — громадный, профессор — грозный и придирчивый; на четвертом курсе невообразимая паника... Но Александр Сумбатов — хороший студент: как явствует из письма, он начал готовиться к этому экзамену еще с половины октября. Вот как он описывает свое будущее родным: с половины февраля начнутся остальные экзамены и продлятся до 1 июня. «Но и это еще не конец, — писал Александр Сумбатов. — Месяца три придется употребить на диссертацию, а там — кончено! Со всем покончу: и с комитетами, и с туманами, и со всею массой подлецов, которыми кишит Питер.

Поздравляю тебя, Екатерина — о! — с наступающим днем рождения и ангела. Целую тебя несчетно в сахарные уста и униженно прошу хоть разок прислать твоему многоуважаемому брату Александру образец твоего почерка...»

Письмо и деловое, и шутовское, — сколько в нем кипения «сил младых»! Вот только об актерстве ни слова, да и писательство рассматривается как нечто временное... Может быть, Александр Сумбатов еще надеялся сделаться верным слугой Фемиды, хотя течение жизни неудержимо несло его в объятия музыки трагедии Мельпомены?

Пьеса «Дочь века» прошла на клубных сценах, в частности, на сцене Артистического кружка в Москве. В декабре 1880 года рецензент «Русского курьера» писал об этой пьесе: «В прошлом году, разбирая подробно «Громоотвод», я заметил, что молодой автор стоит на ложной дороге, усыпанной произведениями В. Дьяченко, Н. Потехина, К. Тарновского и т. д. и т. д. и имя им — легион. Второй пьесой г. Сумбатов доказал, что он не имеет желанья сходить с этой дороги... «Дочь века» — это ряд эффектов, частью рутинных, частью шаблонных, местами надоедающих, сквозь которые проведена современная идея! Содержание вертится около молодой девушки, Сталь-Старинской, служащей орудием поддлизвателей векселей, шулеров и других прожигателей чужого благополучия. Мысль, если хотите, недурная, но исполнение заставляет желать многого...»

Александра Сумбатова вряд ли мог обрадовать этот отзыв, прежде всего свидетельствующий о том, что рецензент не захотел вникнуть в содержание пьесы: Сталь-Старинская вовсе не была чьим-то орудием, она была душой предприятия. Кроме того, высокомерный, сквозящий зубами, тон не мог не раздражать молодого автора, которого, вероятно, примирила бы с отрицательной рецензией добросовестность и обстоятельность разбора пьесы. Наконец, не могло не огорчить Александра, что о нем, «молодом авторе», так свысока отзывался не только его ровесник, но даже и друг сердечный — Володя Немирович-Данченко, который и был автором процитированной выше рецензии.

Володя Немирович полагал, вероятно, что Саша Сумбатов напрасно пытается его обогнать: актер Южин на клубных сценах — ох уж куда ни шло, но драматург князь Сумбатов — это попытка, несомненно, бесосновательная, да еще и с негодными средствами.

К началу 1881 года Александр Сумбатов мог с полной определенностью сказать, что как драматургу ему решительно не везет. Три его пьесы: «Громоотвод», «Темные силы», «Дочь века» — не принесли ему ни славы, ни денег. Для этих пьес, как и для других незавершенных Сумбатовым драм и комедий, характерна была обличительная тенденция. Однако социальная острота «Дочери века» обернулась против автора, его же и поранив.

Дух времени, дух начинающих 80-х годов, а не одни зрительские вкусы влияли на Александра Сумбатова. Влияли, разумеется, до известного предела. Сумбатов по-прежнему глубоко уважал благородный и непреклонный идеализм А. Н. Плещеева. Но теперь в жизни Александра Ивановича появился человек совсем другой ориентации — редактор петербургской газеты «Минута» И. А. Баталин. В том же декабре 1880 года, когда в «Русском курьере» появилась рецензия Вл. И. Немировича-Данченко на «Дочь века», Александр Сумбатов, решив заняться журналистикой, начал сотрудничать в «Минуте».

Впоследствии в пьесе «Муж знаменитости», рисуя журналиста Ворона и редактора газеты Старевского, Сумбатов покажет главные черты типа, который он успел узнать во время своей журналистской работы. Александр Иванович вынес из пребывания в рядах этой пишущей братии ледяное презрение к ней, что и проявилось в других его пьесах, где журналисты являют собой галерею цинических неврастеников или ловких дельцов. Журналисты сумбатовских пьес и их прототипы были — при том, что многие обладали чертами внешней самобытности и оригинальности, — людьми без натуры, без личностной определенности, без своего «внутреннего человека». То были люди ситуации, люди конъюнктуры; быть людьми принципа они не только не смели, но и не хотели, да и смеялись над этим. Они стали характерными представителями восьмидесятников. Как тип

«люди восьмидесятых годов» были по преимуществу людьми «бывшими»: бывшими народниками, бывшими либералами, чиновниками, некогда надеявшимися на прогресс, а теперь оставшимися без прежних своих надежд, но зато при чинах. Все они стали высокомерно-ироничными, разочарованными во всем релятивистами, которые не только научились, подобно щедринскому герою, действовать «применительно к подлости», но и «применительно к подлости» мыслить. Похожей на них становилась часть молодежи. Об этих людях — «луковицах», людях без сердцевины, без натуры, не «хороших», не «плохих», а «никаких», обладавших набором самых разнообразных качеств, применяемых, как инструменты, смотря по обстоятельствам, много писал А. П. Чехов. Одной из психологических крайностей этого человеческого типа был «то ли наигранный, то ли органический стиль «вульгарного сатанизма», как писал об этом А. Р. Кугель. «Они, — продолжал Кугель в своих воспоминаниях о 80-х годах и людях того времени, — как будто озлобились за собственное падение; как будто они, чувствуя его, всячески гнали от себя мысль, что существуют или же могут хотя бы существовать люди, у которых есть общественно-политическая цель или идеал служения, или же которые, по крайней мере, имеют право сохранить к себе полное уважение, и, озирая свою жизнь наедине с собой, не стыдиться и не краснеть». Из этого психологического комплекса и возникало то высокомерное презрение к принципам и нормам, тот «вульгарный сатанизм», который отличал, в частности, И. А. Баталлина. Эта-то черта некоторых «восьмидесятников» характеризует и героев пьес Сумбатова, людей «демонической» складки вроде Пропорьева («Муж знаменитости», «Цепи»), Наварыгина («Арказановы») или Кастула («Закат»).

В редакции «Минуты» Александр Сумбатов появился едва ли не при самом открытии газеты. Печатался он под псевдонимом из Жюль Верна: «Немо». В своих фельетонах Немо возмущался взыточниками, обличал воров-интендантов, призывал помогать голодающим Саратовской и Самарской губерний, — словом, публицистический темперамент Александра Сумбатова имел теперь выход в газетных статьях. Для пьес оставались поэтические чувства, а также раздумья, чьим предметом не была уже злоба дня. Однако гнев Немо вызывали не одни злоупотребления мошенников в мундирах, но и студенты, организовывавшие университетские беспорядки. Впрочем, в фельетоне «Публичный скандал на университетском акте. Впечатление очевидца» («Минута», 10 февраля 1881 г.) Немо писал, что скандал скорее всего устроили подстрекатели со стороны. «Если б студенты устроили беспорядки, то я, — пишет Немо, — проклял бы тот день, в который поступил в университет, и тот день — 22 декабря 1877 года, — когда я кончил в нем курс наук». Таким образом, если бы кому-нибудь захотелось выяснить, кто же этот

Нешо, то о молодом князе Сумбатове, который к 8 февраля 1881 года курса еще не кончил, даже речи не могло бы зайти.

В тот день, 8 февраля, на торжественном университетском акте и присутствии четырех тысяч человек студенты-народовольцы, протестуя против реакционных университетских порядков, бросали листовки, выступали с речами. Главные действующие лица этого скандала, известного под именем «сабуровской истории», народовольцы Л. М. Коган-Бернштейн и П. П. Подбельский были уволены из университета, арестованы и сосланы. Оба они потом погибли, став героями печально знаменитой Якутской трагедии, когда ссыльные народовольцы организовали сопротивление воинской команде.

Однако Александр Сумбатов хоть и мечтал играть героев, но бунтарей любил лишь в сфере литературно-сценической; в пьесах Шиллера или Гюго; в сфере жизненной он был осторожным либералом. Впоследствии А. И. Сумбатов-Южин будет участвовать в спектаклях в пользу политического Красного Креста. Но тогда, в Петербурге, он не видел парадоксальности в том, что, написав упомянутый фельетон, отправлялся играть, например, трагическую роль философа Уриэля Акосты. Как раз осенью 1880 — весной 1881 года он «играл Уриэля с огромным успехом везде». Кроме этого, Южин отметил в автобиографических воспоминаниях, что в сезон 1880/81 года играл он и Карла Моора в шиллеровских «Разбойниках». Спектакль шел в Ораниенбауме, роль Франца Моора исполнял Александр Павлович Ленский, в то время уже артист Малого театра, гастролировавший в Санкт-Петербурге. Так бывший «гимназист четвертого класса», теперь — начинающий драматург, журналист, актер, увиделся с синеглазым Всеславом своего детства. Понравились ли они друг другу в новой ситуации, когда познакомились и даже стали партнерами? А. И. Сумбатов-Южин ничего об этом не пишет. Он вспоминает только, что в роли Карла Моора, благородного разбойника, имел «фурорный, бешеный успех» и что успех этот определил его решение идти на сцену. Играл он в тот сезон и с М. Н. Ермоловой: он исполнял роли Мулина в «Невольниках» и Чиновника в «Горькой судьбине»; играл Южин и с замечательным артистом В. В. Самойловым в «Свадьбе Кречинского» (Южин играл Нелькина). Был он и Чацким (на сцене Купеческого клуба). Но особое значение для Александра Сумбатова имела роль Скворцова («Выгодное предприятие» А. А. Потехина), благородного человека из разночинцев, кандидата Университета, подрабатывающего летом учительством в помещичьей семье. Автор пьесы, Алексей Антипович Потехин, уважаемый и серьезный драматург, это исполнение видел, «обласкал и расхвалил» исполнителя; Потехин вскоре стал управляющим драматическими труппами императорских театров. Он помог А. И. Сумбатову-Южину поступить в Малый театр, помогал ему и как драматургу.

Новую свою должность, а вместе с нею и новые возможности А. А. Потехин получил после первого марта 1881 года, когда был убит Александр II. Как А. И. Сумбатов-Южин вспоминал в 1910 году, пришли «новые люди в театр, многие очень хорошие сами по себе, вроде Всеволожского, Потехина и других, — впрочем, травимые печатью». Рядом с ними, правда, оказались «люди иного пошиба», уважения не заслужившие. «Хороших людей» уже во время нового царствования Александра III «печать травила» потому, что сама печать опустилась и цензура свирепствовала, как никогда прежде, а журналистам надо же было развлечь публику; вот газеты и шумели по поводу театральных дел. Что же до периодических изданий более принципиальных, то им приходилось туго. «Началось закрытие «Голоса», «Порядка», «Молвы», «Отечественных записок»... Началось тринадцатилетнее постепенное возрастание «Нового времени», «Листков», «Газет», «Новостей дня» — всей нашей текущей прессы. Началось внесение в жизнь и в обиходную речь таких понятий и даже выражений, какие трудно было услышать в печати, да и в жизни до того времени. Щедрин вопил к читателю, читатель не откликнулся и перешел весь к Суворину...» — так писал об этом времени А. И. Сумбатов-Южин. Никаких восторгов по поводу цареубийства он не высказывал. Но и казнь цареубийц его не радовала, — статью Д. В. Аверкиева, содержащую выпады в адрес казненных, Сумбатов назвал «подлой».

3 июня 1881 года в «Минуте» появился последний фельетон — «Московский фельетон». Восторгаясь Первопрестольной, автор противопоставлял ее космополитическому Петербургу и повторял мотивы речи Ивана Аксакова, который звал нового царя из ненадежного Петербурга «вернуться домой, в Москву».

Морально Нешо был полностью готов сделаться москвичом. Видимо, намечалось и фактическое переселение Сумбатова: в фельетоне сказано, что редакция «Минуты» командировала его «в качестве специального московского фельетониста». Впрочем, поскольку поездки Сумбатова в Москву могли участиться из-за необходимости иметь дело с Малым театром, он, оставаясь петербуржцем, вполне мог исполнять функции московского корреспондента «Минуты».

К концу августа 1881 года дела и с Малым театром и с пьесой «Листья шелестят» были еще неясны. «Из газет вы знаете, — писал Александр Сумбатов родным в Тифлис, — что «Листья шелестят» миновала Сциллу-цензуру и, вероятно, разобьется о Харибду — Литературно-театральный комитет. Если же ее минует чаша сия, то она попадет в бенефис Ленского, в Москве 28 сентября, и в бенефис Читау здесь 19 октября. Об этой пьесе хлопочут названные бенефицианты». В конечном счете драму «Листья шелестят» взяла для своего бенефиса С. В. Яблочкина, мать известной впоследствии русской актрисы, народной артистки СССР А. А. Яблочкиной.

В том же письме Александр Сумбатов написал и о своих академических делах: «Сообщать вам о ходе моей диссертации, которая, à propos благодаря закрытию по причине ремонта публичной библиотеки на 2 недели несколько затянулась, мне, право, уже надоело. В каждом письме только об ней и толковал. Во всяком случае месяца через 1½, я думаю, все будет кончено, и постоянная фраза моих писем «Наконец, я буду с вами» — исчезнет из моего лексикона». Разумеется, молодой человек не написал о том, что он еще не сдал экзаменов за третий и четвертый курс, без чего ни о какой диссертации и речи быть не могло.

Умолчал он и о той, чья рука украсила оборотную сторону одного из листов его рукописи «пробой пера»: «Княгиня Сумбатова». Еще осенью 1880 года Лидия Ивановна Прокофьева стала невенчанной женой Александра Сумбатова.

Если верить Марии Николаевне Сумбатовой, это была женщина чрезвычайной красоты. Прекрасно сложенная, золотоволосая, с тонкими, точеными чертами лица, она напоминала гетевскую Гретхен. Где бы она ни появлялась, на нее обращали внимание. Некоторым, правда, не нравился ее низкий, резкий голос, неожиданно контрастировавший с внешностью. В Петербург она приехала из провинции; отец ее был действительный статский советник, то есть штатский генерал. Как могло случиться, чтобы чиновная дворянская семья отпустила молодую девушку в Петербург одну, — понять трудно.

Видимо, в хорошую, в плохую ли сторону, но ситуация в семье Прокофьевых была необычной. Что же до Лидии Ивановны, то семейное воспитание, каким бы оно ни было, не пошло ей на пользу. И брат Сумбатова-Южина и М. Н. Сумбатова отмечали вульгарность тона и манер, стремление кокетничать направо и налево, чрезвычайно раздражавшие Александра Сумбатова.

Ко времени знакомства с Прокофьевой Александр Сумбатов уже нарисовал в своих пьесах тип обольстительной женщины, как будто и легкомысленной и кокетливой, но тем не менее умеющей становиться «обаятельной, неотразимой» и даже «божественной», как Эмилия Сталь-Старинская из «Дочери века». И вот Сумбатов сам попал в те сети, которые расставлял своим героям. Почему мы не разошлись прежде? Почему мы повенчались? Что мне мешало повать с ней? — таков постоянный рефрен к воспоминаниям А. И. Сумбатова об этом сюжете в его жизни.

Лидия Ивановна любила покутить, умела сорить деньгами, — и Александр Сумбатов ради нее влезал в долги, не посылал денег в Тифлис семье, хотя, не будь с ним рядом Лидии Ивановны, мог бы делать это. Семья между тем очень нуждалась в помощи. Отношения Александра Сумбатова с Лидией Прокофьевой складывались бурно. Он ревновал, она грубо его обрывала... Летом 1881 года они разо-

шлись. Осенью снова оказались вместе. А как раз на осень Сумбатов собирался отложить экзамены, не сданные еще весной: «Передряга с Прокофьевой не дает додержать экзаменов (окончательных) в Университете», — пишет А. И. Сумбатов-Южин в автобиографических записках. Осенью он экзамены тоже не сдал.

Нет, едва ли можно думать, что только из-за капризного характера Лидии Ивановны Сумбатов не получил университетского диплома. В «Свидетельстве», выданном князю Александру Ивановичу Сумбатову 12 мая 1882 года Императорским Санкт-Петербургским Университетом, сказано, что Сумбатов, «как прослушавший полный курс, но не державший окончательного испытания из предметов 3 и 4 курса, уволен из Университета, почему правами, предоставляемыми студентам, окончившим полный курс университетского учения, воспользоваться не может». В «Свидетельстве» перечислены сданные на переводных испытаниях «из первого во второй и из второго в третий курсы предметы». Предметов много, оценки отличные и хорошие, — только по Истории Римского права и по самому Римскому праву — тройки. Но из свидетельства ясно, что экзамены этот студент бросил сдавать после второго курса. Так что независимо от «передряги с Прокофьевой» вряд ли осенью 1881 года он сумел бы выдержать столько экзаменов. Зато на императорскую сцену он, наконец, пробился.

1 октября 1881 года в Малом театре в бенефис С. В. Яблочкиной состоялась премьера драмы «Листья шелестят». У Александра Сумбатова были все основания считать себя счастливым: крупнейшие артисты России произносили со сцены слова, сочиненные им!

Спектакль принимали хорошо. Князя Сумбатова, автора, вызывали.

Но не обошлось без ложки дегтя. В «Кратком перечне важнейших событий моей жизни» А. И. Сумбатов-Южин пишет: «Один милостивый государь, встретившись после первого действия в проходе с Немировичем и со мной, спросил Немировича: «Кажется, ерунду смотрим?» Немирович в ответ нас познакомил. Оказался Н. Кичеев».

Вл. Немирович-Данченко и Н. Кичеев вели в юмористическом журнале «Будильник» театральную часть. Они подписывались «Никс и Кикс». Никс — Кичеев, Кикс — Немирович.

В первом же номере после премьеры «Будильник» отозвался: «Сейчас видели новую пьесу князя Сумбатова (отца «Дочери века») — «Листья шелестят». Пьеска ничего себе, и успех имела в бенефис г-жи Яблочкиной, что называется, «средственный». Подробности — до следующей беседы».

Но следующей беседы не состоялось.

«Мы должны извиниться перед читателями в неисполнении обещания, — писали рецензенты «Будильника» через номер. — Речь

идет о «Шелестящих листьях» Сумбатова, но... право, пьеска эта сама по себе так незаметна, что говорить о ней подробно, тем паче — о ее исполнении, — и не стоит... Никс и Кикс».

Были и другие отрицательные оценки пьесы. Рецензент «Русских ведомостей» нашел, что в ней нет ни интереса, ни новизны. Постоянный театральный критик консервативных «Московских ведомостей» С. Васильев (Флеров) к этому мнению присоединился, добавив, что хотя в пьесе чувствуется молодость автора, но молодость эта «преждевременно состарившаяся, обличающая, рассуждающая... вместо того, чтобы увлекаться тем, что есть в жизни светлого».

Консерваторы во все времена любили апеллировать к «чистым» (то есть не посягающим на недостатки данного общества) юношеским мечтаниям, тут Флеров был верен себе — и только. Однако нечто «без возраста», осторожное, даже старообразное в драме «Листья шелестят», пожалуй, и впрямь появилось после того, как молодой драматург приспособил пьесу к новой общественной ситуации, с одной стороны, храня в душе заветы таких писателей, как Плещеев, а с другой стороны, прислушиваясь к таким журналистам, как Баталин.

Впрочем, молодого автора могло утешить то обстоятельство, что на листьях серебряного венка, поднесенного М. Н. Ермоловой, среди лучших пьес, в которых были созданы бенефицианткой главные роли, было выгравировано и название пьесы Сумбатова «Листья шелестят».

Об этом событии в конце ноября 1881 года сообщили «Русские ведомости». Кроме того, Александра Сумбатова ободрило письмо директора императорских театров И. А. Всеволожского, который 15 ноября 1881 года написал ему, что из всех «находящихся в резерве» пьес «Листья шелестят» — самая интересная. Но артисты — речь шла об Александринском театре — не решаются брать ее для бенефиса: «Они хватаются за дрянные мелодрамы в надежде на большие сборы». Однако директор надеялся уговорить кого-нибудь взять «Листья...» для бенефиса. А. И. Сумбатов-Южин так резюмировал ситуацию: «Успех был. Газеты ругали». В Малом театре эта драма выдержала, как записал главный режиссер Малого театра С. А. Черневский, 6 представлений. В Петербурге успех был больший: пьеса, поставленная на Александринской сцене 28 октября 1882 года, пропла 13 раз. Это для пьес А. И. Сумбатова — редкий случай.

Обычно в Малом театре его пьесы выдерживали большее число представлений, чем на петербургских императорских сценах.

Дебют А. И. Сумбатова-Южина как драматурга на сцене Малого театра имел для него чрезвычайно важное следствие.

Будучи в Москве на премьере своей драмы, Александр Сумбатов получил приглашение от А. А. Бренко в ее театр близ памятника

Пушкину на оклад «350 или 450 рублей», — как писал Александр Иванович в своих автобиографических заметках.

Ежемесячный оклад даже и в 350 рублей составлял 4200 рублей в год, — для начала прекрасно: поступив потом на императорскую сцену актером на первые роли, Южин получал первый год несколько более двух тысяч.

До октября Александр Сумбатов еще играл в Петербурге на клубных сценах. С конца октября 1884 года он стал московским жителем, а потом постепенно сделался не просто типичным москвичом, но и одним из самых популярных в городе людей.

Глава третья

МОСКВА. ПУШКИНСКИЙ ТЕАТР

10 ноября 1881 года Александр Сумбатов должен был дебютировать на подмостках театра Бренко в роли Уриэля Акосты. За три дня до того, 7 ноября, он сообщал родителям из Москвы: «Диссертацию, как я вам, кажется, уже писал, я представил в начале октября или даже в конце сентября, и ее участь решится на днях в Петербурге. После этого и окончания одного университетского же дела, о котором Вы знаете, папаша, я немедленно выеду домой, к вам, даже если «Листья...» не пойдут в Петербурге».

Александр Сумбатов, разумеется, знал, что в Петербург из Москвы не вернется. Он был человеком твердым; но у него было вредное для жизненного успеха свойство: он терпеть не мог обижать людей. И если делал это, сам того не заметив, то, когда замечал, — старался хоть как-то загладить чужую обиду.

В данном же случае он должен был сознательно нанести матери и, главное, отцу сильный, очень болезненный удар. Варвара Ивановна хоть по воспоминаниям своего парижского отрочества знала, каким уважением пользовались во Франции люди театра; Иван же Александрович, воспитанник Петербургского дворянского полка, драгунский офицер, принадлежащий к одному из первых княжеских родов Грузии, — не мог бы примириться с тем, что сын его — не офицер, не чиновник, не помещик, а лицедей. Зная все это, Александр Сумбатов и не открывал семейным правду. Только к весне 1882 года князь Иван Александрович стороною, от людей, узнал, что сын его, по разным причинам задерживавшийся вдали от дома, на самом деле актер в театре, в Москве. Александр Сумбатов на письмо отца ответил твердо и решительно, что выбирает театр. Князь Иван проклял сына. Переписка с семьей оборвалась до осени, когда отец сменил гнев на милость.

Театр Бренко был первым постоянным частным театром в Москве. Анна Андреевна Бренко, по мужу Левенсон, дочь богатого помещика, все свои силы, не говоря о деньгах, вложила в театральное дело и добилась разрешения от самого императора открыть свой театр. Дважды пришлось ей обращаться к царю по этому поводу. Первую государеву резолюцию на прошении Бренко директор императорских театров, барон Кистер, смыл коллоидным раствором, сочтя разрешение нового государя открыть в Москве постоянный частный театр некомпетентным, ошибочным. Когда Александр III, вторично разрешивший Бренко открыть свой театр в Москве, по заинтересовавшемуся, почему же не выполнено его первое распоряжение, узнал о поступке барона Кистера, — он рассвирепел. Барон

Кистер и его начальник, министр двора граф Адлерберг, вынуждены были уйти в отставку. В Дирекцию пришли те «новые люди», о которых А. И. Сумбатов-Южин писал в своих автобиографических заметках. Именно благодаря им — А. А. Потехину и И. А. Всеволожскому — он и попал на Малую сцену.

В труппе А. А. Бренко на подмостках Пушкинского театра — так назывался ее театр — играли П. А. Стрепетова, А. Я. Глама-Мещерская, А. А. Немирова-Ральф; М. И. Писарев, П. М. Свободин, В. Н. Андреев-Бурлак, Н. П. Киреев. Целое созвездие первостепенных талантов собрала в своем театре Анна Алексеевна, сама три года прослужившая на сцене.

Блеснуть на таком фоне Александру Южину было нелегко. Выбор для дебюта роли Уриэля Акосты из одноименной пьесы Гюцкова только усложнил его задачу, потому что этот спектакль уже шел в Пушкинском театре, роль Уриэля исполнял Модест Писарев, с которым дебютанту пришлось, таким образом, соперничать.

Модест Иванович Писарев был одним из благороднейших русских актеров. Разумеется, он всегда протестовал против монопольного «права» актера на какие-либо роли. Так вели себя далеко не все театральные «звезды» того времени. В Александринском театре, например, М. Г. Савина обыкновенно находила повод отказаться от роли, если П. А. Стрепетова желала играть эту роль в очередь с ней.

Роль Юдифи, возлюбленной Уриэля, исполняла Глама-Мещерская, быстро ставшая любимицей московской публики. Актриса вспоминала потом, что Писарев и Южин интерпретировали роль Акосты совершенно по-разному: «Писарев давал Уриэля уже молодого, умудренного годами зрелой мысли... Южин играл Уриэля пылким юношей, у которого еще не улеглись страсти юности». У Юдифи — Гламы поэтому складывались разные отношения на сцене с Уриэлем — Писаревым и Уриэлем — Южиным.

Для Уриэля — Писарева, сорокалетнего мыслителя, Юдифь была более чем возлюбленной: она была еще и верной ученицей, человеком одного с ним духа. Впоследствии так же истолковывал роль Уриэля знаменитый советский артист Александр Остужев, ученик А. П. Ленского и А. И. Сумбатова-Южина. Но сам Южин в 1881 году понимал Уриэля Акосту иначе. Для него Уриэль был прежде всего влюбленным, радостно делившимся с любимой, а заодно и со всем миром своими идеями. Этот Акоста скорее удивлен, чем удручен тем, что его идеи сочли еретическими. Поэтому сцена отречения — ключевая сцена трагедии — у обоих актеров звучала различно. Для Акосты — Писарева, мудрого, знавшего, что его истины не примет мир, отречение было нравственной гибелью и оттого трагедией. «Те, кто слышал голос Писарева в этой сцене, никогда его не забудут, такая в нем чувствовалась красота силы и мощь», — вспоминала А. Я. Глама-Мещерская. Для Акосты — Южина отречение от

своих взглядов было временным отступлением, драматической уступкой силе обстоятельств. Когда оказывалось, что уступка напрасна, что Юдифь — невеста другого, а мать умерла, южинский Уриэль посставал против раввинов, против недавнего своего отречения со всем пылом молодости и неперебродившей страстности. Акоста Писарева людей знал, особых иллюзий на их счет себе не строил; его восстание против собственного отречения было ответом безумию мироустройства, из-за которого любые жертвы бесплодны и человеку остается быть самим собой — и только. В последнем акте Писарев — Уриэль был в состоянии спокойного трагического самоотречения: этот Акоста не видел смысла жить дальше в мире, где все подчинено глупости и злу. Главным его тоном и в последнем действии была мужественная решимость, и оттого на первый план выступала мысль предсмертного монолога, что будущее окажется с ним, обреченным теперь философом, а не с сегодняшними победителями. Главным тоном Акосты — Южина была пылкая, гневная надежда, побежденная однако же отчаянием минуты.

Образ, созданный Писаревым, был неожиданнее по замыслу и, конечно, выше по исполнению: у Южина той поры еще не было сценического опыта Модеста Писарева. Однако темперамент Южина, четко проведенный замысел, сама молодость исполнителя способствовали тому, чтобы, как писала А. Я. Глама-Мещерская, о «творческом соревновании двух актеров» в Москве заговорили. Она вспоминала, что публика, восторгаясь Писаревым, рвалась смотреть и Южина.

«Глаз Чехова, мерцающий и зоркий,
Глядит с восторгом с высоты галерки
На сцену, где Далматов и Бурлак-Андреев,
Козельский, Писарев и Глама, и Киреев,
Где Южин-юноша, тогда с студенческой скамьи,
Уж крылья распустил могучие свои»,—

писал об этом времени В. А. Гиляровский.

На Южина в роли Уриэля «глаз Чехова, мерцающий и зоркий» посмотрел недоброжелательно: «У г. Южина нет разума. Иначе он не дерзнул бы со своей фигуркой и писарским голоском лезть в Уриэль Акосты. Говорят, что он собирается изобразить смеха ради и Гамлета. Недурно бы сделал юноша, если бы сообщил вопрошающей Эрато, сколько ему лет. Забылся малый...» — так развлекался Чехов в «Будильнике» (разумеется, под псевдонимом). С Сумбатовым он в то время еще не был знаком. Подружились они впоследствии.

О своем исполнении роли Акосты А. И. Сумбатов-Южин отзывался в автобиографических заметках отрицательно: «Дебютирую Уриэлем. Без успеха». Однако Уриэль Акоста в Пушкинском теат-

ре не был его неудачей. «Дебют заставил сразу заговорить театральную Москву о молодом артисте. Его заметили в театре», — писал в 1922 году Эм. Бескин, основываясь на воспоминаниях современников.

Южин и дальше продолжал работать над сценическим образом Акосты. 1 сентября 1883 года, пренебрегши звоном «Будильника», Южин выступил перед москвичами в роли Уриэля на сей раз уже на подмостках Малого театра. Этот Акоста, «гражданин времен грядущих», которого Южин «играл глубоким мыслителем-протестантом, стал одним из прекрасных центров творчества Южина как актера романтической драмы», — писал историк Малого театра. Повидимому, под влиянием игры Писарева Южин изменил трактовку образа Уриэля. Южин всегда старался улучшить, углубить свои сценические создания. Там, где дело касалось его любимых ролей, он весь был — поиск совершенства и, надо сказать, неудач не знал.

10 ноября 1881 года прошел в Пушкинском театре первый дебют Южина, а 11 ноября на другой сценической площадке театра Бренко, в Солодовниковском театральном зале, состоялся второй дебют. Южин играл Василия Коркина, молодого царского сокольника из пьесы Д. Аверкиева «Каширская старина». Пьеса его была романтической драмой на русском историческом материале.

Василий Коркин по своему амплуа был, как тогда говорили, «рубашечным любовником», то есть героем-любовником из русских исторических пьес, а также из русской народной жизни. Казалось бы, сутулому, нерусской внешности актеру, к тому же еще не до конца избавившемуся от южного акцента, роль Василия Коркина не удастся. Однако Александр Южин сыграл роль молодого царского сокольничего с большим успехом.

Василий Коркин по самой пьесе был не просто герой-любовник, он еще был и любовник-злодей, позоривший свою любимую девушку Марьицу на людях, чтобы оттолкнуть от нее жениха, пытавшийся увести ее с собой силой. Характеры любовников-злодеев, страстных, коварных, сильных, для которых предмет их любви — в то же время и жертва, всегда удавались Сумбатову-Южину и как актеру, и как драматургу. Другой причиной успеха Южина было то, что роль Василия Коркина по существу своему была не столько специфически «русской», сколько общеромантической, как и вся драма. Бурный, бешеный темперамент, с каким Южин провел свою роль, вполне соответствовал природе этого романтического героя.

Подождоживая оба дебюта, газета «Современные известия» писала 15 ноября 1881 года, что для Пушкинского театра «весьма полезным будет г. Южин, псевдоним одного из начинающих драматических писателей, молодой человек, получивший университетское образование, актер хотя еще не опытный, но обладающий, судя по сыгранным им двум ролям, несомненными признаками дарования».

В день, когда это было напечатано, Александр Южин играл роль князя Юрия Смоленского в драме Аверкиева «Княгиня Ульяна Вяземская». В этой драме исторические декорации были взяты из времён ещё более отдалённых, чем XVII столетие («Каширской старины»). Дело происходило при Великом князе Московском Василии I в XV веке. Юрий Смоленский, лишившийся своего удела, наместничает в Торжке. Он влюбляется в жену князя Вяземского Ульяну, она ему отказывает, он её убивает, бежит от возмездия и умирает в монастыре. Эта мелодрама, написанная белыми стихами, опять-таки была в средствах молодого Южина. Последняя сцена с Ульяной Вяземской (её играла артистка А. А. Немирова-Ральф), в которой князь Юрий убивает Ульяну, очень удалась Южину. Рецензент «Современных известий» писал, что артист «вполне заслужил те дружные вызовы, которые выпали на его долю».

В конце ноября А. А. Потехин написал Александру Сумбатову, что вскоре драма «Листья шелестят» пойдёт на Александринской сцене и что, если А. Ф. Федотов откроет свой театр, то Южину там найдется место, — не в одних клубах будет он играть. До Петербурга дошли «газетные вести об успехах Южина в Москве». Последнее обстоятельство помогло потом Потехину добиться того, чтобы Южина приняли на императорскую сцену.

Между тем А. Ф. Федотов, муж прославленной артистки Малого театра, давно уже, впрочем, расставшийся и с нею и с сыном Александром, в Петербурге своего театра не открыл. Он уехал в Москву по приглашению А. А. Бренко, которой нужен был помощник в организации дела, требовавшего все больше сил и расходов. А. Ф. Федотов был талантливый деятель театра — актер, режиссер, драматург.

Перспектива играть не на клубных сценах с переездом Федотова в Москву пропала. Александр Сумбатов решил остаться у Бренко, тем более что публика его заметила. После ролей Уриэля, Василия Коркина и князя Юрия молодой артист получил роль в современной комедии П. П. Гнедича «На хуторе». Он играл там Зубцова, богатого помещика и мирового судью, противопоставленного столичному барину Котомину, из чьей «говорящей» фамилии ясно было, что за плечами у него ничего, кроме перемены мест, нет, что нигде он укорениться не может, а все только странствует. Споры Зубцова и Котомина в присутствии девушки, за которой оба они ухаживают, — своего рода словесные турниры. Побеждает Зубцов. Южин сыграл — теперь уже в современной пьесе — не просто пылкого, но еще и умного любовника. Правда, критик «Современных записок» отметил, что Южин слишком молод для роли Зубцова и ему следовало бы «повнимательнее загримироваться». Но при этом, несмотря на неровности, в южинском исполнении была сила, внушавшая уверенность, что артист овладеет ролью.

Московские театралы убеждались в том, что молодой Южин — актер не только многостороннего, но еще и неожиданного дарования. Не было ничего удивительного в том, что он страстно и темпераментно сыграл роль Звездича в лермонтовском «Маскараде». Зато многим показалась неожиданностью удача Южина в роли злодея, короля Клавдия в «Гамлете». А. И. Сумбатов-Южин вспоминал, что именно этой ролью он обратил на себя внимание труппы.

Общение с артистами Пушкинского театра оказало многостороннее влияние на Южина-актера. Позже он вспоминал о том, как работа с М. Т. Ивановым-Козельским развивала его актерскую интуицию. Иванов-Козельский, знаменитый актер-гастролер, был Гамлетом в том спектакле, где роль Клавдия играл Южин. В 1922 году, сорок лет спустя, Александр Иванович четко помнил детали одного эпизода на репетиции, который помог ему «глубже понять тайны сцены»: «В третьем действии Гамлет говорит Офелии, намекая на короля: «Те, кто женился, пусть живут все, все... кроме одного». Этот один и есть обреченный Гамлетом король — убийца своего брата, отца Гамлета, соблазнитель его матери, предмет презрения и ненависти принца. Козельский вложил в слова «кроме одного» столько чувства, столько жалости к этому презренному человеку, что у меня невольно вырвалось: «Как хорошо!» — «Да, — сказал Киреев, — удивительно. А ведь как бессмысленно!» — «Почему бессмысленно?» — сказал я. И, как бы извиняясь, добавил: — Он в короле жалеет не его, а себя, зачем он, Гамлет, призван покарать проклятое преступление». Умный Киреев усмехнулся: «Нет, это *вы* так поняли. А спросите-ка у самого Козельского, как это сделал я, он вам ответит, как ответил мне: «Гамлету всех жаль». В таланте то и дорого, что он волнует вашу душу, а взволновавшись, она уже сама поправит ту ошибку, которую делает актер в толковании». Часто мне потом приходилось убеждаться в великой верности этого парадокса, основанного на глубокой проникновенности умного Киреева в тайны сцены.

В этой «тайне сцены» кроется и причина неразрывности русского драматического творчества с глубинами народной души».

Южина нередко — и, как мы увидим, напрасно — упрекали в рационализме. Южин был умен. Ценил ум в других. Это естественно: только умный актер в силах различить действительно иррациональное от вычурной глупости или каприза.

Работа с артистами Пушкинского театра была для Южина великоленной школой еще в одном отношении.

«Задачей страшной трудности, но и великого интереса» называл он впоследствии «двойную задачу»: «для героических пьес (и написанных-то их авторами с особенным подъемом чувства, не повседневным языком) найти ту великую меру... при которой тон, полный высокого воодушевления, глубоких, необыденных переживаний,

все же звучит чистой и неподдельной человеческой жизненной правдой; в реалистических пьесах — сохранить предания простоты и жизненности старых мастеров комедии, но внести в них новые ноты, подслушанные уже у новой жизни». В Пушкинском театре Южин видел, как эта «двойная задача» решается вполне успешно и сам — впервые в постоянной группе вместе с другими — ее решал.

Кроме того, Александр Сумбатов видел, как складывались отношения одаренных актеров и знаменитых драматургов, видел, как актерская интерпретация выходила далеко за рамки чисто исполнительского толкования и становилась авторской. Например, Модест Писарев «создавал таких Краснова или Анания, что в них сливалась вся правда их бытового образа с некоторой возвышенностью психического типа, делавшей их более крупными, чем, может быть, задумывали их сами авторы», — вспоминал на страницах «Русского артиста» в 1907 году В. Михеев.

В пьесе А. Н. Островского «Грех да беда на кого не живет» Краснов убивает свою жену, изменившую ему с дворянином Бабаевым, пустым, ничтожным пошляком. За Краснова она вышла не по любви, а не видя другого спасения от жизненных тягот. Краснов — человек добродушный, к тому же еще и слабый; но измены жены не выдерживает.

В. Михеев рассказывал далее, как во время представления драмы на сцене Пушкинского театра Островский в первые антракты «только молча поглядывал на Краснова — Писарева, отрывисто кидая своим сиповатым баском с характерной хрипотцой: «Ладно, ладно». В позднейшие же антракты его светлые, пронизательные, немного скошенные по-восточному к вискам глаза сияли все более огоньком удовлетворения, и он уже похлопывал артиста по плечу, говоря: «Так, так! Благородный он у меня, благородный мужик... не гляди, что убийца... Убийцы-то бывают инова (по-костромски «иногда») благородными».

Еще определеннее, чем в случае с драмой Островского, Модест Писарев проявил себя как актер-автор, когда играл роль Анания Яковлева в «Горькой судьбине» А. Ф. Писемского.

Жена крестьянина Анания Яковлева прижила в его отсутствие ребенка; Ананий в припадке ярости убивает младенца, скрывается некоторое время в лесу, а потом отдается в руки правосудия. Лизавету, жену Анания, играла П. Стрепетова, — и, по всеобщему свидетельству, играла с необыкновенной даже для нее силой.

Модест Писарев, друг Островского, редактор его собрания сочинений, сумел открыть и ему и Писемскому нечто новое в их персонажах благодаря некоторой «романтизации» героев, делавшей их душевно более крупными, чем авторами было задумано. Актерское авторство помогало решать «двойную задачу», о которой сказано было выше. Этот опыт был полезен Южину, чье стремление «укруп-

нять» своих героев дало себя знать в истолковании роли Хорькова («Бедная невеста» Островского), сыгранной им летом 1882 года.

Хорьков в пьесе — лицо страдательное. Смешной недотепа в глазах людей практических, на самом деле он — чистая душа, бессильный романтик. У Южина были основания подчеркнуть драматизм переживаний молодого человека, не имеющего возможности спасти любимую девушку от брака с не любимым ею пожилым чиновником. За исполнение роли Хорькова Южина хвалили товарищи по труппе, в их числе и Киреев и Свободин, прежде не обращавший на Южина особого внимания, а теперь посуливший ему большое будущее; даже Бурлак «целует и хвалит (единственный раз в жизни)», — отметил в автобиографических записях А. И. Сумбатов-Южин.

В. Н. Андреев-Бурлак недолюбливал Южина за недостаток «нутра», за то, что ему казалось рассудочностью. Со своей стороны, А. И. Сумбатов-Южин очень любил Бурлака как актера, и тем обидней была Южину холодность этого мастера. Поэтому Александр Иванович даже тридцать лет спустя отметил реакцию Андреева-Бурлака.

Но не забыл он и реакции своего друга Владимира Немировича, высказавшего нелюбезное мнение: «Изругал в «Курьере» на чем свет стоит», — отметил в записях Сумбатов-Южин.

Это было преувеличением. Вл. И. Немирович-Данченко просто задался вопросом: почему Южину «захотелось создать из Хорькова трагическое лицо»? Это «понять трудно, но факт тот, что в четвертом действии вместо того, чтобы обратить внимание на характерные черты драматического положения, он ударился в трагедию», — заключал этот рецензент.

Чья оценка Южина — Хорькова была вернее, Андреева-Бурлака или Немировича-Данченко, уже не установить. Важно, что Южин попытался «укрупнить» сценический образ по сравнению с литературным.

В 10-е годы нынешнего столетия А. И. Сумбатов-Южин выдвинул концепцию «романтического реализма» как доминантного тона, как главной особенности творчества Островского. Эта концепция начала формироваться у Южина еще в Пушкинском театре и, думается, не без влияния его актеров-авторов.

Служба в театре Бренко имела большое значение для развития мировоззрения А. И. Сумбатова-Южина. Круг знакомых Бренко, как и ведущих артистов ее театра, составляла либеральная московская интеллигенция. Недавний сотрудник консервативной «Минуты», Сумбатов прочно вошел в этот круг, объединяющим центром которого был журнал «Русская мысль».

Положение «Русской мысли» в те годы характеризуется приведенной В. А. Гиляровским беседой двух обывателей неподалеку от

Сущевской полицейской части: «А что там за дымище валит? Никак пожар?» — «В Сущевской части «Русскую мысль» жгут».

Сочувствие гонимой «Русской мысли» артисты театра Бренко проявляли не только словами, но и поступками. Они давали благотворительные концерты, львиная доля выручки с которых шла не на объявленные в афише легальные цели, а в конспиративный фонд политического Красного Креста, помогавшего, в частности, арестованным за политические беспорядки студентам. Поведение студентов-бунтарей Александр Сумбатов еще недавно осуждал. Теперь актер Южин помогал им. Общая либеральная ориентация сотоварищей по труппе поддерживала и усиливала в нем оппозиционные настроения, вызванные и столкновениями с цензурой и явной несправедливостью суда в Тифлисе. Тяжбе с Иваном Мухранским не видно было конца.

Год или два спустя, уже перейдя в Малый театр, Сумбатов-Южин продолжал помогать политическому Красному Кресту. А. В. Амфитеатров в романе «Восьмидесятники» описывает вечер, устроенный радикальным студенческим кружком, чтобы помочь русской эмиграции за границей. Человек чужой, но сочувствующий революционерам, предоставил для этой цели свой особняк. Программа, изобилующая злободневными политическими намеками, называлась «Воронье царство». Среди артистов, выступавших на этом вечере, был «известный премьер Малого театра, еще совсем молодой человек, сутулый, лобастый, с большим грузинским носом, человек, университетски образованный, интеллигентный и либеральный... смеясь, он декламировал с крохотной эстрады, окутанной хворостом наподобие вороньего гнезда:

«Право, не клуб ли вороньего рода
Около нашего нынче прихода?»

От либерального участника фрондерского по отношению к властям вечера до благочестивого консерватора Нето — «дистанция огромного размера». Дистанцию эту Александр Сумбатов прошел в труппе Пушкинского театра.

У Модеста Писарева Южин познакомился с Сергеем Андреевичем Юрьевым, ровесником и приятелем А. Н. Плещеева. Южин любил бывать у С. А. Юрьева. Атмосфера его дома была удивительной.

«Войдя к нему в кабинет, — вспоминал Сумбатов-Южин, — через пять-шесть первых фраз, посетитель чувствовал себя уже в каком-то ином мире, освобожденном от впечатлений дня и минуты... Трудно было найти человека, более внимательного к больным и здоровым проявлениям русской жизни. Трудно было встретить сердце более отзывчивое, душу более открытую всему, что делалось вокруг него».

Известный русский философ, профессор Лев Михайлович Лопатин называл С. А. Юрьева «одним из последних и самых оригиналь-

ных представителей блестящей плеяды людей 40-х годов... Во что же верил Юрьев? Истина, красота, добро — так обыкновенно характеризуют общий предмет верований у людей 40-х годов... И вот, прежде всего нужно заметить, что для Юрьева эти понятия, или эти слова, не были общими местами воодушевления; он видел в них идеи со значением ясно установленным, конкретным, полным содержания.

Сергей Андреевич вносил в жизнь энтузиазм и надежду. Заряд этот был тем сильнее оттого, что Юрьев был образованнейшим человеком — ученым-астрономом, публицистом, критиком, переводчиком, писателем. Он создал журнал «Беседа», а потом некоторое время редактировал «Русскую мысль».

На А. И. Сумбатова-Южина (в отличие от Немировича, который к Юрьеву относился насмешливо) этот идеалист и романтик по натуре оказал огромное влияние — и не только потому, что поддержал ту культурную традицию, которую Сумбатову еще в детстве передала мать. Идеалист 40-х годов, оказавшийся вполне уместным в 80-е годы, С. А. Юрьев своим примером показал, что дихотомия «современное» — «несовременное» весьма относительна. Мироощущение А. И. Сумбатова-Южина, чем больше оно определялось, тем очевиднее являло собой своеобразное сочетание романтического идеализма 40-х годов и гуманистического позитивизма 60-х. Поэтому Сумбатов-Южин умел воссоздавать на русской сцене и мощные образы Гюго и характеры Островского. Поэтому и перед собой, а потом и перед Малым театром он ставил именно «двойную задачу», постоянно обращаясь к пьесам, которые друг его Вл. И. Немирович-Данченко еще в конце прошлого века считал устарелыми. «Всечеловеческое» и «национальное», «сегодняшнее» и «всегдашнее» чем дальше, тем органичнее сочетались между собой в душе Сумбатова.

Однако служба в Пушкинском театре, благодаря которой у Александра Сумбатова возник новый круг общения, принесла ему не одни положительные эмоции. «Ничего, кроме ужаса, от этой среды не испытал», — вспоминал А. И. Сумбатов-Южин об отношениях, возникших в труппе к весне 1882 года.

Театр Бренко явно прогорал. «Поджег» его Федор Адамович Корш. Близкий приятель Анны Алексеевны и ее мужа, Ф. А. Корш, присяжный поверенный, арендовал в Пушкинском театре гардероб. Приглядевшись к делу с помощью своего человека в бухгалтерии театра, он понял, что если завладеть всем театром и правильно поставить дело, то прибыль будет не в пример больше, чем от гардероба. Через газеты Корш сумел пустить слух, что театр Бренко на грани банкротства. Кредиторы, перепугавшись, потребовали деньги. Из-за дороговизны постановок (они были художественны, а это стоило денег) и высоких окладов артистам расходы Пушкинского театра были существенно выше его доходов. Начались финансовые

затруднения. Тем временем Корш через А. Ф. Федотова, давно мечтавшего открыть свой театр, начал интриговать среди актеров, чтобы они создали товарищество и ушли от эксплуататорши-хозяйки, которая к тому же не умеет вести дела как следует. Хотя Бренко ничуть не была «диктаторшей», наоборот, стремилась быть своей в среде со товарищей-актеров, пошла слухи, что она труппу обманывает, что у нее большие деньги в банках... Всю эту склоку подогревал Корш. Действуя на самолюбие А. Ф. Федотова, имевшего у артистов труппы большой авторитет, он уговорил Федотова увести труппу из театра Бренко и стать руководителем нового актерского товарищества. Себе Ф. А. Корш оставлял скромное место одного из пайщиков.

К весне 1882 года Пушкинский театр оказался без артистов. В «Современных известиях» от 1 марта 1882 года говорилось, что А. Ф. Федотов «снял театр Петровского парка для устройства там спектаклей во время предстоящей промышленной выставки... В труппу вошли, между прочим, любимцы московской публики г. г. Андреев-Бурлак, Южин, Писарев, г-жа Глама-Мещерская и другие».

По поводу гибели Пушкинского театра началась газетная возня, тем более шумная, что скандал вокруг частного театра, развлекая публику, не раздражал цензуры. В одном «Листке» аноним писал, что слухи о невиданно высоких окладах у Бренко — ложь, что актеры и у других антрепренеров получали не меньше, даже больше... Раздражение и запальчивость доводили полемиста до смехотворных преувеличений, а читатель ждал — что же ответит Анна Алексеевна?

И некто «К» отвечал в «Современных известиях», что аноним лжет, что жалованье у Бренко было самым высоким в России, что выплачивалось оно регулярно (тут защитник Пушкинского театра был не совсем точен), что случаев, когда актер среди спектакля отказывался выходить на сцену, пока ему тут же, немедленно не заплатят, наконец, жалованья, никогда в театре Бренко не было. «Такие положения, когда артист доведен до того, что готов сорвать спектакль, если ему не заплатят денег, бывают лишь у антрепренеров, в высшей степени нечестных, дошедших, можно сказать, до дна падения». В театре Бренко, разумеется, не могло быть ничего подобного.

Между тем А. И. Сумбатов-Южин писал в своих автобиографических заметках о театре Бренко: «Я ухожу, получив деньги за два с половиной месяца, только отказавшись кончать спектакль, роль, где я играл короля в «Гамлете», — роль, обратившую на меня внимание труппы». Нет оснований полагать, что память Александра Ивановича искажала события. Скорей всего Анна Алексеевна и впрямь пришлось дойти до антрепренерского «дна падения».

В его оправдание можно заметить, что сбережений у него не было, а жизнь с Лидией Ивановной складывалась тяжело: «Лидия Ивановна Прокофьева живет со мной, ежедневно капризная и кокетничая с кем попало. Почему я все это терпел? Не хотелось лишиться красивой женщины? Жаль было? Нельзя было отвязаться? Считаю себя виноватым перед ней? Оба были шало влюблены? Не разберусь, не понимаю...» — вспоминал он впоследствии.

1 января 1882 года Александр Сумбатов продал конторе Рассохина право на получение доходов с представлений драм «Дочь века», «Темные силы», «Листья шелестят» (кроме доходов от спектаклей на императорской сцене). Цена эта была невысока, но нужны были деньги на жизнь. Выбирать не приходилось. А. Н. Островский эту продажу не одобрил и «жестоко дулся» на Александра Сумбатова. Островский, как вспоминал А. И. Сумбатов-Южип, считал, что поощрять эксплуататорские тенденции Рассохина не следует; кроме того, Общество русских драматических писателей, через которое Рассохину предстояло получать доходы с исполнения сумбатовских пьес, должно было, с точки зрения Островского, обслуживать не дельцов от театра, а писателей. Впрочем, отношения между А. Н. Сумбатовым и великим нашим драматургом испортились ненадолго. Прочтя в следующем, 1883 году новую пьесу Сумбатова «Сергей Сатиллов», А. Н. Островский снова стал относиться к молодому драматургу с симпатией.

Пример Анны Алексеевны Бренко показал молодому Сумбатову, что театр, подобно Ваалу, принимает в жертву все, зато на вознаграждение рассчитывать не приходится. После закрытия театра Бренко попала в долги. Муж ее вскоре умер: чтобы расплатиться с долгами, присяжный поверенный Левенсон взвалил на себя больше работы, чем мог вынести. Бренко с большим сыпом оказалась в крайней нужде.

А. И. Сумбатов-Южин в течение четырех десятилетий переписывался с Анной Алексеевной и помогал ей. Много ее писем и телеграмм сохранилось в архиве А. И. Сумбатова-Южина. Одни — с просьбой разрешить поставить сумбатовскую пьесу или помочь поступить преподавательницей в ту или иную театральную школу; другие — с жалобами на бедность, с просьбами о помощи через Российское театральное общество — и с благодарностью за оказанную помощь. Даже когда у Бренко умер долго до того болевший сын, с просьбой помочь похоронить его она опять-таки обратилась к Сумбатову. А в 1924 году, когда ее театральной рабочей студии в 60 человек понадобилось помещение, Александр Иванович помог ей. Бренко много бедствовала, очень много работала и после революции, пока хватало у нее сил, руководила хоть и маленьким, но театром: «Первым московским рабочим театром».

Но пока до этого будущего было еще очень далеко, и Александр-

ду Сумбатову пришлось в Артистическом кружке играть «Железную маску», мелодраму о загадочном узнике XVII столетия, которую на пошлость на образцовую сцену не пускали, а за захватывающий сюжет любили.

Между тем в новой группе под художественным руководством А. Ф. Федотова дела не ладились. Товарищество жрецов высокого искусства себя не окупало. Федотов раздражался и нервничал. Зато Ф. А. Корш рассудительно объяснял товарищам по новой антрепризе, что решительно никому не нужен такой желчный лидер; он, Корш, поведет дела, как слуга покорный господ артистов с их художественными идеями, если только они, приняв его материальное вспомоществование, разрешат ему руководить товариществом. Финансовая сторона у Федотова решительно не клеилась, и Корш выжил его из дела.

Пока Корш отыскивал помещение для нового театра Товарищества (помещением этим окажется здание в Камергерском переулке; менее двадцати лет спустя там прочно обоснуется Московский Художественный театр), его труппа играла в театре Зоологического сада на Пресне. Заработки были ничтожными. Александр Сумбатов, не веря посулам Корша, предполагал уехать в провинцию гастролировать. По счастью, этого не случилось: весной 1882 года в Москве оказался Алексей Антипович Потехин, с которым Александр Сумбатов состоял в дружеской переписке. А. А. Потехин во второй раз увидел Сумбатова в своей пьесе. Шла комедия «В мутной воде». Южин играл там немца Кукука, секретаря графа Телятнева, вельможи, недовольного освободительными реформами и прибывшего в свое имение отдохнуть.

Потехин был восхищен игрой Южина. Он весьма дружески относился к молодому человеку, твердо решившему не возвращаться в Петербург, и решил предпринять кое-что и со своей стороны.

Южин, несмотря на очень выгодный контракт, не хотел оставаться в труппе Корша, предчувствуя, возможно, чем там кончится дело.

А кончилось оно тем, что Корш, вложив в дело свои деньги, заключив со всеми контракты и обещав, что художественная линия театра будет прежней, серьезной, в один прекрасный день заявил, что и репертуар, и общее направление театра теперь будет определять он, единственный хозяин дела. Так и завершился опыт актерской «демократии»: те, кто не желал оставаться «в руках Бренко», попали в ежовые рукавицы Корша, который пришел к своему единовластию в театре по всем правилам демагогической тактики. Он стал хозяином первоклассной труппы и сумел сделать из своего театра доходное предприятие.

Александр Сумбатов собрался уехать гастролировать в провинцию не только потому, что не доверял Коршу. Ему, как он сам

писал, «хотелось быть одному в труппе и работать вовсю». Но именно этого и не советовал А. А. Потехин. Он напомнил молодому артисту, что судьба провинциальных гастролеров слишком часто складывается плачевно. Можно, хоть и трудно, спастись от богемной жизни, но выработать умение играть в ансамбле, создавать ансамбль профессиональному гастролеру невозможно. Да и не такой Южин мастер, чтобы самому, в одиночестве, приобрести ту школу, которая необходима настоящему артисту. Такую школу можно выработать лишь в сильной труппе. Южин на опыте работы в Пушкинском театре и в антрепризе Федотова — Корша об этом знал. Однако идти в Малый театр ему было страшно, и он стал просить Потехина устроить его на Александринскую сцену в Петербург. Потехин на это ответил, что труппа Малого театра будет лучшей школой для Южина.

И, вспомнив как свои впечатления от игры Шумского, так и спектакли Малого театра, которые он видел в Москве, Александр Сумбатов согласился с Потехиным. Громкой славе блуждающей по российским градам и всеям звезды он предпочел работу в Малом театре, где его соперниками оказывались лучшие актеры России.

Алексей Антипович Потехин в то время был управляющим обеими драматическими труппами императорских театров. Директор императорских театров И. А. Всеволожский хорошо относился к Сумбатову-драматургу. На московских театральных подмостках Южин приобрел любовь зрителей. Поэтому А. А. Потехину удалось добиться того, что с князем Александром Ивановичем Сумбатовым, по сцене Южиным, был заключен контракт без дебюта.

Первое выступление нового актера, принятого на службу с 10 июля 1882 года, должно было состояться 30 августа. Южину предстояло на сцене Малого театра выступить в роли Чацкого.

Глава четвертая

АЛЕКСАНДР ЮЖИН В РОЛИ ЧАЦКОГО

Впервые в жизни Александр Иванович Сумбатов-Южин выступил на подмостках Малого театра в роли Чацкого. Последний раз в жизни Южин выступил на Малой сцене 7 декабря 1926 года в роли Фамусова. Сорок три года уместилось в этом промежутке; 255 ролей за это время Южин сыграл; 3440 раз выступил на «образцовой сцене».

Южин и прежде, в петербургских клубах, играл Чацкого. Но сейчас ситуация была особая: мало того, что играть предстояло на лучшей российской сцене, сам спектакль был знаменателен: впервые за несколько десятилетий руководство театра решило поставить пьесу Грибоедова исторически правильно. До того только для Фамусова—Самарина шились костюмы по щепкинским образцам. Прежний директор императорских театров барон Кистер был скуп и предоставлял артистам обходиться, как могут.

30 августа вместе с Южиным — Чацким должна была в последний раз выступить в роли Софьи любимица москвичей Мария Николаевна Ермолова. Хотя роль Софьи не принадлежала к числу ее лучших ролей, но любое театральное «в последний раз» звучит многозначительно и призывно. Наконец, Южин выступал вместо А. П. Ленского, перешедшего служить в Александринский театр, в Петербург.

До Ленского в течение нескольких лет роль Чацкого на сцене Малого театра играл Решимов, неизменно раздражавший критику и публику непониманием роли: начиная с первого действия этот Чацкий не был влюбленным. Он был постоянно желчным,— и уже от одного этого надоедливый, крикливый обличителем. Ленский в этой роли имел успех. Его Чацкий не был зол. Глубокая скорбь человека, пораженного в самое сердце открывшейся ему картиной падения общества, была его главной нотой. Он страдал от несовершенства жизни, которую не мог исправить. Его любовь к Софье окрашивалась лирической печалью. Некоторые критики считали этот лиризм излишним. Им хотелось видеть Чацкого-героя, обличителя; лирическое тепло Ленского казалось им холодным резонерством. Но многих зрителей и критиков этот Чацкий привлекал именно глубоким переживанием печали, понятной каждому, кто, попытавшись вмешаться в жизнь, видел бессилие и тщету разумного человеческого слова. А таких интеллигентов немало было в зрительном зале.

Идеальным Чацким считался Самарин в молодости. Он сменил в этой роли великого Мочалова. Внешне Самарин придал своему Чацкому изящную светскость, подчеркнул его барственность; Сама-

рин мастерски произносил стихи роли: «Он рисовал, именно рисовал стихами Грибоедова портреты московского общества», — вспоминал известный театральный деятель П. М. Медведев. По его мнению, «молодость, сарказм, местами желчь, сожаление о России, желание пробудить ее — все это билось ключом и покрывалось пламенной любовью к Софье».

Какого Чацкого собирался предложить искушенным московским зрителям молодой артист Александр Южин?

Недостатком темперамента его Чацкий, во всяком случае, не страдал, что и выявлялось во время его встречи с Иваном Васильевичем Самариним, исполнившим теперь в «Горе от ума» роль Фамусова. За несколько лет до смерти А. И. Сумбатов-Южин рассказывал об этом так: «Когда я дебютировал в театре Чацким, Самарин попросил меня прочесть ему роль. Я прочел. Вы представляете себе, как я мог тогда прочитать Чацкого: мне было тогда 25 лет! Он замахал руками: «Что вы, что вы! Почему вы думаете, что Чацкий — подлец? Он порядочный человек. Неужели вы думаете, что порядочный человек станет про свое горе во весь дух орать?»

Речь шла о реплике Чацкого в IV действии, когда Чацкий, по авторской ремарке бросаясь между Софьей и Молчалиным, говорит: — Он здесь, притворщица!

Самарин сказал Южину, произнесшему эту реплику на крике, что сцену с Софьей в четвертом действии надобно вести почти шепотом, чтобы не выдать Софью. «В монологе «Не образумлюсь, виват...» слова, касающиеся Молчалина, говорятя без намерения осведомить отца об имени возлюбленного его дочери», — вспоминал потом А. И. Сумбатов-Южин еще один совет Самарина.

Самарин сделал Южину несколько частных замечаний. Кроме того, он очень следил, чтобы молодой артист не «глотал» рифм, и стих в его устах был отчетлив. Одним из серьезных недостатков решимовского исполнения было неумение этого артиста владеть стихом.

Самарин пригласил к себе Южина 23 августа, за неделю до спектакля, короткой запиской: «Милостивый государь Александр Иванович. В понедельник, 23 августа в 1 часу дня жду Вас у себя на даче. Ваш И. Самарин». Записку эту Сумбатов хранил в «важнейших письмах», и па то были основания.

Дача И. В. Самарина находилась в Петровском-Разумовском. Именно там Южин познакомился со своей будущей партнершей по спектаклю — Софьей. Ермолова играла эту роль только в первом спектакле. Начиная со второго роль Софьи должна была исполнять молодая актриса Мария Вронская, ученица Самарина по драматическому классу консерватории. Этой Софье ее Чацкий не понравился: он показался ей недостаточно красивым. На его худом лице выделялись нос и скулы. Волосы лохматились. Он сильно сутулился.

Южин — Чацкий тоже впоследствии признавался, что холодная, суховатая барышня никак не походила на Софью, о которой Чацкий говорил: «...в семнадцать лет вы расцвели прелестно». Такое отношение Чацкого к Софье шло вразрез с замыслом Грибоедова. И уж совершенно не могло уместиться в мире бессмертной комедии то, что потом произошло в действительности: *этот* Чацкий в *эту* Софью влюбился, она ответила ему взаимностью, и влюбленные благополучно поженились. Но так случилось впоследствии. А пока в миниатюрном кабинете Самарина все трое репетировали стоя «Горе от ума». В отличие от Пушкинского театра, в Малом театре актеры не репетировали за столом, «за столом» актер работал над ролью один, в период «кабинетных» репетиций. А сообща актеры осваивали роль в движении, даже когда оно могло быть, как в маленьком кабинете Самарина, только символическим. Важно было слить слово и жест воедино. Самарин был тем более озабочен ситуацией, что репетиционного времени на сцене для «Горя от ума», спектакля игранного-переигранного, предоставили мало. Общих репетиций на сцене еще за неделю до спектакля не было: Южин — Чацкий и Вронская — Софья познакомились у Самарина 23 августа, а 30 августа был назначен спектакль.

Видимо, только где-то между 23 и 30 августа произошел случай, описанный впоследствии Сумбатовым в очерке «Студент и 38 № галереи Малого театра»: «Раз, благодаря чистой случайности, опоздал я минут на двадцать на репетицию «Горя от ума», — вспоминал Александр Иванович. — И теперь, при воспоминании о том, что я пережил, пока я шел от артистического хода, находившегося в глубине сцены, шагах в сорока от рампы, у меня холодеют руки.

По рампе в ряд стояли дожидавшиеся меня Самарин, Решимов, Садовский, Правдиц, Макшеев, Медведев, Акимова, Ермолова, Садовская, Никулина.

Вперед режиссер С. А. Черневский. Неловко раскланиваясь, я стал что-то объяснять.

— Извините дебютанта, — сказал Черневский, обращаясь к труппе, холодно протягивая мне руку, — он еще не знает, что значит у нас репетиция. Давайте продолжать.

Лучше бы он меня изругал, накричал бы на меня, оштрафовал — только бы не слышать этих слов и не видеть тех холодных, снисходительных лиц, с которыми труппа их выслушала.

Я почувствовал себя совершенно отверженным. Я понял, что, хотя я совершенно безвинно, а чем-то оскорбил всех этих людей, осквернил их святыню... Но я понял еще и другое... чем был для них Малый театр, почему в августе 1877 года он в заурядной пьесе довел меня до того, что я забыл, где я остановился и что заурядный спектакль заурядной пьесы стал для меня поворотным пунктом и отправной точкой целой жизни».

Ансамбль, в котором Южину предстояло выступить, был на редкость сильным. Неподражаема была Медведева — Хлестова, «живая Мария Дмитриевна Ахросимова из «Войны и мира», рассказы о прототипе ее были еще свежи тогда в памяти московского общества», — вспоминала Мария Николаевна Сумбатова, в то время еще баронесса Корф, Вронская по сцене. Садовский был Молчалиным, Решимов — Репетилловым. Плохой Чацкий, Решимов до того, как сделаться Репетилловым, играл роль Молчалина. Его интерпретация роли была удивительной. Молчалин Решимова был красив, даже изящен; он бывал подобострастен, но без подхалимства; он был бедным провинциальным дворянином, которого Фамусов выводит в люди, — но дворянином. И потому за Лизой он волочился по-барски, а знаменитый совет угождать всем людям без изъятия высказывал, скорее, как шутку. К Чацкому этот Молчалин относился высокомерно, как к наивному простаку. Многие из этого присутствовало и в Молчалине Садовского. Лизу играла Никулина; это была одна из лучших работ выдающейся артистки.

Но главным лицом спектакля был, конечно, Фамусов Самарина, Фамусов столь же образцовый, что и некогда созданный Самариным Чацкий. «Когда Самарин заканчивал пьесу словами: «Ах, Боже мой, что станет говорить княгиня Марья Алексевна!» — то публика находилась в каком-то оцепенении, сожалея, зачем так скоро закончилась пьеса, ожидая ее продолжения, но потом каждый раз награждала его единодушными, долго не смолкавшими рукоплесканиями», — писал в 1888 году С. Д. Мирюлюбов в книге «Московский Малый театр и его исполнители». Дебют в таком ансамбле был трудным испытанием. Спектакль между тем, поскольку он шел в новых декорациях и костюмах, привлек к себе особое внимание московской публики. Зал был полон.

— Ну, так как, Александр Иванович? — спрашивал между тем Михаил Провович Садовский взволнованного Чацкого. — «Ушам от шарканья, ногам от восклицаний»?

Это был известный закулисный анекдот об оговорке какого-то Чацкого в реплике:

«Да, мочи нет: мильон терзаний
Груди от дружеских тисков,
Ногам от шарканья, ушам от восклицаний,
А пуще голове от всяких пустяков...»

Как ни странно, но это добродушное, хоть и не без язвительности, напоминание Михаила Прововича о возможной ошибке подействовало на Александра Южина. Он впоследствии рассказывал жене, что именно во время дебютного спектакля был момент, когда пол под ним заколебался. Он начал было: «Ушам...»

— Господи, что он говорит! — в ужасе прошептал Самарин, с которым Чацкий вел диалог.

Все заходило вокруг дебютанта ходуном. Он сделал, однако, нечеловеческое усилие и продолжил правильно.

К счастью, оговорки этой никто не заметил.

На дебютном спектакле Чацкий Южина был во многом несовершенно. Был не очень удачен грим; фасон сюртука, выбранный художником, усиливал сутулость Южина. Как вспоминала М. Н. Сумбатова, «свой заключительный монолог о Москве в 4 акте Южин вел так горячо, что не справлялся с дыханием и при каждом новом стихе брал воздух со звуком. Это, конечно, вредило впечатлению. Но красивый голос, с молодой и искренней горячностью передававший и первое увлечение, и горечь разочарования, и сарказм, и негодование на окружающее общество, захватил публику и принес Южину успех. Его много раз вызывали, а за «Карету мне, карету!» его одного вызывали несколько раз».

Трудно себе представить, чтобы в современном нам театре актер, играющий Чацкого, несколько раз выходил раскланиваться на аплодисменты, а Фамусов, которому еще предстояло вспомнить про Марию Алексеевну, смиренно ждал бы в сторонке своей участи. Но тогдашние зрители считали, что это их долг — наградить аплодисментами понравившегося актера именно в тот момент, когда он понравился. То, что может нарушиться эстетическая цельность представления, их не тревожило: полагали, что театр — могучее искусство и все выдержит. Что же касается прочих артистов, бездействовавших на сцене, то зритель мог благодушно надеяться, что и до них дойдет очередь выходить на поклонны.

Многие Чацкие выходили кланяться после слов: «Карету мне, карету!» Однако Самарин после них умел произнести свою реплику так, что зал и тут замирал от восторга.

Сам А. И. Сумбатов-Южин вспоминал о своем дебюте, что Чацкого он играл «хоть горячо, но скверно». Однако «Русские ведомости» писали, что в исполнении Южина «Чацкий не явился холодным резонером, каким он явился в исполнении г. Ленского, и хотя г. Южин не был так блестящ, как г. Ленский, но зато в его игре слышался юношеский жар и искренность».

Однако далеко не все рецензенты были к Южину столь благожелательны. Что же до труппы, то впечатление было, пожалуй, не в пользу дебютанта. Помощник главного режиссера С. А. Черневского Кондратьев, милый человек, любивший злые шутки, как, впрочем, и Михаил Садовский, повсюду — на задниках кулис и декораций, на сукне ломберных столов — рисовал мелом профили Южина с носом невероятных размеров и со смехом спрашивал:

— Узнаете? Узнаете нашего кавказского князя?

О. А. Правдин, один из «первачей» труппы, вполне сочувствен-

но отнесшийся к «Дочери века» князя Сумбатова, прямо сказал однажды актеру Южину:

— Вы, верно, воображаете, что вы очень хороши собой?

— Нет, я этого не воображаю,— ответил Южин.

— А почему же вы тогда претендуете играть первых любовников? Для этого надо быть прежде всего красавцем.

— Я рассчитываю брать не только этим,— и Южин отошел.

Свидетельница этой сценки М. Н. Сумбатова рассказывает, что на втором спектакле «Горе от ума» Южин вполне уже овладел дыханием и волновался несравненно меньше. Он был не из тех, кого могли деморализовать эскапады Кондратьева, что, мол, Южин остался с носом. Его поддержала часть рецензентов, хвалил Самарин. Правда, тот же Самарин, как об этом писал хорошо знакомый с закулисным Малого театра Н. Е. Эфрос, «расхваливал Южина — Чацкого в глаза, но за глаза давал волю своей иронии. В закулирье — дело довольно обычное...». И Южин не обольщался тем, что выставлялось ему напоказ: умный и чуткий, он отчетливо улавливал правду отношения, прятанную за показным, малое дружелюбие и скептицизм. Это окрасило его первые месяцы в театре в тона не очень веселые. «Только в половине января,— записано в его записной книжке,— после роли Фон-Шлихта в пьесе Вильде «Преступница» Федотова и вся труппа горячо и искренне отметили, что я играю эту роль без сравнения лучше Ленского». И отношение стало меняться, хотя отнюдь не сразу. «Было бы сентиментальной ложью говорить о широко открытых объятиях, о радостном принятии «в свою семью... Впрочем,— продолжал Н. Е. Эфрос,— меня тут интересует не это театральное-бытовое явление, не страничка нравов, но лишнее подтверждение, что совершенный Чацкий был добыт в процессе большой и долгой работы».

Роль Чацкого Александр Иванович Сумбатов-Южин играл в течение двадцати лет тринадцать сезонов, начиная с 1882 года и по 1902 год. Уже в сентябре 1882 года «Горе от ума» прошло в Малой сцене пять раз — цифра немалая для всем известной классической пьесы. При этом «сборы самые низшие не уступали обыкновенным будничным сборам. Между тем в предшествующие сезоны... «Горе от ума» ставилось не больше двух-трех раз в целый сезон». Эти строки Южина, адресованные в ноябре 1882 года управляющему Московской театральной Конторой Пчельникову и последним ни в коей мере не опровергнутые, показывают, что для зрителей интерес спектакля был в новом, пусть еще несовершенном, но очаровавшем своей молодостью и страстностью Чацком — Южине.

Из года в год Южин совершенствовал своего Чацкого. Обозреть этот путь — значит понять многое в актерском существе Южина. В. А. Филиппов, большой знаток творчества Южина, вполне справедливо утверждал, что роль Чацкого не была сделана Южиным

под руководством Самарина. Но определенное влияние тут, вероятно, было. Чацкий Самарина, по отзыву Аполлона Григорьева, «был прежде всего образованный человек, ни на шаг не отступающий от светских привычек». Это было чрезвычайно важно и для Александра Ивановича Южина. Первый акт, по мнению большинства рецензентов, он проводил удачно, темпераментно, сильно. Однако главная трудность роли была в ее публицистической, общественной стороне. Да, Чацкий был озабочен, захвачен не собою, а прежде всего Россией. Горе его было не от ума гордого и надменного, как утверждали некоторые, например авторитетный Кугель, а от пронизательного, но обманувшегося в своих надеждах, опечаленного разума, чья несовместимость с окружающим оказалась неодолимой.

Но был ли Чацкий при всем том живым лицом? И если да, то что это был за человек? Пушкин писал, что Чацкий попросту наслушался разговоров умного человека, Грибоедова, и повторяет их, не проявляя, однако, главного свойства человека умного: понимания того, с кем говоришь. Чацкий, с точки зрения Пушкина, мечет бисер перед свиньями и потому неумен.

Но кроме трезвого практического ума есть еще и одержимость Дон Кихота, чье великодушие и благородство вступают в противоречие с действительностью. Именно эта правда — правда одинокого противостояния, одинокой борьбы — делала героя грибоедовской комедии притягательным, живым и даже загадочным.

Южин при всем своем тяготении к романтическому всегда оставался романтиком реалистической складки. Впоследствии он даже придумал термин «романтический реализм». Первые попытки Южина истолковать Чацкого исходят именно из этого: нет, его Чацкий не мечет бисера перед свиньями, он вовсе не ведет себя как трибун, — он говорит то, что в салонах александровской эпохи говорили многие, не только декабристы, но и другие гуманно мыслящие, либеральные люди. Даже после разгрома декабристов дух свободного слова не удалось истребить в обществе. Разумеется, те же самые речи были бы невыносимы для фамусовского окружения, если бы они были произнесены в тоне обличительных монологов; но если все то же самое Чацкий говорит в ходе светского разговора, говорит язвительно, остроумно, то почему бы фамусовской публике некоторое время его не послушать? Южин искал верный тон человека, о котором лишь потом, к концу, догадаются, что он и впрямь — безумный Рыцарь Разума и Чести; пока же его принимают просто за остроумного фрондера. В соответствии с этим Южин строил свои мизансцены. В III акте, например, вокруг него толпились гости Фамусова, не без интереса слушавшие его монолог. И лишь потом, соскучившись, они постепенно уходили. Но для того, чтобы, говоря словами одного из тех, кто видел Южина в роли Чацкого, «свежесть молодого задора, соединенная со страданиями неразделенной люб-

ви», слила воедино лирическое и героическое начало образа, молодому артисту надо было еще много поработать.

Вот что летом 1883 года писала о нем газета «Кавказ»: «У г. Южина недюжинный талант и громадный запас внутреннего огня, заставляющий увлекаться ролью. Но очень мешают недостатки: голос г. Южина однотонен и неглубок и потому он не может выражать им тихих чувств нежности, любви, грусти; лицо г. Южина в мимическом отношении мало подвижно, а потому и мимическое изображение этих чувств ему мало удается; жест г. Южина еще связан, движение руки начинается не от плеча, а от локтя, что составляет общий недостаток всех начинающих актеров. Обстоятельства эти, однако, не мешают г. Южину держаться на сцене красиво и свободно». Впоследствии голос Южина поражал своей гибкостью и широтой диапазона. Выразительная мимика, красивая пластика жестов сделали общепризнанными достоинствами актера. Стулульсть исчезла.

Московские газеты обыкновенно писали только о премьерах; «Горе от ума» переходило из сезона в сезон и потому в течение нескольких лет о Южине — Чацком в московской прессе не упоминалось. Зато провинциальные газеты писали о нем, поскольку с 1886 года Южин играл Чацкого на гастролях.

Летом 1887 года на гастролях в Ораниенбауме под Петербургом Южин вместе с Уриэлем Акостой показал и своего Чацкого. Предлагать измученным жарой горожанам прекрасно известные им пьесы — значило рассчитывать только на себя. Тем не менее успех Южина в «Уриэле Акосте» и в «Гамлете» заставил ехать по жару в Ораниенбаум уже и петербургских театралов. Публики было очень много.

Рецензент «Новостей» писал 4 июля 1887 года, что ему довелось видеть множество Чацких. Нильский играл Чацкого сдержанным резонером, Сазонов — страстно влюбленным, Иванов-Ковельский — слабым, глубоко страдающим человеком. Особенность исполнения Южина состояла в том, что он «совершенно исключил из роли тот декламаторский характер, которым грешит большинство исполнительей роли. Он старается очеловечить Чацкого, и тирады последнего в исполнении Южина представляют собой простой разговор в гостиной, когда один из присутствующих в этой гостиной не выдержал пошлостей, которые пришлось ему выслушать, и возразил резко, желчно, но сдержанно. Знаменитый монолог «А судьи кто?» г. Южин не «читал», а говорил, причем говорил так, что становилось вполне понятным, почему Фамусов не велел его вывести, как это непременно случилось бы, если бы Чацкий, хотя и задыхаясь, «отчитал» бы все то, что он говорит, чуть не бранясь с хозяином дома. Первый взрыв гнева, желчи и неудовольствия появился у Чацкого — Южина только в третьем действии; раньше же это влюблен-

ный, умный и честный, хотя несколько желчный человек хорошего круга. Насколько Чацкий весел и непринужден в первом действии, настолько он нервен, раздражен и почти болен в четвертом. Эту градацию развития в Чацком душевных мук г. Южин передал прекрасно. Успех г. Южин имел очень большой».

Однако рецензент «Петербургской газеты» возразил «Новостям»: «Хороших Чацких у нас совсем, кажется, нет, и пробел этот нимало не пополнился вчерашним выходом в этой роли г. Южина... Он, видимо, задумал играть Чацкого просто, обыкновенным смертным, а не тем резонером, с пафосом произносящим свои тирады, каким его чаще всего изображают. Слов нет, это похвальное намерение, но... играть роль Чацкого слишком «просто» — несомненно двойная ошибка: при этом прежде всего жертвуется впечатлением его горячих тирад, которые произносятся тогда говорком, скороговоркою, в тоне обыкновенного разговора, а затем... затем, нам кажется, это излишнее стремление к простоте является некоторым преступлением перед великим Грибоедовым, у которого, как ни говори, Чацкий все-таки является отчасти наследником тех Стародумов предшествовавшего времени, которых играть «просто» уже потому нельзя, что они очень мало живые лица! Они прежде всего — выразители авторских взглядов и актеру нужно с этим считаться».

Далее рецензент писал, что виденный им на днях Роцин-Инсаров создает все-таки, играя Чацкого, живое лицо, живого человека; в то же время от его монологов остается сильное впечатление. У Южина же несмотря на все его попытки найти единство, создать цельное лицо, Чацкий «соткан из разных лоскутков». «Первый акт он ведет совсем просто, обличения свои произносит скороговоркой, с добродушным смехом на устах, в топе салонной болтовни, и в итоге все эти обличения пропадают совершенно бесследно! Желчь Чацкого, по мнению г. Южина, нарастает постепенно, как будто может она нарастать, если человек не желчен по натуре, и как будто совершенно бесследно прошла для него холодность приема, встреченная им при первом визите в дом Фамусова. Дальше г. Южин — все такой же добродушный Чацкий, с веселою улыбкой на устах, как будто по заказу выпаливающий свои тирады, а затем весело болтающий в стороне с Горичем. Даже с чтением грибоедовских стихов г. Южиным не везде можно согласиться. Он читает, например:

— Верст больше семисот пронесся,— ветер, буря!

Затем большая пауза и — «растерялся весь, и падал сколько раз. Зачем она?..»

Два человека видели один и тот же спектакль и поняли замысел актера. Один его одобрил, другой — отверг. Кто был прав в собственно принципиальной стороне дела?

Ясно, почему советы Самарина отчетливо читать стихи Южин хоть и припыл, но осуществлять не мог: мешало стремление пере-

вести «монологи и тирады» Чацкого в разговорный план. Выразительность стихотворной речи не годится для речи прозаической; точно так же выразительность прозаической речи сомнет ритм, исказит звучание стиха. Видимо, Южин не всегда удачно находил необходимую «среднюю линию». Впрочем, надежда рецензента «Петербургской газеты», что Южин «умный и талантливый артист не посетует па нас за эти указания» и даже сумеет извлечь из них полезные для себя уроки, оправдалась впоследствии.

Зато взгляд на Южина — Чацкого «Минуты», той самой, где недавно еще Александр Сумбатов сотрудничал, был безнадежно мрачен. Осуждающе и бегло помянув партнеров Южина, рецензент подчеркнул, что Южин-то и был «приманкой спектакля»; однако лишь первую сцену с Софьей он провел «просто», «естественно». Дальше он излишне драматизировал. В третьем акте после разговора с «французиком из Бордо» этот Чацкий выходил «приложив к глазам платок, точно его постигло какое-то тяжкое горе. К чему это? Потом это беспрестанное старание показать нервность Чацкого неприятно поражало зрителей; это была не «нервная игра», а нечто напускное, деланное, искусственное». У Южина «не выходит в Чацком живого лица». Южин иной раз придавал грибоевским стихам не тот смысл, какой следует. Например, стих: «Кто путешествует, в деревне кто живет...» — произносил вопросительно: «Кто путешествует? В деревне кто живет?»

Пауза после фразы, произнесенной с повышением тона в конце, вполне может показаться вопросительной. Рецензент «Петербургской газеты» тоже отметил интонационно неверную паузу. Впоследствии Южин стал мастером напряженных, коротких, меняющих интонацию монолога или реплики пауз; именно в больших стихотворных монологах демонстрировал он это искусство. Возможно, играя Чацкого на летних гастролях 1887 года, интонациями своих пауз Южин владел еще недостаточно. Однако рисунок роли был отчетлив, хотя, по-видимому, еще несовершенен. При этом нужно иметь в виду степень авторитетности приведенных рецензий, связанную с характером самих газет.

«Новости» (полное название в то время — «Новости и Биржевая газета») были единственным периодическим изданием, противостоящим «Новому времени» Суворина, газете, всецело преданной имперскому правительству, по умевшей, подобно старому, испытанному слуге, иной раз и поворчать на своего барина. «Новости» были органом сравнительно либеральным; газета никогда не скатывалась до бульварщины; на страницах ее, насколько позволяли цензурные условия, осуждались реакционные мероприятия правительства Александра III. Театральным рецензентом в «Новостях» был в то время В. Михневич (псевдоним «Коломенский Кандид»), склонный — такая была его репутация — к отрицательным отзывам. Тем существен-

нее для нас, что отзыв «Новостей» был положительным. Михневич был серьезным и весьма влиятельным автором. Его отзывы, иной раз весьма язвительных, актеры боялись не меньше, чем рецензий А. С. Суворина.

«Петербургская газета» к 80-м годам стала изданием совсем другого, чем «Новости», стиля: сенсационные слухи, разного рода происшествия — вот материал, привлекавший к ней тогдашнего «массового» читателя. «Минута» была еще легковеснее.

Все это важно потому, что если бы рецензенты «Петербургской газеты» и «Минуты» в своих отрицательных оценках южинского Чацкого были бы целиком правы, а рецензент «Новостей» был бы совсем уж неправ, то удивительным чудом оказался бы беспорный успех Южина в роли Чацкого на следующий год в Москве.

Сезон 1888 года открылся 16 августа «Горем от ума». Теперь после смерти И. В. Самарина Фамусова играл А. П. Ленский. В отличие от самаринского Фамусова, барина, недалекого дельца, отлично усвоившего житейскую мудрость других таких же, как он, Фамусов Ленского был прежде всего сластолюбцем, болтуном, «для которого «подписано, так с плеч долой» было служебным принципом потому, что у него были дела поважнее — «обеда, ужины и танцы», как писал об этом В. Филиппов. Не столько барин-бюрократ, сколько барин-вивер, гурман в широком смысле слова Фамусов в исполнении Ленского был, разумеется, и членом «Английского клуба» и коренным жителем дворянской Москвы 20-х годов. Своим высоким положением этот Фамусов очень гордился, и даже на утреннем халате носил звезду — деталь явно сатирическая, которой ни Щепкин, ни Самарин, стремившиеся к максимальному житейскому правдоподобию образов, себе бы не позволили.

Чрезвычайно существенной особенностью работы Ленского в «Горе от ума» было то, как виртуозно артист использовал самую стихотворную форму грибоедовской комедии. Он не «торопил» стиха, нивелируя его ритмическую сложность разговорной, прозаической интонацией. Наоборот, «Ленский мастерски подчеркивал те места, где Грибоедов, меняя количество стоп в строках, дает сменяющееся настроение у говорящего — что также очень редко приходилось наблюдать нам у исполнителей «Горя от ума», — писал Вл. Филиппов. Он обращал внимание еще на то, что Ленский всегда выделял рифмующееся слово, произнося его с учетом интонации партнера. Общий тон выработывался на репетициях. Хотел того партнер или нет, но если он «глотал» рифмы, а не следовал манере Фамусова — Ленского, он выпадал из тона в сценах с ним, в конечном счете проигрывал. В тех строчках, где на долю Фамусова — Ленского оставалась лишь часть строки, Ленский заканчивал строку не только в темпе, предложенном партнером, но и в его ритме, а это опять-таки настраивало партнера на то, чтобы произносить сти-

хотворные реплики интонационно правильно. А. П. Ленский создавал великолепный образ Фамусова. В то же время на сцене звучала целая симфония интонационных оттенков и мелодических красок, рельефно выявлявшая мельчайшие подробности фамусовских переживаний. В результате игра Ленского была своего рода «режиссирующей» игрой. Хотя он не ставил нового варианта «Горя от ума», но именно манера его игры, характер произнесения стиха и через это — общий тон несомненно влияли на партнеров по спектаклю.

Александр Южин уже имел возможность убедиться, что его попытка сделать Чацкого лицом житейски естественным (между тем как «житейски естественных» Дон Кихотов не бывает) далеко не всеми признается удачной. Соприкосновение с Фамусовым — Ленским скорее всего повлияло на Южина именно в том направлении, о котором говорил Самарин. Самарин, и в качестве Фамусова и в качестве Чацкого с умением и любовью произносивший грибоедовский стих, советовал и Южину следовать его примеру. Южин, что будет видно из воспоминаний Михайловского, не отказался от мизансцен, рекомендующих нам Чацкого не как одинокого обличителя, а как вполне светского, хоть и желчного человека. Но он нашел тут определенную меру, — ту грань, перейдя которую его Чацкий из фрондирующего собеседника становился одиноким, опечаленным мыслителем, — мыслителем страстным (таким был Уриаль Акоста Южина), одиноким деятелем, обреченным из-за своего одиночества на бесполезные обличения. Его монологи становились именно раздумьями, в которых жило не пленной мысли раздражение, а пленной мысли пламя. Оно пробивалось сквозь реплики светского разговора чем дальше, тем больше и ярко вспыхивало в монолог третьего акта, когда на балу, на жизненном, так сказать, пиру, Чацкого объявляют безумцем.

К этому времени Южин овладел уже редкостным умением воплощать на сцене процесс размышлений, выражаемый драматургами через монолог. К сезону 1888/89 года он уже сыграл гетевского Эгмонта, в следующем сезоне ему предстояло сыграть Дон Карлоса в «Эрнани» Гюго, где монолог Дон Карлоса, ставшего императором Карлом V, монолог в сто шестьдесят семь строк, в исполнении Южина поистине потрясал сердца. Не один сценический контакт с Фамусовым — Ленским, но и общая эволюция отношения Южина к стиху — в частности, к грибоедовскому стиху — определили то новое, что Южин вносил в своего Чацкого. «Московский листок» от 17 августа 1888 года, «Русские ведомости» от 18 августа, первый за 1888 год выпуск «Дневника театрала» содержали хвалебные отзывы о Южине — Чацком. Несколько позже, 7 ноября 1888 года, С. Флеров напечатал в «Московских ведомостях» свой отзыв об игре Южина в спектакле «Горе от ума», поставленном 6 ноября к столетию со дня рождения Щепкина.

«Г. Южин сделал огромные успехи в передаче Чацкого с того времени, как я в последний раз видел его, год назад, в этой роли», — писал Флеров, московский законодатель театральных вкусов.

И гастроль под Петербургом, и работа с Ленским, и собственный опыт раздумий дали некий качественный скачок в исполнении Южинской роли Чацкого.

В 1889 году, год спустя, Южина в этой роли видел тогдашний студент, будущий поклонник этого артиста, В. Михайловский.

«По приезде в Москву я прежде всего попал на открытие сезона в Малом театре, где 16 августа по старой традиции шло «Горе от ума», — вспоминал он. — Роль Чацкого была первой, в которой я увидел А. И. Южина. Об А. И. мы знали только то, что он играл, по сценической терминологии, «первых любовников» в очередь с Горевым. Роль Чацкого для артиста является крайне неблагоприятной, несмотря на обилие умных речей, вложенных ему в уста Грибоедовым; Пушкин даже считал Чацкого личностью неумной. Главная опасность для артиста заключается в легкости впасть в тон резонера или даже угостить слушателей напыщенной декламацией. Была для А. И. еще и другая опасность, но уже внешняя. Ему приходилось играть рядом с таким бесподобным Фамусовым, каким был покойный А. П. Ленский, создававший более чем живое лицо... Можно было опасаться, что колоссальная фигура Фамусова отодвинет Чацкого на второй план, и мы увидим горе, но не от ума...».

Но этого не произошло: «Сценическую неловкость декламации Чацкого, мечущего бисер перед свиньями, артист уничтожил тем, что превратил речи его в настоящие монологи, обращенные к самому себе и к зрителям. Технически результат этот был достигнут крайне простым приемом: Чацкий начинал свои речи не как трибун, обращающийся к целой толпе статистов-гостей, а окруженный несколькими из них, словно приятелями, и затем они постепенно покидали его. Получалось впечатление одиночества Чацкого и полнейшего непонимания его окружающей средой. Резонерского тона А. И. избегал, придав своему Чацкому характер натуры беспокойной и страстной, мечущейся в поисках за жизненными идеалами. При таком толковании сцены с Софьей должны были бы быть особенно удачными; но полного удовлетворения тогда я не получил, — писал Михайловский, — что зависело от неудачной партнерши А. И. — молодой артистки Паповой, Софья которой блистала только интересной наружностью. По мере хода спектакля А. И. все более и более овладевал сердцами слушателей, и мои мысли невольно вращались около декабристов, погибших также жертвами непонимания косной дворянской и чиновной среды. Последний возглас Чацкого: «Карету мне, карету!» — прозвучал с неотразимой силой негодования и возмущения обманутого мелкими людишками борца, и зал дрогнул от рукоплесканий. В этом крике у А. И. были прямо траги-

ческие ноты, и позднее я живо вспомнил этот день, когда Ричард — Южин отдавал свое царство за одного коня».

Роль Чацкого в актерской жизни Южина существовала в контексте других ролей. Когда Чацкий Южина впервые появился на Малой сцене, у Южина было несравненно меньше опыта игры в бытовых спектаклях, чем в 1889 году. К этому времени Южин сыграл ведущие роли в спектаклях по пьесам Лопе де Вега, Шекспира, Гете, Шиллера. Участие в романтических (или истолковывавшихся на сцене как романтические) трагедиях и драмах несомненно помогло Южину понять Чацкого, романтика не в литературоведческом, а в житейском смысле. Чем ярче Южин выражал на сцене чувства сильные, всепоглощающие, тем органичнее становился его Чацкий, не «групп авторских идей», а человек, измученный «миллионом терзаний», меряющий действительность идеалом и порывающий с ней для новых поисков. Теперь принцип «разговорности» оставался лишь в построении мизансцен, стихи звучали иначе.

«Горе от ума», как уже говорилось, в Малом театре повторяли не часто. Об очередных спектаклях рецензенты обычно не писали. И мы ничего нового не узнали бы о Чацком — Южине, если бы из Петербурга на гастроли в Малый театр не приехал артист Александринского театра В. Н. Давыдов. В комедии Грибоедова он исполнял роль Фамусова. Спектакль состоялся 4 января 1891 года.

«Новости» напоминали, что пока комедия Грибоедова несколько сезонов после смерти Самарина в Малом театре не шла, Давыдов играл роль Фамусова у Корша, иногда до двадцати пяти раз в сезон. Рецензент писал, что в Фамусове Давыдова зрители по-прежнему радуют тонкостью отделки и цельностью образа. Однако этот Фамусов, хоть и верно был задуман, вышел акварельным, бледноватым.

Зрители восприняли спектакль как «состязание талантов» отчасти по дурной привычке, отчасти — из чисто московского «патриотизма».

Любопытно, что сам Южин воспринимал по чисто гастролерской инерции свою игру в спектакле тоже как соперничество с Давыдовым. «4 января играю Чацкого с Давыдовым в «Горе от ума» и забиваю его так, что его не видно», — записал в автобиографических заметках Южин девять лет спустя. В то время и в его сознании как артиста представление об ансамбле уживалось с ощущением возможности «переиграть» партнера, что соответствовало и мнению зрителей о сценическом искусстве. Впрочем, применительно к спектаклю «Горе от ума» с участием Давыдова сравнение «звезд» было обусловлено не одной зрительской привычкой. Петр Кичеев в «Московском листке» (12 января 1891 г.) писал, что ансамбль Малого театра удивителен своей цельностью; актер, не попадающий ему в тон, не проникшийся его традициями, будет неровен, бледен, — так случилось с Андреевым-Бурлаком во время его неудачного дебюта

на императорской сцене. В таком положении оказался и Давыдов. «В Фамусове его забили и Чацкий (Южин), и Хлестова (Медведева), и Скалозуб (Рыбаков)».

Но, разумеется, были и аналитические рецензии, например — С. Флерова в «Московских ведомостях» 7 января 1891 года: «В настоящее время мне приходится не повторяться в похвалах, но усилить их. Какое это радостное чувство и как редко достается оно в удел критике. Но эти редкие мгновения так отрадны, что искупают целые месяцы серых, подчас гнетущих театральных впечатлений».

Я слежу за г. Южиным в роли Чацкого с той минуты, когда он впервые выступил в этой роли. Чацкий — Южин постепенно складывался на моих глазах в процессе постоянной работы артиста над своей ролью, постоянной отделки ее подробностей... Путем громадных усилий и постоянной работы артист нашел общий тон, т. е. преодолел величайшую трудность, которую представляет эта роль с ее непрерывными эпизодами и выпадениями. Вы с начала до конца видите перед собой действительно влюбленного юношу, мучающегося над разгадкой перемены, происшедшей с Софьей, поглощенного только одной мыслью, мыслью о ней. Благодаря этому Чацкий не рассыпается в представлении зрителей на известное количество эпизодов и монологов, не имеющих между собой ничего общего. Из драматического «попурри» он становится живым человеком, а отдельные «выходки» его именно потому, что это «выходки» живого человека, сливаются в общий топ целого, становятся естественными, перестают производить впечатление вкладных арий...»

Совершенствование шло постоянно. В бумагах Южина сохранилась записка Митрофана Ниловича Ремезова, который в журнале «Русская мысль» вел отдел искусства несколькими днями позже гастрольного спектакля Давыдова. Он писал:

«Многоуважаемый князь Александр Иванович!

Сегодня утром, вернувшись с бала, расстроенный плохим с него сбором, я достал «Горе от ума», чтобы разогнать свое «горе от неудачи», и вот что я прочел там к разрешению нашего разногласия:

«...Или ваш дядюшка с мадамой за пикетом,

Мы в темном уголке — и, кажется, что в этом?

Вы помните? Вздрогнем, чуть скрипнет столик, дверь?..»

Я цитирую по изданию 1885 года с библиографическими примечаниями и вариантами при изучении, составленными А. Сосницким. Печатано в типографии А. А. Карцева в Москве. Спорное слово «что» напечатано курсивом, в конце фразы стоит вопросительный знак. Если бы дело шло об известном уголке, знака вопросительного бы не было и не для чего отмечать курсивом ударение на «что». Посему я считаю мою читку правильною, а Вашу — нет. Простите. Жму руку. М. Ремезов».

До января 1891 года Южин произносил эту фразу в одной из первых реплик Чацкого в интонации напоминания о том, что между ним и Софьей было нечто в этом именно укромном уголке:

«...А тут ваш дядюшка с мадамой за пикетом;
Мы в темном уголке, и кажется, что в *этом?*»

Я привожу эти строки по современному, 1956 года, изданию,— курсив, который я сделал, чтобы ясна стала интонация южинского чтения, с которой Ремезов не согласился, в этом издании, разумеется, нет. Но любопытно, что современное издание делает возможным и оспоренный Ремезовым интонационный вариант.

А. И. Сумбатов-Южин согласился с Ремезовым и после 1891 года изменил интонацию этой строки. Этот вывод можно сделать на том основании, что, размечая роль Чацкого своему любимому ученику Остужеву, будущему народному артисту СССР, который сменил своего учителя в роли Чацкого (сезон 1902/03 года), А. И. Южин в тексте комедии подчеркнул в упомянутой выше строке слово «что» и пометил его еще и ударением. В ефремовском издании, с которым работал Остужев, спорное слово, определявшее интонацию, — слово «что» — было напечатано не курсивом, а обычным шрифтом.

В 1897 году Флеров писал о Южине, что роли его всегда менялись в работе, никогда не «застывали». В качестве примера он снова привел работу А. И. Южина над ролью Чацкого и снова назвал южинское исполнение образцовым («по удивительной выдержанности тона и гармоничности целого»).

К этому надо добавить замечание В. А. Филиппова, которому «в устных воспоминаниях зрителей и театральных преданиях не раз приходилось слышать, что Южин был самым умным Чацким из всех, кого современникам пришлось видеть в этой роли». «Вероятно, так оно и было,— продолжает Филиппов.— Записанный на валик монолог «А судьи кто?», выявляя горячность исполнения (вплоть до утраты актером самоконтроля) и мастерскую читку, вместе с тем дает представление о речах не просто умного, а очень умного человека».

Поэтому на первых порах Южин бывал недоволен исполнением роли Чацкого А. А. Остужевым, который умел быть страстным Чацким, влюбленным Чацким, но вот умным Чацким сделался далеко не сразу.

«Несомненно, образ Чацкого — Южина был значительным явлением и в сценической истории, и в истории критической мысли. И характерная для Южина как актера особенность становится еще раз очевидной: обращают на себя внимание прежде всего свежесть и своеобразие интерпретации воплощаемых им образов (при этом в тот период сценического искусства это заслуга, целиком принадлежащая исполнителю и не разделяемая им, как это имело место впоследствии, с режиссером-постановщиком),— писал Филиппов.

Последняя оговорка в скобках весьма существенна. А. И. Сумбатов-Южин всю жизнь защищал театр, где право на интерпретацию принадлежало исключительно актеру (если он был достаточно талантливым и маститым). А. И. Сумбатов-Южин это право актера на толкование своей роли защищал и будучи одним из премьеров труппы, и став руководителем Малого театра. Не режиссер определял актерские интерпретации, но ансамбль, организованный премьерами, интегрировал эти интерпретации в эстетическое целое спектакля. Потом возник режиссерский театр — Московский Художественный, которым руководили Станиславский и Вл. И. Немирович-Данченко, друг Южина в жизни, оппонент в искусстве. Потом возникли театры, другие по жизнепониманию, но с той же установкой на режиссерское единовластие. Южин вопреки всему защищал принцип саморежиссирования ансамбля актеров-единомышленников и проводил этот принцип в жизнь.

Спектакль «Горе от ума», где актеры, влияя друг на друга, создавали общий тон, то есть режиссировали при помощи своей игры, участие самого Южина в этой коллективной саморежиссуре, несомненно, утвердили его убеждение в плодотворности эстетических принципов Малого театра. Однако, как это ни парадоксально, талантливо защищая традицию, А. И. Сумбатов-Южин закладывал основы новации. Очень точно написал об этом очевидец событий писатель Александр Амфитеатов: «Вокруг Южина сгруппировалось несколько артистов, сознательно или бессознательно подчинившихся его влиянию, пошедших его дорогами и к его целям. Не хочу называть имена, но именно таким образом выработался тот блистательный хор из солистов, то согласное дружество крупных индивидуальностей, та «игра по нотам», что символизировалась для девяностых годов словами «ансамбль Малого театра».

Лишь на фоне такого ансамбля могла зародиться общая мысль о замене театра артистической личности театром режиссерского ансамбля, осуществленная впоследствии Вл. И. Немировичем-Данченко и К. С. Станиславским. Повторяю: последние могли воздвигнуть свое здание лишь на южинской формации актера — образованного, сознательного, мыслящего, а потому и покорного внушениям образования, сознательного слова повелительной логической мысли. Раньше они не нашли бы для постройки своей нужного материала. Их — идея, их — план, но первые кирпичи сработал еще в восьмидесятых годах Южин». Восьмидесятые годы в Малом театре повлияли, разумеется, и на самого А. И. Сумбатова-Южина как на актера, драматурга и театрального деятеля. Эволюция Южина в роли Чацкого — это чрезвычайно яркий и важный (первые двадцать лет работы на Малой сцене!) пример работы А. И. Южина над собой как актера, — не просто как актера-интерпретатора и исполнителя, но прежде всего как актера-личности.

Глава пятая

ПЕРВЫЕ ГОДЫ НА МАЛОЙ СЦЕНЕ

Еще летом 1882 года Володя Сумбатов, приехавший в Петербург завершать образование после реального училища, привез брату Александру кусок картона от табачной коробки с надписью отцовской рукой: «Поцелуй Шурочку». «Я счел это за прощение», — вспоминал потом Южин.

Сохранилось его письмо из Москвы от 30 сентября 1882 года отцу, матери и сестре Кате в Тифлис. Там Александр Сумбатов высказывает удовлетворение, что родные изменили свое отношение к его решению стать актером. «Я вижу, — писал он, — что если вы и не примирились с моим шагом, так решительно перевернувшим ваши плапы и намерения, то во всяком случае теперь более хладнокровно обдумаете те причины, которые меня заставили поступить так, и те следствия, которые могут из этого получиться... Я уже писал вам, что ни капли любви или влечения к служебной карьере я не чувствовал. Ощущал я один страх за свою будущность, если я, изменив своим взглядам и влечениям, пойду по той дороге, которую вы мне готовили. Как бы она ни была хороша, все-таки мне она и узка и просто безжизненна. Я видел ясно, что кроме апатии и заурядности мне она ничего не даст. Рядом я видел и другую, даже две других, которые обещали мне все: и известность, и положение, и материальную обеспеченность, да еще, кроме того, эти последние я любил и знал, что способен к ним. Теперь посмотрим, ошибся ли я.

Нет еще году, как я поступил на сцену, и я приглашен в императорский московский театр со всеми правами казенной службы, то есть с пенсией, годовым окладом и прочими благами. Приглашен я уже два месяца на первые драматические роли, то есть на те, которые играли Мочалов, Каратыгин, Самарин. В первый раз я выступил в роли Чацкого в «Горе от ума» и, несмотря на громаду врагов в литературно-газетном мире, вы можете прочесть в «Русских ведомостях» от 1 сентября отчет об этом спектакле, где прямо говорится, что я в этой труднейшей роли выше Ленского. Это вас мало трогает, я знаю, но я еще не все перечислил. В первый же год мне, актеру молодому и неопытному, в первый же год службы на императорской сцене, куда сотни поступили бы даром, мне предложили 2400 рублей с правом трехмесячного отпуска с июня по август, с сохранением, конечно, содержания».

Роль расчетливого, в высшей степени разумного молодого человека исполнял Александр Сумбатов в этом письме. Вместо сцены — лист бумаги, вместо сценического исполнения — одни интонации и

слова, но слова убедительны, перспективны великолепны, метафоры ярки. Сумбатов пишет, что вскоре оклад повысится вдвое. Нынешний оклад — «один из младших» (при этом $\frac{3}{4}$ уходит на гардероб). Оговорка существенная: родным в Тифлисе еще рано считать старшего сына человеком обеспеченным, а жизнь в Москве дорога. Лидия Ивановна Прокофьева любит «кутнуть», а молодой князь не умеет отказывать. Грузинская рыцарственность остается в его натуре, даже если кошелек пуст: у ростовщиков одолжить всегда можно.

Обо всех этих подробностях Александр, разумеется, родным не сообщает, зато рисует утешительную перспективу в целом: через год он надеется снять материальную заботу о Володе, через два — делиться с семьей своими заработками; служба в Малом театре даст возможность каждый год проводить три месяца с семьей и в это время помогать отцу в делах по тяжбе с Мухранскими.

«Теперь другая дорога,— продолжает Сумбатов свое письмо.— Три года тому назад я начал писать. Теперь: год тому назад моя пьеса «Листья шелестят» шла в Москве, теперь, сегодня, 30 сентября она идет в Петербурге. (Сумбатова кто-то дезинформировал: пьеса пошла месяцем позже.— Ю. А.)... Я хорошо, дружески знаком почти со всеми серьезными литераторами, не говоря уже об Алексее Антиповиче Потехине, авторе «Отрезанного ломтя», который мне положительно друг. Он теперь директор императорских театров. Вот результаты моего шага.

Теперь скажите, положи руку на сердце, кто в 25 лет достигал этого? Назовите мне одного, и я готов признать себя дураком, бросившим из-за мальчишеского увлечения серьезное дело и кинувшимся в тот ад, который так красноречиво описывают вам мои друзья и ваши». Дальше, как если бы понадобилось набрать в легкие воздуха, чтобы продолжать, Александр Сумбатов снижает напряжение монолога. Он объясняет, что еще немало предстоит поработать, что у него много врагов и много друзей, которые смотрят ему «под ноги, желая утопить при первом удобном случае». А затем с прежним темпераментом он поднимает в письме новую и весьма болезненную тему: «Наконец, университет. Я не так глуп, чтобы, учившись черт знает какой ерунде двенадцать лет, бросить права, которые, может быть, пригодятся мне. Поэтому я зачислился в московский университет студентом и в мае держу экзамены. Это я сделал и по собственному побуждению и по совету А. А. Потехина... Вы пишете, милый папаша, что мы могли бы вместе получить 8 тыс. рублей в год. Я один получу 6 через два года одного жалованья, не считая пьес, так что в этом, я думаю, жалеть нечего. Итак, дорогие мои, вы примиритесь с моим преступлением?

Р. С. В театре я под фамилией Южина, чтобы успокоить аристократические нервы дяди Датико да отчасти... и ваши, не правда ли?»

Забегая вперед, надо сказать, что «аристократические нервы» родственников А. И. Сумбатова-Южина успокоились далеко не сразу. Когда летом 1883 года Южин был на гастролях в Тифлисе в составе группы артистов Малого театра, то его освистали из первых рядов партера, а также из некоторых лож, едва только он на сцене появился. На свистевших зашикали. Спектакля сорвать не удалось, но родные и друзья Сумбатовых ясно заявили свой протест против того, что молодой князь Сумбатов не стал гусаром, коронным чиновником или хотя бы присяжным поверенным.

До этого скандала князь Иван Александрович не дожил. Он умер 17 октября 1882 года, перед смертью простив сына окончательно в ответ на его письмо, приведенное выше. Александр Сумбатов выехал в Тифлис на похороны. К этому времени он сыграл в Малом театре кроме Чацкого еще и роль Карагодина «в забытой и плохой пьесе Шпажинского «Где любовь, там и напасть», — как характеризовал эту пьесу сам Южин, не включивший впоследствии роль Карагодина в список сколько-нибудь значительных своих ролей.

«Мы с Володей выехали в Тифлис, застали дела в ужасном положении: ни копейки денег, долгов не оберешься, имений очень много присужденных, очень мало во владении, мать безнадежно больна, бедная Катя (девятнадцати лет) одна с ней и с умирающим отцом. Кредиторы наложили запрещение даже на вознаграждение или пособие, выданное из приказа общественного призрения по случаю смерти директора от дворянства. Я выехал обратно в Москву, заняв у Вани Псарова сто рублей, оставив часть Володе. Кое-что стал высылать из жалованья домой».

Но, как утверждал философ, в одну и ту же реку нельзя ступить дважды. Хотя не так уж много воды утекло за то время, пока Александр Сумбатов пробыл в Тифлисе, положение его в театре изменилось к худшему. «Моей поездкой на похороны отца воспользовались, чтобы перевести Горева в Малый театр. Ему были переданы все мои роли», — вспоминал А. И. Сумбатов-Южин.

Ф. П. Горев был прекрасный актер на то же амплу первых любовников, что и Южин, причем актер гораздо более опытный и потому в то время нередко превосходивший Южина. Он и в «Горе от ума» играл Чацкого в очередь с Южиным, и многие москвичи противопоставляли Горева — Чацкого Южину, находя в исполнении Горева больше огня и силы. Впоследствии именно Южин был признан «образцовым Чацким». Но было время, когда актерский стиль Горева многим казался предпочтительнее исполнительской манеры Южина. Кроме того, Южина не любили в труппе, и на то были свои причины. Южин был без дебюта принят на императорскую сцену, сразу — на первые роли. Такой чести не удостоился даже Андреев-Бурлак, блестящий мастер, который в то время был как актер несомненно выше Южина. Александру Сумбатову повезло оттого, что

ему энергично протезировал А. А. Потехин, об этом актеры Малого театра говорили, да так оно и было в действительности. А. А. Потехин не ошибся, отговорив Сумбатова от гастролирования в провинции и добившись его поступления на императорскую сцену. Впоследствии стало ясно, что проницательность этого драматурга подарила русскому театру одного из крупнейших его деятелей.

Но это мы понимаем сейчас. А кто мог знать об этом тогда? Поэтому, несмотря на помощь Потехина, Александру Ивановичу Южину пришлось не один год бороться за ведущее место в труппе. Боролся Южин наиболее естественным для себя образом: работал над собой, играл, не интриговал, был приветлив и ровен с товарищами по труппе, хотя отлично знал, что его считали любимчиком петербургского начальства, попавшим на образцовую сцену по протекции, то есть, в сущности говоря, случайно. Мешал Южину укрепиться в труппе и южный акцент, что иной раз проскальзывал в его речи. Между тем в Малом театре берегли столь ценимый еще Пушкиным «язык московских просвирен». Михаил Провыч Садовский очень любил этот коренной московский говор.

— К Трухмальным,— объяснял он извозчику, имея в виду Триумфальные ворота. Ворота эти (сейчас они стоят на Кутузовском проспекте) в то время были перенесены в самый конец Тверской, а прежнее место, где они стояли (Триумфальная площадь, теперь площадь Маяковского), называлось еще и «Старые Триумфальные ворота». Поэтому извозчик уточнял:

— К коим? К старым или к новым?

— Старые Трухмальные. Аглицкий клуб.

Едва ли ему было приятно слышать, как Чацкий Южина говорил со сцены:

«...Кричали женщины «Ура!»

И в воздух чепчики бросали...»

Мария Николаевна Сумбатова вспоминала, что Южин говорил еще и «смерть». Впоследствии эти отклонения от литературно правильного произношения исчезли, как исчезла и сутулость и нервная угловатость жеста; но в первые годы службы Сумбатова на Малой сцене все это вызывало язвительные смешки за спиной. В глаза смеяться не решались: Александр Сумбатов умел за себя постоять.

В те времена в закулисы Малого театра было развито чинопочитание. «Выходные» артисты, то есть статисты, почти не заходили, как вспоминала М. Н. Сумбатова, в артистическую «курилку», здоровались больше издали, подобострастно целуя ручку или «в плечико» милостиво обращавшихся к ним артистов и артисток. У Н. М. Медведевой, например, было обыкновение подавать левую, а не правую руку, здороваясь с младшими товарищами. Предлог был тот, что в правой руке у нее палка, на которую она, уже ста-

рая женщина, обычно опиралась. Южин, не зная об этом, первый раз стерпел; но затем, когда палка была в левой руке Медведевой и вдруг оказалась в правой, а левую ему милостиво протянули, — поклонился и отошел. После этого Медведева здоровалась с Южиным, как и с другими признанными «первачами», как тогда называли премьеров труппы, только правой рукой. На первый взгляд, это пустяк, но из таких пустяков складывалась и жизнь закулисы, и оценка людей друг другом. Одни считали манеру держаться Южина по-княжески заносчивой, другие — помоложе — наоборот, одобряли ее. И замечательная актриса Н. М. Медведева, и другие представители старшего поколения труппы выросли во времена, когда конторские чиновники всем без исключения актерам говорили «ты». Актеры существовали для них в одном ряду с театральным реквизитом. Они были низшими и самыми беспокоящими служащими.

Разумеется, к приходу Южина в труппе были люди, умевшие зачитать достоинство артиста. Та же Медведева, получившая от Александра III перстень в благодарность за блистательную игру, одним этим повысила престиж актерства в глазах чиновников: раз крупный артист может получить подарок от царя, — то безопаснее на «ты» к нему не обращаться. Потом вообще ввели звание и наградные знаки «Заслуженного артиста»; потом актерам императорских театров стали за службу давать ордена (у А. И. Сумбатова-Южина их было даже несколько). Но началось-то все это не только с перстня, пожалованного Медведевой, но и с того противостояния чиновничьему духу, которое возникло среди младших по возрасту, но ведущих по своему значению премьеров труппы. А в 80-е годы, о которых идет речь, положение артистов было социально приниженным, — достаточно сказать, что по законам Российской империи дворянин, ставший актером, лишался на это время сословных привилегий.

— Вам не жаль терять свое дворянство? — спросил Горев у баронессы Марии Корф, когда она подписывала контракт в Конторе императорских театров.

— Нет, — отвечала Мария Корф, для которой звание артистки было почетнее титула баронессы.

Характерно, однако, что в самоощущении Горева переход в актеры психологически означал понижение социального статуса. Между тем еще трагик Геннадий Несчастливцев выразил ощущение своей беспорной социальной значимости в знаменитой максиме, обращенной к людям «хорошего общества»: «Комедианты — вы. А мы — артисты, благородные артисты...»

Но для того чтобы почтительное отношение к великому труду актера стало непререкаемым фактом общественного сознания, нужны были не только титанические усилия А. Н. Островского в каче-

стве драматурга, а потом и администратора, но и серьезные сдвиги в русском обществе. Они произошли и были необратимы. Само появление в труппе Малого театра князя Сумбатова и баронессы Корф (два ли не первых в русском актерстве титулованных дворян) было симптоматично для этого процесса переосмысления социального статуса артиста, не говоря о том, что оно способствовало дальнейшему развитию самого процесса. Южин со своим университетским образованием (пусть даже относительным), со своей интеллигентностью (в общем-то безусловной) оказался в труппе Малого театра своего рода катализатором, чье влияние ускорило процесс самоосознания актера не только как профессионала, но и как интеллигента, как личности. Именно вокруг Южина сплотился кружок премьеров, сперва холодно, если не враждебно, относившихся к нему, а потом понявших его и полюбивших. Разумеется, в этом взаимодействии менялся и сам Южин.

Но на первых порах и он и его будущая жена артистка Мария Вронская оказались во многом чужими труппе. Титулы им обоим в вину не ставились, но и не прощались. Получилось, что явление, по существу прогрессивное, не воспринималось актерской средой. Мария Николаевна Сумбатова приводила тут свое — и в значительной мере правильное — объяснение: «В то время подавляющее большинство труппы, — писала она, — было из учившихся в театральной школе, из родственников лиц, так или иначе связанных с театром, выросших в театральной атмосфере с ранних лет. При поступлении на сцену они сразу имели там и родных, и друзей».

Южин и Вронская были люди «со стороны», это способствовало их сближению. Способствовали этому страстная увлеченность театром баронессы Корф, а также ее своеобразная самооценка: Мария Вронская полагала, что по таланту она недостойна служить в труппе Малого театра, ей было важно, как она писала, «проложить дорогу на сцену другим, более одаренным девушкам моей среды». Манеры этой среды были существенно строже, чем принятый стиль поведения в закулисе, где естественными считались «очень фамильярные разговоры и обращение», где артистам говорили «ты», называли их уменьшительными именами, «позволяли себе иногда вольные шутки и словом, и действием». Южин жаловался потом Марусе Вронской, что у него от «мужских разговоров» в «курилке» (так называлось небольшое фойе, из которого можно было выйти прямо на сцену) порой «уши вянут».

Правда, «ни с Ермоловой, ни с Федотовой, позднее с Лешковской и Яблочкиной никто ничего себе не позволял. Также Самарин, Ленский, Рыбаков и Южин, за ними молодежь не обращались к женщинам на «ты». Так продолжалось все 80-е, 90-е годы. Постепенно с заполнением труппы учениками драматической театральной школы это вернулось, и сейчас, кажется, очень распространено. Но

теперь и в публике молодежь держится этих тонов товарищества, тогда как сорок-пятьдесят лет назад эта черта клала резкую грань между зрителями и артистами и считалась распушенностью», — вспоминала М. Н. Сумбатова в начале 30-х годов нашего века.

За кулисами Мария Вронская чувствовала себя скованно, казалась чопорной, молчаливой; с Южиным ей было свободнее, было легко и приятно беседовать об искусстве, литературе, театре. Дружеские отношения с Южиным давались ей легче и естественнее потому, что Южин был женат.

Александр Иванович Сумбатов сделался женатым человеком в 1883 году. Это произошло, как он сам потом вспоминал, совершенно неожиданно. Незадолго до венчания с Лидией Иваповной Прокофьевой рассудительный Немирович совсем было отговорил своего друга; тем не менее 16 февраля 1883 года Сумбатов был повенчан с дочерью действительного статского советника девицею Лидией Иваповной Прокофьевой в Николаевской церкви, что в Новой слободе. Церковь эта и посейчас сохранилась.

Лидия Прокофьева под фамилией «Южина» была принята в труппу одновременно с Александром Сумбатовым. Этому опять-таки содействовал Потехин. Но до венчания положение Лидии Ивановны в театре было двусмысленным, вызывавшим толки, оскорбительные и для нее и для Сумбатова. Лидия Южина играла небольшие роли в водевилях с пением. За кулисами она вела себя весьма свободно, что до крайности раздражало Южина.

Ко времени женитьбы Александр Сумбатов-Южин сыграл на Малой сцене кроме роли Чацкого несколько небольших ролей. Исполнение одной из них — роли диника и мота фон Шлихта (пьеса Н. Вильде «Преступница») — имело успех в труппе. Однако больших ролей, кроме роли Чацкого, в первом сезоне не было.

Не только в этот первый сезон, но и вообще в первые годы работы в Малом театре Южина часто занимали в совершенно неподходящих ему ролях в маленьких одноактных комедиях «для съезда и разъезда». Театральное представление того времени было по нашим меркам сооружением грандиозным, многочасовым, состоявшим из нескольких спектаклей. Театральные снобы (а это была аристократическая, самая богатая и влиятельная публика) считали хорошим тоном опаздывать на спектакль. Поэтому давалась специальная пьеска «на съезд», чтобы желающие опоздать могли это сделать, не нанеся урона основному спектаклю. Уходить до окончания представления среди части публики тоже было модным. Эта манера, впрочем, получила в 80-е годы дополнительные основания: так как публика начала раздеваться у капельдинеров, а не у своих ливрейных лакеев, то уйти пораньше было удобнее. И вот давалась пьеса «на разъезд», рассчитанная па то, чтобы в гардеробе не возникало толчей. В этих-то незамысловатых пьесках и приходилось играть

Южину, принятому в театр на роли «первых любовников». М. Н. Сумбатова вспоминает один такой спектакль — одноактную комедию «Жениха, жениха!». Там была сценка, когда дочь-заика шла, чтобы пленить жениха, а Акимова, игравшая мать, первоклассная артистка, к этому времени давно уже перешедшая на роли комических старух, грубым басом ей подтягивала. Эффект от этого дуэта был шаржевым, грубым, — но Вронская, игравшая подружку невесты, видела, как А. П. Ленский, приехавший в Москву на гастроли из Александринки, куда он за год до того перешел, прямо-таки изнывал от смеха за кулисами, где остался специально ради этой сцены. У А. П. Ленского, видимо, были причины смеяться; но у Южина не было никаких причин радоваться, что в этой комедии он играл жениха, наивного до придурковатости молодого человека: это была роль не его амплуа.

Зато значительная роль молодого Алехина в пьесе Николая Потекина «Нищие духом», которую автор предполагал дать Южину, по настоянию Г. Н. Федотовой была передана К. Н. Рыбакову. Южин, правда, добился своего и впоследствии играл с Рыбаковым в очередь. Южину дали роль в «Каширской старине» Аверкиева, — но теперь роль совершенно второстепенную. Такую же второстепенную роль — Бакина — получил он и в «Талантах и поклонниках» Островского. Однако эту маленькую роль Южин решил чрезвычайно интересно.

Ю. М. Юрьев, ученик и поклонник Южина, впоследствии народный артист СССР и руководитель Александринского театра, ставшего после революции Академическим театром имени Пушкина, оставил подробные воспоминания об этом спектакле. Все роли в нем исполнялись первыми силами. Бакин Южина, как писал Ю. М. Юрьев, был «столичной штучкой». Для него служба в провинциальном городе — временный этап. Прикомандированный к губернатору в качестве «чиновника особых поручений», этот лицеист или правовед вскорости шагнет по лестнице карьеры вверх. Поэтому Бакин Южина держался со всеми независимо, хотя вполне корректно. Однако князь Дулебов с полным основанием говорил ему:

— Когда вы начнете хвалить кого-нибудь, так у вас выходит, что почтенный во всех отношениях человек оказывается совсем непочтенным.

С женщинами Бакин нагл и ципичен. Во время сцены в саду после спектакля в «квартете» поклонников Негипой южинский Бакин был «первой скрипкой». Дулебова играл А. А. Федотов. Юрьев вспоминает: «Интересно было следить за мимикой Федотова, наблюдать, как отражались на его лице все смены ощущений, от блаженного состояния к озадаченности, а потом к прозрению. Не сразу он ориентировался и прозревал. Но Бакин — Южин не давал ему опомниться и, блестяще маскируясь, продолжал «раздевать» до конца

растерявшегося князя, который не знал, что ему делать, — благодарить или обижаться, в особенности когда Бакин начинал касаться его интриг против Негиной.

— Он очень учтиво говорит ей, — продолжал Южин соболезнующим тоном, нажимая на словах «очень учтиво», — хотите, душенька, идти ко мне на содержание?.. А она изволила обидеться.

Во время этих слов Федотов — Дулебов, как бы помимо воли, в смущении пересаживался машинально с одного стула на другой, вызывая смех в зрительном зале.

— Оказывается, постороннее влияние... У этой барышни нашелся наставник-студент!

Эта фраза произносилась Южиным в тоне глубокого возмущения, на сильном подъеме. Князь попадает на эту удочку...

— И в театр проникли, — в негодовании вторит еще с большей силой Федотов тону Южина.

Федотов спохватывается только после последней дозы яда, преподнесенной в заключение Бакиным:

— Вздумали актрис просвещать! ...Дело опасное! ...Ну, как они просветят их в самом деле! Куда ж нам тогда с князем деться?»

Вот тут князь Дулебов и спохватывался, и говорил, разводя руками, что никогда не поймешь, что же в действительности имеет в виду г. Бакин, когда кого-нибудь хвалит.

Великолепен был Бакин Южина в третьем действии, когда после спектакля пытался остаться у Негиной (эту роль играла М. Н. Ермолова). В конце концов Бакина Мелузов выгоняет (Мелузовым был М. П. Садовский). Но ситуация эта была, по отзыву Юрьева, великолепно сыграна Южиным.

Сам Южин именно в этой сцене чувствовал себя отвратительно: «Ненавидел я себя за то, что должен был оскорблять то, чему я всю жизнь только и поклонялся... Как светла и прекрасна была Ермолова, когда в последнюю ночь своей свободы она властно и гордо впервые отдает себя любимому человеку, простому и бедному учителю. Как велика была она, сознательно обманывая его, не говоря ему о том, что завтра утром она уже станет чужая, проданная и потерянная. Эти милые, светлым смехом сквозь светлые русские женские слезки светящиеся глаза, этот прелестный, любовный, чисто русский жест, с которым, обвив одной рукой шею своего любовника, другою опираясь на его плечо, она прижимает свою головку к его лицу, когда он предлагает Бакину отправиться в дверь, чтобы «не выйти посредством окна», — эта улыбка, это лукавое торжество, с каким она смотрит на изгоняемого «поклонника», весь ее облик, светящийся внутренней чистотой, — как все это без лишних слов, без малейшего напряжения разрешает поставленную поэтом задачу!» — вспоминал Южин об этой роли, с которой, по его словам, «слиться не сумел», потому что в сцене, когда Негина — Ермолова

выгоняла Бакина, Южин переживал не состояние выгоняемого, а «всеми силами старался скрыть от зрителя то чувство полного удовлетворения, которого совсем не мог испытывать выгоняемый хлыщ». И все-таки при полном несоответствии реальных переживаний на сцене и тех, которые требовались, Южин даже и здесь был великолепен, «лучшего исполнителя в роли Бакина трудно себе и представить», — утверждал Ю. М. Юрьев.

Состояние А. И. Южина на сцене Юрьев комментировал так: «Вот какое воздействие имела Ермолова не только на сидящих в зрительном зале зрителей, но и на игравших рядом с нею артистов. Да мало ли что говорила правда ее души в единении с правдой поэта!..»

Как теряют чувство реальности, так Южин под воздействием игры Ермоловой потерял вдруг в этом спектакле ощущение сцены. Его поведение никоим образом не соответствовало его переживаниям. На несколько минут внутри психологического театра возникал театр представления. «Чувство сцены» оставляло молодого Южина не только в этом спектакле с Ермоловой. Оно иногда трудно приходило к молодому артисту, и он жаловался Марии Николаевне Сумбатовой, что он не раз преодолевал ощущение неловкости, стыда при выражении сильных, но интимных чувств на сцене. Однажды он сказал об этом Г. Н. Федотовой. Они читали какую-то сцену, и Федотовой нужна была от партнера интонация, о которой Южин сказал, обращаясь к партнерше: «Неловко, стыдно». «Актер комедии должен позабыть эти слова, иначе он никогда не будет хорошим актером», — отвечала Федотова. К сожалению, Южин, рассказывая это жене, не мог вспомнить, о какой именно роли и интонации шла речь.

Но при всей неудовлетворенности Южина первым сезоном, была сфера, в которой Александр Сумбатов чувствовал себя относительно свободным творцом, — драматургия.

Весной 1883 года А. И. Сумбатов-Южин закончил драму в пяти действиях «Сергей Сатиллов». Изю всех пьес Сумбатова она оказалась самой безнадежной и мрачной. Может быть, этот ее колорит определили печальные события в жизни автора: смерть отца, тяжелое положение семьи, трудности в театре. А. И. Сумбатов в качестве центрального персонажа выбрал именно героя своего времени — восьмидесятых годов. То был «несчастный человек», антитеза «практического человека», хищника. «Несчастный человек» в литературе и театре 70—80-х годов, возбуждавший любовь и сострадание, — понятие в социальном плане более сложное, чем «маленький человек» 40-х — начала 50-х годов. «Маленький человек» беден и бесправен в соответствии со своим местом на социальной лестнице. «Несчастный человек» последующих десятилетий угнетен в смысле социально-правственном; он — жертва всеобщей бесчеловечности.

Оказалось, что такой жертвой лжи, обмана, стяжательства могут стать и лица, занимавшие более или менее привилегированное положение. «Практический человек» действовал под девизом «жри или тебя сожрут».

В драме Сумбатова таким «практическим человеком» был Евмений Евмениевич Левиафантов, сын пономаря, «выбившийся в люди» средствами грязными и подлыми; разбогател он, управляя в Сибири золотыми приисками. После этого он купил имения в разных губерниях, а также купил жену из обнищавшего княжеского рода: за деньги родители выдали дочку замуж чуть ли не силком.

Сергей Сатиллов и есть тот «несчастный», который противопоставлен Левиафантову. Он — незаконный сын прежнего владельца имения.

А. Н. Островскому, которому Сумбатов дал свою новую драму на прочтение, она понравилась. «Он очень хвалил, сделал свои заметки на полях и советовал предоставить пьесу на его усмотрение, чтобы переделать ее и провести. Мне этого не хотелось. В мае я прочел ее А. А. Потехину. Он отнесся к ней превосходно и посоветовал мне идти одному, без чужой помощи. Я так и сделал», — вспоминал А. И. Сумбатов-Южин. 14 августа 1883 года А. А. Потехин сообщил Сумбатову, что «Сергей Сатиллов», пройдя цензуру, был одобрен Театрально-литературным комитетом, «прошел последний искуc». Но при этом были сделаны замечания, которые Потехин пересказал в своем письме, особо остановившись на теме крестьянской сходки. Известия от Потехина, что драма «Сергей Сатиллов» прошла все цензурные заграждения и будет поставлена в Александринском театре, А. И. Сумбатов-Южин получил уже после летних гастролей Товарищества артистов Малого театра.

Труппа собралась сильная: Г. Н. Федотова, К. Н. Рыбаков, О. А. Правдин, В. А. Макшеев. Наиболее интересными ролями из тех, которые Южин повез на гастроли, а в Малом театре не играл, были роли Армана Дюваля («Дама с камелиями» А. Дюма-сына) и роль Уриэля Акосты, которую он исполнял в Пушкинском театре, а в Малом театре начал играть лишь в следующем сезоне. Эмоциональная атмосфера обеих этих пьес — бурной мелодрамы и романтической трагедии — была родственна своей напряженностью, накалом страстей и страданий эмоциональной атмосфере драмы «Сергей Сатиллов». Вообще сумма переживаний, которую несли с собой романтические или «сильно драматические» роли Южина, становилась потом психологической основой сумбатовских пьес. Взаимодействие между комплексом сценических чувств, создававшимся драматургом Сумбатовым, и сценическими чувствами, переживавшимися актером Южиным на подмостках, было постоянным; одно поддерживало другое. Эмоциональный тонус драматурга и актера А. И. Сумбатова-Южина в результате был очень высок. Но из ре-

цензий о гастрольных спектаклях Южина 1883 года видно, что его темперамент намного превосходил мастерство.

В Тифлисе, где молодого князя пытались язвительно освидетельствовать, рецензент газеты «Кавказ» подчеркнул, что Южину в роли Дюваля более всего «удаются моменты сильных увлечений». Зато «Тифлисские объявления» писали, что «общее впечатление от драмы испортил, в особенности в первых трех действиях, г-н Южин, который взял на себя не по силам своим нелегкую роль Армана Дюваля. Там, где автор пьесы требует хладнокровного объяснения, г-н Южин выходил из себя, бесновался... в 4 действии г. Южин совершенно испортил пьесу, т. к. кричал неистово, до иступления, представил Армана каким-то сумасшедшим, а не раздраженным, пылким и только страстным».

Из одесских рецензий видно, что Южин прислушался к этому тифлисскому рецензенту. Месяцем позже, в конце июля, «Новороссийский телеграф» писал, что Арман Южина входит в салон Маргариты с той таинственной сдержанностью, с тем тактом молодого человека хорошей школы, который благоговейно преклоняется перед своим идеалом, и что именно в четвертом акте г. Южин был очень хорош. «Одесский листок» тоже хвалил Южина за «тот мягкий и благородный тон», которым «наделен не всякий», а также за четвертый акт, проведенный артистом эффектно и благородно.

Тифлиссцы с сочувственным вниманием следили за сценической судьбой своего земляка. Приведенные выше отзывы об игре Южина в Одессе перепечатала газета «Кавказ» (1883, 22 июля).

Важным для Южина в этой поездке было еще и то, что он проверил себя с новыми партнерами в «Уриэле Акосте». В новом сезоне Южину предстояло заменить в этой роли А. П. Ленского, перешедшего в столичный Александринский театр. Впоследствии Южин, прежде чем выступить с ответственной ролью на подмостках Малого театра, сперва играл ее на гастролях. Так было и с ролью Уриэля Акосты.

Гастроли труппы Малого театра летом 1883 года были для Малого театра первыми, и провели их по инициативе А. И. Южина, который «получил 2000 рублей с поездки». В общем, прошла поездка гладко, если не считать ссоры Южина с Вильде, который сказал за общим ужином, что легко иметь актеру успех, если, как Южин, ходишь по редакциям. Взбешенный Сумбатов замахнулся на Вильде бутылкой, но товарищи «обезоружили» оскорбленного, а оскорбитель сам перепугался и притих.

Во время гастролей А. И. Сумбатов-Южин мог убедиться, что отношение к актерам со стороны «общества» оставляло желать лучшего. Труппу во главе с Федотовой не пускали в хорошие гостиницы. Содержатели гостиниц говорили, что артисты безобразны, отпугивают «чистую» публику, да еще уезжают, не заплатив. Прихо-

дилось действовать через местное начальство, которое тоже не сразу понимало, что это труппа не какого-нибудь, а *императорского* театра. Несколько лет спустя ничего такого не могло бы уже повториться. Представления, привычки, вкусы русского общества эволюционировали после реформ 60-х годов с нарастающей быстротой. Кроме того, регулярные гастрольные поездки укрепили авторитет артистов Малого театра. Приезд их для каждого города стал долгожданным праздником.

В Москве Александра Ивановича встретили прежние и новые заботы: надо было помочь матери, брату и сестре. Но, как писал потом Сумбатов-Южин, из летних заработков «ничего почти на семью уделить не удалось. Все ушло на безобразную жизнь с Лидией Ивановной», которая, поддразнивая Сумбатова, на обратном пути в Москву именно с Вильде была очаровательна и сидела в купе у него с компанией.

Примерно в это время Катя Сумбатова, только что окончившая гимназию, с жалобным удивлением писала Жюли Соколовой, что Саша ее убеждал, будто «девушка может выйти замуж, не чувствуя никакой любви к человеку, которого выбрала, что достаточно одного уважения». «Все это хорошо,— сетовала дальше Катя Сумбатова,— но если и уважения-то нету, что делать?» Дальше она писала, что те, кто просил ее руки, ей не нравились, и она им отказывала, хотя некоторых и уважала. Вообще же девушке казалось, что ее забыли все, кто знал,— и немудрено: они с матерью никуда не выходят и никого не принимают за отсутствием средств.

Александр Иванович уговаривал сестру выйти замуж, аргументируя как человек практический, трезвой, деловой складки. Трудно представить себе героя-любownika сумбатовской пьесы, который говорил бы о любви и замужестве столь прозаически. Но Сумбатов чувствовал ответственность за судьбу младшей сестры. И он говорил ей то же, что говорили своим сестрам-бесприданницам разумные старшие братья во многих тогдашних пьесах,— не самые положительные герои этих пьес. Но что было делать! Александр Сумбатов был молод, и молодость брала свое. К счастью, Екатерине Сумбатовой повезло: вскоре она влюбилась в человека весьма ею уважаемого, Александра Антоновича Богуславского, офицера, и, долго не раздумывая, они поженились. Брак их был счастливым, а мать Богуславского стала впоследствии прототипом одной из героинь пьесы Сумбатова «Старый закал».

Так что судьба сестры устроилась, и нужно было заботиться теперь о матери и брате. Александр Иванович надеялся, что справиться с этим ему будет легче, чем прежде: новый сезон 1883/84 года начинался как будто неплохо. Кроме А. А. Потехина о судьбе «Сергея Сатилова» заботился в Петербурге один из премьеров Александринского театра Н. Ф. Сазонов. Он написал Сумбатову, что,

хотя Савина отказывается от роли тридцатилетней, преданной долгу Любви Александровны, жены Левиафантова, а желает себе другой роли — шалуньи и искусительницы Лиды, он, Сазонов, постарается все уладить, и пьесу, может быть, поставят к середине ноября.

Но непредвиденные обстоятельства помешали этому. 11 ноября 1883 года А. А. Потехин написал Сумбатову о драме «Сергей Сатилов»: «Ваша пьеса возбудила сомнения со стороны цензуры; откуда и как это вышло, я не знаю, но в настоящее время затрудняются ее постановкой. Сколько мне известно, пьеса представляется крайне тенденциозной, унижающей и восстанавливающей одно сословие против другого (стачка дворян с кабатчиком, описывание схода с целью погубить Сатилова) и проповедующую свободу любви с протестом против супружеского долга (Лида поощряет Любу в ее страсти, толкает ее на свидание, упрекает в том, что она не отдалась Сатилову, не пошла за ним)». Не помогло осторожному Сумбатову то обстоятельство, что дворяне в его пьесе как раз не истинные представители «благородного дворянства», не родовые дворяне, а выслужившиеся, дворяне личные; не помогли и поправки: все равно пачальство сочло изображение крестьянского схода унижающим сословие временно обязанных мужичков. Все то, за что теперь пьеса запрещалась, лежало на поверхности и прежде было цензурой разрешено. Сумбатову оставалось теряться в догадках, что же могло случиться? А ведь он уже обещал своим коллегам по Малому театру роли в «Сергее Сатилове», — драма после постановки в Петербурге должна была бы пойти в Москве. Причем роль Сергея Сумбатов по доброте душевной предложил сразу двоим: и Рыбакову и Садовскому. Вокруг того, кто же будет играть Левиафантова, тоже начался некоторый ажиотаж, — и вдруг все кончилось... Потехин, правда, написал, что И. А. Всеволожский, «наш добрейший директор», «желал бы Вам помочь хотя бы тем, чтобы купить пьесу за единовременное вознаграждение в собственности Дирекции и поставить ее тогда, когда окажется возможность в будущем; но не знаем еще, найдутся ли деньги для этого...». Дальше Потехин просит Сумбатова назвать сумму желательного для него гонорара, а письма не оглашать, так как оно частное, а не официальное.

Впоследствии М. Н. Сумбатова, со слов мужа, выяснившего в конце концов, что же произошло в цензурных «верхах», записала, что Виктор Крылов, собиравшийся в том же сезоне ставить свою пьесу, переделанную из романа Алексея Потехина «Отрезанный ломоть», сумел сделать так, что министр внутренних дел, граф Д. А. Толстой, прочел разрешенную к представлению пьесу с язвительными комментариями анонимного читателя, порицавшего как министерство двора, так и либеральничавших цензоров. Крылову нужно было, чтобы сумбатовскую пьесу не пустили, потому что вместо нее он хотел протолкнуть свой «Отрезанный ломоть», тоже

пьесу из крестьянской жизни, а двух пьес на эту тему в сезон не разрешили бы. Министру приятно было проявить нетерпимость к крамоле, лишний раз приструнить подчиненных, а также уколоть другого министра, министра двора Воронцова-Дашкова, в чьем ведомстве взяли крамольную пьесу. Оспорить решение министра внутренних дел было невозможно; но министр двора и Всеволожский, директор императорских театров, решили поступить по-своему и не обидеть князя Сумбатова. Пока в министерстве Д. А. Толстого готовили специальный циркуляр, отменяющий решение цензуры, Дирекция императорских театров совершила свой маневр.

«Дорогой Александр Иванович! — обращался Потехин к Южину в письме от 16 ноября 1883 года. — По докладу Директора Вам выдадут 500 рублей, а затем Вы можете прислать в Дирекцию просьбу, чтобы Вам заказали новую пьесу. В просьбе должны быть изложены основная мысль и сюжет пьесы, которые должны быть вполне цензурны. Хорошо, если Вы остановитесь на каком-нибудь историческом сюжете. После этого Дирекция выдаст вперед 2000 рублей. Таким образом, дела Ваши могут быть поправлены и без постановки «Сергея Сатилова», который, разумеется, при этих условиях должен оставаться в Вашем портфеле и не появляться даже на частных сценах, что, впрочем, и бесполезно, потому что его все равно запретили бы представлять». Дальше Потехин просил Сумбатова отдельным письмом поблагодарить Всеволожского, который «все это устроил», то есть под заявку на пьесу, которую Сумбатов и не должен был никогда заканчивать, заплатил ему деньги с тем, чтобы Сумбатов отдал Дирекции «Сергея Сатилова». При этом фактически пьеса должна была храниться до лучших времен у Сумбатова же в портфеле. Драма «Сергей Сатилов» так никогда и не была поставлена.

Новый опыт показал Сумбатову, что в драмах на современную тему даже чисто этические проблемы могут оказаться политически неудобными. Поэтому в следующем, 1884 году он попытался дать выход своему публицистическому темпераменту в исторической драме. Но и тут Сумбатова настигла цензура: историческую хронику «Молодость Грозного», о которой речь пойдет ниже, поначалу запретили.

Зато в Малом театре дела складывались удачнее, чем прежде. 1 сентября 1883 года Южин сыграл на Малой сцене Уриэля Акосту. «Этот «гражданин веков грядущих», которого Александр Иванович играл глубоким мыслителем-протестантом, стал одним из «прекрасных центров творчества Южина как актера романтической драмы», — писал Н. Е. Эфрос. Но главной удачей Южина в его втором сезоне была роль Дюнуа в пьесе Шиллера «Орлеанская дева», которую М. Н. Ермолова выбрала для своего бенефиса. Пьеса была сокращена, насколько возможно. Говорила почти одна Иоанна. В закулисы шли разговоры, что успеха не будет, что спектакль на два-

три раза; между тем он оказался удивительным достижением Малого театра и прежде всего М. Н. Ермоловой, которую после окончания спектакля вызывали, по подсчетам главного режиссера Черневского, 60 раз. Черневский специально вел статистику этих вызовов и вряд ли ошибся.

Что же до А. И. Южина, то многие годы спустя он оценивал игру М. Н. Ермоловой в этом спектакле как образцовую: «Когда в присутствии короля и своевольных вассалов Иоанна велит английскому герольду передать свою волю победителю словами:

«Ты, английский король, ты, гордый Глостер,
И ты, Бедфорд,— бичи моей страны,—
Готовьтесь дать всевышнему отчет
За кровь пролитую»,—

Ермолова заслоняла всех. Я не знаю актера, который мог бы дать ту силу, с какой она произносила слова — «бичи моей страны». Я видел и играл с Сальвини в «Отелло» и определенно утверждаю, что у величайшего трагика нашего времени не было ни одного момента, равного ермоловскому в этой фразе.

М. Н. Ермолова еще в 70-е годы внесла героические, романтические ноты на сцену Малого театра. Почему это начало утвердилось и развилось? По мнению А. И. Южина, к началу 80-х годов «по всей линии русской драматургии царил панический страх перед всяким ярким штрихом, перед всем, что выходило из рамок внешней правды. Быт и серые будни грозили завоевать всю сцену».

Между тем зрителям хотелось хоть как-то приобщиться к борьбе за правду и свободу, хотелось быть «высоких зрелищ зрителями», говоря словами Тютчева; прозаического прозябания под недреманным оком квартального было более чем достаточно и за стенами театра. При таком настроении общества, особенно молодежи, появление на сцене М. Н. Ермоловой было как нельзя более кстати.

В 80-е годы начался период истории Малого театра, который впоследствии академик П. Н. Сакулин (и не один он) назвал «ермоловско-южинским». Уже после смерти А. И. Сумбатова-Южина М. Н. Ермолова писала об Александре Ивановиче, которого называла «истинным рыцарем духа»: «С ним ушла лучшая полоса моей жизни. С ним мы в течение сорока лет переиграли и пережили на сцене Шекспира, Островского, и это сделало нас родными друг другу».

«Орлеанская дева» Ф. Шиллера открыла собой «лучшую полосу в жизни» как М. Н. Ермоловой, так и А. И. Сумбатова-Южина.

Южину досталась роль Дюнуа, преданного рыцаря Иоанны. Роль была крохотная, даже «без ниточки», — так актеры звали маленькие, умещавшиеся на двух страничках роли, которых не надо было сшивать. Южин стал на каждой репетиции восстанавливать из роли

Дюнуа что-нибудь вычеркнутое. Товарищи по труппе над этим подтрунивали. Кондратьев, ставивший спектакль вместо больного Черневского, так и говорил актерам, желавшим вымарать что-нибудь из своих ролей:

— Погодите, погодите, не вымарывайте, впишите лучше Южину, — он любит поговорить!

Южин не обращал на это внимания (лучше сказать, делал вид, что не обращает), Ермолова, относившаяся в то время к Южину с прохладцей, однако же, не возражала против постепенного восстановления роли Дюнуа, и Южин добился восстановления даже маленькой сцены в начале V действия, происходящей сразу после пленения Иоанны.

Южину говорили, что спектакль и без того кончится на рассвете, что невозможно его увеличивать. Южин отвечал, что декорации остаются прежними — тот же лес. Англичане уводят Иоанну направо, Дюнуа появится с воинами слева. Узнав об ее пленении, он произносит свой маленький монолог в десяток строчек — всего-то и задержки, — зато пленение Иоанны будет подчеркнуто, впечатление от него будет ярче. Ермолова согласилась.

Помимо работы над текстом, Южин заботился о костюме. Костюмерные для исторических пьес у Большого и Малого театров были общие. Южин долго отыскивал в запасных костюмерных подходящий костюм для своего героя. Он и Рыбакова, игравшего короля Карла VII, подбивал пойти с ним подыскать костюм для коронации (в этой сцене тоже участвовал Дюнуа), мотивируя тем, что странно королю весь спектакль ходить в одном костюме — и в нем же короноваться. Но Рыбакову не хотелось рыться в душных и пыльных костюмерных, и он ответил Южину:

— Не пойду, не стоит. Карл — король бедный, и так сойдет.

Спектакль состоялся 29 января 1884 года. Сперва вызывали одну Ермолову, потом — и Южина. «Роль Дюнуа была вычеканена у Южина необыкновенно рельефно и законченно. Подлинная романтика чувствовалась во всем: в общем тоне, движениях, позах и голосовом звучании. Его речь была на редкость музыкальна. Казалось, будто в оркестре мягко, красиво и звучно солирует духовой инструмент при исполнении какого-нибудь симфонического произведения. Эффектен был Южин во время шествия в Реймский собор при короновании короля — величественно-красиво проходил он через всю сцену в своей пышной мантии, неся на бархатной подушке знаки королевского достоинства. Но кульминационным пунктом был его монолог, в котором Дюнуа, при внезапной вести о том, что Жанна д'Арк в плену у англичан, горячо призывает войско вырвать из рук врага спасительницу Франции. Южин произносил этот монолог с таким жаром, с таким подъемом, что его уход всегда покрывался бурей аплодисментов», — вспоминал Ю. М. Юрьев.

Но случилось так, что на премьере вся работа Южина едва не пошла прахом. Мария Николаевна Сумбатова, игравшая в «Орлеанской деве» одну из сестер Иоанны, рассказала о происшедшем в своих воспоминаниях.

Хотя она кончила роль в спектакле, уходить домой, не досмотрев игру Ермоловой, молодой артистке не хотелось. Спектакль Мария Вронская смотрела из-за кулис. Ей была видна вся сцена и Южин с воинами, находившийся у противоположной кулисы, в глубине.

«Вот Ермолову увели в плен,— писала М. Н. Сумбатова.— После маленькой паузы Южин уже двинулся на сцену, как вдруг занавес тихо опустился. Что случилось с Южиным?! Он, как разъяренный лев, кинулся поперек сцены к моей кулисе, где стоял Кондратьев, со сдержанным криком: «Кто опустил занавес? Поднять сейчас же занавес!» — Кондратьев от его вида сам побледнел, заволновался и залепетал: «Не знаю, не знаю, кто... Не волнуйся, опять поднимем. Выйдет даже лучше, как отдельная сцена». Кто дернул спускающую занавес рукоятку, я не видела, но распоряжения рабочему поднять или опустить занавес давал один Кондратьев, даже во время вызовов, и я не помню другого такого случая несвоевременного спуска или подъема занавеса в Малом театре. Южин вернулся на свое место за кулисами, взвился занавес, он вышел, узнал про пленение и проговорил свой коротенький заключительный монолог молодым красивым голосом, с удвоенным пережитым волнением подъемом:

«К оружию! Бей сбор! Все войско в строй!
Вся Франция беги за нами в бой!
В залоге честь! Поругана корона!
Разрушена престола оборона!
В руках врага Палладиум святой!
Все за нее, всей крови нашей мало!
Спасти ее во что бы то ни стало!»

Много раз Ермолова и Южин, и в этот памятный вечер и потом, каждый раз, когда шла «Орлеанская дева», выходили рука об руку на вызовы публики, а молодежь сбегалась с верхов театра к оркестру и кричала до хрипоты, махала платками, бросала цветы на сцену.

А у подъезда при выходе овации снова шли бурно, и молодежь бежала за удаляющимися театральными каретами, увозившими их по домам».

Когда Дюнуа Южипа обнажал меч перед двумя последними строчками:

«Все за нее, всей крови нашей мало!
Спасти ее во что бы то ни стало!»—

то он «своим увлечением заражал весь театр. Молодежь с галерки, казалось, готова была броситься на сцену и по его призыву спасти Ермолову — Орлеанскую деву. А когда по окончании спектакля Южин выходил на театральный подъезд, то, как я уже рассказывала, молодежь поднимала его на руки с восторженными криками любви и благодарности», — вспоминала А. А. Яблочкина.

А времени между тем было далеко полночь.

Что же такое было в игре Южина, вызывавшее столь бурный успех?

Пожалуй, на этот вопрос лучше других ответил Н. Е. Эфрос, сам бывший когда-то среди зрителей этого спектакля: «Тут был широкий разлив красивых юношеских чувств, молодого энтузиазма, поднятого высокою идеею, большим делом. Уже внятно зазвучала южинская «мелодия». Она очаровывала слух сердца. Широкий простор для всяких критических замечаний. Но одно было несомненно: самое главное, то, что — душа этой роли, актером дано и зрителем воспринято. И я думаю, тут, в этот спектакль, уже стала завязываться связь между Южиным и его публикой, ее молодой частью, прежде всего». «В своих автобиографических заметках Южин упоминает о роли Дюнуа, пишет, что это был первый шумный, громкий успех. Южин начал после этой роли «завоевывать положение». А положение по-прежнему приходилось «завоевывать».

В ноябре — январе 1883—1884 годов в Малом театре давал гастрольные спектакли приехавший из Петербурга А. П. Ленский. Он привез с собой шекспировские пьесы. Южин удачно сыграл роль Клавдио в «Много шума из ничего», но героическая роль Лаэрта в «Гамлете» у Южина оказалась много выразительнее. М. Н. Сумбатова вспоминала, что, как ей говорили, такого Лаэрта не знала и не скоро дождется русская сцена. Этот Лаэрт был особенно хорош в сцене бунта 4-го действия и в сцене на могиле Офелии. В нем жили не только страсть и обида, но и сила справедливости, и бурная борьба страстей, приведшая его к подлости, его же и погубившей. Не совсем обычный Лаэрт Южина отмечен был, однако, не критиками, а мемуаристами.

В новых пьесах хорошие роли доставались Южину с трудом. Например, в пьесе Боборыкина «Старые счеты» роль Вахтерова сперва получил от автора Решимов (первоначально Боборыкин обещал отдать ее Южину). Решимов отказался, роль досталась Южину. В пьесе Боборыкина ярко изображался нравственный распад аристократов с их непрочной оболочкой внешней «культуры». Южин играл в ней роль некрасивого ученого средних лет, пламенно влюбленного в свою жену, кокетку и интриганку. Роль эта была для него проста: примерно тот же характер был выведен в его собственной пьесе «Дочь века». Ученый Томапцев по многим чертам совпадал с героем Боборыкина. Глубоко прочувствовав этот тип как

драматург, Южин удачно воплотил Вахтерова и как актер. Для своего героя Южин нашел оригинальный грим. Этот Вахтеров не был шаблонным любовником. Он был прежде всего интеллигентом, глубоко страдающим от житейской пошлости.

Ю. М. Юрьев в «Воспоминаниях» отметил Южина — Вахтерова. Самой пьесы Ю. М. Юрьев в то время, когда писал мемуары, почти уже не помнил, но «хорошо помнил впечатление, которое получил от его игры»: «Мне нравилось в нем все: его манера держать себя, говорить, его голос. Чувствовалась в нем какая-то значительность и несомненная индивидуальность, далекая от банальности и серой посредственности...»

Однако сердцам многих московских театралов была близка игра Несчастливцева со Счастливым; пусть то была игра аффектированная, с актерским нажимом, но зато взлеты в ней, «минуточки», бывали потрясающими. Взлеты запоминались на всю жизнь; падения прощались. В молодом Южине критика отмечала обдуманную, выдержанную цельность исполнения, которому присуще было своего рода пластическое спокойствие, — отчетливость жеста, чеканная читка, гибкая, в деталях продуманная интонация. Младший современник Сумбатова-Южина, советский театровед Э. Бескин, справедливо писал, что в силу контраста с прежними приемами сценического воплощения, искусство Южина «производило впечатление какого-то холода, неискренности». Людям казалось, что благородный лиризм, легко переходивший в пафос, реализм, у Южина всегда приподнятый, романтический, шли не от сердца, а от ума. Молодой Южин, умный актер, в первые годы деятельности на сцене Малого театра воистину едва не пережил горя от ума. Но гонения на Южина в итоге не возникло потому, что многие театралы, как и Ю. М. Юрьев, чувствовали в южинской тенденции новую силу, обогащающую русское сценическое искусство.

Впоследствии особенности актерского мастерства Южина оценили. Его сравнивали с Поссартом и Муне-Сюлли, называли даже русским Барнаем. Но Южин не был «русским Барнаем». Южин был русским Южиным. Именно это и определило его значение для нашего театра.

В первые годы службы Александра Ивановича в Малом театре все это еще только намечалось. Отношение к молодому актеру — особенно в труппе — было двойственным. При распределении ролей это сказывалось. В сезон 1883/84 года Южин едва ли смог бы показать себя, не получи он ролей Горева, который на некоторое время исчез: знаменитый артист прятался от любопытных — прежде всего от газетчиков — ибо попал под суд по делу о подложных векселях, якобы выданных купцом Филибером актрисе Малого театра Голодковой.

На суде в качестве своего последнего слова Горев прочел речь, написанную для него известным адвокатом, мужем М. Н. Ермоловой,

Шубинским. Горев выучил речь на память и прочел этот свой монолог так, что присяжные растрогались до слез. Присяжные, признав подложность векселей, оправдали Горева и Голодкову.

Ф. П. Горев вернулся в театр, прежние роли вернулись к Гореву; большая часть театралов, посмотрев Южина в горевских ролях, остались в уверенности, что Горев все-таки лучше Южина. К тому же в феврале 1884 года А. П. Ленский перевелся из Петербурга обратно в Москву. Пока Ленский был в Петербурге, многие зрители так и не могли простить Южину, что он выступает в ролях их любимого артиста. К их удовольствию любимый артист вернулся.

В довершение всего в конце второго своего сезона в Малом театре Александр Иванович, вернувшись 8 апреля домой с пасхальных визитов, — в частности и от Корфов — опасно заболел воспалением околушной железы. А за четыре дня до этого с братом Владимиром случилась большая беда. 4 апреля 1884 года в тифлисском суде во время судебного разбирательства князю Ивану Мухранскому была предъявлена копия одного из постановлений суда по этому делу, на что князь Иван заявил, что сотня таких, как Владимир Сумбатов и покойный его отец, с ним, Мухранским, не справятся; предъявленное же ему постановление — не более чем простая бумажка, — и тут князь об этой «бумажке» сказал непристойность, сопроводив ее соответствующим красноречивым жестом. Владимир бросился к князю Ивану, чтобы вырвать у него эту копию, на которой были подписи его отца и деда, убитого в Квишхетах; Мухранский ударил Владимира Сумбатова. Тот несколько раз выстрелил в Ивана Мухранского из револьвера. Владимира Сумбатова арестовали.

Александр Сумбатов узнал о случившемся в первые дни болезни. Он написал брату: «...одно знай, мой дорогой брат, мое единственное в мире сокровище, что всякое несчастье, которое случится с тобою, убьет меня, без фраз, без рисовки говорю это тебе. Будь спокоен, не падай духом и знай, что во что бы то ни стало я употреблю все мои силы и средства, чтобы ты не страдал...»

В Тифлисе многие были на стороне Владимира Сумбатова. Даже тифлисский прокурор успокаивал молодого человека. Со своей стороны, Александр Сумбатов 15 апреля 1884 года написал большое объяснение, излагающее историю тяжбы с Мухранскими.

Свое резюме по делу брата Александр Иванович отвез к Плевако, не просто адвокату, — «московскому златоусту», как его называли.

Но хлопоты пришлось прервать. Хотя Сумбатова лечил известнейший московский отоларинголог Яков Иванович Шкот, а потом другое светило — Фишер, боли усиливались, Александр Иванович десять дней не спал и не ел, хотя и морфий ему вводили, и снотворное давали. В конце концов по чьему-то совету Сумбатов позвал молодого доктора Агапита Федоровича Беляева, а тот привел молодого хирурга Адольфа Даниловича Кни. Больному становилось все

хуже, возникала опасность удушья. А. Д. Кни спас его смелой и блистательной операцией, о которой сам Сумбатов рассказывал так: «Долго я терпел, он все рылся. Когда, наконец, уже не стало сил моих, и я вскрикнул, вырвав руки из рук Лиды и Беляева: «Ведь это же невыносимо!» — Кни быстро и решительно пустил инструмент еще глубже, рванул,— полмозга, как мне показалось, вырвал,— Немирович, державший мне ноги, полетел в угол, а гной брызнул, как из фонтана, обдав Кни всю руку...»

А. Ф. Беляев многие годы был врачом Сумбатова-Южина. Доктор Кни в 90-е годы умер. В пьесе Сумбатова «Ирининская община» (1901) сказано, что в кабинете доктора Белого, героя пьесы, висят портреты Пирогова и Кни. Так Сумбатов помянул своего спасителя, ставшего впоследствии и его другом. Болезнь держала Александра Ивановича крепко и отпускала медленно. Но жить сложа руки Сумбатов по характеру своему не умел. Летом 1884 года в подмосковном селе Богородское (теперь место, где это село было, давно уже в городской черте) Александр Сумбатов продолжил работу над пьесой «Муж знаменитости», начатой еще зимой.

«Муж знаменитости» — это скорее «драматическая комедия» (как бывают комедии героические), дававшая известные житейские рекомендации, в данном случае рекомендовавшая гуманное взаимопонимание как средство спасти разбитые семейными бурями сердца. Но даже этот благородный финал, как мы увидим, не спас пьесу от нареканий.

В новой пьесе Сумбатов разрабатывает характеры, намеченные в прежних его произведениях. Героиня — актриса Нина Менестрель — своей эмоциональной подвижностью, способностью быть искренней в каждый момент напоминает Сталь-Старинскую, «дочь века». Впрочем, Сумбатов в лице своей героини, на сей раз опереточной актрисы, тоже хотел показать дочь века, женщину, жаждущую самостоятельности и свободы, нервную, ненадежную, по характеру, может быть, и не плохую, но до предела эгоцентричную. Герой — Незлобин — с его чуткостью, добротой и желанием помочь Нине совершенствоваться в ее искусстве — жертва века, продолжающая галерею сумбатовских «несчастных», таких, как Томанцев («Дочь века»), Зеленов («Громоотвод»), отчасти Грубельников («Листья шелестят»), не говоря уже о Сергее Сатилове. Но самой яркой была, конечно, роль, совмещающая амплу первого любовника и циника-резонера, — роль Пропорьева.

30 августа 1884 года Алексей Антипович Потехин написал, по просьбе Сумбатова, письмо с разбором «Мужа знаменитости», в котором отметил, что «пьеса вновь доказала... талантливость» Сумбатова, но «торопливость, небрежность, недодуманность» рассердила Потехина: «Право, досадно на вас становится: рядом с таким живым и выдержанным лицом, как Пропорьев, вы вывели такое банальное,

общее место, как этот немец, совсем ненужный в экономии пьесы или такие карикатуры, как князь и Ворон с редактором... Словом, пересмотрите, измените заглавие, значительно сократите, выкиньте или переделайте некоторые лица, — вот вам мой совет. Из этого большей частью сырого еще материала может выйти очень хорошая вещь. Только не торопитесь! Весь Ваш А. Потехин».

Замечания Потехина были во многом справедливы. Однако Александр Сумбатов не стал, следуя им, всерьез переделывать пьесу. Ему дорог был тот сатирический элемент, который из «Темных сил» пришлось убрать, который и в «Сергее Сатилове» раздражал цензуру. Поэтому гротесковые образы, названные А. А. Потехиным «каррикатурами», Сумбатов оставил в пьесе. Он поступился ее стилистической цельностью ради того, чтобы придать ей дополнительные штрихи эмоциональной выразительности. Не согласился Сумбатов и с упреком, содержавшимся в письме А. А. Потехина, что отношения между Незлобиным и Менестрель психологически неправдоподобны, ибо любовь не может до такой степени «обезличить» человека, «лишить его умственных способностей». Такой рассудочный подход к тайнам сердца был Александру Сумбатову решительно чужд, да к тому же отчасти противоречил его собственному опыту. Мог ли, в самом деле, человек честный, умный, добрый, разумеется, незаурядный, хоть и не магистрант, жениться по увлечению на способной водевильной актрисе, — и потерять вдруг из-за этого над собой контроль, стать, говоря словами Потехина, «киселем» и «колпаком»? Если верить автобиографическим заметкам Александра Сумбатова, то, во всяком случае, на какое-то время — мог.

Другое дело, что ему это ничуть не нравилось, и бывали минуты, когда он ненавидел себя за то, что, подобно Незлобину, оказывался слишком мягок, доверчив, слишком уж потакал капризам княгини Лидии Ивановны. Но, по счастью, автор не был тождествен своему герою. Александру Сумбатову хватало самообладания и рефлексии, чтобы вовремя остановиться и взглянуть за происходящее со стороны. К такому взгляду болезнь, заставившая его вести уединенную жизнь в селе Богородском, только располагала. В это время актер Южин мог уже дать драматургу Сумбатову немало обличительных сведений о нравах закулисы.

Но поскольку Александр Иванович Сумбатов-Южин чрезвычайно высоко ставил и драматического актера и его искусство, то отрицательной героиней в пьесе оказалась не драматическая артистка, а опереточная, «легкого», как тогда говорили, жанра. Драматическое же искусство для Нины Менестрель должно было стать облагораживающим выходом.

Между тем незадолго до «Мужа знаменитости» появились пьесы А. Н. Островского об актерских судьбах: «Таланты и поклонники» и «Без вины виноватые»; у Южина были роли в спектаклях по этим

пьесам. К теме, хорошо знакомой ему актерски, в качестве драматурга он решил подойти с новой стороны. Если Островский с полным сочувствием русскому актерству писал о печальных судьбах талантов, то у Сумбатова на первом плане оказалась драматическая доля поклонника. Разумеется, такие случаи тоже бывали, однако у Островского проблема ставилась несравненно шире: речь шла об условиях существования талантов; у Сумбатова же все свелось к казусу из жизни поклонников. При этом поклонника — если статья на потехинскую точку зрения — едва ли было за что уважать, а в таланте Менестрель позволительно было усомниться.

Хотя Александр Сумбатов мало в чем согласился с Потехиным, и Алексей Антипович едва ли был этим доволен, но как человек благородный, он ни в коей мере не стал чинить препятствий постановке «Мужа знаменитости». Наоборот, в качестве важного начальствующего лица в Дирекции императорских театров, Потехин способствовал постановке комедии. Ему даже пришлось, как он писал в ноябре 1884 года Сумбатову, бороться с интригой, которую в Александринском театре затеяли против новой пьесы актеры, полагавшие, что комедия эта — оскорбление звания артиста.

М. Н. Сумбатова в своих воспоминаниях рассказывала со слов мужа, как во время его разговора с М. Г. Савиной, предполагаемой исполнительницей роли Менестрель, происходившего у нее в кабинете, дверь вдруг отворилась и на пороге появился муж ее, высокий красавец-гвардеец Никита Всеволожский, известный в свете своей добротой и широтою натуры. Савина резко его одернула, и он, смущенный, ушел. Может быть, эта сцена, иллюстрирующая «Мужа знаменитости» и происшедшая при Сумбатове, настроила Савину против пьесы; может быть, ее рассердило, что М. М. Петипа (Незлобин) и Н. Ф. Сазонов (Пропорьев) «переиграли» ее; так или иначе, Савина после первого представления швырнула роль Менестрель со словами: «Больше я этой мерзости играть не буду». За отказом М. Г. Савиной роль Менестрель играла в Александринском театре А. М. Дюжикова. У Савиной с этой ролью сложились, что называется, сложные отношения.

В 1887 году в Тифлисе на гастролях Южин и Савина встретились в антрепризе Форкатти. Савина, чтобы помочь своему товарищу по труппе П. Д. Ленскому (Пропорьеву), согласилась играть. Но, видимо, роль Менестрель была ей просто ненавистна. Южин с самого начала, несмотря на согласие Савиной, был уверен, что спектакля не будет. Так и вышло: придя к началу, он убедился, что спектакль отменили, билеты возвращают зрителям, а Савина в истерике.

— Ах, он не верит! — вскричала артистка, увидя Южина. Тут она начала бредить какими-то белыми конями, и истерика пошла по нарастающей. Южин, махнув рукой, ушел.

В Малом театре пьесу приняли настороженно. Н. М. Медведева даже рассердилась на Южина: нашла, что он клеветает на артистический мир.

В результате известному писателю П. Д. Боборыкину пришлось авторитетно объяснять со страниц журнала «Новь», что некоторым актерам Александринской сцены новая пьеса Сумбатова совершенно напрасно показалась «цасквилем на их сословие». Больше оснований озлобиться на пьесу было бы у журналистов. Савина совершенно напрасно отказалась от роли Менестрель; лучше уж было вовсе не брать этой роли, чем отказаться от нее после первого же представления: в результате второй спектакль откладывается на неопределенный срок. Кроме того, Савина в роли Нины Менестрель «была сама жизнь». «По нашему мнению, это было самое лучшее создание г-жи Савиной за последние годы, не исключая любимых ее ролей, всех кокеток и наивностей, переигранных ею в таком количестве», — писал Боборыкин.

О самой пьесе Сумбатова он отозвался с похвалою. Оговорившись, что прежние пьесы этого автора не произвели на него особого впечатления, Боборыкин написал, что автор «Мужа знаменитости», актер, чувствующий себя призванным к писательской деятельности, судя по данной пьесе, не ошибается... Комедия его в целом дает чувство жизни. Рецензент охарактеризовал героиню как натуру первную, тщеславную, мечтательную, избалованную, склонную к хаотическим ощущениям, бурным порывам чувств. «Таких женских характеристик, вставленных в рамку сжатого, колоритного и сильного действия, у нас мало в современном репертуаре». Впрочем, как и А. А. Потехин, Боборыкин указал на грубоватый комизм некоторых вводных — и лишних — сцен и на фельдетонность некоторых монологов. Герой, по мнению критика, оказался гораздо бледнее своей жены: «Жаль, что автор не захотел придать ему больше энергии, больше «личных штрихов», — заключал Боборыкин.

Лето 1884 года, проведенное А. И. Сумбатовым-Южиным в селе Богородском под Москвой, было очень продуктивно. Он не только написал комедию, вызвавшую ощутимый резонанс в театральной жизни. Он в то же лето создал историческую хронику в 6 действиях «Молодость Грозного». Во вступлении к своей хронике Сумбатов объясняет причины, побудившие его взяться за перо. Он вовсе не пытается оспорить истолкование образа Иоанна IV, данное А. К. Толстым в пьесе «Смерть Иоанна Грозного», где этот «царь, кощунственный в самом своем раскаянии», изображен, по мнению Сумбатова, «полупалачом, полумертвецом». «Островский в «Василисе Мелентьевой» рисует его в общем теми же красками, но Иоанн — сластолюбец выступает у него на первый план». Сумбатов не собирался опровергать и этих и других авторов, рассматривавших царствование Грозного как историческую патологию, приведшую

литем, как и подчеркивал В. О. Ключевский, к ослаблению русского государства, поражению в Ливонской войне и смуте. «Меня натолкнуло на изучение личности и эпохи Грозного желание узнать и объяснить себе, что породило эту отрицательную, необъятную силу, гениальную даже на самых низких ступенях падения? Где корни того смертоносного дерева, которое так широко распустилось потом над многострадальной Русью?»

Пушкинский Сальери надеялся, что гений и злодейство — две вещи совместимые, и гений искусства может быть преступником. Пушкин знал, что они несовместимы. Но Пушкин был реалист, а Сумбатов, едва отклонялся в историю, оказывался другом Байрона с его романтической эстетизацией Каина и Люцифера. Для романтиков злые гении истории (а полководцы и реформаторы редко бывают добрыми) были именно гениями, так что утверждение Сумбатова, будто Грозный являл собой «необъятную силу, гениальную даже на самых низких ступенях падения», было чисто романтическим словосочетанием. Этот подход характеризовал еще и актера Южина, создававшего своих «злодеев» — Макбета и Ричарда III — именно гигантами, гениями злодейства, а не людьми, которых груз их злодеяний постепенно сводил на нет.

«Иоанн всегда был и остался до смерти человеком принципа, — писал А. И. Сумбатов. — В том и заключается гениальность, что страстная сила души ищет принципа и, найдя его, вырастает с ним вместе до поразительных размеров, двигает народы, пересоздает вековые традиции или заливают кровью все окружающее».

Принципом знаменитого южинского Макбета после пророчества ведьм стал принцип «все дозволено», и к финалу фигура этого Макбета сделалась грандиозной. Но образ Макбета рождался в душе артиста не сам по себе, а в общем контексте его духовной жизни, и зерно его существует уже в сумбатовском определении Грозного как злодея гениальной силы. Автор хроники попытался исследовать, как эта сила развивалась, как она обрела свой «принцип». Сумбатов исходил из того, что в тогдашней России взаимодействовали три силы: «народ хотел защиты и правды, боярство — прав, царь — власти». Сначала, в Прологе, показано время отрочества Грозного, тот момент, когда Иван Шуйский с товарищами силой удаляет от мальчика-царя князя Бельского и его сторонников; царь еще бессилен перед боярами.

Первое действие — 1547 год. В Москве пожар, бунт, ищут Глинских, Юрий Глинский, брат царя, убит. Иоанн в ярости, везде видит измену, едва не подвергает казни ближних бояр Воронцова с Кубенским. В таком состоянии Иоанн встречается с Адашевым, вместе с младшим Басмановым и Малютой Скуратовым охраняющим царя. Но Адашев с Малютой не разговаривает. (Пожалуй, драматург здесь осовременил отношения людей XVI столетия.) Зато Иоанн имеет

возможность спросить у Адашева: «Что так?» — и начать важный для хроники диалог.

«Адашев. Да раз он похвалился...

Не смею говорить я, государь.

Иоанн. Ну!

Будто он лишь для твоей потехи

Готов отца родного умертвить

И над его кончиной надругаться.

Иоанн. А коли б я тебе то повелел?

Адашев. Ослушаться тебя я не дерзнул бы,

И мертвый пал бы я к твоим ногам.

Иоанн. Ишь ты какой! А если твой отец

Замыслил на меня?

Адашев. Зачем же сыну

Быть палачом отцовским? По застенкам

Немало палачей. От их руки

Он умер бы, не от руки сыновней.

Иоанн. А коли бы с ножом да на меня

Отец твой бросился?

Адашев. А я бы между вас,

И на себя его удар бы принял.

Иоанн. Хитер ты, парень. Вьется, ровно вьюн.

Но я тебя поймаю.

Адашев. Нет, не вьюсь я,

Я прямо говорю, что на родного

Отца руки поднять я не могу,

Да и тебе таких рабов не нужно...».

Еще Константин Леонтьев, чьим младшим современником был А. И. Сумбатов-Южин, говорил, что в России государственные связи прочнее семейных. Так что «по манию царя» брат нередко восставал на брата, а сын на отца: младший Басманов обезглавил впоследствии по приказу Грозного своего отца.

В последней, девятой, картине Басманов так и говорит царю:

«Вели в огонь, вели зарезать сына,

Жену, отца,— я глазом не моргну!»

Но пока, в первое время царствования Иоанна IV, такие слуги не нужны царю. Он приближает к себе Адашева. Слуги безжалостные и злобные сделались необходимы Иоанну позднее. Сумбатов показывает в финале хроники, что именно в этот последующий период чувство собственного достоинства в других людях стало главным врагом государя. Он теперь воистину грозен,— но грозен не ради русского царства. Иоанн сделался игрушкой своих страстей и страха.

Пьеса заканчивается обмороком Иоанна. Когда Иоанн за ее пределами придет в себя, то, как это явствует из предыдущих текстов хроники, а также из последующих фактов российской истории, его безумие окажется опасным для окружающих. Иоанн IV всегда был несчастен. Сперва потому, что интересы его как живого человека, как личности, начинали противоречить интересам державы. Ведь главный интерес державы для Иоанна в том, чтобы спасти Русь от возможного междоусобия. Но своими деспотическими действиями он его сеет. Осознав себя самодержцем, Иоанн перестает понимать, что кроме понятий «царь» и «раб» существует еще и понятие «человек». В результате началось стремительное разрушение личности, ясно показанное в последней картине пьесы. Принцип самовластия, усвоенный Иоанном IV, уничтожил в нем государственного деятеля. В финале хроники его заботит только одно: самосохранение и уничтожение личных врагов. Он не в силах «господствовать над собою», а потому и над царством может «господствовать», только отгородясь от него опричниной. Самовластие оказалось Иоанну IV не по силам: он слишком привык с юности быть игрушкой своего гнева, своих страстей, страхов и прихотей. Постоянно и по разным причинам несчастный человек не может быть удачливым и счастливым властителем. Тема несчастного человека, приносящего окружающим зло не столько в силу нравственного оскудения, сколько в силу окружающих обстоятельств, звучала в прежних пьесах Сумбатова: она появилась и в пьесе об Иоанне Грозном, которого сделала несчастным принадлежавшая ему царская власть.

Впоследствии ярый реакционер А. С. Суворин счел хронику «Иоанн IV» политически подозрительной, ибо Сумбатов показал, во-первых, что идея самодержавства легко может духовно раздавить человека и что, во-вторых, Иоанн был и человеком-то слабым.

Интересно, что в предисловии к хронике, написанном четырьмя годами позже, чем сама пьеса, Сумбатов, противореча пьесе, романтизирует облик Грозного. В результате сопоставления этого предисловия, текста пьесы и сценического образа Иоанна IV, созданного ее автором на подмостках Малого театра, возникает парадоксальная картина: того, что написал драматург Сумбатов, совсем не понял Сумбатов-критик, чью интерпретацию воплотил актер Южин. Игра Южина показала Грозного человеком сильным, страстным, страдающим и не только не выделила, а, наоборот, затушевала душевную ущербность царя, ясно показанную в сумбатовской пьесе.

Бывает, что, следуя критике, актер односторонне интерпретирует автора. И созданный актером сценический образ оказывается убедительным. В данном случае автор, критик и актер соединились в одном лице, но результат вышел совершенно тот же, как если бы это были три разных человека. Отчасти это произошло потому, что пьеса была написана в 1884 году, а предисловие — весной 1888 года.

Как раз в это время Г. Н. Федотова предложила Александру Ивановичу играть в ее бенефис Макбета. Обдумывая роль Макбета, в котором Южин видел прежде всего зловещую (но и романтическую!) силу, он по-новому прочел и свою пьесу. Прочтение это он сформулировал в предисловии к ней; а потом, сыграв роль Макбета в 1889 году, в следующем, 1890-м, Южин воплотил это прочтение в своем исполнении роли Иоанна IV. Таким образом, тень южинского Макбета легла на сумбатовские строки об Иоанне Грозном. А сценическим образом Иоанна Грозного Южин как бы продолжил своего Макбета. Все это показывает те внутренние взаимосвязи творческого процесса, благодаря которым единство творческой личности художника оказывается сложным, диалектическим: развиваясь, человек по-новому истолковывает свое же собственное прошлое (в частности, свои прошлые создания), игнорируя одно, выдвигая на первый план другое.

В предисловии к своей хронике Сумбатов подчеркивал, что все последующее царствование Иоанна было эпилогом к тому периоду, о котором он написал. Тогда эпизодами этого эпилога, как бы продолжением пьесы Сумбатова, окажутся «Смерть Иоанна Грозного» А. К. Толстого и «Василиса Мелентьева» А. Н. Островского. Авторы этих пьес рисуют Грозного как нравственно ничтожного тирана. Обе эти пьесы были написаны раньше и, несомненно, повлияли на Сумбатова; но если выстроить цикл русских драм прошлого века об Иване Грозном, то начать придется с сумбатовской хроники, поскольку она подводит итог первым тридцати годам жизни этого царя.

Впоследствии те же в основном эпизоды из жизни Грозного, что и Сумбатов, использовал в сценарии первой серии своего фильма о Грозном Сергей Эйзенштейн. Впрочем, в обеих версиях есть различия: по хронике Сумбатова царь уверен, что Анастасию извели чародейством, а в фильме Эйзенштейна показано, как отравили ее обыкновенным ядом, и Грозный об этом узнал. Последняя версия сделала подозрительность царя вполне оправданной.

Свою пьесу Сумбатов показал В. О. Ключевскому, а потом доработал текст по замечаниям ученого. Ключевского хроника заинтересовала. Он пошел еще и послушать уже прочитанный им стихотворный текст, когда Сумбатов читал хронiku в Обществе любителей российской словесности. Мария Николаевна вспоминала, что Ключевский слушал заинтересованно, живо; временами улыбался, — может быть, в ответ на собственные мысли, может быть, в ответ на реплики в пьесе. Психологический портрет Ивана IV, предложенный драматургом, заинтересовал историка.

Читал А. И. Сумбатов-Южин «Молодость Грозного» и в Петербурге у Всеволожского, который прослушал пьесу с большим интересом и впоследствии содействовал ее постановке. В 1885 году цензура запретила «Молодость Грозного». Только в 1890 году пьеса

была разрешена под названием «Царь Иоанн IV», поставлена и вызвала большие споры, о чем и будет рассказано ниже.

Работа над пьесами на даче в Богородском отвлекала Александра Ивановича от его — увы, тоже драматических! — домашних дел. Жизни воображения, где сталкивались романтические страсти, жестоко противостояла реальность, требовавшая изворотливости. Плевако хотел, чтобы Владимир Сумбатов добился признания своей невменяемости в тот момент, когда стрелял в князя Ивана Мухранского. Владимир считал для себя унижительной психиатрическую экспертизу, которая установила бы, что он находился «в высшей степени нравственного и нервного возбуждения, уничтожающей вменяемость». Александр в ответ писал брату, прерывая, быть может, на полуслове какой-нибудь патетический монолог из «Молодости Грозного»: «Я не могу из-за пустой чувствительности упускать хоть один шанс на спасение, шанс, который даст коронному суду возможность, если он того пожелает, вполне оправдать тебя».

В это время, в конце июля, Александр Иванович все еще был в повязке. Снять ее доктор Кни разрешил только в конце сентября.

14 октября, начав сезон, Южин выступил в «Уриэле...». «Имел огромный успех, — писал он Жюли Соколовой, — встретили меня аплодисментами, вызывали более 25 раз... Экспертиза Володина кончилась 25 ноября, разрешили ему быть на поруках».

Однако сезон, удачно начавшийся, продолжился плохо. Все хорошие роли, как вспоминал А. И. Сумбатов-Южин, «расходились между Рыбаковым, которого тянула Федотова, Горевым, которого тянули Ермолова и Медведева, и Ленским, вернувшимся назад... Хотели отнять и Дюнуа, сыгранного Ленским, а мне дать Бургундского. Я отказался наотрез».

Когда в феврале 1885 года Тифлисский окружной суд приговорил Владимира Сумбатова к четырем годам каторги, нервное напряжение Александра Ивановича достигло крайнего предела. Надо было спасать брата. Театральные дела отошли на второй план.

Приговор Владимиру был обжалован в следующую инстанцию — Тифлисскую судебную палату. Александр Сумбатов писал брату, чтобы тот не падал духом: новый адвокат, Вл. А. Александров, «не ведущий шарлатанских денежных дел, а также не надувающий красными словами, как Плевако», «не позволит тебе, Володька, быть собственным прокурором, что ты сделал в последнем слове». Плевако в последний момент отказался от защиты Владимира Сумбатова. И Александр, видя, что дело брата обернулось плохо, потратил много усилий, чтобы ему помочь. Ранней весной 1885 года он поехал в Петербург, чтобы через своих петербургских доброжелателей — прежде всего гофмейстера двора И. А. Всеволожского — найти необходимые связи. Александра Ивановича принял граф Воронцов-Дашков, министр двора, а затем и министр юстиции Д. Н. Набоков.

«Министр юстиции возмущен решением. Три часа с половиной говорил я ему о процессе уголовном и гражданском. Будет писать свой взгляд Гончарову (председателю Тифлисской судебной палаты.— Ю. А.) на оба дела. Сообщил мне, что Гончаров его уже известил о крайне пристрастном отношении судей к Ивану Мухранскому», — писал Сумбатов «бесценному Володе»; он обещал привести на процесс Немировича как корреспондента «Новостей» и «Русских ведомостей». По мнению Сумбатова, присутствие представителя прессы «не позволит палате повторить вопиющую несправедливость суда»; ведь именно из прессы (из тифлисского «Юридического обозрения») министр юстиции еще до встречи с Сумбатовым знал подробности дела. По поводу процесса с Иваном Мухранским министр юстиции посоветовал Сумбатову обратиться с прошением на высочайшее имя.

В мае 1885 года Александр Сумбатов поехал в Тифлис вместе с А. П. Ленским и О. А. Правдиным. Поездка эта сыграла немалую роль в жизни А. И. Сумбатова-Южина не только потому, что он снова был партнером Ленского в качестве Карла Моора, Кречинского и Незлобина и что удачно решилось дело брата. В это время в Тифлисе у своей институтской подруги гостила баронесса Лидия Николаевна Корф, сестра Марии Николаевны Корф (Вронской). После месяца или полутора встреч у подруги, на пикниках, катаньях, в театре Лидия Николаевна Корф сделалась тайной невестой Ленского, — тайной, ибо Ленский имел семью, с которой давно не жил, но детей любил, с ними виделся и отдавал им половину жалованья. Познакомил Ленского с Лидией Корф Южин, который к этому времени часто бывал в доме Корфов.

Оправдание Владимира Сумбатова было триумфальным: он был признан действовавшим в состоянии болезненного аффекта, вызванного действиями князя Ивана Мухранского (по поводу его непристойного обращения с государственным документом начали следствие). Правда, всему этому предшествовала телеграмма Набокова из Петербурга: «Прошу оказать подсудимому князю Сумбатову все средства к законной защите». Председателя суда публика снесла вниз на руках, адвоката тоже. Хотя 31 мая 1885 года сенат опротестовал этот приговор, Владимир Сумбатов остался на свободе и жил у брата Александра в Москве. Наместник административно выслал Владимира из Грузии. В апреле 1886 года Тифлисская судебная палата пересмотрела свое решение по сенатскому протесту; Владимира Сумбатова приговорили к ссылке в Томскую губернию на житье. Александр, оставив все дела, снова бросился хлопотать — и добился того, чтобы дело попало на окончательное решение к императору Александру III. Император повелел все происшедшее между князьями Сумбатовым и Мухранским считать за дуэль и Владимира Сумбатова, как зачинщика дуэли, наказать восемью месяцами содержания в крепости. Эта резолюция означала, что царь не считает

нужным оправдывать поведение Владимира Сумбатова состоянием иффекта, а считает его поведение естественным для дворянина, хотя и наказуемым по закону. Для князя Ивана Мухранского это был большой удар, после которого он довольно быстро согласился закончить процесс по разделу имения Самухрано. Впоследствии, когда, окончив Петровскую академию, младший Сумбатов стал поступать на службу по лесному ведомству, опять всплыла эта злосчастная история: человека, состоявшего под следствием и прежде осужденного, на государственную службу брать не хотели. Но поскольку окончательную оценку делу дал в свое время сам император, вопрос о том, принять или не принять молодого человека на государственную службу, император и должен был решить. Александр III повелевал «считать дело небывшим», и Владимир Сумбатов на службу поступил.

Все происшедшее с Сумбатовым-младшим на Сумбатова-старшего, разумеется, повлияло. С одной стороны, цензурные притеснения он испытал на себе; но в то же время он имел случаи убедиться, что и в высших сферах можно найти помощь. Некогда Екатерина II призывала своих подданных: «Перестаньте быть злыми, и настанет век золотой». В этом и состояла социологическая концепция князя А. И. Сумбатова в 80-е годы: дело в людях, а не в политической структуре общества.

Укреплению этих взглядов, нашедших свое выражение в пьесе «Арказановы», начатой в 1885 году, способствовала и та среда, которая была особенно близка Александру Ивановичу Сумбатову в Москве, — среда либерально-дворянской интеллигенции, в частности дом Корфов, который сыграл очень большую роль в жизни А. И. Сумбатова-Южина, А. П. Ленского, Вл. И. Немировича-Данченко, и поэтому на характеристике этой семьи следует остановиться.

О бароне Николае Васильевиче Корфе можно было бы сказать то же, что впоследствии А. В. Луначарский сказал о самом Сумбатове-Южине, а именно, что «Южин (князь Сумбатов) представлял собою законченный тип либерального барина. Притом он обладал в большей мере достоинствами этого типа, чем его недостатками». В последней трети прошлого века к этому «типу» принадлежали многие деятели русской культуры, не говоря уже о читателях, слушателях, зрителях. Дослужившись до чина надворного советника, Николай Васильевич вышел в отставку и посвятил себя воспитанию осиротевших детей, а также общественной деятельности — в Воронежской губернии, где у него были имения, и в Москве. В Москве он был казначеем «Общества распространения полезных книг», а сверх того — председателем комиссии по снабжению нуждающихся школ книгами. Республиканцем он не был, по, осуждая террористов, убивших одесского прокурора Стрельникова, осуждал и Стрельнико-

ва за его жесткость; он был законопослушен, — но не до доносительства: не споря с зятем, бывшим кавалергардом, что, может быть, и нужно открывать при случае явное зло, грозящее опасностью для жизни государя, он оговаривал все же, что доносить на мнения, высказываемые в частных разговорах, хотя бы они и не нравились правительству, не следует. Когда по Москве пошли слухи, что в Университете есть среди студентов платные осведомители, то Корф с недоверием и отвращением к этому отнесся. Однако все его рассуждения (тут дал себя знать комплекс человека доброжелательного, но сытого, и оттого избегающего ситуаций острых и болезненных) завершились психологически понятной, но политически неопределенной дневниковой сентенцией: «...довольно об этом щекотливом предмете, в котором порядочный человек не может не колебаться между желанием социального мира и личной безопасности Государя — и естественным отвращением к доносу, особенно на товарищей».

Сохранилась дневниковая запись Н. В. Корфа, касавшаяся судьбоносного для А. И. Сумбатова-Южина дня: 26 апреля 1882 года вечером, когда все ушли спать, Маруся Корф со слезами стала опять просить у отца разрешения поступить на сцену — и Николай Васильевич разрешил; осталось только подготовить к этому сестер Веру и Лидию, которые в смысле соблюдения традиций, могли оказаться большими роялистками, чем сам король. Однако все прошло спокойно, и летом того же года Мария Вронская в качестве Софьи Фамусовой встретилась с Александром Южиным — Чацким, после чего четыре года спустя, 23 февраля 1886 года, Александр Сумбатов объяснился Марии Корф в любви.

В тот вечер большой компанией во главе с Н. В. Корфом решили поужинать в ресторане «Эрмитаж» на Трубной площади. Александр Сумбатов оказался рядом с Марией Корф и вдруг повел с ней уже не разговоры об искусстве, «а какие-то новые речи». «Я значения не придавала, — вспоминала Мария Николаевна Сумбатова, — отвечала, как умела, шутя, считая это скорее данью вежливости — молодой артист, сидя за веселым ужином, счел своим приятным долгом объясниться в любви своей соседке. Но постепенно, с окончанием ужина, во время катанья и по возвращению домой разговор становился все серьезнее и серьезнее... С этой весны началась счастливейшая пора моей жизни. Я никогда не жалела, что наша свадьба оттянулась из-за развода почти на полтора года, так как с поэзией платонического чувства не может сравниться никакое супружеское счастье, особенно для женщины». До официального развода с Л. И. Сумбатовой о том, что Александр Сумбатов и Мария Корф фактически помолвлены, знали только близкие люди, среди которых оказался теперь и Александр Павлович Ленский, чьи отношения с Южиным по театру хоть и не были враждебными, но все же оставляли желать лучшего. У Корфа с дочерьми отношения были друже-

ские, открытые, поэтому Лидия Николаевна вскоре сказала отцу, что она согласилась стать женою Ленского. Теперь и он, и Сумбатов бывали в доме Корфов на правах женихов, а вскоре на тех же правах жениха к этим двоим присоединился третий — Владимир Иванович Немирович-Данченко, предложивший руку и сердце племяннице Николая Васильевича Корфа Екатерине Николаевне Корф (Бантыш по первому браку), дочери Николая Александровича Корфа, известнейшего деятеля русского народного просвещения, чьи книги Николай Васильевич нередко подготавливал к печати и следил за их выпуском, поскольку сам Николай Александрович Корф последние годы свои в основном провел за границей. Екатерина Бантыш подолгу жила у Корфов в Москве, и там на одном из журфиксов Немирович, которого ввел в дом Корфов Южин, познакомился со своей будущей женой.

Все трое у Корфов пришлось ко двору: и Николай Васильевич, и его дочери любили интеллигентное общество. Общество это в значительной мере составляли московские профессора и музыканты. «Университетами» Марии Николаевны, как она сама писала о том, были «Русские ведомости» и «Русская мысль». Корфы бывали у Муромцевых (М. Н. Климентова-Муромцева, известная певица, была товаркой Марии Корф по консерватории). Там же стал бывать Сумбатов, которому было о чем поговорить с мужем певицы, Сергеем Андреевичем Муромцевым, профессором-юристом, в то время, когда Сумбатов с ним познакомился, уже уволенным за либерализм с должности проректора Московского университета, а теперь ожидавшим отстранения уже и от профессорской деятельности за политическую неблагонадежность, как и Максим Максимович Ковалевский, почетный член многих европейских университетов и академий, знаменитый ученый-историк. Мария Николаевна Сумбатова вспоминала, что его беседы, то остроумные, то поучительные, запоминались всеми, кто их слышал.

В некотором смысле мир этот был слишком уж стерил: житейским прототипам сценических циников и мотов в этом обществе было скучно; не то что щедринские Колуцаев с Разуваевым во фраках, но и чеховский Лопухин в эти гостинные попасть не могли бы. Люди с акульными инстинктами в столь тихие заводы не заплывали, охотились рядом. Там, рядом, и шла жизнь, исполненная борьбы за существование; а здесь во время бесед и споров за чайным столом происходило нечто постороннее азарту жизненной борьбы: осмысление жизни. Представители этой среды не увидели хищников, но бороться с ними на общей для всех экономической почве умели плохо. Они зато отлично ориентировались в сфере идей.

Столкновение людей этого типа, людей идеала с человеком практики и наживы составляет конфликт драмы «Арказановы», законченной Александром Сумбатовым летом 1886 года в Погромце, во-

ронезском имении барона Корфа. Контраст между тем, что Сумбатов видел вокруг, — например, у себя в доме Кашина, где нанимал квартиру, — и тем, что происходило у Корфов, несомненно стимулировал Сумбатова написать «Арказановых».

Корф, хоть и был помещиком, часто прощал крестьянам долги; Кашин, богач и ростовщик, — тип Островского, как говорил об этом купце Южин, — тем, кто, ссылаясь на нужду, просил его сбавить проценты, отвечал так:

— А с кого же нам проценты брать, как не с нужды? Без нужды — кому мы нужны?

В полной уверенности, что бог его простит, Кашин регулярно посещал храм Христа Спасителя, расположенный против его доходного дома. Ясно, что таким, как Кашин, кремням, а не сердобольным помещикам вроде Корфа принадлежало экономическое будущее Российской империи. К тому же такие, как Корф, помещики и были-то исключениями. Правилom были либо хозяева кулаческой складки, либо моты, вроде мужа второй дочери Корфа, Веры, по чьим векселям даже отец его отказался платить.

Дмитрий Андреевич Арказанов являл собой тип благородного и либерального барина (заметим, что фамилия «Арказанов», подобно дворянским фамилиям «Юсуповы» или «Сумбатовы», напоминает о восточном происхождении рода). Как и отец А. И. Сумбатова, Арказанов побывал в мировых посредниках. Варвара Ивановна Арказанова (напомню, что так же звали и мать Сумбатова) говорит о своем муже:

— Вспомните, что он делал с первых дней нашей свадьбы, с начала 60-х годов! Было ли какое-нибудь общественное, литературное, государственное движение, которому бы он не отдавался! Когда он был мировым посредником — это было сейчас после освобождения, — он rozdal чуть не тройные наделы своим крестьянам «для примера другим». К несчастью, мало кто следовал его примеру, — говорит она Павлу Павловичу Тимирязеву, доктору, старому приятелю Арказанова по университету.

Воскресные школы, земские учреждения, дешевые издания подорвали имущественное положение Арказанова. Он думал устроить дела участием в разных акционерных обществах, но «дельцы, умевшие действовать на его седую голову треском благородных фраз», всегда оборачивали дело так, что Арказанов оказывался в убытке. Эту особенность русского дворянства князь Сумбатов подметил верно: во что бы господа дворяне ни вкладывали деньги, возвращать их с прибылью они не умели. Копить умели капиталисты. Такого капиталиста, дельца из дворян Алексея Сергеевича Наварыгина Сумбатов и противопоставил Арказанову. В данном случае признаком для противопоставления было не социальное положение обоих героев, а представление о том, что можно и чего нельзя считать то-

варом на житейском торжище страстей и надежд. Наварыгин начал с того, что женился по чистому расчету на богатой купчихе.

В пьесе «Арказановы» нет сюжетных неожиданностей. Построена она на неожиданностях психологических. Арказанов отлично понимает, что положение его катастрофично: полмиллиона долгу, платить нечем, его считают кредитоспособным, потому что знают о нем как об участнике солидных предприятий, но доходы с них не дают возможности покрыть долги. Арказанов принадлежит к тому же социально-психологическому типу, что и чеховский Гаев; Гаева характеризует не столько легкомыслие — это следствие, — сколько полная неспособность огорчаться: у него всегда под рукой то ли анчоусы, то ли леденцы.

Для Сумбатова Арказанов с его артистической способностью пренебрегать реальностью — лицо драматическое. Для Чехова Гаев из-за этого же свойства — нелепый до смешного персонаж. В сущности, Гаев — карикатура на арказановский тип. Сумбатов и Чехов по-разному относились к этому человеческому типу. Сумбатов сам был из среды Арказановых, он уважал эту среду. Чехов смотрел на нее со стороны.

Сумбатов и в других своих пьесах показывал историческую обреченность того начала, которое существовало не только во многих героях сумбатовских пьес, но и в манере актерской игры самого Южина; это начало Э. Бескин в своей книге о Сумбатове-Южине определил как «благородство», — благородство романтического жеста, и театрального, и житейского. Это начало уходило из жизни. Чехов о нем не жалел. Он только язвительно улыбался вслед уходящему. Сумбатов жалел, что оно уходило, но при этом не слишком страдал от тоски по ампириной усадебной культуре: Муравлевка чересчур рано для этого оказалась проигранной в карты.

Развитие конфликта в драме «Арказановы» продиктовано художественным темпераментом А. И. Сумбатова, по обыкновению увлекшегося борьбой страстей и сил. Поэтому «злодея» Наварыгина он сделал фигурой неоднозначной. Оле, девятнадцатилетней дочери Арказанова, Наварыгин рассказывает о своей тяжелой молодости. Рассказ этот настолько обстоятелен, что выдает желание драматурга вызвать к Наварыгину сочувствие. Когда Наварыгин был студентом, его мать и сестра погибли в нищете, от голода и болезней.

— Заболела лошадь у моей хозяйки. За ней ходили лучше, чем за моей сестрой. Позвали меня — я вылечил лошадь и женился на миллионнице, полусумасшедшей идиотке-купчихе, вдвое старше меня, а мне тогда было двадцать пять лет, хотя горе и злоба состарили мою душу. Одна цель была у меня — сила, одна мечта — власть...

И вот этот недавний «босой Ермолайка» получил желаемое. Он ненавидел Арказанова за то, что Арказанову все далось даром — и теперь именно Наварыгин покупает арказановское имение. Но от

чевовского малотемпераментного Лопахина Наварыгин отличается страстной одержимостью. Он разоряет Арказановых, он вынуждает Арказановых покинуть их родовое гнездо, ибо он влюблен в Ольгу Арказанову. Расчет Наварыгина прост: так как он женат, а развод в его положении невозможен, то необходимо, чтобы Арказановы, поступившись своей честью, уговорили Ольгу ради спасения семьи пойти к нему на содержание. Положение Арказановых осложняется еще и тем обстоятельством, что кроме векселей Арказанов брал деньги на сохранение под так называемые «сохранные расписки». Наварыгин их скупил. Так как Арказанов не заплатит, то попадет за растрату чужих денег под суд. Скорее всего его сошлют в Сибирь. Судьба семьи зависит от поведения Оли, а Наварыгин говорит со своей стороны, что в зависимости от того, как Ольга себя поведет, он — «человек или зверь». «Зверь», если Ольга откажет. Тогда семья Арказановых будет раздавлена. «Человек», если Ольга согласится стать его любовницей.

Но кто сам Арказанов? Человек или тоже зверь? Этот законный вопрос перед благороднейшим человеком, Арказановым, ставит его жена Варвара Ивановна:

— Жестоко давать детям жизнь и разбивать эту жизнь на первых шагах. Это больше, чем жестокость, это — зверство, слышите? Зверство! А зверей... нельзя жалеть.

Разумеется, Варвара Ивановна тотчас же жалеет своего мужа, тем более что он соглашается с ней. Но особенность истинно интеллигентных семей в том и состоит, что люди способны выслушать о себе горькую правду без неприязни. Арказанов в своих филантропических заботах оказался беспредельно эгоцентричным. Высоко этичный по отношению к обществу, он оказался по-наварыгински безнравственным там, где речь пошла о семье: сыну — 16 лет, дочери — 19; куда они денутся без образования и профессии, да к тому же нося обеспеченное отцом имя Арказановых?

Драма «Арказановы» ставила перед зрителями в числе прочих еще и этот вопрос: в чем состоит честь человеческая, — в сохранении внешнего престижа семьи ценой несчастья дочери или честь сохранит именно потеря внешнего престижа, беды, бедность, — но при внутреннем убеждении, что каждый действует по чести и совести.

Впрочем, вопрос этот встает перед зрителями, перед Арказановым он не встает. Арказанову не нужно делать усилия, чтобы принять решение. Давление бедствий обнажает благородное существо этого человека. Да и для всех Арказановых честь — это выполненный нравственный долг. Если он выполнен, тогда в человеке не потревожено чувство чести, что бы другие ни говорили.

Когда Южину придется играть в «Звезде Севильи» Лопе де Вега, пьесе, являвшей собой не только любовную драму, но и трагедию чести, ему сравнительно легко будет понять своего героя, Дона Сан-

чо Ортиса, знающего, что честь его не запятнана, хотя в глазах других людей он себя обесчестил: сама проблема чести интересовала А. И. Сумбатову-Южину как драматурга. Кроме него (если верить разговоркам «брань на вороту не виснет», «бесчестье не позорит»), эта проблема не столь уж многих интересовала. Поэтому Наварыгин со злостью называл Арказанова «упрямым испанским дворянином». Арказанова же это прозвище обидеть не могло.

Сам Наварыгин понимает, что ведет себя бесчестно, но с его точки зрения этические оценки не имеют реальной силы. Они имеют значение только для побежденных сумасбродов. Наварыгин не из таких. Семье Арказановых он дает возможность выйти из положения с минимальными потерями в смысле репутации: Ольга вступает в фиктивный брак, муж ее вскорости исчезает, а для общественного мнения поведение замужней женщины, если, конечно, оно не слишком демонстративно, — ее личное дело. В качестве жениха Наварыгин предлагает некоего Фуфина, промотавшегося купеческого сыпка, написанного Сумбатовым чрезвычайно ярко и выразительно. Разумеется, Арказановы отказываются. Имущество должно пойти с торгов.

Но чего Наварыгин добился?

— В моих руках могучая сила! Миллионы! — говорит он. — Неужели? Где ж эта сила? Я миллионом пожертвовать хотел за одну надежду на любовь этой девушки; сдавил, смял в тисках ее семью; поставил так дело, что нет ни спасенья, ни выхода, и чего добился? Ненависти, презрения, полного разрыва, отнял у себя последнюю радость — видеть ее, слышать ее...

Тут возникает новый — и слишком неожиданный, чтобы в него поверить, — поворот пьесы: оказывается, Ольга давно была влюблена в Наварыгина. Но девятнадцатилетняя девушка влюбленность свою так тщательно скрывает, что влюбленный в нее тридцатипятилетний мужчина ничего не заметил. Что же теперь мешало любящим? Никто в городе не знает, что Арказановых пустил по миру Наварыгин. Наварыгин действует через Фуфина. Достаточно убрать эту подставную фигуру — и как раз Наварыгин-то и может оказаться в глазах общества спасителем Арказановых. А дальше любящие нашли бы какой-нибудь выход. Важно, что они любят друг друга, любовь же никого не бесчестит...

Но во время свидания и объяснения с Ольгой оказывается, что тяжесть совершенных подлостей уже деформировала личность Наварыгина; он уже необратимо стал зверем, хотя как будто не стремился им быть. Рассказав Ольге о том, что он, именно он, а не Фуфин, разорил Арказановых, рассказав о том, ради чего он это сделал, Наварыгин признается Ольге:

— Не любовь во мне к вам, нет... я огнем охвачен...

Если и испытывал Наварыгин где-то в начале знакомства с Оль-

гой окрыляющую влюбленность, то после всего, что он сделал для достижения своей цели, влюбленность его сменилась яростной испепеляющей страстью. Наварыгин разучился любить. Страдать он еще может, любить — уже нет. Ольга понимает это и, несмотря на все посулы Наварыгина, уходит.

Наварыгин появляется еще раз в финале пьесы: он хочет внести залог и тем спасти Арказанова от заключения в тюрьму до суда. Арказановы отказываются от этой помощи. Помощь негодяя для них — бесчестье. А бесчестье позорит.

Думается, что не одна социальная проблематика пьесы (процесс вытеснения аристократов из их родовых гнезд дельцами буржуазной складки), но и сама тема чести как определяющей жизненной ценности вызвала в тогдашней Грузии особый интерес именно к этой пьесе Сумбатова. Исследователь сумбатовской драматургии М. В. Лагидзе пишет, что драма «Арказановы» была «переведена, даже переделана (грузинский вариант пьесы шел под названием «Адиго Казаиани») для грузинской сцены известным деятелем грузинского театра Котэ Месхи в 1886 году, то есть в том же году, когда и была написана пьеса».

Сумбатов предварил «Арказановых» в своем собрании сочинений посвящением: «Моему учителю и другу Алексею Антиповичу Потехину».

Примерно за год до того, как эта пьеса была написана, А. А. Потехин писал А. И. Сумбатову из Петербурга: «Да поможет Вам Бог таким образом остаться на всю жизнь, каковы Вы есть теперь и каким хотите быть. В этот период оскудения идеалов, нравственных интересов и духовных стремлений нужно заботливо сберечь в себе искру божью всем тем, в ком она еще сохранилась, а Вы из таких людей. Не потому это Вам пишу, что Вы меня хвалите и любите, а потому, что чувствую и вижу в вас благородство, искренность, горячую любовь к добру и правде, — и сам люблю Вас за это. Практика жизни, особенно нашей и особенно в наше время, не нуждается в этих свойствах и даже тяготится ими, а потому-то и важно, чтобы уцелевшие люди сохраняли в себе образ и подобие, — уж не говорю Божие, — а хотя бы человеческое. Все мельчает, все опошляется, все стремится к звериному общежитию, и кучка настоящих людей все меньше и меньше».

Нет ничего удивительного, что Александр Сумбатов посвятил свою пьесу именно Потехину.

Драма «Арказановы» в Москве на Малой сцене прошла 19 раз, а в Петербурге в Александринском театре — семь. В Малом театре премьера состоялась 26 октября 1886 года, после чего только в октябре — декабре было дано еще 14 спектаклей. Еще пять спектаклей прошло в следующем году. Южин в своих автобиографических записях пишет, что «Арказановы» шли без успеха в Петербурге и с

небольшим успехом в Москве. «Причина — длина и скверная игра, особенно Лянского (Наварыгин)».

Новые пьесы укрепляли авторитет А. И. Сумбатова-Южина в Малом театре. Но нужны были еще и новые роли. А с этим было плохо. После смерти Самарина (август 1885 г.) «Горе от ума» на несколько лет сошло со сцены. Теперь, кроме роли Уриэля Акосты, у Южина не было больше ни одной крупной главной роли. И даже то, что попадало артисту за болезнью или за отказом товарищей, нередко приносило вместо заслуженного успеха разочарования.

Так случилось на первом исполнении комедии Виктора Крылова «Надо разводиться», в которой Южин играл вместо больного Решимова главную роль Шубина. Комедия «Надо разводиться» была переделкой одноименной французской пьесы, что Крылов и оговаривал. Она имела очень долгую жизнь на русской провинциальной сцене. Долгую жизнь непритязательной комедии Крылова дали Южин и Лешковская; Южин любил играть в этой комедии, и В. Филиппов вспоминает, как уже шестидесятипятилетний Южин изящно, молодо, легко играл своего Шубина на летней сцене театра Зоологического сада. До Южина и Лешковской главные роли в пьесе играли другие актеры, но комедия Крылова вполне могла бы сойти со сцены, если бы не блистательный дуэт этих двух артистов, вызвавший море подражаний.

На этой комедии стоит остановиться и потому, что она была приметной в русском репертуаре, характерной для него.

Посвящена она тому, что можно назвать «техникой» семейной жизни. Алексей Христофорович Шубин существенно старше своей жены Веры. Детей у них нет. Вера — натура пылкая, несколько взбалмошная, но очень искренняя и скорее добрая, чем злая. Вере наскучил муж, почитающий ее своей собственностью и предпочитающий ее обществу мужские компании в своем клубе. И Вера убедила себя, что влюблена в молодого человека Бридулина, которого интересуется более всего ее состояние.

Вера возмущенно жалуется мужу, что воображала его героем и любовником, потому что знала о его романтических приключениях в юности: о погонях, чуть ли не дуэлях, о том, как он едва не задохся в платяном шкафу, как переоделся в женское платье, «чтобы проникнуть под видом пансионной подружки к хорошенькой тетушке Анны Семеновны». И что же теперь? «Теперь, — жалуется Вера, — полнеющий мужчина, страстно увлеченный токарным ремеслом и ночным клубом...

— Но черт возьми, между мужчиной и женщиной целая пропасть! — возражает Шубин.

— Конечно... и эта пропасть — бракосочетание.

Тут Шубин решает «приобрести жену заново».

Он соглашается на развод и па ее брак с Бридулиным.

Он даже устраивает обед втроем со своей женой и ее новым будущим мужем. Он ведет себя с ними как старший друг, готовый устроить счастье молодых и любящих сердец. Но в России разводы затруднены. Братъ вину за несуществующую измену на себя Шубин не хочет. Со стороны Веры и измены-то никакой пока не было.

— Дитя, — говорит он Вере, — ты должна знать, что в сущности на свете людей совсем нет, а есть паспорта, виды на жительство и документы. Что мы такое без документа? Отвлеченное понятие! Куда мы можем сунуться? Что начать? Не я женился на тебе, а мой документ женился на твоём документе... мой паспорт на твоём. Не будь документов, и нашего брака как ни бывало...

Шубин предлагает такой план: он едет путешествовать, «подалее куда-нибудь, лучше всего в Америку... Там мой документ умирает, за некоторую сумму золота его похоронят, и твоему документу выдадут свидетельство, что ты — вдова... Ты здесь выходишь замуж; а я, за другую сумму золота, достаю себе новый паспорт и являюсь гражданином американских штатов».

Разговор этот происходит во втором акте, во время обеда втроем. Потом Бридулин уходит, а Шубин уговаривает Веру, которая становится к нему все благосклоннее, прийти к нему в гостиницу, чтобы там проститься, — оттуда, прямо из гостиничного номера, он и уедет далеко-далеко, пропадать в Америку. Разумеется, все кончается победою Шубина, Вера в него заново влюбляется, и они решают уехать путешествовать, — только не в Америку, а в Европу; для начала же Шубин отказывает от дома всем сплетникам и сплетницам, своим вмешательством отравлявшим их с Верою семейную жизнь. Роль одной из этих сплетниц, легкомысленной вдовушки — искательницы женихов, играла Мария Вронская.

Весь второй акт Шубин не сходит со сцены, только на минуту выбегает он за кулисы, чтобы, вернувшись, продолжать трудную сцену ухаживания за собственной женой, сцену, требующую от исполнителя обаятельности, легкости, подъема. Вронская вместе с С. В. Яблочкиной и В. А. Макшеевым стояли за кулисами, ожидая выхода. Выпускал Кондратьев. «Тут же стоял приготовленный для выноса на сцену поднос с чайным прибором и заваренным чаем. Вдруг Кондратьев обращает внимание на молчаливо стоящего у выходной двери декорации портного Южина с тарелкой в руках, на которой рюмка с чаевидной жидкостью. «Зачем ты здесь стоишь? Что это у тебя?» — спросил Кондратьев. — «Это Александр Иванович приказали, чтоб им из буфета рюмку коньяку с лимоном, чтоб им подкрепиться, когда сейчас на минуту выйдут». — «Ах, вот что!» — со смешком и подмигивая сказал нам Кондратьев. Моментально опрокинул рюмку себе в горло и налил взамен холодного чая из стоявшего рядом чайного прибора. Все это произошло так быстро, что ни портной, никто из нас не успел звука произнести, — и тут

снешно вышел Южин, подошел к перепуганному портному, тем же быстрым движением хлопнул рюмку чаю и удивленно остановился. Сдержанный смешок Кондратьева объяснил ему все, он молча повернулся и пошел снова на сцену продолжать акт. Много позднее он мне объяснил, что эта на вид невинная шутка могла кончиться очень серьезно для него в тот вечер, так как рюмка холодного театрального чаю вместо подбадривающего коньяку могла вызвать упадок нервов и настроения, да и злорадность в душе закипала и отвлекала мысли в сторону. Но он взял себя в руки и так провел заключительную сцену, что имел не меньший успех, чем Решимов», — вспоминала М. Н. Сумбатова.

Вначале Мария Вронская, как и другие актеры, сомневалась в успехе Южина после Решимова. Но когда кончился первый акт, начались вызовы. За кулисами негодующе восклицали: «Вот вам публика — ничего не понимает, ей все равно, кто бы ни играл, лишь бы пошуметь». Во втором акте Кондратьев поднес Южину холодного чая, а после третьего, принесшего Южину аплодисменты и множество вызовов, артисты устроили ему пародийный триумф. Пока шло третье действие, артистическую уборную Южина и лестницу украсили бутафорскими венками, торжественно-насмешливыми плакатами, надписями и т. п. Больше всех хлопотали и хохотали Кондратьев, Садовский, Ленский. После третьего акта Южина под руки, как триумфатора, повлекли в актерскую уборную. Всем этим труппа как бы заявила, что не приняла всерьез успех Южина в пьесе Крылова. Южин, разумеется, отлично это понял, но был улыбчив, сдержан, идеально тактичен. Однако в автобиографических заметках он вспоминал об этом «триумфе» с горечью, как, впрочем, и вообще об отношении к нему труппы в тот сезон. «Кондратьев, Ленский, Садовский, Черневский — все точно травили меня», — писал А. И. Сумбатов-Южин.

Между тем десятилетия спустя А. А. Кизеветтер, ученый-историк, оставивший немало статей и о театре, помнил южинского Агитина («Женитьба Белугина»), сыгранного им в сезон 1885/86 года в Малом театре; выразителем был и Городулин Южина («На всякого мудреца довольно простоты»), краснобай, жуир, по человек пронзительный, очень себе на уме. Южин вообще не любил играть глупцов; если была на то возможность, он всегда старался сделать своего героя поумнее. И самобытность Южина все больше и больше привлекала интеллигентных зрителей.

Барон Корф, например, завзятый театрал, так писал в октябре 1885 года о своих будущих зятях, занятых в «Ричарде III» Шекспира: «Многие находили, что Ленский был хорошо загримирован. Но я этого не нахожу. Слишком доснилось его лицо и, следовательно, это был не грим, а маска (пожалуй даже «МАЗКА»)... Лучше всех, по-моему, был Южин в роли Кларенса». Или — уже только

о Южине — Корф записал в дневнике после спектакля «Побежденного Рима» Пароди: «Больше всех мне опять понравился Южин». Южин играл там роль римского патриция Фабия и, как он вспоминал, имел большой зрительский успех.

К своему бенефису Южин выбрал было пьесу «Лорензаччо» Альфреда де Мюссе (в переводе Аверкиева). Но эту пьесу не удалось провести через цензуру: Лорензаччо, убивающий герцога флорентийского во имя свободы, в России Александра III был совершенно неуместен. Тогда Южин выбрал «Эрнани», но Дирекция, разрешив постановку пьесы в следующем сезоне, предложила Южину взять для бенефиса пьесу П. М. Невежина «Друзья детства». Роли друзей детства исполняли Южин и Горев. Южин — образец честности и добродетели, но несколько неуклюж. Горев — красавец, беспринципный и безвольный, увлечен героиней (Ермолова); потом он бросает ее и увлекается другой. Образец честности вызывает Беспутного красавца на дуэль. Пьеса не была закончена, и артисты на одной из репетиций стали обсуждать финал. Долго не могли решить, кто кого убивает или, может быть, вовсе обойтись без смерти? Автор был согласен на все, лишь бы играли пьесу. Пьеса получилась репертуарная. Ведь финал делали первоклассные артисты — Ермолова, Федотова, Горев, Южин, и не для кого-нибудь делали, а для себя. Решено было, что Образец честности (Южин) убьет на дуэли Беспутного красавца (Горев). Через день после спектакля Южин нашел в своей актерской уборной неподписанные стихи, кончавшиеся так:

«Хотя ты Горева убил из пистолета,
Но он убил тебя своей игрой».

«Действительно, — вспоминал об этом спектакле А. И. Сумбатов-Южин, — четвертый акт «Друзей детства» ужасно был мною сыгран. Остальные — сносно. Меня очень издергали и домашние дела (жена и кассация Сената по делу Володи) и враждебные отношения ко мне труппы...». Впрочем, бенефис получился удачным, хотя, конечно, не таким блестящим, как будущие бенефисы Южина. Серебряное перо, один или два лавровых венка и 1800 рублей денег, от которых на третий день после бенефиса, 9 января, не осталось уже ничего: все ушло на уплату долгов.

Новая серьезная роль Степана Бастрюкова в «Воеводе» Островского, предназначенная самим автором для Южипа, чуть не досталась Гореву. Но А. Н. Островский, заведующий репертуаром Малого театра, настоял на своем. Он верил в актерское дарование Южина и не обманулся. Роль Степана Бастрюкова, «рубашечного любовника», которая из-за произношения Южина и его нерусского облика казалась Марии Вронской не в средствах этого артиста, все-таки удалась ему.

Но воистину блестящей удачей Южина оказалась роль Морти-

мера в трагедии Шиллера «Мария Стюарт» во время бенефиса М. Н. Ермоловой 14 февраля 1886 года.

«Когда пьесу репетировали, А. Н. Островский, в качестве заведующего репертуарной частью на репетициях присутствовавший, нередко уходил со своего места на авансцене и садился в глубине, за задним занавесом в удрученной позе,— вспоминала М. Н. Сумбатова.— Когда же к нему подходили, спрашивали, что с ним? Кто или что ему не нравится? — он отвечал: Нет, актеры чудесные, но какую дребедень играют! Очень их жаль!» Но Мария Николаевна Ермолова сама выбрала эту пьесу, артисты ее выбор одобрили, и А. Н. Островский не хотел своей властью этому мешать.

Об отрицательном отношении нашего великого драматурга к постановке пьес Шиллера в Малом театре вспоминал Ю. М. Юрьев, писал известный историк театра Б. Варнеке. Последний, приведя слова Островского, сказанные уже на представлении «Марии Стюарт», что «такие пьесы портят русского актера», прокомментировал это так:

«Неужели Островский не видел красот и достоинств этой трагедии? Нет, он их видел очень хорошо, но в то же время был убежден, что русский актер их играть не должен. Где ему, каширскому мещанину, ничего не видевшему, кроме Рязани да Тулы, набраться красок, нужных для создания Мортимера, графа Лейстера и др.? А того, чего актер не наблюдал, с чем не сжился, того он, стало быть, и передать не может». Так объяснял это замечание Островского Михаил Провыч Садовский; он и сам то же думал, поэтому всячески отбояривался от ролей в пьесах Шекспира, Гюго или Шиллера. Не нравилась ему и игра товарищей в этих пьесах. Только Ермолова да Ленский, на его взгляд, справлялись по-настоящему с задачей, непосильной для остальных и в первую очередь для него самого:

— Они двое — все равно, что Пушкин: тот и Лауру, и Клеопатру, и Скупого рыцаря видел в дали веков, отчего они и вышли живыми из-под его пера. Точно так же и Ермолова говорила и с Орлеанской девой, и с Эстрельей, а Ленский дружил с Бенедиктом, а нам, грешным, это все не по плечу. Выходит не жизнь, не искусство, а одна фальшивая подделка...

— Ну какой я герцог? Какой лорд? — задавал он вопрос режиссеру Черневскому, если тот предлагал ему роль из «Рюи Блаза» или «Графа де Ризоора»...

Роли Карлоо ван дер Ноота из пьесы «Граф де Ризоор» и Рюи Блаза из драмы Гюго были в числе коронных ролей Южина.

Впрочем, он и не мог спросить:

— Ну, какой же я князь?

Потому что он и был князем, а грузинским князьям в их манере и уменье держаться могли бы позавидовать европейские короли.

Не один Южин оспаривал тут Садовского; Гликерия Николаевна Федотова не добавила же свой вопрос: «Какая из меня, Катерины Кабановой, королева Елизавета Английская?» Роль Катерины в «Грозе» Островского была шедевром этой замечательной артистки. Но ей захотелось побывать не только на волжском обрыве в драме Островского, но и на английском престоле в трагедии Шиллера.

Спектакль «Мария Стюарт», о котором за кулисами говорили, что долго на сцене ему не жить, так что напрасно Дирекция в погоне за «мейнингенцами» потратила на него больше обычного денег, оказался крупным художественным достижением Малого театра и надолго остался в его репертуаре. Так произошло не случайно.

Еще Ф. М. Достоевский неоднократно писал, что важная национальная особенность русского человека — его всечеловечность, его кровная заинтересованность во всем происходящем в мире и полная неспособность эгоистически обособиться, замкнуться только на своем. Поэтому русские литераторы, в их числе замечательные писатели и поэты, так много и активно переводили на русский язык Шекспира, Шиллера, Гюго. Русский театр не мог уступить этих — да и не одних этих! — иностранных писателей одной только литературе.

Однако далеко не всем ведущим актерам Малого театра было очевидно, что перед их театром стоит «двойная задача» — играть не только пьесы из современной жизни, но и воплотить сценически мир Шекспира, Шиллера, Гюго, Гете. Многие полагали, что задачу театра надлежит сузить, как это сделано уже было в Александринском театре в Петербурге, где старались ограничиться современным репертуаром, за пределы современного мира не выходить; путешествие в иные сферы, сферы житейски чуждые, психологически непонятные, требовало напряжения. Проще было сказать себе: «Ну, какой я, в самом деле, шиллеровский герой?» — чем увлечься возможностью особого сценического инобытия, — инобытия, в процессе которого надлежало не просто перевоплотиться в то или другое действующее лицо, но и оказаться внутри психологического мира, созданного Гете или Гюго. Этот мир чист от разнородных примесей быта, и благодаря силе страстей, высоте духовных взлетов (и глубине падений!) он хранит в себе истину о предельных возможностях человека. Неспособность сценически воплотить мир, по бытовой правде — нереальный, мир, всего-навсего воображенный драматургом, ведет в конечном счете к тому, что понятие реальности сужается до сиюминутности, и тогда даже действительность вчерашнего дня оказывается настолько же невоплотимой, насколько невоплотим мир романтической драмы, мир «литературный», «нежизненный». Вчерашний день тоже становится «нежизненным» и даже «литературным», поскольку описывают его слова. В начале XX века

Островского потому и ставили все реже и реже, что в своих пьесах он показывал вчерашний день тогдашней России, а ни актерам, ни режиссерам, ни зрителям было неинтересно его воскрешать. Повышенный интерес к современности только способствовал развитию исторической амнезии.

Южина это не касалось. Он не стал бы при всей своей склонности к прагматическому скепсису утверждать, будто разумный человек не может самым естественным для себя образом совершить сумасшедший поступок,—слишком памятен ему был запах горячего мазута и грохот вагонов над головой, когда он еще гимназистом лежал между рельсами под мчащимся поездом. Гимназист, разумеется, вырос, но над тем, как обстоятельный, серьезный человек, известный драматург и артист императорских театров вышел однажды с теннисной ракеткой против разъяренного быка, ворвавшегося на корт (бык, видя эту странность, удивился, успокоился и ушел),—Сумбатов и сам, говорят, долго потом смеялся.

Впрочем, главным была не склонность к разного рода острым нетривиальным переживаниям. Главным была любовь Сумбатова к слову, к тому миру, который слова создают и содержат в себе, как в хрустальной оболочке. Возможность проникнуть туда, воплотить этот мир тем ярче и определеннее, чем содержательнее он был и чем нереальнее казался, всегда увлекала А. И. Сумбатова-Южина.

Роль Мортимера он сыграл с огромным успехом. Как и в роли Дюнау, он почти не гримировался. Молодость исполнителя в данном случае должна была не только говорить сама за себя,—она должна была помочь жесту и слову. Мортимер, мечтающий освободить из заточения королеву Марию, при встрече с ней рассказывает о том, как он, англиканец по церковной принадлежности, привыкший к храмам, убранным по-протестантски скудно, вдруг увидел роскошь Рима; католицизм привлек Мортимера своей эстетической силой.

«...Что случилось, государыня, со мной,
Когда колонны арок триумфальных
В тумане вздыбились и Колизей
Раскинулся величественным кругом,
Чудесный мир меня заполонил!..»

Свой рассказ Мортимер наделял максимальной силой убедительности. Ему важно было не просто доказать королеве, что он — свой, что он — не лжет; он просто не мог забыть эти величавые картины, и теперь он словно исповедовался той, кого сам Бог велел ему спасти. М. Н. Сумбатова вспоминала, что его рассказ о Риме у других исполнителей, даже у Остужева, игравшего Мортимера с большим успехом, не был так ярок, так увлекателен.

Идеальная, платоническая любовь Мортимера к несчастной уз-

нице, которую он должен спасти, сменяется в нем яростной любовной страстью. После свидания двух королей Елизавета уходит оскорбленная; ясно, что казнь Марии решена. И здесь Мортимер клянется уберечь королеву ценой гибели всей охраны замка, в частности своего дяди Паулета. Мария в ужасе. Тогда Мортимер открывается до конца: он готов на все, на любые злодейства, «чтоб завладеть тобою», — так говорит он Марии Стюарт. Королева в отчаянии; герой-любовник оказывается почти злодеем, во всяком случае насильником. Более того, этот влюбленный жестоко оскорбляет ее, не менее жестоко, чем сама она только что оскорбила Елизавету. Он напомнил королеве о ее прошлых любовных приключениях, после которых ее отказ Мортимеру, по его мнению, просто нелеп. Последнего своего любовника Мария больше боялась, чем любила. — «Предо мной дрожать ты будешь тоже!» — обещает Мортимер. Теперь у Марии Стюарт действительно нет спасения: человек, явившийся в начале спасителем, в конце концов изменил себе. Жажда обладания душевно обезобразила Мортимера. Так на сцене зловещую игру этих страстей человеческих показал актер Южин.

А тем временем в письменном столе кабинета князя Сумбатова в доме ростовщика Кашина лежали наброски пьесы «Арказановы» (закончит он ее через несколько месяцев, летом), где тот же самый процесс — искажение человеческой души под влиянием страсти — показан на современном, «бытовом» материале.

Нет, в роли Мортимера Южин не был «героем-любовником». Южин показал в этой роли опасную диалектику любви, превращающейся из живого огонька мечты и надежды в ту любовь, которая, по слову Блока, «и жжет, и губит». Чем дальше, тем лучше будет выражать игра Южина эти сложные эмоциональные переходы, эту диалектику чувств.

Он будет делать это умно, внятно, вкладывая в это все мастерство пластики, жеста, голоса. Рассчитанная отчетливость его движений, жестов, голосовых модуляций удивит зрителей, — некоторые восхитятся, а некоторые назовут это непривычное художество «рассудочностью», «холодком»...

Не было, пожалуй, московской газеты, которая, воздав должное Ермоловой, не помянула бы и Южина. Слова «искренность», «пламенность», «темперамент» так часто повторялись в газетах, что слились в один протяжный газетный аплодисмент.

В дневнике 1892 года Сумбатов-Южин писал о своем успехе в роли Мортимера: «Это мой первый большой, настоящий, поставивший меня на известную высоту положения успех в Москве, равный успеху Ермоловой в ее же бенефисе. Эта роль определила мои дальнейшие шаги. С этой роли я стал первым актером, хотя и дальше, и до сегодня борьба за положение еще не кончена».

Четвертый сезон Южина принес ему успех. Теперь устроители

народийного триумфа, попытайся они снова предпринять что-нибудь подобное, сами оказались бы в положении смешном и глупом.

Зато в области семейной началась неопределенность. Александр Сумбатов объяснился в любви Марии Корф девять дней спустя после премьеры «Марии Стюарт».

К этому времени Лидию Ивановну Сумбатову уволили из театра за какую-то дисциплинарную неаккуратность. В конце апреля Сумбатов выдал ей вид на жительство, и она уехала лечиться в Крым. Александр Иванович написал ей туда письмо с просьбой о разводе. Сначала Л. И. Сумбатова согласилась, не требуя за это ни денег, ни того, чтобы Сумбатов принял вину на себя. Однако потом она раскаялась в своем благородстве, о чем свидетельствует сохранный расписка, данная Лидии Ивановне Сумбатовой Сумбатовым-Южиным в том, что он, Сумбатов, взял у нее на хранение три тысячи рублей серебром, которые обязуется возвратить ей по окончании дела о разводе. Расписка датирована 24 ноября 1886 года. А на обороте сохранный расписки текст Лидии Ивановны от 11 мая 1887 года, что деньги по сохранный расписке, «три тысячи рублей серебром сполна», княгиня Лидия Ивановна Сумбатова получила. После развода фамилия мужа у ней осталась, и это послужило причиной некоторого недоразумения между разведенными супругами: княгиня Сумбатова захотела сохранить и прежний свой сценический псевдоним «Южина», что Александра Ивановича никак не устраивало. Это удалось уладить, но уже 12 лет спустя после развода, в конце 90-х годов, Лидия Ивановна Сумбатова снова появилась на горизонте: она потребовала, чтобы второй брак Сумбатова признали недействительным на том основании, что при разводе князь Сумбатов был осужден на «всегдашнее безбрачие». Сумбатову пришлось поехать в Петербург; при помощи связей дело это удалось замять. Несмотря на то, что Лидия Ивановна далеко не всегда была достаточно корректна, Сумбатов все время помогал ей деньгами. Судя по его хозяйственной книге, к 1 сентября 1914 года он перевел своей бывшей жене в общей сложности 17 000 рублей.

В мае 1886 года Южин вместе с другими «первачами» поехал на гастроли в Варшаву.

Интересно сопоставить спектакли, которые повезла с собой труппа Малого театра, с тем, что играл Южин на единоличных гастролях тем же летом. Федотова, Садовская, Никулина, Садовский, Рыбаков, Правдин, Музиль, Южин везли в Варшаву семь пьес Островского, одну пьесу Аверкиева, по одной пьесе А. Потехина, Н. Потехина, Н. Вильде. Из русской классики — «Горе от ума», из иностранной — «Укрощение строптивой» Шекспира.

Южин на единоличных гастролях в Курске сыграл из современных пьес роли Гриднева («Старые друзья» Невежина), Шубина («Надо разводиться» В. Крылова), Глумова («На всякого мудреца

довольно простоты» Островского); из русской классики — Чацкого; из иностранных пьес — Гамлета, Уриэля Акосту, Мортимера, Карла Моора, Железную маску. В единоличном репертуаре Южина преобладала русская и зарубежная классика. Правда, появилась здесь «Железная маска», кровавая мелодрама, но, как говорил Сумбатов Марии Николаевне, он любил иной раз на ней отдохнуть, «прочистить горло». Поэтому он и повез на гастроли «Железную маску». Южин имел обыкновение играть на гастролях те роли, которых он в Москве еще не показывал, но играть собирался. Две такие роли налицо и в единоличных гастрольях Южина 1886 года: Гамлет и Глумов.

После гастролей Южин приехал к своей невесте Марусе Корф в Погромец Воронежской губернии. Ленский был уже там. Полтора месяца провели, отдыхая, если не считать того, что Южин дописывал своих «Арказановых».

На обратном пути в Москву ливни повредили железнодорожный мост, пришлось несколько ночей прожить в вагоне. В пьесе «Вожди» такого же рода задержка станет завязкой действия. Но в пьесе Сумбатова поезд в конце концов пошел, а тем летом Южину, Ленскому и сестрам Корф пришлось по каким-то жиденьким мосткам переходить речку и в случайном поезде, на площадке вагона третьего класса добираться до Москвы.

Еще в декабре 1885 года А. И. Сумбатов-Южин встречался с Сергеем Андреевичем Юрьевым по поводу постановки драмы Лопе де Вега «Звезда Севильи», которую Юрьев перевел. Южин хотел играть в этой пьесе. Но 19 декабря окончательно выяснилось, что это невозможно, что «Звезду Севильи» поставят только в следующем сезоне. Юрьев и Южин были очень этим расстроены. Южин еще при чтении этой пьесы наткнулся на сцену Санчо Ортиса с королем, удивившую его.

Сумбатов-Южин хотел в этой драме играть роль Санчо Ортиса. Это была самая трудная роль пьесы. Современному человеку она была решительно чужда, и только сила артиста могла убедить зрителя, что в переживаниях донна Ортиса, во всем, что с ним случилось, есть хоть какой-то человеческий смысл. Русский «образованный человек» прошлого века был прежде всего человеком прогресса, с сострадательной усмешкой оглядывавшимся на давно изжитые предрассудки прошлого. «Средние века» для этого «среднего человека» культуры были всего лишь временем застоя и мракобесия. Между тем вся драма Лопе де Вега была посвящена проблеме рыцарской чести, проблеме долга чести как высшего императива.

В разговоре Санчо Ортиса с королем Санчо Отважным этот король требует у своего рыцаря, чтобы тот, сильнейший боец Севильи, убил оскорбителя королевской чести, чье имя будет названо, если Санчо Ортис заранее согласится убить этого человека тайно или

в открытом бою. Ортис благороден до беспредельности, тайно, исподтишка, он убить не может, но в открытом бою готов уничтожить по имя короля кого угодно.

«Примерной кары требую ему!
И если бы родной мой даже брат
Свершил такое злое преступленье,
Я смерти стал бы требовать ему», —

говорит Санчо Ортис.

Для образованного человека прошлого столетия весьма нелепо выглядела сама эта готовность пожертвовать ради верховной власти непременно каким-нибудь близким родственником. Не говоря уже о том, что читатель знал, каким образом честь короля оказалась задетой.

Дело в том, что король дон Санчо Отважный, только что коронованный и впервые посетивший Севилью, влюбился в Эстрелью, сестру севильского кабальеро Табера Бусто. Бусто — друг Санчо Ортиса, Эстрелья — его невеста. После того как Эстрелья, которую зовут «Звезда Севильи», отказывается от предложения, сделанного королем через своего фаворита, стать королевской любовницей и получить за это замки, почести, поместья, король тайком пробирается в дом Бусто, пользуясь отсутствием хозяина. Табера Бусто внезапно возвращается, застаёт короля, в темноте сперва не узнаёт его, начинает схватку, но Санчо Отважный, не желая все-таки ронять себя до схватки с простым дворянином, признаётся вдруг, что он король. Табера Бусто сперва не верит в это, потом, уже только делая вид, что не верит, читает этому неизвестному нотацию о том, что короли не шляются ночами по чужим домам, как воры, не бесчестят благородных людей и т. д. После этого Бусто отпускает незнакомца восвояси. Король понял игру Бусто, взбешен на подданного, который посмел его так отчитать, и решает убить его руками рыцаря, который готов будет отстаивать честь короля, не зная, разумеется, обстоятельств, при которых она была оскорблена. Если обстоятельства эти будут известны, авторитет короля пошатнется, и его противник, пока что побежденный в борьбе за престол, может обрести новую силу и новых союзников. Не зная, что Санчо Ортис — друг Табера Бусто, а Эстрелья — его невеста, король и обращается к Санчо с просьбой защитить его честь, на что Санчо соглашается, не желая даже знать, о ком идет речь. Более того, Санчо отказывается брать королевскую бумагу, в которой значится, что лицо, убитое Ортисом, убито по повелению короля. Санчо Ортис не хочет впутывать короля в это предприятие и готов взять вину на себя. После этого разговора с королем Санчо Ортис узнает, что Табера Бусто решил немедленно повенчать своего друга и сестру (Бусто понял, что король влюблен в Эстрелью). Тут же Санчо

развертывает королевскую записку и узнает, кого он должен убить. Выполняя свою клятву королю, он вызывает Бусто на дуэль и убивает его.

— Как мог, — спросил Южин Юрьева, прочтя сцену дуэли, — Санчо Ортис убить брата страстно любимой им девушки, своего друга и человека, которого он ставил несомненно очень высоко? Положим, он дал королю слово. Я понимаю положение, но не вижу в нем той трагической необходимости, которая оправдывает в глазах зрителя все. Если уж Санчо не считал себя вправе восстать против жестокого и несправедливого решения короля, так он мог убить себя.

А. И. Сумбатов-Южин потом вспоминал, что Сергей Андреевич несколько раз хотел перебить его. Если б Юрьеву это удалось, то остановить его потом было бы невозможно. Но Южин не дал Сергею Андреевичу этого сделать. Южин подчеркнул, что сцена убийства Бусто, вызвала самые жаркие нападки у тех, кто читал пьесу. Большинство из них указывали на самоубийство как на лучший и единственный выход для Санчо.

— Еще, Сергей Андреевич, — продолжал свой монолог Южин, — если вы скажете мне, что испанская драма вообще жертвует интересами житейской обыденности ради интересов основной идеи, которая лежит в ее основе, то это удовлетворит меня очень мало. Мне, как актеру, исполняющему эту роль, важно пережить — и пережить верно! — душевное состояние того лица, которое я играю. Для этого нужно, чтобы оно было мне безусловно понятно, чтобы, играя это лицо, я верил, что иначе чем *так-то в таких-то* условиях он бы поступить не мог. Здесь же напротив. Я вижу, что Санчо, каков он есть, скорее бы убил себя, чем Табера Бусто. Это все равно, как бы он убил Эстрелью, вздумай король написать в запечатанной бумаге ее имя.

Дальше, как вспоминал потом А. И. Сумбатов-Южин, беседа его с С. А. Юрьевым развивалась так:

«— И убил бы! — прервал меня С. А., бесповоротно овладевая разговором. — Общая идея, лежащая в основе драмы — торжество *долга* над личными страстями, над личным счастьем человека. Куда девался бы смысл жизни, если бы хоть изредка не являлись люди, для которых выполнение долга есть трагическая неизбежность, как вы выразились? Столкнулись два начала: в короле — произвол и эгоизм. В Санчо — долг и самоотречение. Он понимает, что приказ есть «злодейский ход в игре», который его убивает. В нем все вопиет против зверства и произвола этого приказа, но он *должен*, и он *не в силах* сделать иначе, чем он *должен*. Почему *должен* — вопрос неважный. Это вопрос условий быта и времени. Но важно его собственное сознание долга. Если же Санчо убьет себя, то вместе с собой убьет и то начало, которое он в себе носит».

О человеке С. А. Юрьев отзывался так:

— Есть в человеке душа живая, такая же, как у всех животных, и хочет того же. Но есть в нем еще и искра божья, дух животворящий. И если человек всю жизнь свою вкладывает в душу живую, — ост, пьет, ищет только чувственных наслаждений, то дух его в нем одинок и несчастен. И когда умирает душа живая, то животворящий дух в тоске и печали. И сам он ничего не смог с человеком поделать, и человек ему не помог. Так что, пока живы, не душу живую, а искру божью в себе пожалейте!

Для Юрьева Санчо Ортис олицетворял собою принцип долга, требующего самоотречения; следование этому принципу должно было дать исторически плодотворный результат.

По объяснениям Юрьева, в пьесе Лопе де Вега этот результат возникал следующим образом: Санчо Ортис был сломлен тяжестью выполненного им долга. Подавив в себе «душу живую», он и искру божью едва не угасил: жить Санчо Ортису больше не хотелось. «Он рад смерти. Но он молчит о том, почему убил Бусто. Судьи знают Санчо, но и в них тот же долг заставляет молчать все остальное. Король велит им оправдать его, грозит им. Они отвечают, что в его руках их жизнь, но не их совесть. «Все Ортисы, и все Таберы», — вырывается невольный крик у потрясенного эгоиста. Лучшие струны начинают звучать в его душе. Жажда подвига охватывает его с неудержимой силой, и сладострастный, порочный, мстительный деспот несет на площадь всему народу свое покаяние. «Это вечный закон. Правда идет по душам и по трупам, но из нее исходит просветление и жизнь. Трудно передать впечатление, которое производил С. А. в эти минуты. Он весь горел. Следа не осталось от его опечаленной согнутой фигуры. Он выпрямился, голос звучал какими-то мощными раскатами, весь он жил каждым своим словом», — вспоминал Южин С. А. Юрьева и его слова.

В финале драмы король Санчо Отважный и впрямь выходил на площадь каяться перед народом, которому рассказал о своем преступлении. Народ, разумеется, простил короля; о вине Санчо Ортиса и речи уже не было. Эстрелья, которой долг чести не позволил выйти замуж за убийцу ее любимого брата, уходила в монастырь. Разумеется, все это было очень далеко от человека XIX века, но в пределах этого воображенного автором мира персонажи вели себя мужественно, достойно.

Репетициями «Звезды Севильи» руководили Сергей Андреевич Юрьев и Николай Александрович Чаев, заведовавший в то время репертуаром. А. И. Сумбатов-Южин запомнил эти репетиции. Юрьев был автором большой работы о сценическом искусстве, и его советы были ценны. Юрьев особенно не терпел фальшивого тона или, еще хуже, декламации, когда артист только читает, а не переживает роль. Тут Сергей Андреевич вскакивал со стула и, врываясь

в самую середину действующих лиц, безапелляционно произносил: «Это никуда не годится!» «Он, если можно так выразиться, поднимал наши нервы своим восторгом, заражал нас своей удивительной способностью проникнуться духом и мыслями трагедии. Видно было, что он безусловно верил во все, что он перевел, отрешался от современной действительности и весь уносился вихрем развивавшейся перед ним драмы, точно суровые доблести и пороки средневекового рыцарства были ему так же близки — если не ближе, — как и все то, что делалось вокруг него», — вспоминал Южин.

Участие С. А. Юрьева и Н. А. Чаева в репетициях «Звезды Севильи» несомненно можно считать элементами режиссирования. Технически это режиссирование было несовершенным, но важно, что свое одушевление, а вместе с ним и свое ощущение данного сценического образа С. А. Юрьев умел передать артистам. Южин вспоминает, как не ладилась почему-то у исполнителей сцена короля и алькальдов, когда двое алькальдов, судей, на просьбу короля отменить смертный приговор Санчо Ортису отвечают решительным отказом. Юрьев и Чаев стали читать роли за этих алькальдов. «Оба читали не хорошо, а Н. А. Чаев даже костромским говором, но до того сильно было впечатление этих двух величественных голов, этих старчески убежденных голосов, что образы двух неподкупных ни милостью, ни страхом судей как-то выросли перед нашими глазами. Цель была достигнута, смысл сцены ясен», — писал Южин.

По современным критериям такой прием — показ результата, да еще «с голоса» — можно считать порочным. Но Чаев с Юрьевым «показывали» не «результат», а свою увлеченность текстом. Эта проникновенная увлеченность, а не особенности произнесения стихов передались исполнителям. В данном случае режиссерским искусством стала сама человеческая естественность. И Южин запомнил это. Впоследствии такую режиссуру, идущую от сердца, а не «головную», вдохновляющую артиста, а не принуждающую его, А. И. Сумбатов-Южин всецело принимал.

Санчо Ортис Южина получил — рядом с Эстрельей гениальной Ермоловой — свою долю лавров. Все оттенки рыцарского характера гордого испанца: и непоколебимое мужество, и пламенная страсть, и печальная смиренность, и взрыв надежд в финале, когда Санчо еще не знает, что Эстрелья ушла в монастырь, — ничто не было упущено, все передано с тактом и мерой.

«21 ноября 1886 г. «Звезда Севильи» была сыграна и имела огромный, блестящий успех», — писал А. И. Сумбатов-Южин в 1889 году.

Эти строки несколько противоречат тому, что он написал десять лет спустя в «Кратком перечне важнейших событий моей жизни». Там сказано было, что «Звезда Севильи» шла с «большим, хотя и дутым успехом».

Быть может, пусть и с запозданием, но Сумбатов-Южин согласился с Вл. И. Немировичем-Данченко, еще в 1887 году писавшим ему: «Брось особенно увлекаться пафосом Юрьева. Право, обаяние этого испанского воротника кратковременно. Помяни мое слово — не пройдет и двух-трех лет, и на пьесе, подобной «Севильской звезде», не будет и 500 р. сборов. Я перечел здесь несколько книг об испанской литературе и нашел, что нигде в мире, даже в самой Испании, Лопе де Вегу не ценили так высоко, как у нас в Москве. Везде его считают пылким и довольно красивым пустозвоном — и больше ничего. Я даже, когда отдаю себе здесь отчет в том, что видел и слышал, не понимаю, почему автора «Фуэнте» и «Севильской звезды» ставят выше автора «Чародейки», например? Лопе де Вегу считают все эти Юрьевы за какого-то классика, а «Чародейку» называют мелодрамой. По-моему, так «Чародейка» и красивее, и больше в ней тонов, и больше интересных сцен, чем в «Звезде Севильи», а глубоких мыслей или поучительного ровно столько же, т. е. совсем нет».

Едва ли Сумбатов согласился с тем, что у Лопе де Вега содержания столько же, если не меньше, чем в пьесах Шпажинского.

Но по прошествии времени он мог согласиться, что весьма ценным в спектакле «Звезда Севильи» было само стремление актеров проникнуть в героический, необычный мир чувств старинной испанской драмы, а весьма существенными элементами реакции публики были благодарность и уважение к любимым актерам за их намерение. Это обоюдное желание удачи друг другу со стороны артистов и зрителей, может быть, и создало ту несколько аффектированную реакцию, которую Александр Иванович и назвал, соглашаясь с Немировичем, «дутым успехом».

Зато предостережению Владимира Ивановича не увлекаться пафосом Юрьева Сумбатов-Южин не внял, как это и видно из приведенных выше воспоминаний об С. А. Юрьеве, написанных в 1889 году. После работы над ролью Санчо Ортиса Александр Иванович обсуждал с Юрьевым еще и роль Гамлета. Не без влияния Сергея Андреевича создал Южин и своего Октавия Цезаря.

Эту роль он впервые сыграл 26 января 1887 года на сцене Большого театра в бенефис Г. Н. Федотовой. Федотова выбрала для бенефиса трагедию Шекспира «Антоний и Клеопатра» в переводе С. А. Юрьева. Роль Октавия Цезаря была невелика, но Александр Южин был в ней замечен и публикой и критикой. По-видимому, он понравился и А. П. Ленскому, поскольку тот нарисовал портрет Южина в роли Октавия. Отметил Южина — Октавия и знаменитый Поссарт. Ему понравилась пластика Южина, его выразительный голос, и он предсказал молодому еще артисту большое будущее.

Необычно широк был диапазон интересов актера Южина — от Некрасова, печальника земли русской, совопросника всех ее траги-

ческих вопросов, до певца легитимной рыцарственности Лоне де Вега. Для Южина презрение к злему началу жизни, преклонение перед самоотверженностью и доблестью человеческой души соединяло, казалось бы, это несоединимое в единые горизонты человеческой истории и культуры. Понятия, объединявшие в ощущении Южина времена и народы, могут сейчас показаться абстрактными. Но актер Южин был интеллигентом своего времени, и эти абстракции давали ему тот творческий импульс, благодаря которому он мог перевоплотиться в самые разнообразные лица.

Однако если картины испанской жизни в «Звезде Севильи» не вызвали возмущения властей, то с картинами русской жизни в стихах Некрасова дела обстояли не так благополучно.

Зимой 1887 года Южин был в Рязани и там на вечере начал было читать некрасовское «Размышления у парадного подъезда». Вдруг возмущенно встал губернатор и со своей свитой направился к дверям. Южин вслед им стал декламировать: «Птичка божия не знает ни заботы, ни труда...» По залу пробежал смехок, многие зрители обернулись вслед уходящим. Потом Южина вызвали на «бис», и он прочел «Размышления у парадного подъезда», а также прочие стихи своего репертуара. С той поры Южин стал любимцем рязанской публики.

Через некоторое время после возвращения в Москву управляющий Московской конторой императорских театров Пчельников вызвал к себе Южина и стал ему выговаривать, что тот читает со сцены крамольные стихи, например, про раздумья у парадного подъезда. Южин показал в ответ сборник стихов для чтения со сцены «Живая струна», разрешенный, разумеется, цензурой.

— Мало ли что цензура разрешает! Вам, просвещенному артисту, надо самому понимать, что читать.

В такой обстановке конституционализм Муромцева и Ковалевского приходился Сумбатову-Южину все больше по душе.

Впрочем, у А. И. Сумбатова-Южина были самые разнообразные, не одни оппозиционно либеральные связи. Нашлись они и в синоде. 8 июля развод был утвержден; 15 июля 1887 года Мария Николаевна Корф и Александр Иванович Сумбатов повенчались в Тихвинской церкви, что в Малых Лужниках. По тем временам это было московское захолустье, но нелегко было найти священника, который бы согласился венчать только что разведенного мужа с новой женой. По церковному праву на разведенного как минимум накладывалась эпитимия — запрет в течение нескольких лет жениться. Мария Николаевна Корф вышла замуж последней в семье: сперва, в августе 1886 года, обвенчались Вл. И. Немирович-Данченко и Екатерина Николаевна Бантыш (урожденная Корф), потом 1 октября 1886 года младшая сестра Марии Николаевны Лидия вышла замуж за А. П. Ленского, и вот наконец отправились в свадебное путеше-

ствие (двухнедельное, надо было ехать на гастроли) князь Александр Иванович Сумбатов с княгиней Марией Николаевной.

Первой новой ролью сезона (если не считать замены заболевшего А. П. Ленского в роли Пропорьева) была роль Виталия в пьесе П. М. Невежина «Вторая молодость». На этой пьесе опять-таки надо остановиться: Южин, Федотова, Горев дали ей долгую сценическую жизнь. В 1918 году ее еще играли. Прежнюю южинскую роль Виталия исполнял ученик Южина А. А. Остужев. И даже в годы революции она имела успех, люди выходили из театра оживленные и, как вспоминал режиссер Ф. Каверин, говорили не об очередах и нехватках, а о любви, семье, праве на жизнь другого человека... Видимо, было что-то в этой пьесе, дававшее актерам материал для игры в течение стольких лет!

В 1888 году, когда пьеса только еще появилась на сцене, рецензент «Нового обозрения», оговорив, что пьеса плохая, пытался объяснить секрет ее популярности так: «После реформ 1861 года пошатнулись прежние устои, пошатнулась и вера в святость семьи. Но если бы семья, как кажется легкомысленным умам, разочаровавшимся в прежних богах, действительно была основана на недоумисли и на предрассудках, то, разумеется, она давным давно распалась бы вконец. Но нет, — семья имеет глубокие и неразрывные связи с жизнью не только сердца, но и ума человеческого. Есть в этом обыденном явлении в то же время что-то неразгаданное, как в первой любви. Отсюда жадная отзывчивость общества к этой сфере жизни». Затем, пересказывая пьесу, рецензент показывает, что все в ней доведено до максимумов, все представлено в самом схематичном, грубом и несомненном поэтом виде. Глава семьи Готовцев автором старательно идеализирован, он лицо страдающее, хотя именно он бросил опять-таки идеальную, преданную жену, мать троих детей Валентину, мучительно переживающую измену мужа. Телегина, молодая учительница музыки, к которой ушел Готовцев, тоже страдает от двусмысленности своего положения. В конце концов сын Готовцева Виталий, молодой архитектор, после того как Готовцев заявил, что заберет себе младшую дочь, если Готовцева не даст развода, убивает любовницу отца из револьвера. В общем-то в этой пьесе нет виноватых, есть общая беда. Весь четвертый акт «Второй молодости» занимает прощание Виталия с матерью и сестрами перед уходом на этап. Виталия приговорили к ссылке на поселение. Эта сцена всегда вызывала в зале живую реакцию: «От тюрьмы да от сумы не зарекайся», — гласит русская поговорка. На премьере в Малом театре эта сцена имела успех по особой причине: были студенческие волнения, аресты, одни шли в ссылку, другие в солдаты. Но такие же «особые причины» возникали и в других зрительных залах. Русская история была па них щедра. По свидетельству современника, Виталий, аляповато и грубо очерченный драматургом, у

Южина оказался живым и трогательным лицом. Исполнение Южина было «единственной живой струей спектакля», — писал рецензент «Нового обозрения».

Можно бесконечно приводить эти отзывы, все они хвалебны и однообразны, во всех говорится об искренности и пылкости исполнения. Впрочем, так же однообразна была повторявшаяся из пьесы в пьесу, из века в век изложенная в драме Невежина история. Такая жвачка, может быть, и была приятна «живой душе» — в юрьевском понимании — актера и зрителя, но «искре божией» в человеке она вовсе ничего не давала.

В конце концов Сумбатову настолько надоела фотографическая правдивость этой вечной пьесы «брак-любовь-развод», и впрямь подсмотренной у жизни, что вместе с Н. Д. Павловым он написал на нее пьесу-пародию. Это произошло в 1888 году, как раз когда Южин вошел во вкус романтических ролей и роли вроде роли Виталия, независимо от успеха, стали казаться Сумбатову-Южину совсем пресными. Пьеса называлась «На пороге великих событий». Там драматург Сухогорелов, живущий на даче чиновника Машурочкина, хочет написать драму; никаких драм вокруг не видно; но истинный писатель-реалист должен подслушать драму у жизни; значит, если драмы в жизни нет, — нужно драму создать. Сухогорелов ее и создает, высказывая разным людям с разной степенью определенности и в разных вариантах свое предположение, что младшая дочь Машурочкина Вера на самом деле дочь его жены и действительного статского советника Фурсикова. Фурсиков — начальник Машурочкина. В результате «драматургии» Сухогорелова Машурочкин чуть не сходит с ума; Фурсиков по ходу пьесы переодевается в женское платье, — вместо драмы получается фарс, действительно подслушанный у той выморочной жизни, которую создал драматург. Комедия эта шла у Корша осенью 1888 года, как раз когда Южин играл Виталия; авторство свое Сумбатов обозначил буквами А. И. С. Но уже рецензент «Новостей дня» обратился прямо к Сумбатову с упреком, что не следовало бы такому образованному артисту и писателю выводить на сцену коллегу-драматурга в дурацком виде.

Стало быть, стрела попала в цель.

С. Флеров в «Московских ведомостях» от 14 ноября 1888 года написал, что замысел комедии хорош, но выполнение оставляет желать лучшего: нет в пьесе русских людей, русских житейских типов; «действие развивается между отвлеченными понятиями: муж, жена, дочь, начальник, старик, юноша. В коллизию между собой вступают «ярлычки», а не живые лица». В том же роде отозвались и «Новости», прямо назвавшие Сумбатова в качестве одного из авторов. Зато Александр Иванович отвел душу: высмеял и своих коллег, и себя самого, поскольку ведь и он в свое время тяготел к «фельетонной» драматургии.

Сумбатов-Южин очень много работал, прочнее становилось его положение в труппе. Однако он все еще боялся всякого рода попыток ущемить его интересы и потому очень резко реагировал на предложение Черневского и Шпажинского взять роль старого князя Трубчевского в новой пьесе Шпажинского «Княгиня Куракина». Шпажинский Южина не любил; как актер Южин «не вдохновлял» этого драматурга. Теперь Шпажинский захотел, чтобы Южин сыграл в его пьесе роль старика. Южин поехал к Черневскому объясняться. Но Шпажинский и Черневский уговорили Южина играть эту роль: князь, екатерининский вельможа, вольтерьянец и одновременно жестокий владелец крепостных душ, должен был говорить по-французски с хорошим произношением. Среди актеров Малого театра, кроме Южина, не было никого, кто мог бы прочесть стихи Вольтера с хорошим выговором, не рассмешить зрителей лож и первых рядов кресел. Южин согласился «поддержать ансамбль» — и в этой маленькой роли был всеми замечен. Он нашел отличный грим, величава была его манера держаться, причем чувствовалось, что вельможная медлительность в движениях определяется не только важностью, но и подагрой. Эта подагрическая важность в соединении с красивым, полновзвучным голосом делала князя Трубчевского обаятельным. «Мы в первый раз видим г. Южина в характерной роли старика, и в первый раз пришли в восторг от его игры, совершенно безукоризненной в непривычной для него роли», — писал рецензент «Русских ведомостей», не знавший, разумеется, что еще несколько лет назад амплу стариков считалось среди петербургских антрепренеров именно «южинским».

Особенно успешным для Южина оказался февраль 1888 года. 7 февраля в бенефис Ермоловой, исполнявшей роль Клеркен в трагедии Гете «Эгмонт», Южин выступил в этой трагедии в роли графа Эгмонта. Спектакль увидел сцену не без приключений. Сперва он был назначен — потом вдруг перенесен на другой день. Между тем цветы были куплены, венки приготовлены, билеты распроданы, а на подарках стояла дата... Ермолова от огорчения заболела. Бенефис состоялся с запозданием по сравнению с ранее назначенной администрацией датой. А случилось все это оттого, что гастролировавший в Москве певец Н. Н. Фигнер, который должен был петь в «Фаусте», вдруг вместо «Фауста» захотел петь в «Гугенотах». Отказать петербургскому артисту московское начальство не посмело: Фигнера любили при дворе, в «сферах» он пользовался авторитетом и влиянием. Между тем часть костюмов, необходимых для «Эгмонта», использовалась в «Гугенотах».

Южин особенно любил Эгмонта, борца за свободу Нидерландов, казненного герцогом Альбой. Пятнадцать лет спустя после первого исполнения роли Эгмонта и за четверть века до кончины он завещал выгравировать на своей могиле слова Эгмонта: «Каждому дню

я радовался, каждый день я исполнял свой долг, как совесть мне указывала». Произошел парадоксальный процесс: Эгмонт, созданный Южиным, оказал сильное влияние на самого Южина. М. Н. Сумбатова для характеристики житейской философии мужа приводила обычно строки Эгмонта, которые он особенно любил повторять, ибо они выражали его собственное жизненное ощущение:

«Если утром мы не пробуждаемся к новым радостям, если вечером нам нельзя надеяться на новое веселье, — стоит ли одеваться и раздеваться? Разве солнце светит мне сегодня только для того, чтобы я обдумывал, что совершилось вчера и угадывал судьбу наступающего дня? Подгоняемые незримыми духами, мчатся солнечные кони времени с легкой колесницей нашей судьбы, и нам остается только смело держать вожжи, направляя то вправо, то влево, чтобы тут колесо не задело камней, там не скользнуло в обрыв...

А куда мчатся? Кто это знает? Едва ли кто помнит даже, — от куда...

Я стою высоко-высоко, и могу, и должен подняться еще выше. Я чувствую в себе надежду, смелость и силу. Если я должен пасть, — пускай меня низвергнет в бездну громовой удар или бурный вихрь или мой собственный неловкий шаг. Там я буду лежать с тысячами других людей. Я никогда не избегал делить с товарищами их кровавый жребий. Стану ли я скряжничать теперь, когда дело идет о свободе, которая дороже всей жизни? Все эти увещания вертятся вокруг одного: я должен жить так, как я не люблю жить. Я весел, живу быстро, в этом мое счастье, и я не променяю его на безопасность могильного склепа.

Неужели отказаться мне от наслаждения настоящей минутой ради одной уверенности, что проживу следующую, — и эту следующую тоже растрату на хандру и заботы?»

Любимым эпизодом Александра Ивановича в трагедии Гете была сцена Вильгельма Оранского и Эгмонта. Вильгельм Оранский (А. П. Ленский) призывал Эгмонта к осторожности, но Эгмонт был неспособен на нее. «Сильнее передать противоположные характеры двух нидерландских вождей было невозможно, — вспоминала М. Н. Сумбатова. — Самый тембр их речей звучал как музыкальный дуэт, точно не прозой, а стихами написал Гете эту сцену». Очень любил Южин сцены Эгмонта и Клерхен (Ермолова), сцену спора и ареста у Альбы (Горев). На следующий день «Русские ведомости» напечатали в высшей степени благожелательную рецензию: «Художественное исполнение двух главных действующих лиц трагедии г. Южиным и г-жой Ермоловой значительно содействовало успеху трагедии на московской сцене. Из других работ наиболее выделялось исполнение г. Ленским роли осторожного Вильгельма Оранского». Далее рецензент отмечал, что Ф. П. Гореву роль герцога Альбы удалась значительно хуже. Сатирический «Будильник», старавший-

си, где только можно, иронически свистнуть, похвалив М. Н. Ермолову, так охарактеризовал игру остальных: «Из остальных персонажей отметим троих: Южина, Ленского, Горева. Первый (Эгмонт) эффектен, хотя немного криклив; второй (Оранский) безукоризненно хорош, а третий (Альба) отлично загримирован, но верен типу только в начале и под конец». Однако рецензенты «Московского листка» (12 февраля 1888 г.), «Новостей» (13 февраля) отмечают, что первые места среди исполнителей принадлежат Ермоловой и Южину. Петербургское «Новое время» писало, что спектакль вело трио: Ермолова, Южин, Ленский. Даже заболев ангиной, Южин не захотел отказываться от выступления. Доктор Беляев смазал ему горло, как вспоминает М. Н. Сумбатова, «кажется, кокаином», — и Южин с температурой 39 отлично сыграл Эгмонта.

Три недели спустя после успеха в роли истинного героя, Эгмонта, Южин появился на подмостках Малого театра в роли отъявленного подлеца, Яго. Трагедию «Отелло» Ленский выбрал для своего бенефиса, который и состоялся 23 февраля.

«Я помню мучительные ночи ученья роли Яго до серого зимнего рассвета, после утомления от очередного вечернего спектакля, — писала в своих воспоминаниях М. Н. Сумбатова. — Роль Яго громадная, частью прозой, а частью стихами. Стихотворные сцены с Отелло выучились быстро и легко, хотя ему и тут мешало знание роли Отелло и любовь к ней. Он все больше увлекался его монологами, а меня душил и как Яго, и как Дездемону. То подходил ко мне и нагибался надо мною, как над Яго: «Но если ты клеветешь на невинность...» — и хватал мнимого Яго за горло, то ходил вокруг меня и начинал: «Молилась ли ты на ночь, Дездемона?» Ему хотелось играть именно Отелло, и я должна была с невольным сожалением возвращать его к Яго, к сценам с Родриго, которые он заучивал особенно трудно, так как их характерно комический тон его в то время мало интересовал, для него надо было иметь мастерство и опыт позднейших лет, а в то время в тридцатилетнем Южине бурлили пафос и темперамент, часто еще не отшлифованный». Результатом «темперамента» были жалобы артисток, что он до синяков сильно схватывает за руки, а также сердитые замечания мужчин: — Сашка! Ты опять меня сегодня искалечил! Полегче, медведь!

Южин играл Яго не мелодраматическим злодеем, а прежде всего суровым воином, уже благодаря одному этому вызывающим доверие. Яго носит к тому же маску прямодушия и честности. Кроме того, он и впрямь оскорблен, что его не продвигают по службе. Только наедине с собой он становится тем, что он есть. Во всех ситуациях на людях он старается сохранить «оттенок благородства». Флеров написал об этом Яго в «Московских ведомостях»: «Яго вышел гораздо удовлетворительней, чем я ожидал». По мнению Флерова, Южин в этой роли многому научился у Поссарта, не заимствовал —

Южин слишком самостоятелен для этого, — а использовал, переработав, замысел образа. Но это иной Яго, чем у Поссарта: Яго Южина моложе, порывистей, гибче. М. Н. Сумбатов в своих воспоминаниях возражала на эту рецензию: Южин прежде не видел Поссарта в роли Яго, так что речь могла идти не о переработке поссартовского Яго, а о совпадении замыслов, совпадении естественном, так как, если не играть Яго мелодраматическим злодеем, другую концепцию образа просто нельзя найти. Впоследствии М. Н. Сумбатов видел Поссарта в роли Яго. Он, по мнению Марии Николаевны, лучше, чем Южин, вел сцены с Родриго, ему лучше удавался припев Яго — «запаси побольше денег». Но сцены с Отелло и монологи наедине, разоблачающие Яго, Южин вел сильнее. В «Будильнике» рецензент написал, что Яго — Южин лучше справился со своей задачей, чем Отелло — Ленский со своей; «Русские ведомости» подчеркнули, что исполнение Яго в ряду таких ролей, как Эгмонт, Дон Санчо, Мортимер, показывает широкий диапазон артиста.

К лету 1888 года А. И. Сумбатов завершил и новую свою драму. 25 августа А. А. Потехин писал Сумбатову, что пьесе эту цензура скоро пропустит, но он советует автору изменить ее название: «Одно Вам скажу теперь, что название «Кандалы» мне не нравится, не выгодно для пьесы во всех отношениях и вряд ли исчерпывает ее идею. Придумайте другое». Сумбатов, конечно, вполне мог не согласиться с требованием, чтобы заглавие непременно «исчерпывало» идею. Но лишнее упоминание о кандалах в России звучало политически бестактно. Не то чтобы в тогдашней России была особенно развита преступность; этого не было. Но вот в очень многих семьях образованного общества были — уже наказанные или еще не открытые — преступники политические. У того же Н. Н. Фигнера, высоко ценимого государем певца, сестра Вера была узницей Шлиссельбурга, членом центрального комитета партии «Народная воля». Зачем же в такой ситуации лишний раз «кандалы»? И Сумбатов назвал свою драму более обобщенно и отвлеченно: «Цепи».

С 1882 по 1888 год А. И. Сумбатов-Южин написал 5 пьес, не считая «Соколов и воронов», написанных для Корша вместе с Вл. И. Немировичем-Данченко, и комедии «На пороге великих событий» в соавторстве с Н. Д. Павловым. За шесть сезонов службы в Малом театре Южин сыграл 76 ролей, почти треть всех сыгранных им за сорок три года работы на Малой сцене.

За эти годы Южин добился признания и у публики, и у критики, и — что было много труднее — у товарищей по труппе.

Но вот именно теперь он и мог сказать себе словами Эгмонта: «Я еще не достиг всей высоты моего роста, и когда я буду на самом верху, я хочу стоять твердо, без боязни».

Последнее пожелание было тем более своевременным, что после постановки «Цепей» петербургские критики разругали пьесу.

Глава шестая

НОВЫЕ ПЬЕСЫ БЕЗ НОВЫХ РОЛЕЙ

А. И. Южин стал популярным артистом. Пьесы князя Сумбатова тоже приобрели известность. В январе 1887 года он был принят в члены Общества любителей российской словесности — для драматурга в то время большая честь. Сообщение о том, что Сумбатов читал на заседании Литературно-театрального комитета свою новую пьесу, было опубликовано в московских газетах.

Премьера новой драмы «Цепи» состоялась 6 октября 1888 года в Малом театре. На следующий день в «Новостях дня» Никс (Ник. Кичеев) писал: «Кн. А. И. Сумбатов всегда рассчитывает на известных исполнителей и дает каждому из них богатый материал для работы... В итоге — ансамбль, который у нас принято называть «концертным». Дальше Никс, сочувственно изложив содержание «Цепей», резюмировал: «Г. Сумбатов давно перестал нас дарить слабыми пьесами».

Зрители, по-видимому, с этим соглашались, поскольку переплачивали барышникам за билеты чуть ли не в десятикратном размере. Московские критики внимательно разобрали сюжет «Цепей». Почти все они рассматривали эту пьесу как продолжение «Мужа знаменитости». В обеих пьесах центральными оказались если не одни и те же, то очень похожие персонажи.

Их сходство провоцировало критику на рассуждения о преемственности обеих пьес и «заинтриговывало публику», как писал рецензент «Русского курьера» С. Ф. А такого рода заинтригованность «всегда только в интересах автора». Театральные критики почему-то не отметили, что в драме «Цепи» упоминаются еще и персонажи из «Дочери века».

Автор «Цепей» адресовал зрителей не только к комедии «Муж знаменитости», но и к драме «Дочь века», потому что все три пьесы связывала общая тема — тема женской судьбы, складывающейся драматически под влиянием общества, где властвуют тщеславие и деньги. Сам тип героини — Нины Волынцевой — дал пьесе «Цепи» долгую сценическую жизнь: женский характер, выбранный Сумбатовым, предвосхищал характеры популярных в девятисотые годы героинь. Однако в 1888 году Нина Волынцева, роль которой превосходно сыграла Г. Н. Федотова, оказалась непонятой критиками.

Волынцева говорит, что хочет взять свое любой ценой. Но можно ли создать уютный и тихий семейный очаг, «заглушив в себе всякую совесть», «никого не щадя»? Волынцева не может и не хочет об этом думать. Она находится в состоянии холодного и злого отчая-

ния. Словно утопающий за соломинку, она пытается схватиться за призрак семейного счастья. Ответа на вопрос, чего же она хочет в действительности, вообще не может быть: ее действительность — это ее мгновение. Сталь-Старинская, Менестрель, Волынцева — вариации одного и того же психологического типа. Роковая обольстительница, опасная именно тем, что она искренна в каждый данный момент, в драме «Цепи» устала от своих метаморфоз, ей хочется остановиться на переживании семейного счастья.

Реплики пьесы «Цепи» театральны за счет отточенности и выразительности самого языка персонажей. Разумеется, это условный, театральный язык. Однако словесная ткань экспрессивных реплик создает эстетическое целое пьесы.

«Общий глас» московских газет, во-первых, отмечал безукоризненность исполнения драмы. После рецензии С. Флерова А. П. Ленский перестал играть Пропорьева кромешным злодеем; роль от дополнительных красок только выиграла. Во-вторых, театральные наблюдатели оповестили всех о новой восходящей звезде Малого театра Елене Константиновне Лешковской, игравшей роль дочери Волынцевой — Нюты. В-третьих, московские газеты, пусть не безоговорочно, признали пьесу Сумбатова выдающейся. Успех пьесы нарастал. 28 января 1889 года московская газета «Театр и жизнь» сообщила, что «Цепи» переведены на грузинский язык, причем автор перевода в предисловии написал, что князь Сумбатов после Островского занимает одно из первых мест в русской драматургии. Та же московская газета сообщила, что еще в декабре 1888 года «Цепи» были поставлены и идут с успехом в местном театральном кружке. В 1888 году в последнем за год номере журнала «Чешская талия» был опубликован перевод новой драмы Сумбатова на чешский язык. «Цепи» были переведены на сербский, армянский, а впоследствии еще и на французский.

Но в Петербурге пьеса с легкой руки редактора «Нового времени» А. С. Суворина сделалась предметом насмешек. Премьера состоялась 23 ноября 1888 года в Михайловском театре, исполнители были отличные (Волынцев — Н. Ф. Сазонов, Волынцева — М. Г. Савина, Пропорьев — В. П. Далматов), и сперва все пошло мирно, по-московски. «Гражданин» от 24 ноября констатировал, что «новое произведение кн. Сумбатова, вещь сценическая и эффектная, прошла с успехом». «Петербургская газета» восхищалась: «Г-жа Савина умирала удивительно. Ради одной этой смерти стоит взглянуть на эту драму». Но в длинном ряду рецензий, одобрительных и скептических, именно рецензия Суворина оказалась поистине из ряда вон выходящей и по содержанию, и по тону, и по тем последствиям, которые она вызвала в петербургской прессе. Прежде всего Суворин дал злую характеристику героям пьесы Волынцевой и Пропорьеву, «которых выслали из Петербурга. Ве-

роятно, при Трепове. У покойника иногда хватало мужества не церемониться с этою раззолоченною канальей». Пьеса кончилась трагически: Волынцева приняла яд. Нюта, много лет не видевшая матери, теперь рассталась с нею навеки. Любовь Волынцева и Гарапиной омрачена. Многие столичные рецензенты сочувствовали героям пьесы. «Меня эта история,— писал Суворин,— не тронула ни единого мгновения... Кому эта история нужна, чем она замечательна и что она доказывает? Добродетельные страдают всего три часа на сцене и в жизни. Это очень мало. Если б их всех трех задавило карнизом, случайно упавшим, то это возбудило бы к ним большое участие. Ведь они 12 лет были вполне счастливы, а жена 12 лет кутила. И для них, и для нее только несколько часов недоразумений и страданий. У добродетельных ничего не отнято — им прибавлено счастья за добродетель; распутная заплатила за бурно и сладко проведенную жизнь несколькими минутами страданий. По-моему, тут сплошное недоразумение, ничтожные пустяки, которые хотят нам выдать за драму. Это материал для фарса во французском вкусе. Как? И эта страшная смерть? Да, и эта страшная смерть: сделайте ее только за сценой, чтобы она не возбуждала ложной чувствительности. Кругом нас столько действительного страдания, столько ежедневных фактов, заслуживающих сострадания, слез и помощи, что вызвать сочувствие зрителей к смерти какого-то чудовища в атласе и бархате — значит вести публику по ложному пути и отводить ее глаза и сердце от действительных страданий. Публика приучается сострадать именно таким исключительным явлениям, каким-то кокоткам, канальям и дряни в роскошных одеждах. Ах, какая жалость: она одевалась у Ворта, а экипажи выписывала из-за границы, лошадей для нее покупали в Хреновом, поклонниками были полны ее комнаты,— и вдруг всего этого нет! Ведь это ужасно — одеваться у портнихи Подхалузиной и получать обед из кухмистерской! Или: представьте себе, двадцать лет кутила, любовников были целые полки — и вдруг отравилась!

Просто целые моря слез заслужила!

Впрочем, надо отдать справедливость публике Михайловского театра: никто платки не вынул, глаза оставались сухи.

Об «удивительной» игре Савиной Суворин не написал ничего. «Зато,— констатировал он,— Савина за три часа спектакля, в ходе действительной, то есть по существу интересовавшей ее и окружающих жизни, а не сценической, где все — игра, переменяла три платья, дабы игра доставила еще большее удовольствие. Отсюда следует, что Трепов, высылая эту героиню из Петербурга, не наложил, конечно, рук на ее гардероб и тем усладил ее изгнание. И полиция бывает гуманна: вот единственный вывод из этого происшествия». Среди тогдашних газетных публицистов Суворина вы-

делял этот тон самостоятельности, а также умение задевать действительно важные вопросы жизни, не раздражая при этом властей. Когда Суворин узнал, что разруганная им в «Новом времени» пьеса Сумбатова «Старый закал» понравилась членам императорской фамилии, он к удивлению тех, кто не знал подоплеку этого дела, отозвался о «Старом закале» вновь — и уже вполне одобчительно. Но, несмотря на свою рептильность, Суворин пользовался большим влиянием: он умел оставаться самобытным и неожиданным. Вот и к пьесе Сумбатова он подошел иначе, чем другие: показал ничтожество героев пьесы и ее социальную вредность, вызывающую сочувствие к «раззолоченным канальям». После его рецензии о пьесе Сумбатова перестали рассуждать. Над ней стали смеяться.

Однако мнения публики и критики разделились. Что бы ни говорили критики, а пьеса в течение 90-х годов обошла всю Россию. Более того, в 1902 году драма эта, переведенная на немецкий и французский языки, шла в Вене, в Париже, а в 1904 году ставилась и на итальянской сцене. В этом нет ничего удивительного: сильные человеческие чувства, пробужденные острыми ситуациями, — благодарный материал для зрителя.

Артист Южин понимал, что последнее слово — всегда за зрителем. Драматург Сумбатов с ним не спорил. А. И. Сумбатов-Южин, записав в своих автобиографических записках, что в Москве «Цепи» имели «огромный успех и на сцене и газетный» и что затем в Петербурге пьеса опять-таки прошла с успехом, констатировал успех зрительский, игнорируя неуспех у критиков. Но Александр Иванович был еще и талантлив, а талант всегда честен; только бездарность склонна к самообману. И Сумбатова-Южина, талантливого человека, неуспех у критики несомненно задел: он понимал, что упреки кое в чем справедливы. В течение шести лет после этого, до самого 1895 года, когда была закончена драма «Старый закал», Сумбатов делал наброски, планы, но с завершением пьес не спешил. За шесть лет он не предложил театрам ни одной новой пьесы, между тем как в течение предыдущих десяти лет предлагал новую пьесу каждый год.

Перерыв в драматургическом творчестве компенсировался повышенной энергией творчества Южина на сцене. С 1888 по 1894 год А. И. Южин сыграл значительную часть крупнейших своих ролей. Попробовал он заняться в это время и преподавательской работой. Осенью 1888 года А. И. Сумбатов-Южин получил предложение преподавать в драматическом классе училища при Филармоническом обществе. Договор был заключен на пять лет.

Вместе с Сумбатовым-Южиным актерскому мастерству студентов обучал А. М. Невский, тоже актер Малого театра. Невский закладывал основу, на которой строил Южин; он преподавал предмет,

который правильней всего назвать «голосоведением» или «речеведением». Дисциплина эта включала постановку голоса, упражнение его, работу над улучшением дикции, умение разметать текст, созданная своего рода партитуру, фиксировавшую повышения и понижения тона, а также длительность пауз.

А. И. Южин на старших курсах, исходя из собственного опыта, основываясь на опыте Малого театра, пытался не только закрепить выработанные на первом курсе навыки в ходе учебных репетиций, но и передать ученикам особое отношение к театру, — отношение к театру, как к храму. И эта его позиция была несомненной оппозицией чрезмерной простоте театральных нравов закулисы, простоте, приводившей уже и к пошлости, вроде пародийного «триумфа», который Южину в свое время устроили.

«От учеников Южин требовал абсолютного знания ролей; он терпеть не мог «отсебятины», особенно применительно к текстам Островского. Услышав ошибку, Южин исправлял ее чрезвычайно театрально, прямо-таки разыгрывая маленький спектакль.

Александр Иванович внушал ученикам, что нельзя, например, произвольно ставить даже частицу «с», так как не все равно, сказать «чего-с изволите» или «чего изволите-с». Здесь есть оттенок и смысловой, и в ритме, влияющий не только на характерность речи действующего лица, но и на внутреннюю подоплеку данного момента, и на характер самого сценического образа. Заменять же одно слово другим ни в коем случае не разрешалось. «А если ученик заявлял, что он умышленно заменил одно слово другим, что ему так удобнее и что он якобы может больше и рельефнее выразить замененным словом содержание данного момента, то на это следовал ответ:

— Сделайте так, чтобы вам было удобнее. Повторите сто, двести раз это слово, сделайте его своим и добейтесь, чтобы было удобно!» — вспоминал Ю. М. Юрьев.

Интересно, что в «Дневнике 1892 года» Южин напишет, перечисляя свои актерские недостатки: «Черезчур (в Москве) держусь текста. Это меня вяжет».

По своей актерской индивидуальности Южин был импровизатором, он каждый раз играл по-разному, иногда, как в «Отелло», не соблюдая мизансцен, им же самим установленных; это отмечал С. А. Головин, игравший роль Яго с Отелло — Южиным. Хотя Южин отдавался роли до полного самозабвения, ничего в стихах не менялось. Однако, играя современные пьесы с их нехудожественными, необязательными словами, Южин, творя сценический образ, создавал иную, чем у автора, редакцию роли. А порой просто в порядке импровизации, увлеченный своим могучим темпераментом, он произносил не потехинские, или крыловские, а свои, южинские,

слова. А. И. Сумбатов-Южин очень любил, когда Мария Николаевна присутствует на его спектаклях, но признавался, что при ней играет хуже, так как все время думает о соблюдении текста.

«В 1892 г. он понимал что, «черезчур» держась текста, он лишает себя многих актерских возможностей. С годами им была найдена «золотая середина», — писал проф. В. А. Филиппов.

Но еще не найдя «золотой середины», Южин требовал от своих учеников, чтобы они держались противоположной, чем он сам, «крайности»: чтобы они строго держались текста. Он рекомендовал другим то, что для себя считал нежелательным, не путая с нормой свое собственное от нее отклонение. Он не считал, что его личные особенности дают ему основания не признавать эту идеальную норму.

Но зато, нисколько уже не противореча собственной практике, он внушал своим ученикам то, что написал в заметках 1889 года: «Надо любить свое ремесло или свое искусство больше, чем себя. Не жалеть для него ни здоровья, ни денег. И то и другое отдавать целиком на свое дело...» Пусть человек, ощущающий в себе творческие способности, «читает все, глядит на все картины, любит-ся всеми статуями, смотрит всех артистов. Его индивидуальное «я» возьмет, выработает и заразится тем из виденного, слышанного и прочитанного, чем оно способно по самому существу своему заразиться». В целом, по мнению Ю. М. Юрьева, Южин был скорее учителем сцены, режиссером, нежели педагогом. Он просто готовил спектакли, делая ученикам замечания, всегда очень ценные, ясные и меткие. Обладая и редкой для своего времени эрудицией, и блестящей артистической техникой, которая, как подчеркивал Юрьев, говоря о конце 80-х — начале 90-х годов, позволяла «сравнить его с самыми значительными актерами того времени», — Южин мог бы быть замечательным педагогом.

Ю. М. Юрьев полагал, что проявить себя во всю силу на педагогическом поприще Южину мешала огромная занятость в Малом театре, — и это бесспорно так. Но была и добавочная причина: Александр Иванович говорил Марии Николаевне Сумбатовой, что профессионалов ему готовить неинтересно, а талантливый человек сам пробьет себе дорогу. Александр Иванович не чувствовал особой заинтересованности в преподавании. Поэтому в 1892 году он ушел из Филармонического училища, уговорив администрацию взять на его место Вл. И. Немировича-Данченко.

Впоследствии многие ученики Южина выдвинулись в провинции, К. Яковлев стал известным комиком Александринского театра, да и Ю. М. Юрьев считал себя отчасти учеником Южина. «Отчасти» потому, что наступил момент, когда А. И. Южин почел за лучшее отказаться от этого даровитого ученика, к тому же еще и племянника его покойного друга. Вот рассказ об этом самого Ю. М. Юрьева:

«Как-то после одной репетиции, уже вне класса, А. И. Южин подошел ко мне, внимательно посмотрел на меня, немного прищурясь, как бы что-то соображая, а потом задал вопрос:

— На кой черт вы тут сидите?

Я был ошеломлен и в растерянности не знал, что сказать.

Видя, что я ничего не отвечаю, Южин прибавляет:

— Вам надо быть ближе к солнцу.

— То есть? — спрашиваю я его.

— Что то есть? К Малому театру, разумеется! Вам надо быть на Императорских курсах...»

А. И. Сумбатов-Южин заботился не только о даровитом юноше, как за несколько лет до того позаботился о нем самом Алексей Антипович Потехин, но и о будущем «солнца» — Малого театра, которому, как убежден был Южин, нужна интеллигентная, талантливая молодежь.

Юрьева Александр Иванович устроил среди учебного года в Императорское театральное училище в класс А. П. Ленского, хоть это и было не так просто.

Впоследствии Александра Ивановича Южина приглашали в театральном училище преподавать вместо О. А. Правдина, но Южин отказался.

Хотя в сезон 1888/89 года у Южина не было интересных новых ролей, он стал свидетелем яркого театрального события, характеризующего представление зрителей и критиков об актерском мастерстве и реализме.

16 января 1889 года в бенефис Н. А. Никулиной была поставлена в Малом театре драма А. С. Суворина «Татьяна Репина». Ходили слухи, что прототип героини, Татьяны Репиной, — актриса Кадмина, учившаяся в консерватории пению. Она начала петь с успехом в Большом театре, но вдруг у нее пропал голос, она перешла в драму и уехала в провинцию. В Харькове она влюбилась в гвардейца Трескина, адъютанта харьковского генерал-губернатора, но дела Трескина были сильно расстроены, он решил порвать с актрисой, жениться на богачке. Кадмина отравилась, играя Василису Мелентьеву, и умерла чуть ли не на сцене.

Вот этот-то сюжет и положил Суворин в основу своей драмы.

Адъютант генерал-губернатора в пьесе сделанся отставным офицером Сабининым: честь русского военного мундира цензура оберегала. Отставной гвардейский офицер бросал капризную, своевольную Татьяну ради женитьбы на богатой. Татьяна Репина принимала яд и умирала, но не на сцене, как она мечтала, а за кулисами. Южин исполнял в этом спектакле роль Сабинина.

«Русские ведомости» 19 января 1889 года писали, что Сабинин Южина «в роли Дон Жуана, приближающегося к Альфонсу, был слишком серьезен и только в третьем действии нашел настоящий

тон пошляка». Впрочем, в «Театре и жизни» рецензент хоть и признавал, что Южину удался третий акт, вспоминал умершего к этому времени Решимова, который из роли Сабинина «сделал бы чудеса», а также сожалел, что роль эту дали Южину, а не Гореву. Премьера спектакля оказалась сенсационной из-за игры Ермоловой — Репиной в финале. «Русские ведомости» так описывали случившееся: «...яд делает свое дело. Репина через силу идет играть, но через несколько минут возвращается, едва держась на ногах. Добрых четверть часа продолжают на сцене ее муки. Противоядие не помогает, и смерть начинает овладевать всем существом Репиной. Дикие, нечеловеческие стоны умирающей Репиной оглашают залу. Она срывается с кушетки и мечется из стороны в сторону. Никакие силы окружающих не могут удержать ее. В зале Малого театра сильное волнение. Многие поднимаются с мест. Три-четыре ложи быстро пустеют. Еще минута — и Репину охватывает новый приступ физической боли. Перед зрителями была настоящая безысходная смерть. Впечатление ужаса, какого мы не помним, охватило залу. В то же время из коридора бельэтажа, потом из одной ложи в самом зале раздаются истерические крики. Происходит невероятная суматоха. Артисты теряются между исполнением своих ролей и волнением залы. Обрывки слов еще долетают со сцены, пока все не обратилось в какой-то неясный гул, и режиссер не догадался опустить занавес.

Когда на вызовы г-жа Ермолова появилась одна, то ей была устроена такая овация, какой мы давно не запомнили в стенах Малого театра... Едва ли г-жа Ермолова до сих пор когда-нибудь своей игрой производила такое потрясающее впечатление».

По отзыву Вл. И. Немировича-Данченко, М. Г. Савина, в Александринском театре игравшая Татьяну Репину, «умирает изумительно. Правда так и лезет из рампы со всей резкостью впечатления. Ужас наводит ее смерть. В конце ее труп на кресле перед публикой с застывшим блеском глаз — буквально реальный труп. Но только это и хорошо у нее». Тенденцию к разрушению сценической иллюзии даже Вл. И. Немирович-Данченко в то время оценил положительно.

Зато С. Флеров в «Московских ведомостях» такую «задушевность» и «реализм» не одобрил. Он писал, что истерики и смятение среди зрителей вызвал «совершенно животный крик, вырвавшийся у г-жи Ермоловой и почти непосредственно отозвавшийся таким же криком в разных углах театра. Это было что-то совершенно чуждое духовной области; это был какой-то физиологический спазм, что-то прямо клиническое, больничное, находящееся вне всякого отношения к театру и к искусству».

То, что Буренин назвал «задушевым», а рецензент «Русских ведомостей» расценил как потрясающее достижение артистки, Флеров считал натурализмом, находящимся за пределами сценического

искусства. Ибо сценическое искусство — отнюдь не искусство имитации. Неуловимая психологическая граница, отделяющая в сознании театральную иллюзию от действительности, необходима. Если же артист имитирует смерть, и эта имитация обманывает зрителя, то зритель, узнав правду, окажется восхищен тем, что его, человека умного, так мастерски обморочили; при этом он может даже и порадоваться, что такой замечательный артист цел и невредим; но эстетических переживаний при этом уже не будет. Имитация смерти, когда в сознании зрителей граница между иллюзией и реальностью оказывается стертой, не дает зрителю возможности задуматься над художественным смыслом происшедшего, потому что художественного смысла в происшедшем не было. Был смысл потрясающего трюка.

Разумеется, зрители, услышавшие о таком замечательном происшествии на первом спектакле, повалили на второй так же, как поспешили бы в цирк любоваться смертельным — или волшебным! — номером. Однако на втором спектакле Ермолова — Репина умирала, по свидетельству того же Флерова, «изумительно», — но в рамках сценического искусства, так что любители сильных, но внеэстетических ощущений разочаровались.

Искусство — не факт, а акт; оно всегда таит в себе некоторую незавершенность, рассчитанную на встречное творчество читателей и зрителей. Совершенная имитация смерти ставила зрителей перед биологическим фактом, а не перед эстетическим актом.

Однако критерии русской театральной публики и ее кумиров совпадали в том, что перевоплощение должно было быть максимально полным, полным настолько, что игра могла перестать быть игрой, а исполнение могло выйти за рамки искусства. Именно такое перевоплощение, даже не с натуралистическим, — просто с внеэстетическим эффектом многие считали «задушевым», истинно реалистическим. То, что это утверждение не голословно и примеры, мной приведенные, не случайны, подтверждают строки В. Дорошевича, присяжного театрального рецензента и блестящего фельетониста. Вот что было для него, интеллигентного зрителя того времени, вершиной актерского мастерства; речь в данном случае идет о достижениях Ф. П. Горева, который гастролировал где-то в провинции: «Он играл сильно драматическую роль. Человека, которого затравили. Он задыхается. Он не только не может сказать ни слова, ему нечем дышать. Вопль — и он падает, умирает от разрыва сердца.

Занавес опустили.

Жидкие аплодисменты были заглушены шиканьем всего театра.

Там, за занавесом, наступила гробовая тишина. Ее прервал истерический крик... другой... третий...

Что в публике?

Актеры стояли растерянные, недоумевающие.

На сцену бледный, взволнованный, вбежал полицмейстер.

— Что Горев?

Горев вышел из-за кулисы.

— Что вам угодно?

— Вы... живы?...

— Как видите!

Полицмейстер даже за голову схватился:

— Батюшка! Да разве можно так пугать публику? Ведь в публике подумали, что вы действительно умерли! Происходит черт знает, что! Поднимайте занавес! Покажитесь!»

Мог ли Южин соперничать с таким актером?

Конечно, соперничать было необязательно, можно было сотрудничать, что Южин и пытался делать. Но в глазах части публики и критиков сосуществование на сцене Малого театра Горева и Южина расценивалось как их соперничество.

«Два направления вступили в бой.

С одной стороны — самый блестящий представитель того, что называется «игрой нутром». С другой — самый яркий представитель «работы» — так писал о сложившейся на Малой сцене ситуации В. Дорошевич. — Я очень люблю артиста Южина.

Когда он играет Ричарда, Кориолана, Макбета, даже Гамлета, — я иду в театр, с таким же огромным интересом, с каким идешь на вечер, где встретишь человека очень талантливого, очень умного, с огромной эрудицией. Его мнение интересно. Его выслушать — огромное удовольствие.

Но я не думаю, что с А. И. Южиным когда-нибудь случилось то, что случилось с Ф. П. Горевым где-то в провинции».

Южин не умел достигать таких эффектов. Может быть, и хотел бы, но не мог: его дарование было совершенно иным, чем у Горева. Оно было непривычным и потому казалось рассудочным.

Но Дорошевичу — пусть не без грусти по прекрасному прошлому — пришлось констатировать: «Труд, изучение, глубокая и вдумчивая интеллигентность победили. В разговорах о Малом театре стало все чаще и чаще обязательно упоминаться имя: — Южин.

Горев отошел немного в глубину сцены».

Началось это после представления драмы В. Гюго «Эрнани», которую сам же Горев выбрал для своего бенефиса.

В 1881 году «Эрнани» намечал для своего бенефиса А. П. Ленский, но пьеса была запрещена цензурой. Несколько лет спустя она вновь была предложена на рассмотрение цензуры под названием «Гернани». По правилам, пьесу, ранее запрещенную, вторично цензуре нельзя было предлагать. Чтобы обойти это правило, пьесу переименовали в «Гернани». Переводчик ее, С. С. Татищев, сумел под новым названием провести ее через цензуру. А. И. Южин

хотел ее взять для первого бенефиса, чтобы играть роль Эрнани. Но тогда этого не удалось. Теперь же роль выбирал бенефициант. Горев выбрал себе роль романтического инсургента Эрнани, а Южин взял вторую по значению роль, роль Дона Карлоса, испанского короля, становящегося императором Карлом V. Донью Соль, возлюбленную Эрнани, играла Ермолова, а герцогом Гомесом де Сильвой был А. П. Ленский.

Дон Карлос у Гюго — человек страстный, но и владеющий собой, играющий чужими жизнями ради собственной прихоти, но и способный к благородству, — с самого начала ожил в игре Южина во всем многообразии. Исполнителю «удалось с артистическим тактом отметить все черты этого лица рядом подробностей в интонациях, мимике и движениях», — писали «Русские ведомости».

По сюжету драмы Гюго Дон Карлос проникает к донье Соль де Сильва, племяннице и будущей жене герцога Гомеса де Сильва. Он знает, что донья Соль ждет своего любимого — Эрнани. И вот переодетый король требует, чтобы дуэнья доньи Соль его спрятала: он хочет увидеть в лицо своего врага и соперника.

Вот как, судя по воспоминаниям В. Михайловского, вел Южин сцены во дворце герцога де Сильва: «Жесты его отличались благородной сдержанностью, и он ограничивал движение на сцене пределами самого необходимого... На сцене не было ни Южина, ни даже вообще русского артиста, а жил подлинный король, да еще испанец XVI столетия...»

С неподражаемой серьезностью настоящего бандита переодетый Дон Карлос предлагал дуэнье:

— Вот кошелек, а вот кинжал — извольте выбирать.

Но в его тоне прозвучал еще и властный приказ, которому дуэнья не могла перечесть.

«Сразу видно было, что здесь забавляющийся амурными похождениями король, перед которым как-то пасуют все, — даже переодетый разбойником Эрнани», — писал В. Михайловский.

Ни в этих сценах, ни потом Южин ни разу не подбегал к рампе и не устраивал бросающихся в глаза уходов со сцены, как это часто делали. Зловещий смех, вопли, яростные прыжки — все привычные для зрителей формы сценического поведения романтических героев Южин оставил Гореву. Южину хватило «своего, горячего, прекрасно взятого тона, делавшего его «королем с головы до ног», — хватило для того, чтобы «Горев, сам того не замечая, начал вдруг вторить г. Южину; из-за этого моменты, рассчитанные на контраст, поражали монотонностью... Победителем выходил г. Южин, который блестящей, продуманной игрой очень скоро увлек зрителей». Так 20 ноября 1889 года писали «Новости дня». После того как герцог де Сильва (А. П. Ленский), неожиданно вернувшийся домой и заставший у доньи Соль короля, успокаивался отно-

сительно своей семейной чести, он начинал беседу с королем о политике: у короля испанского есть возможность стать императором Священной Римской империи. Карл V — Южин проводил эту сцену сидя в кресле, вытянув вперед ноги. Его реплики по адресу римского папы звучали неподражаемой иронией. А когда он говорил: «Удастся ли вам, святой отец, орлу обрезать крылья?» — то эта язвительная фраза не звучала пустым хвастовством. Зритель уже видел, что пылкий кабальеро, влюбленный в донью Соль, на самом деле не может по натуре оказаться игрушкой своих страстей: он слишком силен для этого. Он — всегда Цезарь и никогда — Антоний. Это подтверждалось сдержанной, уверенной силой, с какой Дон Карлос говорил о своих планах на будущее. Южин сразу заявил своего героя психологически сложной, заинтриговывающей фигурой. Едва упал занавес после первого акта, весь театр дружно потребовал Южина, хотя заключительный монолог произнес Эрнани.

«Сразу драма точно переименовала свое название «Эрнани» на «Карлоса». Мы сидели как зачарованные. Во втором акте Южин — Карлос, пытающийся похитить обманом донью Соль и внезапно натыкающийся в своем молодецком набеге на Эрнани, предстал перед нами в ином свете». Его «несколько рискованное» объяснение в любви донье Соль «поразило всех необычайной искренностью и мягкостью тона, чистой страстью пылкого юноши, а не повесы-короля, привыкшего к легким победам. Но как только появляется Эрнани, Карлос — Южин снова становится королем с головы до ног, и бедный «кастильский лев» совершенно уничтожен его презрением».

Эрнани — не разбойник, а инсургент: его отец, принц Арагонский, после длительной усаобицы с отцом Дон Карлоса был побежден и казнен. Теперь Эрнани с верными ему горцами борется против короля, мстит за отца. И вот наступил момент, когда безоружный Дон Карлос оказывается у Эрнани в руках.

— Души! — говорит у Гюго Дон Карлос.

Южин играл эту сцену так: сопроводив эту реплику жестом глубокого равнодушия, он поворачивался к Эрнани спиной. Все было сделано с такой внутренней силой и благородством, что Эрнани ничего не оставалось, как ответить на это:

— Иди!

Эрнани тут ломает свою шпагу. У Горева этот жест был скорее выражением отчаяния и бешенства, чем духовной силы, превосходящей мужество короля. «Невольно закрадывалось в сердце слушателя недоумение и разочарование, — вспоминал о спектакле «Эрнани» В. Михайловский, — как это донья Соль могла предпочесть бездушного и бесцветного рыцаря на ходулях такому подлинному рыцарю с душой льва и взором орла. И ничего не помогло Горову, даже заключительная эффектная сцена».

Снова зал вызывал Южина чаще и громче, чем бенефицианта, Горева.

Но главным эпизодом, прочно вошедшим в историю русского театра, был монолог Дон Карлоса перед гробницей Карла Великого в Аахене, куда съехались выборщики — короли и все владетельные князья Европы, чтобы избрать нового императора. Дон Карлос в числе кандидатов, но ему может не хватить трех голосов. Он знает, что заговорщики, среди которых Эрнани, решили его убить. Он принял, правда, предупредительные меры, но многое зависит от того, выберут ли его императором: ведь среди заговорщиков много владетельных вельмож, с которыми испанскому королю будет нелегко справиться. Императору Священной Римской империи, избранному королями и герцогами Европы, справиться с врагами в Испании будет несравненно легче. Но Дон Карлос уверен, что победит. В разговоре со своими сторонниками он уже назначает кары побежденным изменникам. Когда придворные уходят, Дон Карлос подходит к гробнице Карла Великого. Карл Великий, собравший под свой скипетр всю Европу и окруженный ореолом легенд, для него — идеал монарха.

Монолог перед гробницей занимает целое явление, в монологе сто шестьдесят семь строк; он своими размерами намного превышает любой из монологов шекспировских героев. Что же до содержания, то оно для актера — весьма неблагоприятный материал: политическая философия в метафорах трудна для сценического воплощения. Как правило, актеры сокращали монолог Дон Карлоса.

Первые строки этого монолога-исповеди дышат неукротимым честолюбием, но в то же время исполнены благодарности к тому, кто сделал Европу единой и могучей.

«Она — как здание, где наверху стоят
Лишь два избранника, царей поправших ряд.

Вот — равновесие, вот что порядком стало:
Плащ избирателя и пурпур кардинала...».

И папа римский, и император, глава Священной Римской империи, избирались: один — кардиналами, другой, как уже говорилось, выборщиками из числа европейских владетелей. Виктору Гюго дорог был принцип выборности верховной власти. В России этот принцип был ни к чему, — одной из причин запрета пьесы стали ее антисамодержавные тенденции. Зато в сердцах многих зрителей Малого театра эти тенденции жили; но само собой разумеется, что ожить не только в сердцах, но и на сцене этот монолог Гюго мог только силой исполнителя. И строки, чисто, казалось бы, литературные, непригодные для театра, ожили. «Когда заговорил Южин, — вспоминал В. Михайловский, — весь театр затих и каждому пока-

залось, что больше в театре никого нет, кроме него самого, и что сам зритель притаился в углу под сводами собора».

Зрительское самозабвение, когда человек ощущает себя очевидцем, а не зрителем, когда он существует не рядом с соседом в толпе, а в одиночестве, наедине со сценой, — один из чудодейственных эффектов театрального искусства. Психологически при этом у зрителя существует запрет прямого вмешательства; но зато остается ощущение свидетельского соучастия, о котором сам Южин писал в очерке «Студент и 38-й № галереи Малого театра». Противники постановки пьес Гюго и Шиллера на Малой сцене полагали, что романтическое искусство не может вызвать этого ощущения совершенной жизненности.

Южин своей игрой опроверг их.

Но, может быть, чувство полной реальности происходящего на сцене, объединяющее и зрителя и актера в новое и нераздельное целое, в состоянии был испытывать на этом спектакле только человек несовременный, с другими театральными рефлексам?

Но вот как вспоминал о монологе Дон Карлоса советский театровед, профессор Вл. А. Филиппов, который видел эту сцену из «Эрнани» уже в нашем столетии: «Открылся занавес. Южин стоит вполоборота, — он встречен рукоплесканиями, — начался его монолог: я не ощущал духоты и тесноты «галерки», не чувствовал нанирающих на меня солдат, а слушал речь актера, поразившую меня сначала целым каскадом неожиданных интонаций, разнообразием их, сменой тона и силы звука; в сознании было удивление, что актер, не двигаясь по сцене, почти не жестикулируя, приковывает к себе такое внимание, и вдруг, когда раздалась буря оваций, я поймал себя на том, что я забыл, что я в театре, забыл следить за всегда интересовавшими меня приемами декламации, что я их не только не запомнил, но и не уловил. Когда Южин выходил на вызовы, помню, меня поразило, что он совсем, совсем не такой, каким только что был...»

Перевоплощение в образ было полным. Но можно ли было «подсмотреть» черты этого образа в окружающем, как это делали иной раз актеры Малого театра, — доходило даже до того, что в бытовых пьесах из русской жизни они гримировались под того или другого известного москвича, психологически похожего на данный персонаж? Да и мог ли житейский опыт ассоциативно подсказать те чувства, которые переживал выдуманный романтиком Гюго король? Стихи Гюго содержали свою психологию — психологию поэтического текста; но чтобы психология поэтического текста стала психологией сценических чувств актера, ему кроме опыта жизненного нужен был огромный опыт духовный и интеллектуальный. Дело не только в том, что А. И. Сумбатов-Южин следовал собственным заметкам 1889 года, требовавшим в качестве неперемennого условия для про-

дуктивного творчества постоянного, все более и более глубокого проникновения в культуру. Ему, как актеру, в данном случае помог собственный опыт раздумий и переживаний, когда он писал об Иоанне Грозном, вначале своим капризным деспотизмом очень похожим на короля Дон Карлоса, а затем ставшим его антитезой.

Когда Сумбатов писал свою пьесу, он чувствовал стихами; теперь это переживание стихов, пусть чужих, стало содержанием его игры, как содержанием игры хорошего оперного певца становится переживание эмоций, содержащихся в словах и музыке.

Это сближение не случайно; дело не в том, что в коллизиях романтических стихотворных драм часто бывает нечто «оперное» — взять тот же монолог Дон Карлоса перед гробницей Карла Великого, — дело еще и в особом характере поэтического текста. Ведь в качестве материала для воплощения замысла Гюго выбрал не просто слово, а слово, особым образом организованное, — особым образом организованную речь, где логический смысл неотделим от эмоционального, а эмоциональный смысл уточняется и ударениями, и внутренними паузами в строке, и инверсиями. Ритм создает особую жизнь слова, и чтобы оно сызнова ожило, уже не в чтении, а на сцене, нужно прежде всего не бояться его музыкальности... Играя Чацкого, Южин старался найти компромисс между интонацией живой беседы и интонацией грибоедовского стиха. Но тут ему очень помог сам грибоедовский стих. В драме Гюго дело обстояло совсем иначе — и Южин пошел по другому пути: особенностью его мастерства уже в эти годы стало умение найти стиль речеведения, каждый раз соответствующий литературной стилистике пьесы.

Стиль речеведения южинского Дон Карлоса во время монолога перед гробницей Карла Великого был в основе своей музыкальным, и оттого слово звучало во всей полноте поэтического смысла. «Как сейчас, слышу я, — вспоминала в 1937 году народная артистка СССР А. А. Яблочкина, — знаменитый монолог у гробницы императора в «Эрнани» Гюго, когда Южин в течение 15 минут, оставаясь один на сцене, держал в напряжении весь театр: он произносил его с таким мастерством, так умно, так увлекательно, и — я бы сказала — так музыкально, что публика сидела, как зачарованная, боясь перевести дыхание, чтобы не пропустить ни единого звука».

Игра Южина не была «декламацией», — нет, она заражала зрителей именно силой сценического переживания, выразившегося прежде всего музыкой голоса.

Но сценического переживания чего? Что происходило с испанским королем у гробницы первого императора Священной Римской империи?

Внешне — ничего не происходило. Внутренне — Дон Карлос был в состоянии раздумья. Сперва темой его раздумий была державная власть императора и духовная власть римского папы, но эти

раздумья короля не были холодными расчетами. Они одушевлялись чувством и потому становились не понятиями, а метафорами.

Не о технике — о картинной поэзии власти размышлял король:

«Так Цезарь с Папою — две части Божества,
Один — весь в пурпуре, другой — в покрове белом,—
Когда идут — равны, едины в мире целом;
Со страхом шар земной приемлет их права!..»

«И когда Южип — Карл рисовал сочетание светской власти императора и духовной — папы: «...Один — весь в пурпуре, другой — в покрове белом», — зрители вперяли взор в задний план сцены, ожидая увидеть на сцене набросанную с дивным искусством картину», — вспоминал о спектакле В. Михайловский, подчеркнувший перед тем, что Дон Карлос, хоть и не знал результата выборов, но уверен был, что его изберут, — уверен «той верой, которая двигает горами».

Однако этот монолог был не апофеозом императорской власти, а раздумьями и о ней, и о ее судьбах. Тут вступала новая тема — тема народа, который и держит, подобно Атланту, всю эту пирамиду властей, на вершине которой — император.

«Опора нации, народ, терпя обиды,
Выносит на плечах всю тяжесть пирамиды;
Живые волны сам, — колеблет средь зыбей
Ее величие подвижностью своей,
Сдвигает с места все; на волнах вознесенных,
Как жалкую скамью, он потрясает троны,
И короли, забыв раздоры, войн каприз,
Вздымают к небу взор!..
Смотрите лучше вниз!

Ведь если заглянуть поглубже в те потемки, —
Увидишь не одной империи обломки,
Кладбище кораблей, опущенных во тьму,
Уже неведомых народу самому...
И этим управлять!..»

Строки о народе, «опоре огромной пирамиды», были, по воспоминанию очевидца, «произнесены с величайшей одухотворенностью и пластичностью» и «перед нами встали миллионы людей, океан, один вдох которого мог отнять у нас даже самый воздух».

Метафоры передавали эмоциональный напор, силу размышления.

Но «сфера сцены состоит в изображении чувств и страстей, — писал А. А. Кизеветтер в статье о Сумбатове-Южине. — А показывая со сцены «думы вслух», приходится показывать размышления, разыгрывать не чувства и поступки, а мысли. Конечно, и мысли

носят эмоциональную окраску, нередко даже в сильной степени, но все же размышление, хотя бы возбужденное, представляет нечто иное, нежели активное столкновение чувств и страстей. Мне не приходилось встречать артиста, который обнаруживал бы в такой степени, как Южин, искусство *инсценировать мысль*. Поэтому-то Южин и являлся на сцене королем монологов.

В монологах на сцене выражается то, что в жизни человек переживает молча, про себя. Сгладить эту условность можно только произнося монолог так, чтобы речь актера зритель принял за *молчаливую мысль*.

Южин достигал этого эффекта тем, что главный упор делал именно на эмоциональном смысле метафор; он их внимательно и медленно прочитывал. Это не было декламацией. «Хорошо декламировать монолог могут многие. Но в том-то и дело, что монологи в пьесах надо не декламировать, а *играть*...» — писал профессор А. А. Кизеветтер. — Я могу засвидетельствовать, что монолог произвел впечатление необычайное. Между тем этот монолог не принадлежит к числу тех ударных монологов, которые требуют от артиста много страстной возбудимости и подносятся зрителю в виде, как бы сказать, горячей припарки, после чего зритель должен вскочить и захлопать в ладоши. Нет, монолог Карла V в «Эрнани» длинен и сложен и требует для своего произнесения много таланта и тонкого искусства...».

В этом монологе надо было «инсценировать процесс размышления». Это и делал Южин, показывая, как сила поэтического смысла метафоры, сила мысли, оказываются в единстве с силой чувства. Поэзия существовала в этом монологе как чувствуемая мысль, которая в этом качестве — в качестве сильного чувства — способна уже и преобразить душу.

В ходе монолога Дон Карлос менялся как человек. Недавно еще безоглядно веривший в свое призвание властителя, но теперь глубоко переживший чувство непрочности власти и мощи народа, Карл V обращается к Карлу Великому с надеждой, что могучий и грозный дух создателя империи отзовется на его мольбы, «направит, укрепит».

Дон Карлос открывает дверь гробницы и входит в нее:

«Когда не тень твоя, пусть прах мне скажет слово!

Войдем! О небо! Вдруг прошепчет он сурово,

Вдруг встанет предо мной, высокий и прямой,

И выйду я на свет с седою головой!

Но все ж — войдем!»

«А. И. Южин почти не повышал голоса, временами даже говорил шепотом, но каждое слово наполняло весь зал. Мы присутствовали при необычайном акте творческого подъема, когда могучей

волей великого артиста воскрес даже не Карл V, а сам Карл Великий, и мне казалось, что из склепа с седыми волосами выйдет не Южин — Карлос, а я сам... — рассказывал очевидец. — Весь театр почувствовал, что только такой человек и мог вызвать гигантскую тень творца Новой Европы. Это не Фауст, беспомощно отвращающий свое лицо от им же вызванного духа, а дух, равный по величю и силе собеседнику, байроновский Манфред. И все поразительное впечатление достигнуто было самыми простыми художественными средствами, преимущественно одними изменениями интонации».

Между тем заговорщики, в числе которых герцог Гомес де Сильва и Эрнани, подле гробницы Карла Великого клянутся уничтожить Дон Карлоса. Вдруг слышатся пушечные выстрелы, возвещающие, что император Священной Римской империи избран. Двери гробницы распахиваются. Появляется Дон Карлос.

«Когда он появлялся перед заговорщиками, — вспоминала эту сцену Е. Д. Турчанинова, — и произносил: «Карл Пятый перед вами», — то буквально у зрителя пробегал мороз по коже от этой силы, убежденности, неопровержимого доказательства и веры, что он — император и никто не смеет ему противостоять».

Карл V в противовес заговорщикам собрал своих людей в этом подземелье. Его солдаты врываются и берут мятежников в плен. В числе пленных Эрнани. Донья Соль падает на колени перед императором, умоляя пощадить Эрнани, — ее «возлюбленного и супруга».

Император прощает всех, а Эрнани не только возвращает титулы, отобранные его отцом, королем Испании; он соглашается на свадьбу Эрнани с доньей Соль.

«С неслыханным величием во взоре и жестах Южин поднимает с колен свою царицу сердца и отдает ее Эрнани, прощая заговорщиков, а вслед за тем в его голосе, когда он говорит, что его возлюбленные теперь — Германия, Испания и Фландрия, — звучит тоска расчета с жизнью сердца, грусть безысходного отчаяния, — описывал эту сцену В. Михайловский и продолжал: — Все уходит. Карл остается в одиночестве, — а Южин поднимается головой выше, его герой перерождается в нового человека», — это происходит во время последнего, короткого монолога перед гробницей Карла Великого.

Новый император, преклонив перед гробницей колени, завершает свой монолог так:

«...Я спрашивал тебя: в чем тайна управления,
С чего начать? И ты ответил мне: «С прощенья!»

«Заключительный монолог IV акта, тот, в котором Дон Карлос, ставший уже теперь императором, обращается к могиле Карла Великого и спрашивает, доволен ли он им, — этот заключительный

монолог был произнесен совершенно мастерски. Г. Южин точно вырос и преобразился изнутри. Мы все притихли, когда раздался внезапно какой-то другой голос — голос Карла V, а по залу зазвучала музыка рифм, торжественно, размеренно и ясно лившаяся из уст артиста... А у нас все боятся стиха, стараются его ломать и проматывать рифмы. Какое заблуждение!» — так, в согласии с В. Михайловским, писал в «Московских ведомостях» (1889, 20 ноября) С. Флеров, критик, как мы уже знаем, чрезвычайно скупой на похвалы.

В. Михайловский так описывал то, что дальше происходило на спектакле: «Никогда в жизни, ни прежде, ни после, я не видел такого единодушного взрыва восторга, какой разразился в театре через минуту после того, как опустился занавес над коленопреклоненным Южиным. Мы неистовствовали, чуть ли не полчаса и не давали начинать последнего акта, в котором Карл уже не появляется... После «Эрнани» ходульные трагики стали невысказанными на московской сцене», а для Горева «Эрнани» «стал настоящим Седаком».

Южин великолепно воплотил эволюцию героя Гюго: деспот, только что мстительно мечтавший о казни заговорщиков, Карл V изменился к лучшему: благородные черты его природы восторжествовали. Это всех потрясло и обрадовало, — в России не привыкли к тому, чтобы императоры начинали свое царствование с прощания своих политических врагов. Пожалуй, исключением был Александр II, но оставшиеся в живых декабристы, которых он амнистировал, провели к тому времени в ссылке и тюрьмах более тридцати пяти лет. Александр III к народолюбцам был беспощаден. Благородство романтического, книжного императора как бы давало урок императору реальному. Так что либеральные зрители вполне могли унести с этого спектакля заряд политической оппозиционности.

Русский театр получил, говоря словами Н. Е. Эфроса, «одно из самых лучших сценических дел Южина», не говоря о ценнейшем опыте сценического воплощения самого процесса мысли. Впоследствии процесс раздумья умел «инсценировать» — это признавалось его замечательной особенностью — ученик А. И. Сумбатов-Южина А. А. Остужев, замечательный русский актер, народный артист СССР.

Блестящему исполнению Южиным роли Дон Карлоса способствовало и то обстоятельство, что, хотя иллюзии артиста относительно русской монархии постепенно рассеивались, но сама идея монархии, мечта об идеальном монархе была Сумбатову все еще близка. Это важно отметить: Шведингер, народовец из Пушкинского театра, будь он в десятки раз талантливее, чем был, не смог бы с южинской убежденностью и силой сыграть Дон Карлоса: он презирал саму идею императорской власти.

В данном случае политическая умеренность князя А. И. Сумбатова-Южина пошла на пользу русскому театру.

Газеты в оценке спектакля были единодушны. «Обстановка «Эрнани» совсем мейнингенская, а исполнение разное: г. Южин — восхищает, г. Ленский — привлекает, г. Горев — играет, а г-жа Ермолова — спасает главную женскую роль», — отозвался в «Будильнике» (1889, 26 ноября). Неприсяжный рецензент.

Этот отзыв подводил итог всему тому, что писалось об «Эрнани» московскими и петербургскими газетами.

30 апреля 1890 года А. И. Сумбатов-Южин получил за исполнение роли Карла V почетный знак Академических палм от президента Франции; за исполнение роли доньи Соль М. Н. Ермолова получила ту же почетную награду.

Два месяца спустя после выступления в «Эрнани» театральная Москва увидела Южина, который стал уже одним из любимцев публики, в роли Макбета.

Еще весной 1889 года Г. Н. Федотова приехала к Сумбатовым, что их обрадовало. Она предложила Александру Ивановичу исполнить в ее бенефисе роль Макбета в трагедии Шекспира. Сама она взяла себе роль леди Макбет. За лето, проведенное в Погромце, имени барона Корфа, будущий исполнитель читал и вместе с женой учил роль Макбета. Как обычно, Мария Николаевна подавала реплики, Сумбатов отвечал на них. В августе 1889 года Сумбатов-Южин вернулся в Москву с готовой ролью. Разумеется, Сумбатов-Южин не ограничился одним только изучением ее текста. В июле 1889 года Александр Иванович обратился к А. С. Суворину, напомнив ему, что он обещал прислать «издания и рисунки, касающиеся Макбета и его постановки»; Сумбатов-Южин в своем письме просил всесильного журналиста сообщить ему «возможно подробный список» и других материалов этого рода. Суворин ничего не ответил. А. П. Чехов, к этому времени познакомившийся с А. И. Сумбатовым-Южиным, в октябре 1889 года напомнил Суворину по просьбе Александра Ивановича об этом летнем письме. Суворин по-прежнему не стал отвечать Сумбатову, а ответил Чехову, который и написал 25 ноября 1889 года Александру Ивановичу: «Мне сдается, что Суворин вас не понял. Что, собственно, Вам нужно? Если пужна какая-нибудь книга из его библиотеки, то я попрошу поискать...» В конце декабря 1889 года Чехов препроводил Сумбатовым, вместе с новогодним поздравлением, «три макбетистых книжицы» от Суворина. В январе 1890 года Александр Иванович вернул эти книги Чехову для передачи Суворину.

А. И. Сумбатов-Южин, как и А. П. Чехов, относился к А. С. Суворину с уважением. Впрочем, как мы увидим ниже, вскоре отношения Сумбатова и Суворина осложнились.

Что же касается книг, то Сумбатов всегда много читал, готовясь

к ответственным ролям; и чтение это давало порой совершенно неожиданные побочные результаты. Готовясь к роли Карла V в «Эрнани», Александр Иванович наткнулся на книгу некоего М. Юрьева «Карл V и его время». Эта книга ознакомить с эпохой Карла V не помогла, зато Александра Ивановича заинтересовал автор, ставший впоследствии прототипом пьесы «Джентльмен». Вообще же Сумбатов не преувеличивал значения ученых сведений для исполнителя, и был очень недоволен, когда после генеральной репетиции друг и советчик Гликерии Николаевны Федотовой, Н. М. Павлов, поколебал своими учеными рассуждениями ее уверенность в себе. Южин как будто в себе не сомневался. К тому же Вл. И. Немирович-Данченко, чье мнение для Сумбатова-Южина было всегда очень важным, писал своему другу еще летом 1889 года: «Отелло и Макбет — вот две светящиеся точки, куда стремится твоя настоящая дорожка». Однако, любя шекспировские роли, Южин часто говорил, что исполнение шекспировских ролей сходно с ночной борьбой Иакова с Богом: из нее всегда выходишь хромым, то есть неудовлетворенным.

Премьера «Макбета» состоялась 15 января 1890 года.

«Русские ведомости» отметили в день спектакля, что за последнее время премьеры Малого театра увлеклись классическими пьесами: Г. Н. Федотова для прошлого бенефиса взяла «Антония и Клеопатру» Шекспира, А. П. Ленский выбрал для бенефиса «Отелло», а теперь вот «Макбет» появился на Малой сцене по инициативе Федотовой!

С. Васильев (Флеров) в «Московских ведомостях» тоже обратил на это внимание. Разговор о «Макбете» на сцене Малого театра сразу стал принципиальным, касающимся, во-первых, того, стоит ли играть в театре Островского Шекспира, а во-вторых, — имеет ли смысл москвичам состязаться с иностранными гастролерами, привозившими, в частности, и «Макбета»?

Флеров высказывался на сей счет вполне определенно, хоть и с изысканной любезностью. «Им, — писал Флеров о премьерах Малого театра, — как бы хочется отдохнуть и освежиться от натурализма в сфере идеального творчества. Это явление чрезвычайно утешительное, симпатичное и похвальное. Но симпатичные и похвальные намерения составляют лишь одну половину дела... Нужно сыграть пьесу так, чтобы исполнение стояло на высоте намерения». Дальше Флеров как о чем-то само собой разумеющемся говорит, что ни «Антоний и Клеопатра», ни «Отелло» и «Макбет» «не произвели на публику охвата», а имели только «успех из уважения к добрым намерениям и добросовестному труду артистов...».

«Макбет» в Малом театре Флерову не понравился: «Мне показалось, что трагедия паводила на зрителей скуку... А между тем как все артисты старались!.. Их, этих чудесных артистов Малого

театра, нельзя было не полюбить за эти их волнения. Они мучались сами, и мучения их еще увеличивались сознанием, что они мучали нас...»

Однако же кассовые сборы резко противоречили этому грустному выводу. Поставленный в январе «Макбет» дал до конца сезона 11 полных сборов и перешел в следующий сезон.

Со своей стороны и критики других газет не соглашались с «Московскими ведомостями». Рецензент «Театра и жизни» (1890, 19 января) отмечал: «Когда два года назад г. Ленский ставил в свой бенефис трагедию Шекспира «Отелло», то он ожидал, разумеется, что наибольший успех выпадет на его долю (в заглавной роли). На самом же деле на первый план выдвинулся исполнитель роли Яго г. Южин. То же самое произошло с г-жой Федотовой: в «Макбете» первенствующее место принадлежало, безусловно, не ей, а тому же самому Южину, проведшему роль Макбета с замечательным совершенством».

С самого начала «Макбет» вызвал резкие споры. «Новое время» в Петербурге писало, что «это театр, а не жизнь. В роли Макбета Южин даже делает более, чем может, а все же не в силах достигнуть высоты шекспировского трагизма...». Рецензенту «Нового времени» игра Южина показалась «очень умной, но холодноватой, деланной».

Не редкий упрек,— но мы уже видели, что именно многие критики в те времена считали «задушевной» игрой. Однако совсем иначе писал рецензент Н. Осипов («Гусляр», 1890, № 7), человек еще молодой по сравнению с Флеровым. Интересно, что у молодежи Южин вызвал другие реакции, чем у старшего поколения.

«Великий, как Гаген в Нибелунгах, ...он, возрастая ужасом своих дел, все-таки заставляет нас невольно уважать его, печать врожденного героизма видна в нем до конца, так что величие его мужественной силы и мощь его решимости почти перевешивают и заслоняют великость его вины. Следя за исполнением Южина, вы чувствуете, что тут борется уже не человек, а зверь, что глаза его горят уже не пылом истинной храбрости, а бешенством отчаяния, но в могучей, титанической натуре Макбета все так велико, так грандиозно, что и отчаяние бешеного, почти обезоруженного зверя,— велико в нем, доблести подобно».

Макбет Южина рад был сразиться с самим роком, словно этого Макбета одушевляли романтические строки о том, что человек может оказаться сильнее победоносных богов:

«Кто, ратуя, пал, побежденный лишь роком,—
Тот вырвал из рук их победный венец».

Эти строки Тютчева могли бы стать эпиграфом к южинской трактовке шекспировского образа. Южин шел к пониманию Шек-

спира через Гюго. Он играл романтического Шекспира. Однако романтика несколько не исключает трагического.

Южинский Макбет не переживал трагедию нарушения нравственного закона. Макбет Южина переживал трагедию рока, трагедию роковой предназначенности к власти. В известной мере это было продолжением Карла из «Эрнани»; тень этой роли упала на южинского Макбета. Тема этого Макбета — тема власти. На пути к ней человек теряет доброту, получая взамен мощь и беспощадность. Беспредельному самообожествлению и самовластию судьба ставит предел — и человек гибнет. Но, подобно лермонтовскому Демону, Макбет не смиряется перед высшим началом. По натуре Макбет — титан.

Интерпретация Южина была неожиданной. В. А. Филиппов пишет об отзыве Н. Е. Эфроса, к которому присоединились и Ан-ский (Н. М. Ремезов из «Русской мысли») и отчасти И. Иванов («Артист», № 1, 1890 г.): «Здесь мы опять видим, что критика направлена на трактовку роли, и поскольку эта трактовка не совпадает с пониманием нищего, она не вызывает сочувствия... Противоречивость мнений о трагедийных ролях Южина была несомненно результатом своеобразия его интерпретации шекспировских трагедий. В этих образах актер должен был не только убедить зрителя, но и переубедить. И не силой «переживания», «темперамента», «нерва», а пониманием образа. Макбет Южина — и не «мой» Макбет. Но, виденный мною в последней его редакции, он был логически выдержан и обоснован, не было в нем внутренних противоречий, была убедительная последовательность».

Южинский Макбет был скорбен с самого начала, когда он предчувствовал свою трагическую судьбу. Трагизм натуры Макбета в том, что непреодолимое влечение к власти как к некоей заманчивой, загадочной сверхценности входит в конфликт с его честностью и совестью. При этом надо помнить, что «полем сражения» для этих центробежных стремлений являлся у Южина необычный человек. С самого начала зрители «увидели перед собой первозданного гиганта, бесстрашного героя с великой думой, подавляющего всех окружающих и потому одинокого в своем величии», — писал В. Михайловский. «Никс» особо отметил сцену перед убийством короля Дункана, когда в Макбете созрела уже мысль об убийстве, но нет еще решимости. «Эта трагическая деталь отчетливо проступала в игре Южина», — отметил рецензент. «Угрызения совести Макбета переданы отлично. Слова: «Не будет спать его убийца Макбет» — производят потрясающее впечатление на зрителя», — писал рецензент «Театра и жизни».

И по мнению В. Михайловского, душевная борьба Макбета была передана виртуозно: «Трагедия Макбета предстала перед нами, как истинная трагедия одиночества великой души, которой не на кого

опереться, не с кем проверить себя и свои силы... Никогда не забыть мне той сверхчеловеческой силы, с какой Южин произнес монолог, впервые ясно вскрывающий чуткую совесть Макбета, знающего, что такое долг перед самим собой и какой переворот в нравственных понятиях человечества должно вызвать его страшное преступление. Ему страшен внутренний закон, а не внешние последствия... Но... борьба с совестью кончена, и Южин уходит с зловещей фразой: «Ужасный час недалеко, но все равно мы будем улыбаться», — и перед нами исполнен в самом злодействе... Говорить о техническом исполнении не приходится. В сцене, когда Макбету грезится кинжал, и Южин хватает призрачную сталь, нам показалось, что он обрезался, схватив его, и что капли крови на клинке — кровь Макбета, а не его жертвы: с такой болью и ужасом Южин отдернул и осматривал свою руку...»

Обычного у других исполнителей противоречия между фигурой Макбета — героя и сангвиника в первой половине трагедии и меланхолика-злодея во второй — не было, и мы видели на сцене лишь последовательный рост настроений и мыслей сильной натуры, которой повинуются и самый ход событий.

Макбет Южина изживает в себе совесть; он знает от ведьм, что погибнет, но не раньше, чем наступят чудеса: Бирнамский лес пойдет на Дунсинан, и появится человек, не рожденный женщиной, который сможет убить Макбета. Макбет идет навстречу этим чудесам, этому року; он искушает судьбу злодействами, растет в этом дерзком вызове; иссякание души в ее добрых проявлениях сопровождается накоплением горького опыта, черного опыта злодейства. Макбет Южина к финалу становится злым гением, — но именно гением, — ибо бывает ведь и злая гениальность. Вот ее-то рождение и показал Южин своей игрой.

Частности южинского исполнения могли быть различны и оценивались по-разному: эти частности ведь менялись из спектакля в спектакль. Но были эпизоды, восхитившие почти всех рецензентов, — например, появление тени Банко на пиру. Эта сцена была «сыграна Южиным с потрясающей силой, и его грозный окрик: «Кто это сделал, лорды?» — показал, что ему уже всюду чудится измена. Появление призрака кажется Макбету нарушением законов природы, каким-то преступлением против законной власти именно потому, что совесть его уже уснула и мучения кончились. Южин — Макбет глубоко убежден в правоте своего дела, и потому каждый раз скоро овладевает собой. «Тень — только ложный призрак, им прогоняемый», — писал Михайловский. Иванов в «Артисте» со своей стороны писал о той же сцене с призраком Банко на пиру: «Нам еще не приходилось видеть такого эффекта ужаса, подчиняющего своей власти даже зрителя».

Но главное было не в этих частностях, а в общей трактовке роли.

Трактровка же эта была неожиданной для тогдашних либералов с их позитивистской верой в эволюционный, постепенный прогресс, исключавший уже по одному этому свойственный романтикам интерес к темным гениям злодейства; все они исторически остались далеко позади, а правильное истолкование Макбета должно было заключать в себе подтверждение моральных прописей. Таких странных существ, как южинский Макбет, XIX век не знал и знать не хотел.

Ценность этой интерпретации, однако, несомненна.

Кроме того, шекспировский «Макбет» на подмостках Малого театра был важным аргументом против тех, «кто противопоставлял гастролеров Европы, Поссарта или России, московским артистам, утверждая, что артисты эти достойны благодарности лишь за труд, — наслаждения же никакого они не дали. Они дали эстетическое наслаждение, и спектакль с каждым разом становится все лучше». Этим строкам И. Иванова вторит и В. Михайловский, когда пишет, что «Макбет» в Малом театре еще раз доказал «несостоятельность предрассудка, будто Шекспира могут играть только знатные иностранцы — Росси, Сальвини, Барнай, Поссарт». Эрнесто Росси приехал на гастроли в апреле 1890 года и снова привез своего Макбета. Сравнение поэтому напрашивалось само собой. Выводы критики были разными, одним что-то больше правилось у Южина, другим — у Росси. Флерову пришлось изменить свое мнение о бесплодности постановок Шекспира на Малой сцене.

Московским театрам все яснее становилось, что привычный для них способ восприятия артистов: кто лучше? кто кого переиграл? — не применим к премьерам Малого театра.

Горев, например, был тускл в «Эрнани», но уже после этого блеснул в драме Н. Ракшанина «Порыв». Публика долго не могла прийти в себя от знаменитой горевской паузы в этом спектакле, и эту паузу запомнили надолго. Томилин, которого играл Горев, по сюжету убивает жену. Убийство происходит где-то за сценой. После убийства Горев выбегал на сцену в состоянии аффекта. Глаза его были воспалены и блуждали. Он неловко пытался закурить папиросу. Спички ломались одна за одной. Все это время Горев не говорил ни слова. Минуты проходили, а зрительный зал, словно зачарованный, слушал тишину и смотрел на то, как нервный, несчастный, преступный человек судорожно и безуспешно пытается закурить...

Такая игра была не в стиле Южина.

Точно так же любители сравнивать А. И. Южина и А. П. Ленского могли убедиться, что Ю. М. Юрьев, общий ученик этих артистов, был совершенно прав, когда писал: «Сравнивать двух художников — Ленского и Южина, — на мой взгляд, занятие пустое. Индивидуальности их слишком различны... Позволю себе провести аналогию, сделать несколько вольное сравнение, но, как мне кажет-

ся, это сравнение может до некоторой степени определить характер дарований каждого из них: дарование Ленского я сравнил бы с музыкой Чайковского, тогда как Южин — ближе к музыке Вагнера. Ленский — Ромео. Это понятно. Южин — ни в коем случае: лиризм был ему абсолютно несвойствен. Но зато Южин — король Карл из «Эрнани», или Южин — Макбет, — тут Южину принадлежит пальма первенства перед лириком Ленским. Ленский слишком мягок, хочется сказать — слишком прозрачен. Для твердых, волевых ролей его сценические данные менее податливы. Он как бы весь из белоснежного мрамора, почти просвечивающего, тогда как Южин отлит из твердого металла, вычеканен из бронзы.

Эти строки хороши и верны; нужно только уточнить их: и Ленский и Южин были многолики. Южин впоследствии стал замечательным Кавершамом из комедии О. Уайльда «Идеальный муж», великолепным Болингброком в комедии Э. Скриба «Стакан воды», Фамусовым. Правда, в конце 80-х и в 90-е годы прошлого века в творчестве Южина преобладали образы романтические и трагические. Для многих именно они стали главным признаком творчества Южина-актера. Ю. М. Юрьев жил в Москве как раз в те годы, когда А. И. Сумбатов-Южин создал большинство знаменитых своих образов этого героического возвышенного плана, а после этого Юрьев бывал в Москве лишь наездами.

Впрочем, для многих москвичей Южин остался актером на героические роли. Например, театральный критик Н. Крашенинников, видевший разнообразные роли Южина, «главными чертами его артистической маски» считал «Силу. Великий гнев. Дерзновение, холод, борьбу, презрение, казнь, — вот подлинные слова Южина. Мефистофель, Макбет, Кориолан, Ричард III, Шейлок, Отелло и Нерон, — больше всего Нерон, — вот, на мой взгляд, подлинные маски лица Южина...».

Вот кугелевское изображение Южина-актера: «...он стоит вполоборота к партнеру и одна половина лица сурова, как камень, а другая светится высшим торжеством... И он говорит... Что он говорит?.. — Это не руки, а цепи... (сквозь зубы — «тсепи»)... Кандалы же-лезные (потрясает руками, как при молотье)».

Налицо, конечно, злая карикатура на южинского «лирического героя», восторженно нарисованного Н. А. Крашенинниковым. Но при этом любопытно, что и портретист и карикатурист выбрали именно А. И. Сумбатова-Южина конца 80-х — начала 90-х годов, Сумбатова — автора «Цепей», Южина — исполнителя роли Нерона в трагедии В. Буренина «Смерть Агриппины», поставленной в Малом театре 18 октября 1890 года.

Хотя сама по себе пьеса Виктора Буренина, знаменитого фельетониста «Нового времени», не имела достоинств, образ императора Нерона, созданный Южиным, надолго запомнился москв-

ским театралам. Особенно памятна была сцена пира. Нерон отправил свою мать, Агриппину, в плавание на корабле-ловушке, обреченном на крушение. После этого на пиру Нерона просят прочесть отрывки из трагедии о страданиях Ореста, убившего свою мать. Друзья Нерона не знают, что он, сочинитель страданий Ореста, — сам убийца матери. Нерон убежден, что Агриппина утонула. Нерон в ужасе от просьбы своих поклонников. Но он смиряется и начинает декламировать. «Эта декламация превосходно ведется г. Южиным и представляет собой в продолжение 2—3 минут единственно художественно созданный и переданный момент всей драмы. Внезапно является Агриппина. Она спаслась и все поняла. Г. Южин падает на спину в глубоком обмороке», — писал об этой сцене в «Московских ведомостях» С. Флеров. Она произвела «потрясающее впечатление».

После этого и суворинское «Новое время» отозвалось о Южине подробно и похвально: «Есть в московской труппе и превосходный трагический артист, сравнительно еще недавно заявивший свой талант в так называемых «героических» ролях: это г. Южин. Опять-таки скажу: на любой европейской сцене подобный артист был бы прославлен большой знаменитостью. У г. Южина прекрасные внешние средства для трагических ролей: он обладает красивой фигурой и довольно сильным, звучным, приятным и гибким органом. Декламацию г. Южина можно положительно назвать образцовой: в ней слышится всегда верный тон... г. Южин может поравняться с самыми выдающимися художниками, каковы: Росси, Сальвини, Мунесюлли, Барнаем и т. п. ...Там, где нужно, артист обнаруживает достаточную горячность, и его игра — вообще игра нервная и захватывающая, порывистая и страстная».

После такого отзыва — да что отзыва, апофеоза! — Александр Иванович пошел на большой риск — решил сыграть главную роль в пьесе, представлявшей собой, по существу, огромный монолог, поделенный на шесть актов. В пьесе участвовали разнообразные действующие лица, подававшие реплики. Героем, произносящим шестиактный монолог, был Иван IV; автором же пьесы был князь А. И. Сумбатов.

Написанную еще в 1884 году пьесу наконец разрешили с измененным заглавием, и 26 декабря 1892 года, месяц с лишним спустя после премьеры буренинской трагедии, Южин роль царя Иоанна IV сыграл. Спектакль имел бесспорный, что называется, «шумный» успех. Но шум был разноголосым, потому что не все рецензенты правильно поняли пьесу. Исполнение роли Грозного было по тону и стилю связано с героическими ролями текущего и предшествующего сезонов — с ролями Дона Карлоса, Макбета, Нерона.

Подвергнув драму более или менее строгой критике, все без исключения рецензенты отмечали исполнение роли Иоанна IV

Южиным. «Огромное впечатление производит картина, когда Иоанн лежит умирающий, а бояре доходят чуть не до драки: кому царствовать?» — констатировали «Новости» (5 января 1891 г.). «Особенно хорош у Южина последний акт», — утверждали «Русские ведомости». «Г. Южин безукоризненно, местами поразительно, изображает царя», — писал Ремезов в «Русской мысли».

После второго действия А. И. Сумбатову-Южину был поднесен роскошный венок, украшенный лентами. Если исходить из отзывов о пьесе, то венок этот был поднесен актеру Южину, спасшему, вместе с другими актерами (Ермоловой, Ленским, Рыбаковым) историческую хронику князя Сумбатова. Но в общем спектакль был принят рецензентами очень доброжелательно. Лучшее тому свидетельство — фельетон из «Новостей дня», который по причине его выразительности я считаю не лишним привести:

«Московский баловень.

Кто это?

Конечно, кн. Сумбатов. Он модный автор. Это московский Дюма-фис. Он пишет красиво, горячо.

Он не знает, что такое неуспех, протест публики, плохие сборы. — Все это я предоставляю другим, — говорит он. — Мало ли авторов? Надо делиться по товариществу. Одному — аплодисменты, другому — шиканье. Одному — полный театр, другому — пустой.

Если князь Сумбатов знаком с бранчивыми рецензиями, то только по Петербургу...

Странная была публика на «Царе Иоанне IV».

Например, я совсем не знаю, кто эта дама, сидящая всегда одна, в первом ряду, русая, с волосами, заплетенными в косу. Но я к ней привык. А ее не было. Даже Александров сидел не в первом ряду, как всегда, а где-то в амфитеатре.

Бог знает что!

Молодой Грозный... Это очень ново. Автор играет его блондином. Вероятно, так и было.

Не берусь судить, верно ли это исторически. Я привык представлять себе Грозного седым.

Кн. Сумбатов написал для г. Южина хорошую роль. Он все время на сцене. Фигура полна драматизма. Г. Южин должен поблагодарить кн. Сумбатова.

Кн. Сумбатов поручил г. Южину очень ответственную роль и боялся, удастся ли она ему.

Г. Южин ужасно волновался за князя Сумбатова. А вдруг как артисту не удастся роль? Простит ли ему автор?

Нет, не простил бы. Авторы никогда не прощают актерам. А артисты всегда ругают авторов.

Говорят, когда спектакль кончился, г. Южин повалился на кушетку в своей уборной и воскликнул:

— Черт знает что! Все силы истратил. Придет же автору в голову написать такую громадную роль!

После первого действия подали венки.

— Кому бы это? — подумал Александр Иванович.

Он прочел на венке: «Князю Сумбатову».

Г. Южин обиделся.

Однако, не в обиду будь сказано, автора вызывали гораздо больше, чем его».

Из сопоставления газетных рецензий картина получается обратная: Южина, актера, хвалили, а кн. Сумбатов, драматурга, поругивали.

Прежде чем назвать автора фельетона, что и объяснит нам концовку его сочинения, нужны некоторые комментарии.

Кто такой, например, Александров, всегда сидящий в первом ряду партера? (Кстати, Александр Иванович Сумбатов-Южин тоже предпочитал в театре первый ряд).

Это московский адвокат, драматург, Владимир Александров, успешно защищавший в Тифлисе Владимира Сумбатова, который в описываемое время заканчивал Петровскую академию с тем, чтобы стать лесничим.

А дама с большой русой косой?

Это «генеральша», как ее звали у Сумбатовых, страстная поклонница Южина. Кажется, она действительно была генеральшей. Во всяком случае, она была богачкой. Она не пропускала ни одного спектакля с участием Южина, приходила всегда одна и садилась непременно в первом ряду. Однажды она послала Южину дорогой подарок. Александр Иванович вернул подарок немедленно, сопроводив его письмом с твердо высказанной просьбой впредь таких подарков не посылать.

Что же до автора фельетона, то автором был Вл. И. Немирович-Данченко, который хоть и в глубине души, но все-таки ревновал друга своего к актерскому искусству. Фельетон, конечно, был вполне приятельский, но колочий, — просто колочки были мягкими, как у лиственницы. Вообще же в это время Немирович и Сумбатов дружили между собой, как никогда прежде. А. И. Сумбатов сыграл в пьесах своего друга несколько ролей, что в свою очередь сыграло свою роль для увеличения популярности пьес. Более того, — передав Вл. И. Немировичу-Данченко свое преподавательское место в Филармоническом училище, Александр Иванович прочил Немировича еще и на место руководителя Малого театра.

30 августа 1892 года Южин записал в дневнике: «Наша труппа к моему горю и не могла бы самоуправляться. У нас (вероятно, и везде) личности бы стали впереди общего дела. Тем более нужен сцене правильно смотрящий на дело руководитель. Надо попытаться, не смогу ли сделаться я. Надо завязывать связи, надо

готовить и дорогу к этому, и себя самого. Вот и цель. Ее, пожалуй, перехватит Немирович. Что же? Все-таки это будет лучший исход. Он один может сделать если не то же самое, что я, то, во всяком случае, много и лучше меня...»

В этот день, 30 августа, Александр Иванович начал дневник, возникший, как и прочие его автобиографические записи, в результате того, что Лев Толстой называл «чисткой души». Записи этого дневника чрезвычайно важны для понимания Сумбатова-Южина как творческой личности.

«Я давно хотел начать дневник,— писал Александр Иванович.— Он мне лично необходим. Я не глуп, но беспамятен. Все, что для меня важно, или важно для моего дела, я сумею обдумать, начертать программу и положить общие основания моим действиям (без этого последнего, может быть, легче жить и действовать, но, мне кажется, труднее дать себе отчет в сделанном), но я забываю такие мелочи, от исполнения которых часто зависит исход моей работы. Если хоть одна четвертая часть того, что у меня в голове, попадет в этот дневник, то уже через год я буду иметь капитал, для меня бесценный. Может быть даже, я буду иметь возможность взглянуть со стороны на самого себя, а это очень важно, очень-очень важно. Мои сильные и слабые стороны, пожалуй, дадут себя знать. Постараюсь сейчас их перечислить, какими они мне представляются теперь. Интересно сличить этот список через год.

1. Я — трус. Мне очень трудно написать это слово, но я — трус. И вот какой трус: я боюсь ночных звуков, одиночества в комнате, боюсь дураку или подлому человеку сказать что-нибудь такое, из чего он понял бы, что я знаю, кто он и что он делает, боюсь этого потому, что я ставлю себя на его место и чувствую, как было бы мне больно и стыдно, если бы я услышал то, что хочу и *должен* сказать ему. Я боюсь смерти,— но, кажется, только в ее фигуральном изображении моей же фантазии. Я боюсь ее, как непреодолимого (единственного) препятствия, которое может внезапно прекратить то богатство, тот избыток сил, жизни и дела, который во мне есть. Вряд ли, однако, я струсил бы ее приближения в болезни (так, в 1884 году я был почти убежден, что умру, и готовился к этому совершенно безучастно, пожалуй, в силу тяжелых, изнуравших меня страданий) или на дуэли, или если б я попал в какую-нибудь опасность. Словом, я боюсь и ненавижу идею, образ смерти, ее роль — насильственную и бессмысленную (а ведь насилие и бессмыслица — это, пожалуй, две самые могущественные силы мировой жизни). Итак, я трус не потому, что робок, а потому, что последние пять лет я не могу оторваться от мысли, что все, что я (да и все) делаю,— все это должно быть грубо смято какой-нибудь встрой, поносом, ударом молнии, или катаром пузыря, или дифтеритом, или чорт знает чем, и выброшено — куда? Положим, опять

в жизнь (это все-таки мне большое утешение), но в жизнь без меня. Я боюсь неудобств, боюсь, что другие умнее меня, я боюсь, что не сыграю роли, боюсь, что я не понравлюсь какому-нибудь глупому и наглому человеку, боюсь всего, кроме того, чего следует бояться: что я потеряю тот дух, ту независимость, которою силен бесстрашный. Я все говорю себе: пока я боялся — все шло хорошо, буду продолжать бояться. А на самом деле все шло бы так же, но у меня на душе не было бы этой темноты страха. Я только что перечел «Войну и мир», и все мне понятно и близко, кроме описания *беззаботности, легкости в ожидании опасности*. Самую опасность я умел и сумею вынести не хуже другого, но моя разнузданная фантазия отравляет мне жизнь ее картинами. Надо меньше думать, больше жить. А пока я все-таки трус. И эта трусость лишает меня энергии, так как энергия вызывается только силой любви к намеченной цели. [...]

2. Я часто думаю о вздоре. У меня нет дисциплины мысли, я выдаю себя, когда не следует, именно потому, что мои мысли разбегаются, и вместо того, чтобы зорко глядеться в положение вещей, я ухватываюсь за какой-нибудь оттенок данной минуты, и он служит для меня точкой отправления. Часто я бываю в дураках из-за этой точки. Опять тот или почти тот же вывод: **НАДО БРАТЬ ЯВЛЕНИЯ, КАКИМИ ОНИ ПРЕДСТАВЛЯЮТСЯ МОЗГУ, НЕ ЗАТЕМНЕННОМУ РАЗМЫШЛЕНИЯМИ**, и относиться к ним шаблонно. Это единственный способ прожить спокойно и не каяться за вчера каждое сегодня.

3. Я не умею не любить. Мне чуть не всех жаль. Я злюсь, когда мне уж очень скверно, но чуть жизнь улыбнется, я мякну и распускаюсь в паточных чувствах. Мне почему-то вдруг начинает казаться, что меня все любят, ценят, не завидуют. Особенно этим я страдаю в театре — меня ничего не стоит умилить. Дурак Р., серая посредственность, гораздо больше меня имеет влияния и вызывает страха, чем я со всем моим успехом. За последний год этого меньше. Кого я больше люблю, кто мне ближе всех (жена, брат), с теми я резче и суше, чем с любимым мерзавцем, который меня утопит в ложке воды, или обыграет, или изругает в газетах на чем свет стоит. Надо быть суровее, ровнее и раз навсегда сказать себе: **НИЧЕГО НЕ СПУСКАЙ НИКОМУ, БЕРЕГИ ТО, ЧЕГО ДОСТИГНУЛ, НЕ ОТКАЗЫВАЙ В НАСТОЯЩЕЙ ПОДДЕРЖКЕ ТЕМ, КТО ДЕЙСТВИТЕЛЬНО ИМЕЕТ НА НЕЕ ПРАВО**, а именно: а) близким и б) кто кажется хорошим и несчастным. Любви и поддержки не найдешь ни в ком. Надо добиться и взять самому то, что в жизненном обиходе у людей заменяет и ту, и другую.

4. Я не умею вглядываться и понимать людей. Я их не знаю. Я знаю абстракты, созданные мной самим, и в них вписываю всех живых людей. Это мой непростительный актерский, авторский и

человеческий недостаток. Я чую людей, но никого, даже М(аруси), даже В(олоди), не знаю. Знаю одного Немировича, да и то больше по указаниям М(аруси). Я точно порхаю над людьми и жизнью, точно жду чего-то настоящего, а все окружающее будто ниже моих ожиданий и идеалов. Это вздор. **ВСЕ ЖИВОЕ ДОЛЖНО ВО МНЕ ВЫЗВАТЬ НАПРЯЖЕННОЕ ОТНОШЕНИЕ К СЕБЕ.** Это поможет мне занять голову чем-нибудь более полезным, чем бредни о смерти, ее смысле и ее бессмыслице.

5. Я — книжник. Я чувствую себя точно героем или действующим лицом какого-нибудь романа или истории, и мне все кажется, что про меня кто-то читает и судит, или будет судить то, что я делаю. И я поэтому часто делаю не то, что следовало бы, а то, за что я всегда могу ответить. Но так как ответа-то у меня никогда никто не спрашивает, то и мои поступки получают в моих глазах такой оттенок, точно я совершил какие-то деяния, до которых, оказалось, никому дела нет, объяснения никому не нужны и вышла какая-то глупость. Жить надо проще, реальнее, в современном значении этого слова.

6. Если бы я был в этом уверен, я бы сказал, что я расточителен. Неправда. Но в силу вышеописанного, я жаден приобретать деньги и жаден их тратить. Они сами по себе еще (в 35-то лет, после разорения семьи, после уплаты долгов-то?) мне непонятны вполне во всем их могуществе. Надо беречь каждый рубль и каждую каплю здоровья...

7. Я — жестокий лентяй. Я делаю только то, что меня манит своей новизной. За последние годы про меня как про актера начинают говорить, что я страшный работник и всего достигаю только трудом. Единственное средство заставить признать в себе талант — это начать работать и довести эту работу до виртуозности.

Мне сейчас пришла мысль сделать также перечень своих недостатков (или особенностей) актера, как тот перечень, который сейчас я сделал себе как человеку.

1. Еще очень недавно я *пересиливал* роль, бросал на нее больше голосового и мускульного напряжения, чем это пужно, и поэтому сильные места у меня не делали того впечатления, которое требуется. Начал уже лучше располагать свои силы, но все-таки только пачал.

2. Чересчур (в Москве) держусь текста. Это меня вяжет.

3. Главное — робею. Не владею еще собою вполне. Еще десять месяцев тому назад, играя в первый раз Гамлета, до того был подавлен страхом и волнением, что спустил тон до невозможного. Старался поднять его — выходило вымученное насилие. Заметил за все эти десять лет — чем легче, смелее, небрежнее с виду берусь за роль, тем ярче она выходит (Дюнуа, Эрнани, Гамлет последний раз (23 августа) — все гастролы, Мортимер и т. д.).

4. Плохо гримируюсь на молодые роли. То есть не плохо, а надо лучше. Не слушать никого и не принимать буквально ничьих советов, если сам не *вполне* согласен.

5. Мимика однообразна. Нет игры в *глазах*, есть только игра *лазами*. Надо, чтобы очень захватила новизна роли, чтобы в глазах у меня отразилась внутренняя жизнь лица, которое я играю.

6. Все еще сутулюсь.

7. Плохо обуваясь. Надо найти сапожника, который бы обувал красиво и прибавлял рост.

8. Вследствие недостатка номера первого иногда мало глубины чувства. Надо хорошо запомнить, как я играл Гамлета 23 августа этого года, особенно сцену с матерью.

9. Надо довести пластику до того совершенства и свободы, чтобы меня не могли уже обвинять в том, что я слишком пластичен.

10. Читать все отзывы, как бы глупы они ни были, надо. Но не надо делать то, что я делаю, лезть из кожи, доказывая, что мои хулители неправы. Правда свое возьмет. Критика — критикой, вражда — враждой, а дело — делом.

Итак, вот те отрицательные стороны моего склада, которые мне выяснились вполне за 10 лет. Сегодня — день моего первого дебюта в Чацком с Самариным — Фамусовым в Малом театре: 30 августа 1882 года — 30 августа 1892 года. Что будет дальше — вопрос праздный. А с чем я вступаю в это «дальше», надо себе выяснить хорошенько».

Так встретил свое десятилетие в Малом театре Александр Иванович Сумбатов-Южин. Дневник характеризует его не только как человека в высшей степени требовательного и критического к себе самому, но и как художника, способного оценить свое творчество со стороны, — для художника достоинство необходимое.

Ведь к тому времени, как все это было написано, Южин уже сыграл в своем бенефисном спектакле роль Рюи Блаза в одноименной пьесе В. Гюго.

До этого Южин сыграл роли двух императоров — римского Нерона и византийского Цимисхия в трагедии Д. В. Аверкиева «Теофано», роль императора Священной Римской империи Карла V, роль легендарного короля Макбета, не говоря уже о русском государе Иоанне IV. Теперь, в бенефисном спектакле, Южин сыграл роль лакея — лакея Рюи Блаза, волею судеб становящегося премьер-министром. Южин «купался в роли, — вспоминал А. Р. Кугель, — единственной роли, даже у Гюго, по нагромождению романтических эффектов и, между нами говоря, несообразностей. Лакей, который становится любовником королевы и первым министром. И потом, опять лакей, гордый и высокомерный, уничтожающий королеву высоким сознанием своего лакейского ничтожества. Шутка! Южин был великолепен в своей роли — лакей-владыка, владыка-лакей,

снежная шляпа Эльбруса и мирный аул у его подножья...». Иронический по отношению к Южину тон не помешал критику признать, что этого Рюи Блаза он помнил потом десятилетия.

Рецензенты не были едины в оценке южинской игры. Ив. Иванов в «Русских ведомостях» (1891, № 59) писал, что некоторые стороны образа Рюи Блаза, «черты нежно лирические» «не вышли». С. Г. Кара-Мурза вспоминал, однако, что артист был одинаково увлекателен и в лирических сценах, «когда рассказывал Дон Сезару де Базану о своей любви к королеве, лакея — к полубогине, и в героические моменты, когда плебей громил сенаторов». «Длинная речь Рюи Блаза в совете министров показалась нам молниеносным, сжатым обвинительным актом по адресу русской бюрократии», — передал свое впечатление от спектакля другой очевидец.

При этом в исполнении роли Рюи Блаза проявились новые, в перспективе очень важные стороны южинского таланта.

В бытовых пьесах персонажи Южина бывали ироничны и саркастичны; но теперь артист умело применил эти краски, играя роль в романтической драме. Однако приведенные выше отрывки из дневника, показывают, что успехи Южина, в частности и в драме Гюго «Рюи Блаз», ни в коей мере не смягчили его критики в свой собственный адрес.

Приведенные записи важны еще и тем, что рисуют человека высокого духа, для которого «детские вопросы» бытия оставались вопросами, а не подменялись детскими лжеответами. А. И. Сумбатова занимало неразрешимое; он жил в состоянии духовного напряжения, беспокойства, которое не имело более конкретных источников, чем сами факты жизни и смерти.

Несчастье, случившееся в семье Сумбатовых еще в мае 1892 года, только усилило склонность Александра Ивановича к раздумьям о смысле бытия, о добре и зле. 7 мая умерла Юлия Федоровна Соколова. Она умерла от рака; умирала долго, тяжело. По ее просьбе Александр Иванович пригласил самого Иоанна Кронштадского — но чуда не произошло.

Вечером 7-го Александр Иванович написал жене в Погромец: «... рыдал, как мальчишка, и не мог удержаться. Няня подала мне воды, сама вся в слезах. Я велел на кресте вырезать слова «Незабвенной страдальце Юлии». Зачем знать кому-нибудь, кто эта Юлия. Вся жизнь ее не шумела, ничего не делала она напоказ и даже не сознавала, как велика была перед судом совести и правды ее неугасимая любовь и сколько она «души положила за други своя». Ты счастлива, Маня, ты веришь, — к несчастью, моя проклятая способность разбивать в себе все безотчетное и привычка ежеминутно казнить себя за порывы убила во мне веру. Да и нельзя верить в то, что постигнуть не можешь... [...] Я не могу понять, ЗАЧЕМ это страдание. Я не могу перед тобой (т. е. перед собой)

лицемерить: *смысла* этого страдания, как и *смысла* смерти я сейчас, взглядевшись в нее, *не в силах* понять. Я признаю это одним из неизменных законов природы и верю, что дух человека умереть не может. Но *за что* страдал Христос? Это страдание, по-моему, имеет глубокий, но только *практический* смысл: он умер для того, чтобы смертью своей *показать*, как дорого ему было то, за что он умер, для того, чтобы люди *приняли* его учение не по великому его смыслу, а потому, что за него умер *такой* человек. Он знал, что только великие муки дают человеку хоть минутное настроение, во время которого он открывает свое сердце и разум словам и мыслям мученика. Значит, муки и страдания нужны только потому, что человек не стоит чистых воздействий, недоступен слову и мысли, принимает и получает только то, что идет через кровь и страдания? Ужасный вывод, и счастлив тот, кто к нему не пришел. Страшное дело! Во мне сильна любовь к *ближним*, я тебе говорю правду, Маня, я умею сильно любить, я это знаю. Я не умею видеть страдания, не деля его. Но общие, сильнее меня самого выводы говорят мне, что *массу человечества* не за что любить...

«Расстроен мир! Все спуталось,
Хаос объял вселенную!
Проклятье, о, проклятие судьбе,
Меня затем призвавшей к жизни,
Чтоб это все устроить и связать!»

Мир переживаний Сумбатова был поистине гамлетовским, и эти слова как нельзя более точно выражают душевную смятенность самого Сумбатова-Южина. Это естественно: склонность к философской рефлексии обычно свойственна интеллигентному человеку. Но Сумбатов при этом был еще и актер. Так что у Сумбатова были не только чисто театральные,— какому актеру не хочется сыграть Гамлета! — но и вполне личные причины стремиться побывать на сцене датским принцем, чьи переживания были его собственными жизненными переживаниями. Сумбатов был озабочен фундаментальными вопросами бытия и, главное, фундаментальными вопросами этики бытия.

Нет, не случайно пришел А. И. Сумбатов-Южин к роли Гамлета, и не случайно именно монолог «Быть или не быть» оказался жемчужиной южинского исполнения роли датского принца.

«Вы получаете ощущение,— писал С. Флеров,— что Гамлет говорит здесь не с вами и не для вас, но говорит исключительно с самим собою, что в сущности он только *думает* все, что мы слышим».

Этот эффект дало не одно мастерство: собственные молчаливые думы Южина даже по своему драматическому настрою, тону, были сродни размышлениям его героя.

Александр Иванович начал играть Гамлета на гастролях. Впервые он его сыграл в 1886 году, в Курске, у антрепренера Надлера. За год до того, в Тифлисе, Южин сыграл Лаэрта. Постепенно и упрямо шел Южин к своему Гамлету — Гамлету на Малой сцене.

30 мая 1887 года он отправил своей невесте, М. Н. Корф, из Тифлиса восторженную телеграмму: «Первый раз выступал вчера в Гамлете успех огромный сбор большой».

В июне 1887 года Южин показывает своего Гамлета в Ораниенбаумском театре. Об этом Гамлете писала большая часть петербургских газет. Все рецензенты сошлись на том, что Южин — очень умный актер, что роль он тщательно, в деталях, отделал, что лучшие эпизоды — сцена с тенью отца, с Офелией, сцена «мышеловки». Успех Южин имел большой, театр был полон. Но рецензент «Санкт-Петербургских ведомостей» отмечал и некоторую холодность хорошо продуманного южинского исполнения. «Петербургский листок» советовал на отсутствие задушевности в игре Южина. «Новое время» Южина хвалило без подробностей, зато «Новости» от 30 июня 1887 года делали это подробно, излагая южинскую концепцию Гамлета.

«Гамлет г-на Южина — это человек, по своим нравственным качествам и умственным воззрениям стоящий неизмеримо выше прямолинейных — злых и добрых, честных и бесчестных — людей, группирующихся вокруг него. То, что привыкли называть «слабостью» Гамлета, в исполнении г-на Южина есть только неуверенность, вправе ли он посягать на человеческую жизнь, даже на жизнь последнего негодяя. Когда же после «мышеловки», представления бродячих актеров, он решает, что вправе действовать, — его охватывает безумная радость. Его крик восторга, полный грозной силы, один способен обратить в бегство испуганного короля».

Впоследствии «крик восторга» Южин убрал.

По поводу этой рецензии Н. Д. Павлова в «Новостях» Вл. И. Немирович-Данченко писал Сумбатову: «Единственное место, похожее на извлечение из хорошей критики, — это толкование твоего Гамлета, да и то выглядит мне продиктованным тобою за рюмкой водки на вокзале Ораниенбаума... Я очень рад твоему большому успеху в Гамлете, хотя и в несчастной обстановке Ораниенбаумского театра, и все-таки искренне и дружески не советовал бы тебе еще выходить в нем в Москве. Одно из двух: или ты хочешь Гамлетом прибавить себе популярности, или сразу поднять себя до высокого уважения хорошей части публики. Если ты ищешь только первого, то можешь смело выступать в Гамлете... Я не совсем понял твой взгляд на Гамлета и не нахожу в нем большой разницы с тем Гамлетом, какого давал — положим Ленский. Пусть он будет сильный и решительный, но ты сам признаешь, что его муки в первых актах — муки человека, призванного мстить и не считающего себя

вправе посягать на чужую жизнь. В этом его душевный разлад. Но в том-то и суть, что в этом разладе для него — целое море скорби, о которой я говорил и раньше, и выражение которой тебе еще очень трудно. Сколько я понимаю твои сценические способности, тебе не легко дается именно — как бы выразиться — этот отдел человеческой души...»

Южин согласился с Немировичем. Снова он играл Гамлета только на гастролях. В мае 1889 года Южин показал своего Гамлета в Саратове. «Саратовский дневник» (1889, 24 мая) поместил подробную рецензию на южинского Гамлета. Рецензент подчеркивал «богатое разнообразие и силу выразительности мимики», «нервную, горячую игру, доходившую в патетических местах почти до истерической страстности и производившую потрясающее впечатление». Но главное, на что обращает внимание рецензент, — это особенность трактовки Гамлета Южиным. В этом Гамлете «меньше всего чувствуется установленный нашей критикой (Тургеневым в особенности) тип Гамлета, заедаемого рефлексией и вследствие этого слабого волею. Напротив, г. Южин изображает нам Гамлета сильную, страстную личностью, воля которой лишь регулировалась и сдерживалась сильным умом с оттенком скепсиса...».

8 июня 1889 года Немирович-Данченко снова писал Южину по поводу его идеи сыграть Гамлета в Москве: «О Гамлете... Ну, положи руку на сердце и скажи — ведь ты стремишься к нему только по рутине, только потому, что нет такого бездарного актера, который бы не мечтал о нем. И всю-то теорию о Гамлете вы с доброй памяти Юрьевым сочинили только для того, чтобы тебе было легче играть его...»

Однако Южин твердо решил играть Гамлета и послал Немировичу-Данченко письмо с изложением своих взглядов на этот характер. В общих чертах эта концепция выглядела так: «Неужели, — писал Южин, — если человеку приходится «связывать распавшуюся связь времен» и «устраивать расстроенный мир» убийством или даже казнью, — он не может проклясть судьбы, давшей ему удел палача? Неужели только слабые говорят и молятся: «да минует меня чаша сия!»? И не доказательство ли, наоборот, силы духа и воли, если, несмотря на душевную муку, выразившуюся в этом вопле, человек все же берет топор палача или меч мстителя и во все время тяжких сомнений сильного ума идет к цели, отдавая ей все? Неужели горская кровавая месть или корсиканская вендетта есть сила, а Гамлет — слабость?»

Для Южина Гамлет был человеком, трагически переживавшим горе от ума, горе от понимания полного неустройства мира. Соглашаясь с прежними советами Немировича, что важнейшая нота Гамлета — скорбь, Южин настаивал на второй доминанте: силе. Скорбь и мощь — вот основные слагаемые южинского Гамлета.

27 августа 1891 года Немирович-Данченко ответил своему другу: «Получил твое письмо со взглядом на Гамлета. Очень может быть, что он весьма не лишен новизны. Но вот что мне кажется: ответить *на сцене* «остроту мысли, доходящую от остроты чувства», — задача чересчур тяжелая, и пожалуй, неблагоприятная».

Южин умел воплощать на сцене не просто процесс размышления, — но именно «чувствуемую мысль», овладевающую человеком.

Между тем Немирович-Данченко продолжал наставлять своего друга: «Скажу тебе по опыту, что если искать, где в человеке кончается мысль, как работа мозговая, и начинается чувство, как работа сердца, то легко заблудиться и запутаться...»

В этом письме Немирович советовал другу не слушаться чересчур профессоров-комментаторов, «играть то, что душа захочет».

Александр Иванович так и поступил, но в результате ему снова пришлось не просто *убеждать* публику, но еще и *перубеждать* ее. Это было сложно: традиционен на русской сцене Гамлет-мечтатель, человек раздвоенный, чья рефлексия разведает импульсы действовать. Того обстоятельства, что этот Гамлет — не Гамлет шекспировского текста, а Гамлет мифологемы, созданной философской критикой, московские поклонники традиции почему-то не замечали. Между тем вечно рефлектирующий принц в мире трагедии Шекспира оказался самым удачливым убийцей. Полония он убил по ошибке. Розенкранца и Гильденстерна — в отместку. Лаэрта — в честном бою. Клавдия — с отчаяния, но и во исполнение долга.

Всего задумчивый принц прикончил пятерых. Но Гамлет, рефлектирующий меланхолик мифологемы, так и остался парить над этими трупами, оставшимися внизу, в шекспировском тексте.

Но так как традиция и легенда всегда сильнее непредвзятого размышления, то многие критики, отмечая удачу в отдельных сценах, утверждали, что в целом Гамлет Южина несовершенен: «Нет Гамлета-мыслителя, а только впавший в скорбь и меланхолию сильный практический деятель» (Ив. Иванов). Гамлету Южина, по общему мнению, удалась сцена «мышеловки», возбуждение Гамлета в этой сцене достигло высшей степени и наэлектризовало весь зал; удалась сцена с матерью, когда гибнет Полоний; эпизоды с Офелией после монолога «Быть или не быть». Однако монологи, с точки зрения одних, — звучали холодно; другие же, наоборот, находили их задушевыми, чрезвычайно искренними.

Южинский Гамлет стал замечательным и значительным явлением русского театра. Но единой оценки не получил.

«Южин, — суммирует критические отзывы и свои впечатления Эфрос, — самоотверженно смирял свою натуру. Он радостно пользовался каждым моментом, каждую предоставлявшуюся текстом роли возможность, чтобы высвободиться из этой скорбной лирики, от тихой мечтательной задумчивости, чтобы дать волю и простор ду-

ховной мощи Гамлета, героическому элементу его души... Южин вел борьбу с ролью, и борьба состояла в том, чтобы примирить этот свой идеал с противоречащими ему элементами в Гамлете. Ему это удавалось... Однако такое оригинальное отношение к Гамлету, разбивавшее русскую сценическую традицию, таило в себе большую опасность. Неизбежно вставали противоречия и с фактами, и со словами роли... Вполне убедить своим Гамлетом и в своем Гамлете по указанной причине Южин не мог.

Однако С. Флеров, в противоположность М. Н. Ремезову из «Русской мысли» и Ив. Иванову из «Русских ведомостей», чью точку зрения Н. Е. Эфрос, в частности, и имел в виду, писал о Гамлете Южина: «Исполнение г. Южиным роли Гамлета далеко превзошло мои ожидания. С какой радостью говорю я это. И вот в каком отношении. В этой роли г. Южин обнаружил такие стороны своего таланта, какие я не подозревал в нем, или, выражаясь точнее, знал в нем отчасти: это удивительную искренность, переходящую в задушевность. Гамлет г. Южина наиболее задумчивый и грустящий, какого мне приходилось видеть на сцене. Особенно хороша сцена с Офелией. Она запечатлевается, как грустные мотивы Шопена».

Тех, у кого был «свой» Гамлет, особенно если это были люди, укорененные в своей учености, Южин не переубедил. Впрочем, и среди тех, у кого был «свой» Гамлет,—таким наверняка был С. Флеров—нашли сторонники южинской интерпретации. Особенно же понравился Гамлет Южина молодежи. По ее реакциям видно, что если Гамлет Мочалова был *русским* Гамлетом, то и о Южине следует это сказать; просто сама Россия изменилась. Естественно, что и Гамлет стал другим. У молодежи он вызвал ассоциации, которых Мочалов вызвать не мог. Гамлету Южина «важна только собственная уверенность в праве на убийство,— писал В. Михайловский.— И мы видели перед собой муки совести Гамлета, вспоминая невольно то Раскольникова, то Ивана Карамазова. При таком толковании наибольшее впечатление Южин произвел в монологах 2, 3 и 4 акта, особенно в классическом «быть или не быть», обыкновенно или скучном (как у Росси), или школьно-декламаторском (как у Поссарта)».

Гамлет Южина обогатил представления русской интеллигенции о Гамлете и «гамлетизме».

Южин был узнаваемым актером. Как бы он ни гримировался и ни менял манеры держаться, его всегда выдавал голос. Узнаваемость Южина в разных ролях была связана еще и с тем, что у актера был свой «лирический герой»,— вот как свои «лирические герои» существуют у разных поэтов.

Мы уже видели, как характеризовал «лирического героя» Южина Крашенинников. Но кроме «демонической мощи» и суровости герою этому была в высшей степени свойственна и пылкая само-

отверженность. Именно эта черта — самоотверженность, способность на жертвы ради идеала — была ведущей в созданном Южиным образе маркиза Позы. Южин сыграл эту роль в свой третий бенефис 28 января 1894 года.

Маркиз Поза, персонаж драмы Шиллера «Дон Карлос» (сам Шиллер называл ее «драматической поэмой»), — одно из самых поэтических созданий великого немецкого романтика. Обличитель угнетателей, маркиз Поза с его мечтаниями о будущем счастье человечества был любимым героем в кружках Станкевича и Грановского. Для Герцена и Огарева он на всю жизнь остался благородным символом внутренне свободного отважного героя.

В Москве восьмидесятых годов прошлого века страстные речи маркиза Позы о свободе перед лицом деспота, короля Филиппа, звучали вызывающе. Южин отлично понимал свою ответственность и трудность исполнения роли, чьи литературно-эффектные монологи при сценическом воплощении могли обернуться всего лишь холодными вспышками бенгальского огня.

Но именно потому, что Южин не растворился в образе (образ, сотканный из стихов, не может растворить в себе житейского, «реального» человека), а выражал этот образ через себя, через свои мечты и раздумья, через свою собственную реакцию на затягивающую монотонность будничной жизни, он нашел верные интонации для монологов своего героя. В его исполнении великолепно сочетались высокий пафос и мастерство речи, декламация «в благородном смысле этого термина», как писал Н. Е. Эфрос. По его мнению, Южин был совершенно прав: «Позу декламировать нужно, его нельзя опускать до житейской или даже «жизненной» правды, но нужно декламировать так, чтобы это была вместе и правда взволнованных чувств. Это умел великолепно делать Южин. Должна быть одинаково дана радость и чувству, и мысли. Должно быть чувство, ставшее мудростью. Энтузиазмом мысли и было проникнуто исполнение».

Маркиз Поза Южина жил пафосом благородных стремлений, в нем ощущалось бесстрашие гражданина, а главным в нем, этом «адвокате человечества», была та героическая цельность и полнота натуры, уже не знающей сомнений, которой не могло быть у трагического Макбета. Маркиз Поза Южина для самого актера был своего рода освобождением от тяжести духовных поисков Гамлета, выходом из тупика, в котором оказался Макбет и окажется Карл V; маркиз Поза у Южина был образом воистину светлым.

Зато консерватор Ю. Н. Говоруха-Отрок (Ю. Николаев), принадлежавший по судьбе и по характеру своему к людям, которые, раз в жизни пострадав от политических преследований, становятся после этого фанатичными защитниками властей преследующих, написал в «Московских ведомостях», что маркиз Поза сам не знает,

чего хочет, что он то смешон, то жалок, а Южин, хоть и хорошо читал стихи, но не мог вызвать симпатий к этому «предвестнику... парламентских болтунов первой половины нашего столетия».

А. И. Сумбатов-Южина такие отзывы несколько не огорчали: право человека говорить истину не только царям, но самому Богу в лицо для него теперь стало непререкаемым, хотя, конечно, этим правом приходилось иной раз поступиться, а иногда попытка им воспользоваться приносила человеку вред.

Так это и случилось с Южиным после того, как на петербургской императорской сцене 13 октября 1892 года поставили «Иоанна Грозного» с Мамонтом Дальским в заглавной роли. На другой день после спектакля в «Новом времени» появилась статья А. С. Суворина: «Ах, какая скука эта хроника «Царь Иоанн IV», сочиненная князем Сумбатовым, какая томящая, изнурительная скука! С 7½ часов до 12¼ тянется что-то невероятное по нелепости, по риторике, по глупости, по беспощадной бездарности...» — так писал Суворин, и это были еще не самые грубые строки статьи.

Александр Иванович, столь грубо обруганный, огорчился и отправил Суворину растерянную телеграмму, выражавшую несогласие как с существом суворинской рецензии, так и с ее тоном.

Суворин ответил Сумбатову письмом, начинавшимся обращением: «Князь!» — и кончавшимся строкою: «Я забыл Ваше имя и отчество и прошу меня за это извинить». Редакционный аппарат Суворина был вполне достаточен, чтобы за полчаса выяснить имя и отчество князя Сумбатова. В письме Суворин повторил в значительно более вежливой форме то, что он написал в рецензии.

А. И. Сумбатов-Южин и на это ответил длинным письмом, в котором протестовал прежде всего против тона, принятого Сувориным по отношению к писателям вообще, не только по отношению к нему, Сумбатову. На том переписка и оборвалась. Сумбатов остался при своем мнении, что писатели — тоже люди, и творчество их надо уважать, как, скажем, и творчество научное, а Суворин остался при своем прежнем стиле язвительного и презрительного генерал-губернаторского разноса. Сумбатов потом упрекал себя, что вступил в эту переписку.

Судьба «Иоанна IV» в Петербурге (а дело там статьей Суворина только началось; окончилось же все, как и при газетном обсуждении «Цепей», всеобщим фельетонным свистом) снова напоминала Сумбатову-Южину о тяготах драматургической деятельности. Но он не желал считаться с предупреждениями судьбы. В портфеле у него было по меньшей мере две начатых пьесы.

31 октября 1895 года А. И. Сумбатов-Южин после длительного перерыва (последняя пьеса, «Цепи», была написана в 1888 году) снова выступил на сцене Малого театра в качестве драматурга.

Его пьеса называлась «Старый закал».

Глава седьмая

«ЧЕМ ДОЛЖЕН СТАТЬ НАШ ТЕАТР В БУДУЩЕМ?»

«Старый закал» — пьеса о романтической поре войны с Шамилем; у Пушкина, у Лермонтова, у Льва Толстого немало произведений этой теме посвящены. А. И. Сумбатов-Южин, «рыцарь Кавказа», с детства слышал рассказы о сражениях, в которых участвовали и его родственники, офицеры русской армии. Однако к этой теме он пришел не сразу: свежие столличные впечатления были более сильным стимулом, чем воспоминания. Когда же он решил писать о войне с «немирными» горцами, ему пришлось прибегнуть к помощи книг.

В записной книжке А. И. Сумбатова-Южина (лето 1893 г.) есть заметки к пьесе «Старый закал», указывающие страницы трехтомника «Истории 80 пехотного Кабардинского генерал-фельдмаршала князя Бяратинского полка», особенно поразившие воображение Александра Ивановича.

Выписки из этого труда и в особенности ссылки на него в записной книжке весьма обильны. Александр Иванович выписал, например, в свою записную книжку строки из I тома «Истории», посвященные смерти полковника Круковского, погибшего так же, как погиб герой «Старого закала», полковник Олтин. Круковский погиб в неравной схватке с горцами. Когда после этого боя поредевший отряд вернулся в лагерь, то «многие измученные в бою офицеры и солдаты уснули, положив головы на тела убитых товарищей, привезенных, по обычаю, в лагерь для погребения».

Строки эти стали репликой героя драмы «Старый закал» капитана Глушакова, чьим прототипом, как справедливо утверждала критика, был лермонтовский Максим Максимыч. Вспоминая о том времени, когда он, Глушаков, робел при виде мертвых тел, капитан говорит:

— А теперь, батенька, так привык, что под Майюртулом спал я, а под головой вместо подушки тело Сергея Семеныча. Для всех, голубчик, семи смертям не бывать, а одной не миновать.

Но строки литературных источников не только становились содержанием реплик в драме; они давали автору ощущение общей атмосферы этой упорной, длительной, опасной войны.

И Сумбатов помечал для себя страницы «Истории Кабардинского полка», где описывалась отчаянная оборона полутора тысяч русских против десяти с лишним тысяч горцев имама Шамиля. Сухие фразы режиссера в воображении Александра Ивановича легко и быстро преобразовались в горные кручи, белопенные речки, узкие

троны над ущельями. Все эти картины знакомы были с детства, и вспоминались только ярче оттого, что время, когда Александр охотился в горах со своей двустволкой, было невозвратимо.

Но с поэзией Кавказа соседствовала правда: в записной книжке нашла свое место и заметка «О необразованности офицеров и общем характере их жизни», Ист. Каб. полка, т. III, стр. 280». На соответствующей странице говорилось: «Большинство офицеров, как везде в наших полках тех времен, да, вероятно, и нынешних, были лихие ребята, боевые, смелые до излишества, свято исполнявшие свой офицерский долг, мечтавшие об отличиях и повышениях, любившие изрядно кутнуть на известный кавказский лад, но говорящих па иностранных языках, могущих трактовать об материях важных и т. п. было два-три человека разве...»

Тут же в сумбатовской записной книжке выписка: «Каковы бы ни были, а когда понадобится, умереть все сумеют» («О движении отряда», т. I, стр. 343 и далее). В «Истории Кабардинского полка» Л. И. Сумбатов-Южин нашел и прототипа одного из героев своей драмы подполковника Бриста: «Брист — майор Мейдель, с. 148, III, Ист. Каб. II.» — пометка в записной книжке Александра Ивановича.

На 148 странице III тома «Истории» действительно содержалась характеристика барона Е. Н. Мейделя, командира полка; он являл собой «тип хорошего гвардейского офицера, отлично знавшего службу и обладавшего, кроме редкого хладнокровного мужества, замечательною способностью распоряжаться в бою своею колонною с находчивостью, о коей было уже упомянуто... Отчетливо, аккуратно, по-немецки, не суетясь, постоянно крутя свои бакенбарды, отдавал он четкие приказания... Но вне этого чисто боевого дела барон Мейдель ничем особенным не выделялся. В полку он оставил по себе хорошую память своею общительностью, бескорыстием, галантною в отношении дам...».

Своему Бристу, подполковнику-артиллеристу, Сумбатов добавил еще и черточку чудачества: Брист очень любил кошек.

«— Что вы скажете о драме кн. Сумбатова «Старый закал»?

— Это первая пьеса, где действующее лицо выведено *скотом*.

— Как первая? Таких пьес сколько угодно!

— Извините... Актер еще ни разу не выходил на сцену с *котом*, — шутили об этом в «Петербургской газете», так как по ходу спектакля подполковник Брист действительно выходил на сцену с котенком на плече.

Источниками персонажей «Старого закала» помимо барона Мейделя, исторического лица, кончившего дни свои полным генералом и комендантом Петропавловской крепости, были и литературные герои. Поручик Еспер Андреевич Корнев соединял в себе склонность Грушницкого к позерству и напускной мрачности с истинной

доблестью и душевной добротой; прапорщик Ульин, как справедливо отмечала критика, благодаря своей молодости, порывистости, чистосердечности был прямым «родственником» Пети Ростова.

Но был в драме Сумбатова еще и поручик Чарусский — не столько герой Марлинского, сколько в некоторой степени сам Марлинский, только поздней формации и получивший офицерский чин, до чего Марлинский, как известно, не дожил. Этот персонаж был романтичен, меланхоличен и совершенно одинок. Его отправили в солдаты из Московского университета «за какие-то там стихи, знакомства, книжки» — как говорит о нем полковник Олтин. Сам Чарусский говорит о себе, отвечая капитану Глушакову на его реплику, что для военного человека — «размышление — плохая наука»:

— Как же я могу не мыслить, когда мысль была всей моей работой, всей моей жизнью. Бывало после лекций Тимофея Николаевича весь горюшь светлой любовью к могуществу мысли. За нее рвешься в бой, и рисует тебе твоя молодая фантазия кровавые схватки македонских фаланг во имя цивилизации с дикой и темной силой... А теперь, когда грубо, внезапно, не спросясь, вырвали меня из того мира, где я мог быть полезным людям, и велели их убивать, я до сумасшествия ясно вижу, какая разница между мыслью и делом, между телами древних персов и живыми людьми, в которых я должен втыкать штык... Не могу! Не военный я человек!

— Я вас в деле видел — что вы на себя клепаете? Офицер вы храбрый, — возражает Глушаков.

— Легче самому умереть, чем приносить смерть другим.

«Лекции Тимофея Николаевича» — это лекции Грановского. А. И. Сумбатов, несомненно, чтит Грановского (иначе едва ли он подружился бы с С. А. Юрьевым, оппонировавшим Грановскому, но и глубоко его любившим); автор драмы сделал Чарусского привлекательным во всех отношениях (меланхолия и разочарованность не мешают офицеру выполнять свой долг). Это доказывает, что Сумбатов своего Чарусского любил.

Но центральным лицом в этом офицерском собрании был полковник Олтин, чья характеристика содержится в лермонтовском стихотворении «Бородино»: «Полковник наш рожден был хватом, слуга царю, отец солдатам...» Сумбатов его описывает так: «Открытое, ясное лицо... ясные голубые глаза под густыми бровями, густые седые волосы с пробором па боку... Весь крупный, осанистый... С офицерами добр, но взыскателен... В гневе страшен...»

Вообще же это человек долга, человек чести, истинный русский офицер и благородное сердце. Все это автор пьесы показывает с большим и в общем-то вполне успешным усердием.

Был в драме и персонаж, прямо выхваченный из жизни, — Дарья Кировна Глушакова, участвовавшая даже и в боях. Не случайно ее имя-отчество отсылает нас к именам воинственных персидских

царей — Кира и Дария. Дарья Кировна, чтобы вдохновить солдат, могла пройти с веером под выстрелами, отмахиваясь от пуль, как от шмелей; могла остановить отступающих и, заняв место мужа, вернуть их в бой.

Прототипом этой Дарьи Кировны была свекровь Екатерины Ивановны Сумбатовой, в замужестве Богуславской. Как рассказывала мне М. А. Богуславская, эта ее бабушка, офицерская жена, была известна на кавказских линиях поступками отчаянной смелости.

Драма «Старый закал» была, таким образом, галереей ярких зарисовок, более или менее удачных, имеющих разнообразие — и чисто литературные, и просто жизненные источники.

Те, кто к «Старому закалу» так подходили, — хвалили пьесу. В «Московских ведомостях» Ю. Николаев писал, например, что «Старый закал» — не драма, однако вещь эта тем хороша, что «представляет собой картины кавказской военной жизни». То же самое месяц спустя, когда пьесу поставили в Петербурге, констатировал «Гражданин»: «Для нас пьеса князя Сумбатова есть ряд прелестных картин кавказской жизни». Но при таком подходе к «Старому закалу» дальнейшие рассуждения приобретали уже не аналитический, а военно-патриотический характер. В тех же «Московских ведомостях» Николаев объяснял, что достоинство пьесы Сумбатова — справедливая оценка русского оружия и русского прошлого. «Когда мы заговорим о том времени, нравы которого изображены в пьесе А. И. Сумбатова, мы характеризуем это время как время мрака, деспотизма, насилия, грубости и т. д.; мы с каким-то непонятым, злобным удовольствием стремимся открыть что-нибудь дурное и темное в жизни наших дедов и прадедов. И тут дело не в объективном исследовании, не в желании осветить тогдашние нравы светом правды со всех сторон, — нет, тут — дело в чем-то ином...».

Не объяснив, в чем же тут дело, Ю. Николаев и дальше хвалит пьесу Сумбатова за уважение автора к недавнему русскому прошлому. В петербургских «Биржевых ведомостях» рецензент Гамма, тоже высоко оценивший пьесу, где даны «ценнейшие по своей правдивости картины прошедшего», подчеркнул, что автор ее не только воспеваает русских воинов, принесших цивилизацию на Кавказ, но «заставляет нас благодарно вспомнить и о тех, кто сейчас охраняет мужественно и доблестно российские окраины».

В Петербурге, а до того в Москве драма «Старый закал» вызвала споры. Правда, все сходилось на том, что сыграна пьеса была хорошо, а Белоборский — Южин был великолепен. Южину это ничего не стоило, потому что на своем веку он переиграл множество фатов, а характер влюбленного фата вроде Белоборского драматург Сумбатов актеру Южину разъяснил в деталях.

Сумбатов никогда не скрывал того, что пишет прежде всего

тексты для актеров, ибо актер — владыка спектакля (а не «сцены» только, как потом скажет Станиславский). «Старый закал» успешно шел в русских театрах. Это значит, что драматург удовлетворил и актеров и зрителей, ибо в «Старом закале» русские офицеры и солдаты были нарисованы именно такими, какими общество хотело видеть своих героев-кавказцев. «Пьеса эта является своего рода взглядом на рыцарство прошлого, которое драматургу представляется в образах военной аристократии старого поколения. Пьеса не лишена некоторой идеализации и мелодраматизма, однако она вызывает сочувствие к авторскому преклонению перед подлинным мужеством и человеческим благородством», — писала о «Старом закале» советский исследователь М. Лагидзе.

Драма была сразу же переведена в Грузии. Потом шла на Берлинской сцене. Особенностью этой пьесы по сравнению с прежними было то, что главным в ней оказывались уже не положения, а характеры: прежде всего — сильный и цельный характер полковника Олтина, вызывающий симпатию, несмотря на стилизованность и литературность.

Кроме того, А. И. Сумбатов-Южин определенно ответил этой пьесой на вопрос, чем должен стать наш театр в будущем: «— Театр должен остаться прежде всего актерским владением, и драматург должен исходить именно из этого».

Несколько лет спустя А. И. Сумбатов-Южин напишет А. П. Чехову, что для исполнения «Чайки» нужны прежде всего хорошие актеры, которых в Художественном театре нет; потому Сумбатов и предложит Чехову отдать «Чайку» в Малый театр.

Чехов этому совету не последовал.

А Сумбатов-Южин со своей стороны не предполагал, что для постановки «Чайки» режиссер нужен прежде всего. Вообще говоря, Александр Иванович роли режиссера не отрицал. Еще в 1893 году, отвечая на анкету Конторы московских императорских театров, он даже написал, что «режиссер играет роль главнокомандующего, когда уже начались репетиции. Он управляет всем ходом дела. Ему подчинены все артисты, от главного до статиста, постольку, поскольку может быть подчинено свободное творчество. Это значит, что режиссер не может, не нарушая этого принципа, влиять на деятельность актера иначе, как советом, но безусловно вправе указать актеру, если он нарушает исполнением общую гармонию целого или искажает смысл произведения, как бы ни было талантливо исполнение отдельной роли».

В этом тексте налицо внутреннее противоречие: если у «главнокомандующего» есть только право «влиять» и «указывать», то что же это за «главнокомандующий»? В применении к режиссеру это воинское звание по логике дальнейших уточнений Южина потеряло свой смысл. Впрочем, в ходе обдумывания понятия «режиссер»

А. И. Сумбатов-Южин пришел к новому определению, почерпнутому не столько из опыта Малого, сколько из опыта Пушкинского театра, где режиссировали В. Андреев-Бурлак, М. Писарев, А. Федотов: «Режиссер является для артистов тем авторитетом, который видит их со стороны, а это очень важно в нашем деле во время предварительной работы. Он рисует целую живую картину, поэтому он должен владеть и музыкой, и декорацией, и освещением, — словом, всеми теми служебными элементами, которые сами по себе хотя и составляют самостоятельное искусство, но в применении их к драматической сцене играют несомненно только служебную роль».

В идеале режиссер должен бы представлять собой «художника, энциклопедиста и критика в одном лице» — таков идеал А. П. Ленского, и А. И. Сумбатов-Южин как с идеалом, как с принципом с этим соглашается. Однако, поскольку невозможно представить себе такого всзнающего художника, Сумбатов предложил создать режиссерский совет, состоящий из главных артистов с привлечением авторов; совет, который бы, во-первых, сам консультировал режиссера, а во-вторых, имел бы голос в определении репертуарной линии театра.

Таким образом, режиссерский совет оказывался коллективным постановщиком, ибо именно он, всесторонне обсудив драматическое произведение, давал свои рекомендации режиссеру, который уже и претворял их в жизнь, влияя при этом на исполнителя лишь советом и авторитетом.

Идея Южина создать в театре режиссерский совет имела большое будущее: художественный совет современного театра обычно выслушивает сообщение режиссера-постановщика о своих планах, обсуждает макеты декораций, занимается выработкой репертуарного плана. Но в части помощи режиссеру-постановщику функции совета не столько контрольные, сколько консультативные: зрелый, самостоятельный мастер вместе с художниками сам находит живописное решение спектакля, точно так же, как и музыкальное. Южин не мог себе представить человека, в одном лице объединяющего и музыканта, и осветителя, и декоратора, и костюмера, и, главное, интерпретатора как пьесы в целом, так и отдельных ее ролей.

Южин считал, что режиссирование — одна из функций актера, состоящая в помощи другим исполнителям. Эта точка зрения естественна, если только создание спектакля начинается не с обдумывания спектакля как целого, а с работы над ролями в отдельности.

К первой половине 90-х годов Южин, начавший уже осуществлять свою цель, намеченную еще в «Дневнике 1892 года», — прийти к руководству в Малом театре, вполне четко осмыслил свой собственный творческий процесс работы над ролью.

Прежде всего «перед актером должно вырасти то лицо, в которое артисту предстоит воплотиться. Он должен увидеть перед своим

художественным взглядом определенный и живой образ, прежде чем станет его облекать в плоть и кровь».

Интересно, что А. П. Ленский тоже полагал, что в ходе первого периода репетиций, репетиций кабинетных, главное — это работа воображения, когда важен не текст роли, а общее ее содержание. Силой воображения актер создает «тот идеал, сходства с которым он будет стремиться достичь при его воплощении и в котором нет ничего сходного с самим актером». «Вторая стадия, — писал А. П. Ленский, — заключается в применении выразительных средств актера к созданному идеалу». А. И. Сумбатов-Южин называл вторую стадию — «технической»; техническая часть работы актера состояла «в переделке и его личных свойств, и данных в характерные особенности и данные того образа, который вырос перед ним как творцом. Актер соединяет в себе и скульптора, и мрамор, над которым работает тот же скульптор, и живописца-художника, и полотно, и те краски, которые реализуют его фантазию. Ту работу, которую, помимо своего вдохновения и творческой силы, актер производит над собою как над материалом, я и называю технической работой».

Эти строки Южина совпадают с тем, что Ленский формулировал как свой опыт. Нет ничего удивительного, что Южин передал Ленскому талантливому ученику Ю. М. Юрьева. Ленский и Южин были эстетически — одного духа; в общих чертах процесс работы над ролью у каждого из них был схож, хотя каждый из них учился сам. Существовал некий общий опыт работы над ролью у русских актеров 70—80-х годов прошлого века, тем более совпадавший у разных актеров Малого театра, что премьеры этой труппы были цветом русского актерства. Несомненно сходство методики работы над ролью А. П. Ленского и А. И. Южина и на следующих стадиях.

Южин «техническую работу» над ролью делил на три стадии: заучивание текста, переработка заученного в живую, образную, увлекательную речь и пробы или репетиции.

Обыкновенно первую и вторую стадии Южин совмещал, так как заучивал роль при участии Марии Николаевны, «подававшей» ему реплики. Целью «технической работы» было создание сценического образа, где было бы минимум гримировки, максимум мимики; где не было бы «игры глазами», а выражение глаз, «игра в глазах» раскрывала бы внутреннее состояние человека. Об этом же постоянно говорил Ленский.

Представления Ленского и Южина о сценическом искусстве были близки; не случайно поэтому, что именно Южин сменил Ленского на посту руководителя Малого театра. Однако между Ленским и Южиным нередко возникали споры. Касались они, например, важного для русской театральной жизни события: гастролей мейнингенской труппы 1890 года.

Труппа герцога Мейнингенского побывала в Москве за пять лет до того и поразила театральную Москву слаженностью ансамбля, продуманностью декораций, цельностью, которой так недоставало Малому театру, где декорации и костюмы из исторических пьес сплошь и рядом переходили из спектакля в спектакль в разных комбинациях (что, впрочем, искусственную публику не обманывало), а ансамблевость исполнения, присущая лучшим спектаклям, в других спектаклях отсутствовала, на что нередко жаловалась критика. Цельность спектакля — самостоятельное эстетическое достоинство. А на Малой сцене нередко случалось, как писал об этом А. П. Чехов, что «г. Макшеев монолог читает, а г. Вильде, его слушающий, глядит куда-нибудь в одну точку и нетерпеливо покашливает, так и кажется, что на лице его написано: «И не мое это, брат, дело».

Малый театр был не просто «актерским» театром; Малый театр был прежде всего театром ведущих актеров. Как справедливо отмечал Южин, труппа 80—90-х годов выделила «15—18 артистов в свой первый ряд». А остальные? В труппе, насчитывавшей в то время более ста человек, прочие актеры делились на так называемых «полезностей», которым давали вторые, но существенные роли, и актеров третьестепенных, многие из которых, получая свои шесть-сот рублей годовых, просто дослуживали до пенсии, ни о каком высоком искусстве не мечтая. С этими артистами режиссеры Черневский и Кондратьев обращались властно и бесцеремонно, особенно не заботясь о том, что думают и чувствуют эти артисты с маленькими ролями, и тем более не заботясь о бессловесных статистах в массовых сценах, оказывавшихся в результате постоянным предметом критики.

С точки зрения Южина, все эти недостатки мог исправить режиссер-консультант, а спектакль во всех подробностях должен был разрабатываться особым советом театра, верховной инстанцией для разрешения спора актера с режиссером, если такой спор возникнет. При этом молчаливо предполагалось, что «полезности» и третьестепенные артисты с режиссером спорить не станут, хотя бы и из благодарности, что к ним проявлено, наконец, уважительное внимание. Что же до премьеров, то с ними не станет спорить сам режиссер, ибо именно их свободное творчество в конечном счете определяет спектакль. Эта точка зрения, суммируя опыт Малого театра, основывалась на том, что не может быть «энциклопедического» художника сцены, который бы и в актерском деле, и в костюмировке, и в декорациях разбирался достаточно квалифицированно.

Но А. П. Ленский именно и был таким универсальным художником сцены. Поэтому он не соглашался с Южиным, утверждая, что режиссер может отвечать за все стороны спектакля единолично.

Зато в одном они сходились: оба видели недостатки мейнингенской труппы в том, что деспотизм ее режиссера Кронекса нивелиро-

вал индивидуальности актеров. Поэтому крупные, самобытные артисты в этой труппе долго не задерживались. Надо заметить, что и К. С. Станиславский, признавая высокую культуру спектаклей «мейнингенцев», опасался, что режиссерский деспотизм может помешать развитию актерского творчества.

Южин был убежден, что никакое режиссерское руководство лично ему не нужно. Он годами вынапивал свои шекспировские роли, обдумывал их в тиши кабинета за книгами, проверял зрительской реакцией на гастролях. Когда он решался играть роли Гамлета, Макбета, Отелло на Образцовой сцене, то в верности созданных им образов он был убежден, как в себе самом. Зачем же ему режиссер в качестве художественного руководителя? Ему, как и А. П. Ленскому, как и другим «звездам» Малого театра, столь же ответственно и самостоятельно готовившим свои роли, нужен был только режиссер-консультант, способный создать ансамбль в поддержку замысла премьеры (или премьеров). На такой подход к делу толкала еще и сама структура пьес, где главный герой был основой, стержнем, где без блистательного исполнения этой главной роли спектакль оказывался нежизнеспособным. Что такое, в самом деле, «Гамлет» или «Отелло» с прекрасным ансамблем, но с посредственными Отелло и Гамлетом?

Актеры Малого театра были воспитаны на остросюжетной драме; того факта, что являлась новая драматургия, как бы растворяющая драматические события в напряженном, нервном, но будничном ходе жизни, в результате чего драмой становилась сама эта жизнь, а не ограниченное завязкой и развязкой сцепление обстоятельств, корифеи Дома Щепкина не замечали или не хотели замечать. Возник парадокс: большинство пьес современных драматургов переходило из Малого театра на подмостки театров провинциальных. Зато «Доктора Штокмана» Г. Ибсена впервые поставили в провинции. Репертуар императорских театров ограничивал не только консерватизм Дирекции. Артистам Малого театра в 90-е годы, да и позже, была психологически чужда наэлектризованная атмосфера и глубокая символика ибсеновской драмы, точно так же, как и лирическая цельность чеховских пьес, которые тогда считались «пьесами настроения».

И все же Малый театр 90-х годов пытался ставить Ибсена, а веяния нового театра, требовавшего изменения и актерской, и зрительской психологии проникали на Малую сцену, и, конечно, в дружеские беседы Южина, Ленского и Немировича-Данченко. Новая драматургия требовала глубокой серьезности; минуты самозабвения, когда зритель чувствовал себя не рядом с соседом в толпе, а в одиночестве, наедине с происходящим на сцене, так что рампа, барьер между актером и зрителем в этом единении таяли сами собой, теперь должны были стать не счастливым исключением, а прави-

лом. Столкновение идей, а не только страстей и характеров, требовало новой психологической атмосферы в театральном зале; актеры и зрители должны были стать как бы единым целым, и состояние этой общей вовлеченности в переживание жизни — ее деятелей на сцене и зрителей в зале — ничем посторонним не должно было нарушаться.

А. П. Ленский понял это раньше Южина. И между ними возник спор о второстепенном, казалось бы, предмете — об аплодисментах, прерывающих действие.

Ленский настаивал, что аплодисменты эти разрушают «сценическую иллюзию», нарушают и единство зрительского восприятия, и цельность актерского переживания.

В самом деле, вполне могло случиться, что после того как Гамлет-бенефициант прочитывал свой монолог «Быть или не быть», зрители в ответ на замечательное исполнение этого монолога награждали любимого артиста овациями и тут же венками, цветами, подарками. Офелия скромно ждала, когда же, наконец, Гамлет к ней подойдет, а Гамлету приходилось кланяться публике. Лишь когда зал успокаивался, Датский принц обращался к Офелии. А в финале «Горя от ума», как выше уже говорилось, Самарину — Фамусову приходилось ждать, пока отшумят аплодисменты на последний монолог Чацкого.

У Ленского было еще одно возражение по поводу аплодисментов на эффектные «уходы» со сцены: артист обязан был по тогдашним правилам выходить на поклоны. Обязанность эту Ленский считал унижительной. Так что кроме чисто эстетической в этом споре была и другая сторона: человеческое достоинство артиста, его право служить искусству, а не капризам публики.

Южин спорил с этим, — но не с позиций тщеславного гастролера, любящего венки и овации.

— Что такое аплодисменты? — отвечал он А. П. Ленскому. — Далеко не всегда выражение восторга и преклонения. Чаще всего это выражение сочувствия и солидарности общества с тем, что происходит на сцене... Нельзя играть перед каменной стеной, и всякое увлечение пропадает, если вместо живой и отзывчивой публики артисту придется играть перед судейским трибуналом.

А как же сценическая иллюзия?

— Сценическая иллюзия не будет нарушена, если артист будет кланяться, как изображаемое им лицо, — так отвечал на это А. И. Сумбатов-Южин.

В конце концов этот спор решился в пользу А. П. Ленского.

Многие важные процессы пусть негромко, но продолжались в «полузадушенном» русском обществе 90-х годов. В частности, шел процесс совершенствования русского театра, происходивший и в Московском обществе литературы и искусства, где продолжал свои

упрямые поиски молодой Станиславский, и в частной опере Мамонтова с ее великолепным художественным оформлением и необычным стилем исполнения, шел этот процесс и через дружеские споры Южина, Ленского и Немировича-Данченко.

Одним из этих процессов было утверждение русского актера как общественной силы,— процесс тем более важный, что недавно еще лицедеи и на кладбищах не хоронили по-христиански.

В свете этого героические роли Южина имели не только театральное, но и общественное значение.

Однако Южин просто «не вытянул» бы своего репертуара, если бы он не был российским интеллигентом, до последней глубины души заинтересованным в тех же исторических и философских вопросах, которые захватывали писателей, давших жизнь героям, сценически воплощенным артистом. Поэтому А. И. Сумбатов так ценил общение с московскими университетскими профессорами, поэтому встреча с Владимиром Сергеевичем Соловьевым стала событием в его жизни. Встреча эта произошла у драматурга В. Л. Величко. Разговор А. И. Сумбатова-Южина с В. С. Соловьевым начался за вечерним чаем и длился до утра.

Поначалу Соловьев не участвовал в общей беседе. Но Александр Иванович очень хотелось услышать знаменитого философа, и он сумел заинтересовать его разговором.

«Говорилось о многом, конечно, о русских порядках преимущественно,— писал А. И. Сумбатов жене 29 апреля 1894 года.— Я заметил, что все добросовестные люди, какого бы направления они ни держались, сходятся в двух точках: первая, что все очень скверно, неправдиво и оставаться таковым не должно, и вторая, что общество милой родины ограничивается, с одной стороны, протестом чрезвычайно нелогичного, часто бессмысленного злодейского характера, а с другой — трансцендентальностью толстовских учений, а с третьей — покойным похрюкиванием в отечественной грязи. Согласись, элементы прогресса сомнительные. Поэтому Вл. С. и создал себе теорию всечеловечества,— в противоположность национализму. Он верит не в поляка или француза, а в человека...».

Точка зрения Соловьева была близка Сумбатову. Несколько лет спустя он скажет о Ермоловой, что «она национальна, глубока и сильна своей правдой», что она — среди артистов, «имеющих право на общественное значение», ибо она «кроме таланта носит в себе глубокую и неразрывную связь» с родной почвой. При этом одною из ее важнейших заслуг перед «родной почвой» было то, что «она проявляла «всечеловечность», которая кроется в корнях русской жизни и отмечена одним из наиболее национальных наших писателей...». Ермолова вслед за Мочаловым утверждала «право русского актера *переводить образцы мирового творчества на русскую душу, как писатели переводят их на русский язык*».

Самый этот «перевод» был бы невозможен, если б не та «все-человечность», о которой говорил Соловьев Сумбатову. Московская Контора императорских театров с удивительным постоянством Южину в этом деле мешала. Сезоны 1894/95 и 1895/96 годов дали ему 17 новых, но малоинтересных ролей.

К счастью, почти половина общего числа выступлений Южина на сцене Малого театра приходилась на прежние, прославившие его роли Карла V, Гамлета, маркиза Позы, Чацкого, Беркутова, Телятева.

О последних двух ролях надо сказать особо. А. И. Южин сыграл их в Малом театре в 1893 году. Но впервые Телятева из комедии Островского «Бешеные деньги» он сыграл на гастролях Товарищества артистов Малого театра летом 1888 года. Роль Лидии Чебоксаровой исполняла тогда Г. Н. Федотова.

Как уже говорилось, Южин умел играть и циников и любовников, но чего терпеть не мог и, в сущности говоря, даже не умел,— так это играть дураков. Поэтому Телятев Южина был пронизателен и умен. Традиционное истолкование сводило роль Телятева к ампула фата. Южин углубил этот образ. Поначалу, впрочем, южинский Телятев был обычен: светский шалопаи, человек, что называется, без царя в голове. «Г. Южин каждым словом, каждой чертой лица оттеняет типические черты существа, наполненного только растительной жизнью»,— писали об этом Телятеве «Одесские новости». Однако вскоре Телятев в исполнении Южина обрел новые качества. «Тип шалопаев,— писал «Одесский листок» 4 июня 1888 года,— сделался уже вульгарным на сцене. Но г. Южин сумел придать этому типу завлекательный оттенок: добродушную беззаботность и своего рода шалопаиное остроумие. Манера держать себя, жесты, тон, разговоры,— все это до такой степени изящно у Южина, что не согласишься на его игру...».

Когда 12 ноября 1893 года в Малом театре возобновили «Бешеные деньги», южинский Телятев оказался иным, чем был на гастролях. Это «скорее Глумов, человек себе на уме, только надевший личину легкомыслия»,— писал об этом Телятеве рецензент журнала «Артист». Рецензенту это не нравилось. По его мнению, Телятев — «само воплощенное легкомыслие». Он требовал от Южина того же, что давал в своем Телятеве И. В. Самарин. Но Телятев Самарина был на двадцать лет моложе. Тогдaшнй Телятев, еще в себя не пришедший после освободительных реформ, и впрямь мог не понимать, что сила теперь у Василькова, не говоря о том, что Самарин чуть-чуть шаржировал. В тексте пьесы Телятев весьма неглуп, значение купеческого капитала он очень хорошо понимает, но Самарин эти его черты в игре сгладил: актуальнее было подчеркнуть именно телятевскую беззаботность. Южин играл современного ему поумневшего Телятева, а рецензент применял к этой работе

мерки, годные для того же типа, но в устарелой уже вариации. Тот факт, что Южин играл Телятева 90-х годов, констатировал В. А. Филиппов, ссылаясь на мнение А. М. Горького.

В 1895 году в корреспонденции от 6 июня А. М. Горький писал в «Одесском вестнике» о спектакле «Бешеные деньги», привезенном на Всероссийскую выставку артистами Малого театра: «Спектакль имел громадный успех, вызовом не было конца, возбуждение публики поражало своей силой... Г-жа Лешковская — Лидия, Южин — Телятев, Рыбаков — Васильков, каждой деталью, каждой нотой своей речи и каждым жестом давали понять публике, что она имеет дело с истинными художниками сцены... Картина жизни, которую вчера тщательно, тонко и горячо нарисовала труппа публике, обеспечила артистам солидный успех, и, несомненно, именно они являются на Всероссийской выставке самыми лучшими и самыми художественными экспонатами».

В этих горьковских строках В. А. Филиппов нашел подтверждение тому, что актеры играли «Бешеные деньги» как современную пьесу. «Горький указывает, что «труппа нарисовала» «картину жизни», а не «прошлой» жизни или «дореформенной» (эпитеты, которыми по поводу других пьес пользуется в своих «корреспонденциях» Горький). Для нас несомненно, что в своем «раннем» Телятеве Южин давал образ современного человека», — писал проф. Филиппов.

Можно не сомневаться, что Телятевы, сидевшие в зрительном зале, весело аплодировали актеру, так жизненно воплотившему их беззаботность и доброжелательность к людям, их эгоизм — красивый эгоизм, ибо состоял он не в том, чтобы расчетливо копить, а в том, чтобы щедро тратить. И, разумеется, в южинском Телятеве не было черт монументальности и зловещей мощи, которые и Кугель, и Крашецинников, и другие критики считали особо характерными для Южина-актера.

Южин и впредь играл своего Телятева не просто ироничным и легкомысленным, но еще и умным человеком. «Ум» и «легкомыслие» только кажутся чертами несоединимыми; на самом деле тяжелодумы-то и оказываются сплошь и рядом потаенными дураками. Легкомыслие же бывает, подобно горию, еще и от ума. Когда человек умный оказывается в положении совершенно безвыходном и твердо это знает, то все оставшееся расстояние до печального конца он пройдет по возможности беспечно, с полным и счастливым интересом к окружающему, будет жить мгновением, раз этих мгновений считанное число. Тяжелодум в безвыходном положении будет производить впечатление несчастного и этим портить людям жизнь, потому что, раз его положение безвыходно, ему все равно никто не поможет. Это обоснование права Телятева быть умным и притом легкомысленным, приведенное в театральном журнале «Студия», впло-

по достаточно для обоснования психологической правомерности южинской интерпретации этого образа.

Роль Телятева Южин исполнял в общей сложности более 30 лет. В 1918 году в новом спектакле он создал и совершенно новый образ Телятева. Прежний Телятев, как пишет В. А. Филиппов, был «Александром Ивановичем Южиным в известных обстоятельствах». Южин играл Телятева почти не гримируясь, «со своим лицом», иногда только наклеивая усики. Новый Телятев стал персонажем исторически уже отжившим, человеком давно отошедшей Москвы; Южин создал сценический портрет исчезнувшего барства, портрет, сохранивший в то же время и индивидуальные «южинские» черты. Этот Телятев шестидесятилетнего Южина с тонким мастерством и блеском вел диалоги; удивительными были и его паузы и модуляции тональностей, в которых он подавал реплики. Несомненно, что исполнение таких ролей «высокой комедии», как лорд Кавершем в «Идеальном муже» или Болингброк в «Стакане воды», оказало известное влияние на позднее исполнение роли Телятева. В. Филиппов справедливо считает, что новый стиль исполнения перевел южинского Телятева из жанра современной бытовой комедии (1888) в область комедии «высокой», когда общечеловеческое ясно просвечивает сквозь свою конкретно-историческую форму.

Спектакль «Волки и овцы» артисты Малого театра тоже нередко брали в гастрольные поездки, так что роль Беркутова Южин совершенствовал еще многие годы. Но до премьеры в Малом театре он на гастролях Беркутова не играл. На премьере же южинский Беркутов был встречен восторженно. Ансамбль исполнителей был великолепен, и спектакль, возобновленный в бенефис М. П. Садовского (он исполнял роль Мурзавецкого), пользовался очень большим успехом. Известный впоследствии режиссер Н. А. Попов рассказывал, что он, как и некоторые другие театралы, не пропускал ни одного спектакля «Волки и овцы». Однажды, оказавшись на галерке, Попов вдруг увидел там, в духоте и тесноте, одетого в траур Константин Алексея (Станиславского), известного в Москве театрального любителя. Оказалось, что Станиславский тоже не пропускал ни одного спектакля «Волки и овцы», но кто-то из родных его умер, семья была в трауре; появившись Константин Сергеевич внизу, в партере, пошла бы сплетня, что в траурные для семьи дни один из Алексеевых был в театре. Вот Станиславский и укрылся от людей своего круга на галерке. Так неодолимо было притяжение актеров, игравших в «Волках и овцах», что не было сил у истинного театра-ла пропустить спектакль, казалось бы, известный ему до мелочей.

Но Купавину в этом спектакле играла Ермолова, Глафиру — Лешковская, Анфису — Садовская, а Лыняевым был Ленский... Каждый раз что-нибудь — интонация, пауза, жест, улыбка, — но менялось. И тот же Беркутов со всей своей хищной обходительно-

стью то бывал более ироничен, чем жесток, то, наоборот, в нем проявлялся вдруг особенный «пропорьевский» демонизм. «Обличительный социально-психологический портрет своего героя Южин создал с большой выразительностью. Он играл Беркутова как человека большой житейской опытности, умеющего с первого взгляда распознать противника, ловкого, уверенного в своих силах. Чувство превосходства, тонкая ирония, презрительная снисходительность к людям были превосходно переданы актером», — констатировал историк Малого театра Н. Зограф.

Казалось бы, провинциальные зрители должны были быть довольны, что столичные гастролеры привозят им такие спектакли.

Но нет. Такие спектакли привозили редко.

И потому появлялись в провинциальной прессе фельетоны вроде «Протеста» некоего «Лилипута» из Одессы:

«— Честное слово, ничего не могу понять! — жаловался этот Лилипут по поводу гастролей артистов Малого театра. — Такие знаменитости, такие «славы» русской сцены, как Савина, Федотова, — вдруг... Объясните, Бога ради, что это такое! Приезжает Сальвини — мы видим Шекспира, Шиллера, приезжает Коклен — мы видим Расина, Виктора Гюго. Приезжает же Савина, Федотова, — что мы видим? Еще один одесский фельетон во вкусе всех одесских фельетонов: «Счастливец», «Сорванец», «Надо разводиться», «Вторая молодость», «Дочь века» и тому подобная ерунда века...»

Жалобы такого рода действовали. А. И. Сумбатов-Южин особенно настаивал на высоком качестве репертуара в гастрольных поездках.

На гастроли 1891 года артисты Малого театра повезли в числе прочего «Орлеанскую деву» Шиллера, «Звезду Севильи» Лопе де Вега, «Федру» Расина, а в 1896 году — «Уриэля Акосту» Гуцкова, «Гамлета», «Отелло». Но все-таки пьесы классического репертуара Товарищество артистов Малого театра редко показывало на гастролях: администрация крайне неохотно давала «исторические» костюмы, а если и давала, то выбирали из худшего.

А. И. Южин почти каждый год, кроме участия в гастролях, вместе с товарищами по театру, гастролитировал еще и сам. Его репертуар на личных гастролях резко отличался от репертуара «товарищества». Если во время театрального сезона не было у Южина увлекавших его ролей, как это случилось в 1894—1896 годах, то на гастролях он мог играть свои любимые роли, — и те, что уже не игрались на Малой сцене, и те, которые он сам еще не решался на ней играть.

Репертуар личных гастролей Южина полностью соответствовал требованиям одесского «Лилипута»: Южин привозил с собой Гамлета, Макбета, Отелло, Эгмонта, Рюи Блаза, Карла V, Чацкого. Если репертуар гастролей труппы Малого театра составляли, как прави-

ло, современные пьесы, то гастрольный репертуар самого Южина состоял прежде всего из классических пьес. Поэтому, как справедливо отмечала газета «Киевлянин», «гастроли г. Южина обычно представляют собой не только ряд ярких спектаклей, но еще и важное общекультурное явление». Но не одно культурническое, просветительское значение, сверх чисто эстетического имели гастроли Южина. Его гастроли были еще и памятными уроками актерского мастерства. «Время совместной работы с Южиным для меня и моих товарищей было временем какого-то ясно ощущаемого соприкосновения с большой культурой, в котором мы, провинциальные актеры, так серьезно нуждались. Мне лично он принес огромную пользу, заставив серьезно отнестись к изучению ролей», — вспоминала известная артистка О. В. Арди-Светлова, отмечавшая, какой контраст являл собой Южин в сравнении с Мамонтом Дальским, предшественником Южина по этим гастролям. Работать с Дальским «было и наслаждением, и мукой»; обретая новые сценические возможности, актер рядом с этим гастролером терял человеческое достоинство: вся работа Дальского с актером начиналась с того, чтобы тот прежде всего усвоил, что он нуль, ничто по сравнению с Дальским, истинным гением.

Зато Южина — как вспоминает Арди-Светлова — характеризовало «бережное отношение к человеку. Сам великолепный артист, Южин охотно делился с нами своим огромным техническим опытом и большой актерской культурой. Очень часто Александр Иванович заступался за актера, если его сверх меры загружали работой».

Александр Иванович не только делился своим огромным актерским опытом; он хотел показать человеческий пример того, каким должен быть старший товарищ, большой актер. Он, может быть, даже играл эту роль, — роль идеального, по его понятиям, гастролера, оставляющего по себе добрую память. Роль эту он играл не ради позы, а ради пользы — пользы всему актерскому делу. Слишком укоренилось в сознании людей, что актер — это каботин, человек богемы, которым можно любоваться, но которого не за что уважать. Хуже всего, что «благородные артисты» и в собственной среде холили и лелеяли этот образ истинного актера, — разумеется, трагика, бесшабашного, смелого, игрока, способного после ночного кутежа потрясти зрителей: пусть ночь была бессонной, — зато мочаловское «нутро» пробудилось!

Корректный, подтянутый, в высшей степени деловой Южин производил впечатление совершенно иное. Он на это и рассчитывал. Он даже в карты во время гастролей не играл.

Давать проездом уроки актерского мастерства Южину приходилось еще и потому, что провинциальные труппы оставляли, как правило, желать лучшего. Часто в спектаклях играли любители.

Так случилось и в Воронеже, где в мае 1895 года Южин играл

Карла V в «Эрнани». Труппа была посредственной, и на роль герцога Баварского, объявляющего Дон Карлосу, что он избран императором, не находилось подходящего актера. Между тем для Южина был важен этот артист на роль в 13 строк. В приветствии герцога Баварского должны были прозвучать живой восторг, воодушевление, сила. Пока герцог произносил стихи, нечто менялось в Дон Карлосе. Императорский трон становился для него вершиной великодушия, с которой он прощал заговорщиков, разбойнику и своему врагу Эрнани возвращал родовые титулы.

В конце концов антрепренер Соломин предложил Южину попробовать на роль герцога Баварского местного любителя Александра Пожарова, служащего железнодорожных мастерских, совсем еще молодого человека. Александр Иванович объяснил Пожарову, что от него требуется, а вечером того же дня, 22 мая 1895 года, этот герцог Баварский уже читал свой коротенький монолог удивительно красивым голосом особого серебристого тембра. Да и сам Пожаров был необыкновенно красив в своем искреннем и сильном воодушевлении.

После спектакля Южин позвал к себе Александра Пожарова, которому тогда было 21 год. Он убедился, что молодой человек мечтает стать артистом, и предложил ему свою помощь.

Недолгое время спустя А. И. Южин писал из Малопокровского Воронежской губернии, где проводил обычно лето с Марией Николаевной (усадебу Малопокровское Мария Николаевна получила в приданое), своему другу драматургу П. П. Гнедичу в Петербург: «...я нашел в Воронеже сокровище, в которое я верю как в крупную будущую силу, и смело в первый раз беру на себя ответственность за всю его будущую жизнь, извлекая его из службы при Юго-Восточной железной дороге на сцену. Рекомендовать его я не могу: он любитель, опытности никакой, вернее, никакой рутины, зато чуткость таланта, настоящего таланта заменяет ему эту рутину вполне. Он двадцати одного года, красавец той милой, задушевной красотой, сдержанной, не показной, которая действует обаятельно, и главным образом чарует тогда, когда в нее вглядываешься. Он умеет чем-то неувеличим заставлять слушать себя и ценить каждый звук его вибрирующего неподдельным чувством голоса, каждый взгляд чудных, глубоких серых глаз. Я хочу на свой счет, если Дирекция мне не поверит, поместить его в театральное училище в Москве».

Встреча Александра Ивановича Южина с Сашей Пожаровым сыграла большую роль и в жизни каждого из них, и в истории русского театрального искусства. А. И. Сумбатов-Южин обрел ученика и верного друга, а русский театр — замечательного актера Александра Остужева (в качестве сценической фамилии Пожаров взял это имя, принадлежавшее герою сумбатовской пьесы «Джентльмен»).

В письме П. П. Гнедичу, цитированном выше, Сумбатов-Южин говорил не об одном «воронежском сокровище», но и вообще о принципах подбора труппы, о достойном репертуаре, без которого ее нельзя организовать,— словом, о том, что три года спустя стало темой исторической беседы Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского в «Славянском базаре», беседы, во время которой основатели обговаривали принципы нового общедоступного художественного театра. Сумбатов-Южин не думал, разумеется, о создании своего театра. Но забота о Малом театре подсказывала, что пора думать об артистической смене.

Ю. М. Юрьева, которого Южин хотел видеть в Малом театре, Дирекция вскоре перевела в Петербург. Теперь П. П. Гнедич просил Южина найти еще одного актера «вроде Юрьева», прекрасного артиста на роли героического, романтического репертуара. В цитированном выше письме Южин ответил, что «вроде Юрьева» никого не нашел. Но в Александре Пожарове Александр Иванович предугадал актера этого же типа. Из близкого уже (и неутешительного!) будущего Образцовой сцены смотрел вечером 22 мая Дон Карлос— Южин на герцога Баварского.

Кому в свои 37 лет мог Южин передать роль Чацкого?

Кто в Малом театре мог бы сыграть Ромео или Джульетту?

Этот вопрос задавали уже язвительные журналисты, но ответить на него было нечем. Не было в Малом театре актера на роль Ромео, и некому пока было передать роль Чацкого.

Зато целое созвездие актеров было в зените мастерства и славы, и мало кто думал о том, что за зенитом следует закат...

Одним из знаменитых, вошедших в историю театра спектаклей 90-х годов прошлого века был «Ричард III» Шекспира с А. И. Южиным в главной роли. Эту хроникку Южин выбрал для своего третьего бенефиса в 1897 году.

Александр Иванович решил было взять для бенефиса пьесу Сарду «Даниэль Роша» о том, как известный депутат национального собрания, антиклерикал и атеист, влюбился в англичанку, хоть и свободомыслящую, но потребовавшую церковного брака. На том влюбленные и разошлись; англичанка не пожелала поступиться традициями, а француз — политической репутацией. Однако споры героя и героини своей содержательностью и остротой привлекли внимание цензуры. Пьесу запретили. Тогда Александр Иванович решил в свой бенефис стать Брутом, выбрав «Юлия Цезаря» Шекспира. Но роли не разошлись по труппе. После этого у Южина оставался выбор: или «Ричард III», о котором он уже давно думал, или Отелло — эту роль Южин играл на гастролях. Но относительно роли Отелло Александр Иванович сказал интервьюеру «Новостей дня» (1897, № 4918): «Я никогда не решусь играть венецианского мавра в Москве».

Так был выбран «Ричард III».

Еще летом в Малопокровском Александр Иванович прочел домашним исторические хроники Шекспира. Не предполагая, что вскоре ему придется играть роль Ричарда III, Сумбатов-Южин, не умевший отдыхать в Малонокровском без книг и размышлений, привез туда книги об истории Англии.

С. В. Лысцева-Гольцева вспоминает, что так как она путалась в сложных отношениях Йорков и Ланкастеров, Алой и Белой роз, то Александр Иванович нарисовал родословное древо этих враждующих фамилий, чтобы помочь ей разобраться в действующих лицах шекспировских хроник. «Свое чтение,— вспоминала С. В. Лысцева-Гольцева,— Александр Иванович начинал обыкновенно очень вяло, зевая, как будто исполняя какой-то тяжелый и неприятный труд. Мы с Марией Николаевной терпеливо ждем, пока он прочтет страницы две-три и гений Шекспира захватит его. Вялость и зевота Александра Ивановича вдруг пропадали, и начиналось мастерское чтение, мастерская игра. Все действующие лица были перед нами как живые. Мы слушали с напряженным вниманием. Эти вечера ярко и ясно вспоминаются мне до сих пор».

А. И. Сумбатов-Южин дополнил хронику «Ричард III» прологом из четырех сцен третьей части хроники («Генрих VI»), чтобы разъяснить зрителям причины распри Алой и Белой роз.

Бенефисный спектакль состоялся в феврале 1897 года. Хотя цены были подняты чуть не втрое выше обычных, билеты достать было невозможно. Надо заметить, что, по обыкновению, на места верхнего яруса Южин цен не поднимал.

Успех был огромный, но, как это обычно бывало с «шекспировскими» ролями Южина, его исполнение вызвало споры, ибо у некоторых критиков был «свой Ричард III, не говоря уже об идее, что тяжесть преступлений должна была раздавить коварного и безнравственного Глостера и умереть он должен был поэтому в растерянности, если не в раскаянии. Но уж в отчаянии во всяком случае!»

Эту категорию зрителей Южин ничем не обрадовал.

В крике Ричарда: «Коня! Коня! Престол мой за коня!» — звучало не отчаяние, не страх, а безумная ярость и вера в свою непобедимую мощь. Точно так же и знаменитый монолог Ричарда после кошмарного сна, когда души убитых им приговаривали его к гибели, вовсе не звучал у Южина реакцией надломленного, оробевшего человека. Ричард, проснувшись, говорил:

«...В поту холодном трепетное тело.
Боюсь себя? Ведь никого здесь нет.
Я — я, и Ричард Ричардом любим.
Убийца здесь? Нет! Да! Убийца я!

Бежать? Но от себя? И от чего?

От мести.

Сам себе я буду мстить?

Увы, люблю себя...»

Для Ричарда — Южина этот монолог был дьявольской игрой с самим собой, издевкой над всем человеческим, что еще осталось в короле, причем издевкой победоносной. Ричард говорил в этом монологе, что его никто не пожалеет, ибо он «в самом себе не находит к себе жалости». Но южинскому Ричарду эта жалость к себе не была нужна. То был Макбет, не слышавший еще ведьминых пророчеств. К финалу трагедии он прошел тот же путь, но без колебаний Макбета; точнее, колебания были, но связанные не с угрызениями совести, а с комплексом неполноценности, который Ричард преодолел в себе вместе со всеми человеческими слабостями, вообще со всем человеческим. Этот урод к финалу стал титанической фигурой. Критики же все ждали от южинского Ричарда «угрызений совести и большего трепета в финальных сценах». Поскольку ни трепета, ни угрызений не возникало, ругали игру вместо того, чтобы разобрать интерпретацию.

Разумеется, не все критики анализировали южинский образ в соответствии с собственными о нем представлениями.

Н. Е. Эфрос, например, писал об этом Ричарде III: «Главное же, что хотел исполнитель, — выявить его громадную душевную силу. Событиями, обстановкою она вырождена в ненасытное честолюбие и в громадное презрение к людям за их мелкость, за их ничтожество. Но и вырожденная, она остается силою, в ней — корень и залог власти южинского Ричарда над окружающим, его своеобразного очарования, которому не может не поддаться даже ненавидящая его леди Анна».

Роль леди Анны, жены убитого Ричардом Глостером принца Эдуарда, которую Ричард сумел уговорить стать его женой, играла А. А. Яблочкина. Она вспоминает об этой сцене обольщения: «Я отчетливо помню то ощущение, которое охватывало меня в сцене с ним: точно змея подползает к тебе, она гипнотизирует тебя взглядом и вот-вот доберется до сердца. Но Южин в те годы идеализировал Ричарда, и несмотря на всю низость этого злодея, в нем чувствовалось какое-то величие».

Вот как выглядел этот Ричард в описании С. Флерова: «Особенно интересно лицо Ричарда. Главную роль играют здесь глаза и губы. На фоне болезненной бледности, свойственной людям с физическими уродствами, глаза Ричарда — Южина то сжимаются, то расширяются, словно у кошки, и освещают по временам все лицо, делая его в иные минуты почти болезненно-красивым, благодаря оттенку тонкой интеллигентности, какой бросает на него этот умный

взор. Вспомните, как красива кошка, когда она, с расширенными глазами, следит за чем-нибудь, привлечшим ее внимание. Таковы глаза Ричарда».

С. Флерову из консервативных «Московских ведомостей» вторил И. Рудин из прогрессивного «Русского слова»: «Особенно интересно было лицо, землистого нездорового оттенка, с плотно сжатыми тонкими бескровными губами, которые часто складывались в кривую циническую усмешку, с нахмуренными густыми сросшимися черными бровями, под которыми то сверкали неукротимым блеском, то потухали глубоко сидевшие в орбитах глаза. Эти глаза только одни оживляли его мертвенно отталкивающее лицо».

Теперь уже Южин не мог повторить себе упрек, что у него вместо «игры в глазах» «игра глазами». Южин, играя со своим лицом, без накладных усов или бороды, сумел создать яркую, почти скульптурную и притом выразительную, динамическую мимическую маску.

«Очень характерные губы,— продолжал далее Флеров.— Их почти нет. Вместо них тонкая, узкая линия, необыкновенно типичная. Лицо точно поделилось между двумя этими органами — губами и глазами. Губы дают основную характеристику, неподвижные ее черты, на долю глаз досталась характеристика, так сказать, дополнительная, отражение на лице текущих, новых впечатлений. Характеристика добавляется подбородком, почти наполеоновским, упрямым, обличающим страшную энергию и необыкновенную силу воли. На пространстве между глазами и подбородком полный простор для искажения лица в приступе ли судорожной злобы, или же для чисто актерской виртуозности Ричарда в комедии притворства...

Ричард все время живет на сцене своим лицом. Вы чувствуете по изменениям этого лица, как впечатлителен этот неврастеник, каким клокочущим потоком проносятся по его душе воспринимаемые им ощущения».

Вот таким подходил Ричард Южина к леди Анне; и она ему уступала. Это была одна из самых удачных сцен спектакля — но за ней следовало нечто еще более сильное: Глостер, оставшись один, произносил монолог. «Сколько презрения к женщинам, сколько ядовитости было в лице Глостера и тоне, каким он произносил свой монолог,— писал С. Флеров.— Особенно поразил меня его смех. Он засмеялся, как каркает ворон, и вдруг оборвал свой смех каким-то резким звуком, похожим на капель. На меня так и пахло со сцены каким-то откровением. Да ведь именно так и должен смеяться Глостер! Как это было хорошо!»

Мария Николаевна Сумбатова, при помощи которой Южин учил роль Ричарда, вспоминала, что на первом же представлении у Южина «экспромтом для него самого» после сцены с леди Анной и монолога «вырвался хохот, какой-то короткий и зловеций, напоминаю-

щий карканье ворона. У меня мороз пробежал по спине при этом звуке. Так это было верно и сильно...».

Сам Южин несколько не считал своего Ричарда мелодраматическим злодеем. Он говорил о нем, что его убийства — «скорее результат маккиавельской политики, чем кровожадности». Но едва ли прав был В. Преображенский, утверждавший в «Новостях дня» (17 февраля 1897 г.), что Ричард Южина — воплощение честолюбия, ставшего всепоглощающей могучей страстью. Южин создал воплощение темного гения, злого гения. Именно в силу гениальности он обладал особым обаянием, особой притягательной силой, которая увлекала в бездну тех, кто ей поддавался. «На выражение этого, — писал Эфрос, — и было направлено прежде всего исполнение Южина. Технически оно — мастерское, разнообразное, сценически находчивое, с блестящими подробностями и в целом — грандиозное. Эту фигуру мог вылепить только первоклассный мастер, хорошо освоивший с сценической скульптурой больших масштабов».

Но зачем злого гения таких масштабов вообще понадобилось Южину создавать? Не проще ли было бы показать силу карающей совести, крах зла, которое не может не надорваться внутренне, — зачем было показывать такое могучее, почти демоническое зло, а не злобного мелкого беса?

Благодушному обывателю, верящему в эволюционный, благополучный прогресс, такой Ричард был бы, конечно, больше по душе. Он не тревожил бы предчувствиями относительно темных глубин человеческой природы. Но приближался XX век, который не заботился о душевном покое добродушных либералов. Конфликты обострились до предела. Зло оказалось самоуверенным, укорененным в себе и — на горе благодушным обывателям — вовсе бессовестным.

В своем Ричарде III Южин предпринял радикальное исследование психологии зла, не мелодраматического, и оттого способного хоть и к истерическому, но все же к раскаянию, а зла, умеющего спокойно и даже с применением аргументации из сферы нравственности доказать свое полное право на существование.

Правда, в первом варианте Ричард III Южина, как показалось С. Флерову, не умел с достаточной гибкостью и силой демонстрировать свой талант лицемерить, — и этот критик, и М. Н. Сумбатова констатировали, что сцена Ричарда Глостера с мэром и горожанами, пришедшими просить его принять корону, у Южина слабее, чем у Поссарта.

Однако в сезон 1919/20 года, когда Южин, по словам Н. Е. Эфроса, «опять решил вернуться к этой грандиозной роли, сохранив весь ее прежний рисунок и основные подробности», этот недочет исполнения, видимо, исчез. А. А. Яблочкина, игравшая в пьесе уже не леди Анну, а мать Ричарда, герцогиню Йоркскую, вспоминает, что, хотя прежних сил у Александра Ивановича не было, в его Ри-

чарде III, «по-прежнему, несмотря на все злодейства этого выродка и все его низости, чувствовалось какое-то величие, чувствовался какой-то «сверхчеловек». Зато в раскрытии коварства Ричарда, в его издевательстве над всем святым Южин дошел до совершенства».

Мария Александровна Богуславская, племянница Южина, видевшая спектакль 1920 года в постановке А. А. Санина, вспоминает как особенно удачные и сцену с леди Анной, и смех, похожий на карканье ворона, и мизансцену, которой до Санина не было: когда Ричард Глостер засмеялся своим леденящим душу, странным смехом, на него упал яркий луч. Ричард приплясывал в луче, и его огромная танцующая тень занимала полсцены. Это производило злое, гнетущее впечатление: воистину пляска смерти.

Спектакль в целом критиковали за неровность актерских работ. Однако, несмотря на критику, он стал удачей не одного Южина, а театра, еще раз доказавшего, что трагедия ему по силам.

Начало 1897 года ознаменовалось, таким образом, для Малого театра шумным успехом шекспировской трагедии с Южиным в главной роли. А в конце 1897 года столь же шумный, хоть и с примесью скандала успех сопутствовал новой пьесе князя А. И. Сумбатова «Джентльмен».

Спор о Ричарде III, возникший в прессе, был спором об истолковании Шекспира. Спор о новой пьесе Сумбатова был спором о том, что же такое являет собой современное замоскворецкое первой гильдии купечество.

М. Н. Сумбатова рассказывает в воспоминаниях, что «идея этой комедии возникла у Южина еще в 1892 году, в связи со спектаклем «Граф де Ризоор» Сарду, где участвовал Южин, а роль маркиза де ля Тремуйля исполнял Горев. В этой роли Горев был великолепен — остроумен, благороден, красив, смел, изящен. Он произвел настолько сильное впечатление на одного из зрителей, молодого купца Жучкова, что тот на каждом шагу стал повторять: «Главное в жизни — надо быть маркизом». Александру Ивановичу об этом стало известно, так как в Купеческом клубе Жучков нередко бывал его партнером по картам. Поскольку присловье Жучкова все знали, то Александр Иванович для своего героя его видоизменил:

— Главное в жизни — надо быть джентльменом, — любил говорить персонаж сумбатовской пьесы, которого, как сам Александр Иванович говорил Немировичу, он сначала «писал со своего клубного знакомого Жучкова».

Однако весной 1894 года А. И. Сумбатов-Южин получил книгу «Карл V и его время» Михаила Юрьева с авторской надписью. Михаила Юрьева Александр Иванович в глаза не видел.

Книга оказалась удивительная. Удивляла она не содержанием, а стилем. С самого начала автор предупреждал: «...извиняюсь за не совсем обычную транскрипцию некоторых иностранных слов:

вместо «Лютер», «Лютеранство», я пишу «Лутер», «Лутеранство». Я нахожу это более правильным».

Ясно, что после такого увесистого заявления читатель ждал, что его и дальше чем-нибудь огорошат. И не напрасно ждал.

«Было, например, славянофильство, — писал Михаил Юрьев, — но оно в 60-е годы совсем умирало, едва слышно гудело и вдруг некий Новиков для прославления славянофильской идеи пишет диссертацию о Гусе и Лутере», — но тщетно читатель захотел бы узнать что-нибудь «о Гусе и Лутере». Он и о Карле V почти ничего не успевал узнать, а сведения «об его времени» состояли из таких примерно фраз: «Я решительно не понимаю, почему вообще можно говорить, что реформация — шаг вперед. Почему вперед, а не назад? Человечество движется и движется вечно, я не говорю, куда движется человечество, — вперед или назад, потому что едва ли кто-нибудь из людей может сказать это с полной уверенностью. Никто не может сказать, вперед или назад движется наша солнечная система в пространстве; точно так же нельзя сказать, шагом в какую сторону была реформация...».

Из таких глубокомысленных сентенций и состояла эта книга, в подзаголовке которой значилось: «Этюд. Часть первая». Всего в «Этюде» должно было быть три части, и уже первая, посланная Сумбатову, была весьма велика по объему.

В целом текст ее свидетельствовал о совершенной невинности автора не только в области каких бы то ни было исследований, но и просто в сфере отчетливого логического мышления. Фразы книги связывала не логика, а единственно авторское «я», — «я» напыщенное, абсолютно самодостаточное. Возникало ощущение, что автор книги — человек, только что вошедший в мир культурных интересов и ценностей, любящий его, но в то же время властно расставляющий в нем все по-своему, хотя ни предметов, попадающих ему под руку, ни подходящих для них мест он на самом деле не знает. Ясно, что такую книгу написал человек, плохо образованный, но самоуверенный и богатый; нужно было иметь время, а значит — деньги на создание такого монумента самому себе. Кроме того, нужны были средства на издание.

И Александру Ивановичу вспомнились, должно быть, категоричнейшие суждения московских толстосумов об истории религии, искусства. Люди с тощими кошельками и хорошим образованием суждений этих частенько не оспаривали: толстосум обидится, денег взаимы не даст. Герой новой пьесы Сумбатова был из таких толстосумов. Его звали Ларион Рыдлов. Он был молод и хотел прославиться.

— Уж он в литературу давно прорывается. Написал повесть психологического жанра и напечатал под псевдонимом «маркиз Вальдир» — Рыдлов наоборот. В каком-то иллюстрированном журнале

помещен даже его собственный портрет и автограф «Маркиз Вольдир, писатель». Рожа у него изображена в рембрандтовском освещении, — но — увы! — все как будто лоснится. «Мы ему поручим какой-нибудь отдел», — говорит о Ларионе Рыдлове Лебедынцев, журналист без определенных занятий, пытающийся уговорить Рыдлова издавать газету.

Фраза Лебедынцева о «психологической повести» появилась в рукописи Сумбатова уже после разговора с Немировичем, в ходе которого и выяснилось окончательно, кто оказался сумбатовским прототипом. Рыдлов — фамилия не очень изящная, напоминающая то ли слово «быдло», то ли слово «подло». Прочтенная наоборот, фамилия «Рыдлов» тоже не особенно красит своего обладателя: получается почти «Волдырь». Словом, имя своему герою Сумбатов придумал удачно. Изъясняется Ларион Рыдлов напыщенно и витиевато.

О женитбе своей он говорит тестю:

— Моя душа полна, Вадим Петрович. Мечта облеклась в реальную действительность. Конец бурной молодости увенчался тихим блаженством... Человек должен быть прежде всего — джентльмен.

Жене он объясняет:

— Я тебе вечером прочту начало моей новой повести... Я желаю написать серию очерков в смысле анализа современного общества. Ведь от нас, третьего сословия, теперь вся Россия ждет спасения. Ну-ка, мол, вы, миллионщики, обнаружьте ваш духовный капитал. Прежде дворянство давало писателей, а теперь, уж извините, наша очередь. (Загибая пальцы.) Позвольте, во-первых, за нами свежесть натуры. Мы не выродились, как дворяне. Во-вторых, обеспеченность, это тоже важное условие: творить человек может только на свободе. А какая же это свобода, ежели у человека — пардон! — и подметки даже заложены? Наконец, я так свою книгу издам, что одной внешностью всякого ушибу. Вот и выходит, что сливки-то общества теперь мы!

Все это по стилю очень похоже на строки из книги Михаила Юрьева, каким-то образом соотнесенные автором с Карлом V и его временем: «Как-никак, а теория Дарвина очень талантливо была составлена — и главный центр тяжести в ней составлял закон наследственности». А. И. Сумбатов по стилю книги Юрьева восставил человека. Получился Ларион Рыдлов.

Летом 1894 года Александр Иванович прочел первые два акта пьесы Владимиру Ивановичу Немировичу-Данченко, который похвалил их и спросил, где же это Сумбатов так хорошо познакомился с Михаилом Абрамовичем Морозовым, московским миллионером, которого он так удачно и правдиво показал под фамилией «Рыдлов». Александр Иванович был вопросом крайне удивлен и ответил, что с Морозовым знаком шапочно, а портрет, хоть и на-

чал было писать с Жучкова, но дальше писал с книги Михаила Юрьева: человек — это стиль.

«На это Немирович сказал ему, — вспоминала Мария Николаевна Сумбатова, — что теперь сходство с Морозовым его не удивляет, так как автор этой книги и есть сам Михаил Абрамович Морозов, а Михаил Юрьев — его литературный псевдоним».

Узнав об этом, Александр Иванович поинтересовался другими произведениями своего прототипа и узнал, что тот написал роман «В потемках», изъятый цензурой из обращения уже после выхода в свет. Роман этот пошлый до невозможности и написан плохо. Его герой Саша избил за измену жецу, с горя кочевал по всяческим вертепам разврата, а потом из этой темноты вышел на настоящую дорогу. И везде этот Саша хорош и прав. Вот что значит самозабвенно полюбить своего героя!

Теперь в черновиках новой комедии Сумбатова появилась тема романа «Бездна» маркиза Вольдира (от маркиза де ла Тремуэйля в пьесе все же остался след).

Ларион Рыдлов так характеризовал этот роман в разговоре со своим тестем Гореевым:

— ...Вещь — я вам прямо скажу — глубокая. В ней я отразил современного человека, который вдохнул семена цивилизации.

— Это невозможно. Вы поперхнетесь, если будете вдыхать семена, — отвечает Гореев.

В газете «Московская почта» «Бездну» ругают грубее: «Мы бы прошли молчанием новое произведение литературных Недоносковых, если бы не были возмущены теми необычайными претензиями, с которыми автор не только печатает свои измышления, но еще рассылает их...» Нужды нет, что эту заметку написал «друг» Рыдлова Лебедынцев, чтобы подтолкнуть «маркиза Вольдира» поскорее открыть свою газету для опровержений. Легко себе представить, что и добропорядочный Гореев жестоко раскритиковал бы рыдловскую «Бездну».

Между тем Рыдлова не так-то легко уговорить рискнуть капиталом даже и на газету. «Попочка», — так зовет Лариона дядя его, миллионщик «старого закала» Чечков, — хоть и нахватался модных слов, но очень прижимист. Он обещает дядюшке, что как только станет единоличным хозяином их семейного предприятия, упразднит всякую филантропию.

— Первым делом все затея ваши отменю — чайные там, театры ваши, фонари, казармы. Каждый человек должен быть своей партии: либо капиталист, либо рабочий. Я себе на шею сесть не позволю. Французская нация чем сильна? Что она строго охраняет буржуазный режим! Я об этом собираюсь большую книгу написать. Да и директоров подтяну так, что они... — говорит «попочка» матери и дяде.

— Я всю жизнь видела — чем ты лучше рабочего человека бережешь, тем тебе же выгоднее, — отвечает Рыдлова, сильная, прежней замоскворецкой складки женщина, собравшаяся было уйти от дел на покой, в монастырь.

Чечков присоединяется к сестре:

— По миру, ангел ты мой, я с твоей шарманкой ходить не намерен. Да и у людей куска изо рта вырывать не желаю...

Получается, что европеизированный капиталист из новых злей и жесточе прежних Самодуровых с их патриархальностью. Так — если верить тогдашним пьесам — наемные слуги новой формации были хуже старых, оставшихся еще с крепостных времен.

«Старый закал» и здесь — по Сумбатову — надежней нового.

У стариков по крайней мере есть чувство, что власть денег имеет предел; их «злато» не говорит им: «Все куплю». Оно еще сохранило некоторую застенчивость. Зато в руках маркиза Вольдира «злато» действительно оказывается остервенелым, способным на все. И вот «маркиз Вольдир» покупает себе жену, красавицу Кэтт.

Раз уж в голову драматургу пришла идея «пьесы с джентльменом», то непременно нужна была и леди; скорее всего именно таким, литературно-ассоциативным путем в пьесе и появилась англичанка, родившаяся в России и прожившая всю жизнь в Москве, Евгения Фоминична Уилькс, владелица фабрики перчаток, воспитавшая свою племянницу Кэтт, дочь покойной сестры и интеллигента Гореева, честного, но бедного приват-доцента.

Мисс Уилькс воспитала свою племянницу совершенно вне отцовского влияния и, со своей точки зрения, наилучшим образом. Хотя Кэтт не любит Рыдлова, она соглашается на выгодную партию, выходит замуж, — но спокойно оставаться в этом состоянии ей мешают два обстоятельства: неожиданный приезд из-за границы писателя Остужева, в которого Кэтт была влюблена и который, как теперь оказывается, любил ее, и то обстоятельство, что Рыдлов пытается начать роман с приятельницей Кэтт Эммой Леопольдовой. Узнав об этом, Кэтт уходит — нет, не к мисс Уилькс и не к Остужеву, в котором разочаровывается, а к отцу — приват-доценту — брать у него уроки одинокой трудовой жизни. Но старуха Рыдлова возвращает ее в дом, объяснив, что Ларька, попка-дурак, пропадает без умной, хорошей жены. «Поплачем вместе, подумаем, да помолимся. Бог вразумит!» — говорит она. В конце IV действия Кэтт возвращается домой; в конце V акта супруги примиряются, Кэтт — с отвращением, а Ларион — с полным и самодовольным непониманием происходящего.

— Знайте одно: все пойдет хорошо, но надо, чтобы человек имел характер и был прежде всего джентльмен, — этой фразой маркиза Вольдира комедия и заканчивается.

10 сентября 1897 года Сумбатов завершил работу над ней.

Между тем еще летом 1897 года в семье Михаила Морозова произошло событие, вызвавшее в Москве сенсацию: от Морозова неизвестно почему ушла красавица жена. Не успели в «обществе» издаться об этом наговориться, новая сенсация: жена к Михаилу Морозову вернулась. Звали ее Маргаритой, она была урожденной Мамонтовой; отец ее и сестры Елены состоявшие прожил, а мать имела модную мастерскую на Тверском бульваре (у мисс Уилькс из «Джентльмена» была перчаточная фабрика). Вторая дочь, тоже красавица, была замужем за Родионом Востряковым, в чьем особняке на Большой Дмитровке одно время помещался Литературно-художественный кружок. Неудивительно, что в столь плотной среде слухи распространялись со сказочной скоростью; еще не было премьеры, а повсюду уже говорили, что комедия Сумбатова изображает скандал в морозовском семействе.

За девять лет до того Сумбатов вместе с Павловым написали фарс «На пороге великих событий», где драматург плел интригу, чтобы из жизни создать драму. Теперь жизнь, самоорганизовавшаяся по драматическому сюжету, плела интригу, чтобы драму опровергнуть.

На премьере «Джентльмена» в бенефис Макшеева Михаил Абрамович Морозов сидел в первом ряду партера, а мать его, Варвара Алексеевна Морозова, в ложе бенуара. Варвара Алексеевна была в гражданском браке с главным редактором «Русских ведомостей» В. М. Соболевским, воспитывала детей от этого брака и сама вела дела Морозовской тверской мануфактуры.

На Рыдлову она ни в коей мере не была похожа.

Что же до Михаила Морозова, то он не обиделся на драматурга Сумбатова. Однажды они встретились в «Парадизе», мирно ходили и беседовали между собой, а сзади шла толпа и напрасно ждала, когда же начнется скандал. Вся эта ситуация характеризует по крайней мере некоторую часть состоятельной московской публики.

Спектакль, разумеется, имел большой успех не потому, что герой его был для многих зрителей узнаваем; в этом «портрете» главными были черты *типа*, и на этом настаивали московские газеты.

С. Флеров в «Московских ведомостях» от 3 ноября 1897 года написал, что пьеса весьма интересна, а ее герой — типичен и опасен: «Вглядитесь в этого человека, — писал Флеров. — Он смешон. То и дело раздавались взрывы смеха при его рассуждениях. И в то же время он ужасен в своей беспощадной, тупой эгоистичности, составляющей его внутреннюю суть, создавшей среди атмосферы миллионов, которые растут и множатся».

Даже Суворин в «Новом времени» (16 декабря 1897 г.), отзываясь на постановку «Джентльмена» в Александринском театре, впервые похвалил князя Сумбатова за то, что «автор встал как дра-

матург на настоящий путь: он наблюдает жизнь, а не следит за сценичностью». В комедии своей князь Сумбатов показал «капиталиста-миллионера» с его «кулаческими приемами».

Дворяне не любили нуворишей,—этим и объясняется позиция монархического «Нового времени» и «Московских ведомостей».

Зато буржуазно-либеральные газеты, например «Новости», находили, что хотя автор верно *угадал тип*, но он же его шаржировал, измелчил. Разве покойный городской голова Москвы Алексеев похож был на Чечкова? Разве московские купцы-меценаты так уж похожи на Рыдлова? — спрашивал Н. Рок.

Пьеса вызвала споры уже о самой жизни, а это говорило о несомненных художественных достоинствах пьесы. Кроме того, в ней проявилось то свойство Сумбатова-художника, которое еще не вывилось в его актерской деятельности: дар комического.

Для А. И. Сумбатова-Южина постановка «Джентльмена» в Малом театре имела и еще один неожиданный и важный результат: знакомство со Львом Толстым.

9 декабря 1897 года Софья Андреевна Толстая была на спектакле «Джентльмен». Видимо, именно после этого спектакля она написала А. И. Сумбатову письмо о вынесенном ею впечатлении. В сумбатовском архиве этого письма нет. Но Александр Иванович пишет о нем в статье о Толстом «Три встречи». Приехав в московский особняк Толстых, Сумбатов графини дома не застал, зато встретился с самим Львом Николаевичем. Они проговорили целый час.

— Театру нужно то, что просто и сильно, без завитушек... «Разбойники» Шиллера,—сказал Толстой.

Александр Иванович спросил его про неопубликованную статью об искусстве. Лев Николаевич ответил: «Это не статья. Это все, что мне приходило последовательно в голову по поводу такой отрасли жизни, из которой всеми силами хотят сделать одни — забаву, другие — ремесло. А между тем это так важно. Искусство по силе влияния почти равно религии (Л. Н. остановился в своих мягких валенках, устремив на меня из-под густых бровей ни с чем не сравнимый взгляд, и в голосе его послышалась властная и почти суровая нота).— А религия служит только вере, значит, самому высокому, что есть в душе. И как те религии, которые служат не вере, не душе, а чему-то другому, теряют свое назначение, так и искусство, если оно преследует цели забавы для тех, кто им пользуется, становится неизбежно для тех, кто ему служит, ремеслом, требующим только технического совершенствования. И тогда оно является уже не благом, а злом...»

А. И. Сумбатову-Южину эти мысли были близки, что очевидно из большой его статьи 1897 года «Первый всероссийский съезд сценических деятелей, его резолюции и настроения». В этой статье постоянно подчеркивается, что драматургия должна быть глубокой

по содержанию, потому что долг театра — «выпрямлять» человеческую душу, как «выпрямила» Венера Милосская душу учителя Тяпушкина (рассказ Глеба Успенского «Выпрямила»). Но прямолинейное морализаторство А. И. Сумбатову-Южину было, разумеется, чуждо.

Первый всероссийский съезд сценических деятелей открылся 9 марта 1897 года в Москве. Труппа Малого театра в своей значительной части была в то время на гастролях в Варшаве. В Варшаве был и Южин. Съезд открылся выступлением артистки Малого театра Н. М. Медведевой; прославленная артистка говорила об ужасающем положении провинциальных актеров, о том, что там, за кулисами, страдают и «настоящие короли Лиры, и сломленные жизнью Корделии, и, наконец, там просто голодные и страдающие люди». Потом выступал А. П. Ленский, сравнивший положение русского театра с положением больного, для лечения которого меры пужны быстрые и решительные.

Метафора Ленского Южину понравилась, а речь Медведевой — нет: больному нужно лечение, конкретные меры, предлагавшиеся А. П. Ленским; между тем речь Н. М. Медведевой, как писал Южин, — плач над больным и только.

Свою статью о съезде А. И. Сумбатов-Южин писал в варшавской гостиной между спектаклями и репетициями. Он прислал свой доклад Марии Николаевне, чтобы Вл. И. Немирович-Данченко или еще кто-нибудь прочел его съезду. Однако по совету Марии Николаевны мысль эта была оставлена: настроение съезда было весьма неблагоприятно для артистов императорских театров, и если одна из старейших русских актрис Н. М. Медведева была принята с восторгом, то к разумному, дельному докладу Ленского актерская масса (в съезде участвовало больше тысячи человек) отнеслась прохладно.

Мария Николаевна отчасти даже была рада, что Александра Ивановича не было на съезде: он бы не выдержал и «бросился на борьбу против массы, с которой вряд ли бы справился, плюнул бы и ушел, презрительно отнесясь к толпе, к стаду... — вспоминала Мария Николаевна. — На этом съезде выяснилось два крупнейших течения в провинциальной актерской среде: презрение к театральным школам и ненависть к ним, поскольку они грозят вытеснить «бесцензовых», необразованных вовсе артистов, и ненависть к императорским артистам, ненависть, едва сдерживаемая приличием».

Такие настроения, несомненно, возмутили бы А. И. Сумбатов-Южина.

— Как? Чтоб иметь право быть кандидатом на судебные должности, надо учиться двенадцать лет; чтобы иметь право быть подпоручиком, надо употребить девять лет, а для актера, призванного воплощать в живые образы страдания и радости и подпоручиков,

и кандидатов, достаточно быть изгнанным из второго класса гимназии? — спрашивал он в своей статье; но если бы он произнес это в зале, то убедился бы, что борются за совершенство актерского искусства — значит оказаться в противоречии с аудиторией, которую тоже можно понять: провинциальные актеры находились в ужасающем положении, они ждали от съезда помощи, а не поучений. За то, что они были хорошо устроенными государственными служащими, артистов императорских театров не любили настолько, что уже 12 марта 1898 года приняли единогласную резолюцию (видимо, артисты императорских театров — участники съезда — не посмели возражать) о том, что артисты казенных театров должны ездить на гастроли «лишь в полном ансамбле», а сбор обязаны отдавать в фонд Русского театрального общества. Правда, как писал А. И. Сумбатов-Южин, «резолюция эта единогласно была отвергнута 16 марта, но это отвержение явилось совершенно неожиданным порывом, хлестаковским «вдруг».

Равное «единогласие» при принятии и при отвержении резолюции показывает, что «голосование» на съезде понималось как сильное повышение голоса, так что «единогласие» выражалось через сплошной крик. Эта недисциплинированность, почти истерическая переменчивость, неумение принимать коллективные решения раздражали и удручали и А. П. Ленского и А. И. Сумбатова-Южина.

Ведь практически будущее русского театра зависело прежде всего от актеров.

Первые дни съезда многих деятелей, принадлежавших к литературно-театральной «верхушке», сильно взволновали: нельзя было остаться равнодушными к этой лавине — лучше сказать «лаве» — эмоций. Даже Немирович, один из председательствовавших на первом заседании, «сдержанно волновался и был совершенно лишен своего обычного холодного вида», «а я его люблю без его «тюпюр», «бледным и взволнованным», — писала Мария Николаевна мужу из Москвы в Варшаву.

«Тюпюр» Немировича стало поговоркой в кружке родных и друзей; когда Владимир Иванович собирался кого-нибудь или что-нибудь высокомерно и беспощадно разнести, он начинал с этого «тюпюр»: губы складывались трубочкой, брови чуть поднимались, лицо приобретало выражение отстраненное, ледяное, и он начинал: — Тюпюр рассмотрим...

Тому, что предполагалось рассматривать, приходилось обыкновенно плохо.

Между тем постепенно настроение съезда менялось. Участники распределялись по отделам, занимавшимся конкретными проблемами театральной жизни России. Возникла деловая обстановка. Возможно, тут оказали влияние газеты: увидя себя в «зеркале прессы» не очень-то красивыми, люди подумали, пришли к выводу, что

любительских спектаклей запрещать не следует, что от театральных рецензентов не нужно требовать обязательного университетского образования, отказались от этих взбалмошных резолюций, успокоились,— и все стало выглядеть куда благообразнее, чем прежде. Теперь и Южина послушали бы с интересом и с пользой для себя.

Но Александр Иванович в это время с огромным успехом играл в Варшаве,— играл, в частности, и любимую свою роль Отелло. Во время спектакля «Отелло» 19 марта после третьего действия, как писал А. И. Сумбатов-Южин Марии Николаевне, было 20 вызовов. За кулисы к нему пришел Болеслав Лециньский, знаменитый польский Отелло.

— Мастер,— сказал он Южину и пожал ему руку.

Александра Ивановича, как он писал жене, особенно тронуло это «мастер».

Между тем очень и очень многих участников съезда такая похвала могла бы озадачить, а то и рассердить: даже и одаренным артистам порою казалось, что «мастерство» и «нутро» — понятия взаимоисключающие. Южин, как никто, пожалуй, в тогдашнем русском театре, понимал, до какой степени это не так. Поэтому в своей статье он настаивал на открытии большого числа театральных школ с обязательным преподаванием общей и русской литературы, истории, иностранного языка, фехтования и танцев, помимо собственно актерского дела. Актер,— настаивал Южин,— должен быть прежде всего культурным, интеллигентным человеком. Повторяя прежние свои высказывания на этот счет, Южин их теперь дополнительно мотивировал: истинный профессионализм,— профессионализм, при котором артисты не понесут публике пошлых и ничтожных пьес, во-первых, и сумеют соорганизоваться для того, чтобы в сжатые репетиционные сроки сделать спектакль, во-вторых,— возможен только при наличии *школы*.

Читатель помнит, что еще в начале 90-х годов Южин о необходимости специального обучения актера отзывался скептически. С тех пор взгляд его на это изменился. Но по-прежнему, как и в ответах на анкету Конторы московских театров 1893 года, он настаивал в своей статье на необходимости режиссера. «Режиссер,— писал А. И. Сумбатов-Южин,— изменит до неузнаваемости физиономию современного театра, и я склонен думать, что хороший режиссер даже в смысле сборов, не говоря уж о художественной стороне, стоит очень выдающегося актера. Режиссер — первый и главный вопрос, которым, несомненно, займется просвещенное, одушевленное любовью и знанием театральных нужд русское театральное общество... школа, художественная дисциплина и режиссер — те три кита, на которых стоит театр, ...та почва, на которой может развиваться самое лучшее украшение театра и всей жизни — отдельный талант».

Первый вариант этой статьи вместе с кипами «Новостей дня» и «Московского листка», где содержалось изложение происходившего на съезде, А. И. Сумбатов-Южин привез из Варшавы в Москву.

Теперь, после съезда, когда русское актерство показало, в конечном счете, что оно хочет и может совершенствоваться, следовало добиваться того, чтобы Малый театр сам стал воистину образцовым, чтобы исчезли из репертуара пошлые пьесы, чтобы новые и действительно художественные вещи, — например чеховская «Чайка», — обрели почетное место на Малой сцене.

В 1897 году Ф. П. Горев ушел из Малого в Александринский театр. Началась пора, о которой впоследствии С. Флеров напишет: «Трудно назвать другого артиста, который в такой степени нес бы на своих плечах тяжесть репертуара за целый ряд последовательных сезонов. Бывают недели, когда г. Южину приходится играть почти каждый вечер подряд...»

Южин как актер стал просто незаменим. В 1897 году он создал своего Ричарда III, потрясшего московских театралов. Пусть его прежние пьесы вызвали споры, — но художественную ценность «Джентльмена» никто не ставил под сомнение. Статья Южина о первом съезде сценических деятелей сделалась событием в театральной жизни России.

А. И. Сумбатов-Южин стал крупной силой, крупным театральным деятелем. Казалось бы, к намерениям изменить что-то в Малом театре прибавились и возможности это сделать. У Сумбатов-Южина были к тому же сильные союзники: А. П. Ленский и Вл. И. Немирович-Данченко, который и обратился в 1898 году в Контору московских императорских театров с письмом, где предлагал план реформы Малой сцены.

Но письмо это так и осталось безрезультатным.

Зато в «Славянском базаре» состоялась «знаменательная встреча», как называл ее Станиславский.

Возник Московский Художественный Общедоступный театр.

Александр Иванович ничего не знал о планах Немировича. Вл. И. Немирович-Данченко советовался с Ленским, но Сумбатову ни слова о своем начинании не говорил.

А. И. Сумбатов-Южин был поставлен перед фактом.

Сдержанность Владимира Ивановича можно понять: Сумбатов к его со Станиславским предприятию отнесся бы не просто равнодушно, но скорее всего даже враждебно. С его точки зрения, Немирович был нужен Малому театру.

Что же получалось теперь?

На вопрос: «Каким должен стать театр в будущем?» — Владимир Иванович Немирович-Данченко отвечал своим поступком:

— Не таким, как Малый театр.

Глава восьмая

ОБМАНЧИВЫЕ ГОРИЗОНТЫ

Выражение «дань времени» предполагает данника, — невольника, если дань недобровольна; но добровольная дань — уже не дань, а подарок. Южин был щедр и дарил людям, а значит, и времени всего себя. Однако именно дани он платить не хотел. Его речь о Мочалове была яростным протестом против вынужденной покорности артиста своему времени и против эпохи, которая губит своих художников.

Эту речь А. И. Сумбатов-Южин произнес 28 апреля 1898 года на заседании Общества любителей российской словесности, которое было посвящено памяти великого русского трагика. То было второе выступление А. И. Сумбатова-Южина в Московском университете с собственным текстом. Впервые он выступил в 1889 году и читал воспоминания о С. А. Юрьеве. После этого он, как член Общества, по его приглашениям читал на заседаниях отрывки из Байрона и Шиллера, иллюстрируя своим чтением чужие доклады.

Как существует лекторский стиль, так есть и лекторский артистизм. Южин умел говорить с кафедры артистически, потому что входил в роль лектора; образцом, который казался ему идеальным, был скорее всего его университетский учитель А. Д. Градовский. Читая доклад о Мочалове, Южин сделался профессиональным и блестящим лектором, как становился Иоанном IV или Телятевым.

Университетская публика проводила его овациями.

Главная мысль доклада о Мочалове состояла в том, что Мочалов «всю свою силу черпал в той эпохе, к которой он принадлежал, которую он втянул в себя всеми нервами, нервами мочаловскими, которую он целиком отразил в своей художественной натуре. Нет, это не был актер-романтик, как его называют теперь. Это был сын своего времени, современник не только Лермонтова, Пушкина, Белинского, но и Булгарина, Кукольника. Это был человек, независимо от своего сознания воспринимавший все, что носилось в окружающей его атмосфере, как есть люди, чувствующие малейшую перемену погоды. Это был идеал того актера, которого требовал Шекспир, не с технической, а с внутренней стороны, — актер, отражавший «и современный век, и его характер», живший его жизнью, его высокими добродетелями и его пороками».

Последняя фраза о Мочалове характеризовала самого Сумбатова-Южина. Разумеется, он не следовал веку во всем. Он старался делать то, что сам считал правильным, — требовал постановки Гюго и Шекспира вопреки мнению многих; вопреки своей собственной прагматической складке добивался того, чтобы театр, храм Муз,

служил им — и никому более. Время, когда Сумбатов жил, в отличие от мочаловского предоставляло ему некоторую самостоятельность.

Разумеется, и Мочалов был самостоятелен в своем творчестве; он как исполнитель Гамлета подчинил себе сердца зрителей, — но одного Белинского, но и князя Шаховского, который, как писал А. И. Сумбатов, на правах директора «Мочалова распекал и наставлял». Об этом актерском творчестве Сумбатов пишет особо, обращая внимание на то, что, как многие «шекспиристы» утверждают, Гамлет Мочалова — это не Гамлет Шекспира. «Кем бы ни был Гамлет по замыслу творца, весь его смысл и все его мировое и вечное значение заключается в том, что в нем, как в зеркале, узнают себя не только все эпохи и народы, но и малейшие переходы общественных настроений. Гамлет — прообраз мыслящего и чувствующего человечества. Гамлет не есть что-нибудь определенное теми или иными характерными чертами. Он выражает в себе вечный протест правды против неправды и вместе с тем вечное сомнение: «Что есть истина?»

Из этого следовало, что актер, интерпретирующий Гамлета, имеет право на самостоятельные интерпретации. Из этого следовало, что критики, утверждавшие, будто в игре Южина шекспировские образы ожили не в полную меру, не хотели считаться с тем, что каждый человек так же, как самосознание данного времени, трактует Шекспира лишь в меру своего понимания; «полной меры» тут не может быть. Сумбатов, разумеется, не имел в виду себя, говоря о Мочалове, но он имел в виду и себя, настаивая на авторском праве артиста.

Казалось бы, обладая столь сильной творческой потенцией, Мочалов мог бы создать целую галерею потрясающих сценических образов. Но тут вмешивалось время. В лице управляющего московскими театрами оно заставляло Мочалова играть ничтожные пьесы, а в лице частного пристава водворяло его домой, к нелюбимой жене. В ответ Мочалов пил, кутил с купцами, на сцене же играл неровно, со знаменитыми мочаловскими «минутками», но и с провалами, длившимися иной раз целый спектакль.

Мочалов был исключительной личностью. По-иному был исключителен «умный Щепкин», которого противопоставляли «безумному Мочалову». Личностью должен быть каждый сценический художник, — личностью, а не лицедеем, пусть даже по-мочаловски трагично сложится из-за этого его судьба. Таково было в самых общих чертах содержание доклада Сумбатова.

Эта точка зрения предопределяла осторожное отношение А. И. Сумбатова-Южина к режиссерскому театру вообще и к предприятию Александра Павловича Ленского в частности. Ибо открытие Художественного Общедоступного (то есть с более дешевыми

ценами на места, чем даже у Корша) театра для Малого театра имело свои неожиданные последствия.

Драматический класс Императорской театральной школы выпускал молодых актеров; премьерам пора было подумать о смене. В то же время молодежи огромной труппы Малого театра просто негде было проявить себя. И А. П. Ленский предложил найти для Малого театра вторую сценическую площадку, открыть новый театр, который по существу оказался бы тем, что впоследствии стало называться «студией». Театр открыли, его так и назвали «Новый», и поместился он в театральном здании купца Незлобина (сейчас в этом здании Центральный детский театр).

А. И. Сумбатов-Южин мог только приветствовать ту добавочную школу, которую молодые артисты получают в Новом театре. Тут польза была очевидна. Однако существовала и другая сторона дела: режиссерская помощь, ограниченная самостоятельным дарованием артиста и правом артиста на творческую самостоятельность (для разрешения конфликтов должен существовать режиссерский совет, состоящий в основном из актеров), — действительно необходимо. Александр Иванович видел таких режиссеров, — консультантов для «премьеров», руководителей для «вторых» артистов, — еще в театре Бренко. Но совершенно ненормальным было бы положение, если бы режиссер вообще оказался владыкой спектакля и эстетическое целое его осуществлял бы своею властью, — пусть прежде всего властью авторитета, как А. П. Ленский. Возникнет ли тогда смена для Малого театра, театра звезд, театра первых актеров, — впрочем, газеты писали, что сначала — первых актрис, а уж потом — первых актеров? «Премьеры» и «премьерши» сами обдумывают свою роль, сами находят ее внешний образ, ее характер, наконец, сами строят мизансцены, сговариваясь, разумеется, с партнерами, но инициативу оставляя за собой. Что же будет, если, работая под руководством такого опытного и авторитетного сценического художника, как Ленский, молодые актеры разучатся все это делать самостоятельно и вернуться на Малую сцену несмышлянышами, нуждающимися в постоянной режиссерской поддержке?

Всеми этими сомнениями А. И. Сумбатов-Южин делился с друзьями, в частности с П. П. Гнедичем. Но пока применительно к новому этапу школы Ленского, начавшейся в учебных классах и продолжившейся теперь на сцене Нового театра, Южин работу Александра Павловича вполне одобрял.

Что же касается Немировича и Станиславского с их театром, то Сумбатов-Южин не рассматривал эту попытку как нечто серьезное и опасное для Малого театра. А у себя на Малой сцене он старался прежде всего повлиять на репертуар.

Еще в мае 1897 года Александр Иванович писал А. П. Чехову: «Дядя Ваня» — «Леший»? Слушай, надо непременно добиться по-

становки у нас или «Чайки», или «Дяди Вани». Напиши несколько строчек Пчельникову... Я поддержу всеми силами...

...Ты себе, пожалуй, представить не можешь, что ты мне доставил своими «Мужиками». Я не народник ни в старом, ни в новом смысле. С точки зрения убеждений держусь, по чистой совести, того взгляда, что народу надо помочь научиться, как выбиться из его страшной нужды. Работая большей частью в стороне от непосредственного касательства к нему, я не могу и много мудрствовать по его поводу, а грешным делом слияние с ним считаю настолько же невозможным, насколько и восприятие его «умственных горизонтов». Может быть, они и глубоки, и таинственны, и скрывают в своих нутрах обновление и спасение, — я *не могу* в это верить, как не могу верить в рай за вериги и в ад за карточную игру...»

Из этих строк видно многое. Во-первых, «народобожью» (а под «народом» в то время понимались прежде всего крестьяне) и народничеству Сумбатов остался так же чужд, как и в те времена, когда писал «Сергея Сатилова», где на сходе наиболее активным, совестливым человеком оказался именно «фабричный». Поэтому, во-вторых, идейные предрассудки народничества не могли помешать князю Сумбатову правильно понять и безоговорочно принять Октябрьскую революцию в 1917 году. И наконец, нет ничего удивительного в том, что человек, написавший все вышеприведенное с чистым сердцем, мог сыграть шекспировского Кориолана с его пренебрежением к толпе.

«Удивительно высок и целен твой талант в «Мужиках», — писал дальше А. И. Сумбатов-Южин Чехову. — Ни одной слезливой, ни одной тенденциозной ноты. И везде несравненный трагизм правды, неотразимая сила стихийного шекспировского рисунка; точно ты не писатель, а сама природа. Понимаешь ли ты меня, что я хочу сказать? Я чувствую в «Мужиках», какая погода в тот или иной день действия, где стоит солнце, как сходит спуск к реке. Я все *вижу* без описания, а фрак вернувшегося «в народ» лакея я вижу со всеми швами, как вижу бесповоротную гибель его, Чикильдеева, светлых надежд на жизнь в палатах «Славянского базара». Я никогда не плачу; когда он надел, а затем уложил фрак, я дальше долго не мог читать. Насколько я не считаю нужным и возможным говорить тебе то, чего я не чувствую, ты можешь судить по моим разговорам с тобой о твоей «Палате № 6» и «Черном монахе». Сейчас я так же восторженно пишу тебе на плюс, как, может быть, несправедливо (а, по-моему, справедливо) говорил тебе на минус тогда».

Это тоже очень характерные для Александра Ивановича оценки. Как прежде, в молодости, он не узнавал своих романтических героев в народовольцах, так и теперь «детские» вопросы о сути бытия он узнавал, только если они изрекались устами его любимых героев. В чеховском «Черном монахе» возникает проблема: что есть истин-

ная реальность? Почему мир, хоть и созданный воображением безумца, но подаривший безумцу счастье творчества, подлежит уничтожению со стороны представителей действительности, пусть доподлинной, но пресной, нетворческой, безнадежной? Ответа на этот вопрос Чехов никакого, естественно, не давал; повесть поэтому особого успеха не имела (позитивисты — а то было их время — терпеть не могли безответных вопросов). Понятно, что она вполне могла не понравиться Сумбатову.

Но «Палата № 6»?

Ее обобщающего значения Сумбатов-Южин не понять не мог. Но, видимо, именно это обобщение Александру Ивановичу и не понравилось. Тем более что, как и в «Черном монахе», душевнобольной, прятанный в сумасшедшем доме от общемирового безумия, с сочувствием изображался писателем.

Трудно сказать, что именно так понравилось Сумбатову в «Дяде Ване». Об этой пьесе новый управляющий Московской Конторой императорских театров Владимир Аркадьевич Теляковский, сменивший Пчельникова, отозвался в дневнике, что образованная публика, рукописная этой пьесе, себя же и оплевывает.

Может быть, Южина прельстила романтическая надежда: «Мы еще увидим небо в алмазах»?

Так или иначе, он продолжал уговаривать Антона Павловича отдать «Дядю Ваню» в Малый театр и в апреле 1899 года, после того как Театрально-литературный комитет в составе трех специалистов, профессоров-филологов, не рекомендовал пьесу к постановке, а рекомендовал Чехову ее переделать. Вл. И. Немирович-Данченко тоже был членом этого комитета, но на заседании, где обсуждался «Дядя Ваня», не присутствовал, а Чехову предложил отдать пьесу в Художественный театр. После этого из Театрально-литературного комитета ему пришлось уйти. А с сентября 1899 года в реорганизованный Теляковским комитет вошел А. И. Сумбатов.

В. А. Теляковскому пьеса Чехова в чтении понравилась. Он реорганизовал комитет именно потому, что члены его оказались неспособными отметить произведение истинно талантливое. Но Теляковского удивил спектакль. И он так продолжил запись о том, что публика, хваля «Дядю Ваню», себя же и оплевывает: «А может быть, я по поводу пьесы ошибаюсь. Может быть, это действительно современная Россия. Ну, тогда дело дрянь, такое состояние должно привести к катастрофе. Надо еще раз посмотреть пьесу, немного погодя».

Именно спектакль «художественников» выявил тот ее смысл, который так огорчил управляющего Конторой, человека вполне интеллигентного, хоть и вышедшего, как и его предшественник Пчельников, из гвардейских офицеров.

Разумеется, под современной Россией понимался ее культурный

слой, и здесь дело было действительно «дрянь». Новая пьеса Сумбатова не обнадежила Теляковского на этот счет. Александр Иванович внимательно вглядывался в «образованную» Россию. Результатом этого наблюдения и явилась пьеса «Закат», поставленная в Малом театре 5 ноября 1899 года.

«Закат» был тринадцатой пьесой Сумбатова. Впервые в творчестве этого драматурга жанр ее был обозначен «очерки». Тем самым автор предупреждал, что ему важна общая картина, а не сюжет. Очень возможно, что чеховское определение жанра «Дяди Вани» (сцены из деревенской жизни) оказало на Сумбатова какое-то влияние, когда он искал жанровую характеристику для своей пьесы.

«Очерки» получили широкого охвата; но была в них и центральная фигура: Марк Львович Кастул, «директор разных южных банков, собственник крупной экспортной фирмы, лет сорока».

Рутильский, штатский генерал, приехавший из Петербурга проверять дела в губернии, говорит о Кастуле:

— У него необыкновенная способность придумывать и приводить в исполнение такие предприятия, которые *пока* не воспрещены законом и только потому не наказуемы... Конца его предприимчивости я не вижу... И все это так сделано, что меня скорее можно предать суду, чем его. Мало этого: обобранные за него горой. Он крупный жертвователь. Нет учреждения, где не было бы его стипендий. Он настроил часовен, школ, больниц... Он неуязвим. Это настоящий герой нашего времени.

Рутильский ненавидит Кастула за то, что Кастул — хищник, безжалостный и, конечно, безнравственный человек. Кастул пытался дать Рутильскому взятку; тот, разумеется, отказался. Кастул обещает «уступить» Рутильскому женщину, за которой ухаживают оба, — Рутильский за это Кастула возненавидел.

Но хотя Кастул — капиталист, а Рутильский — петербургский сановник, от которого Кастул зависит, Кастул с полной уверенностью в победе произносит свой приговор дворянской России:

— Все действительно сильное ушло из этого прошлого. Ушло во власть, во влиятельные или деятельные функции жизни, в какое-нибудь дело... профессию; наконец, в то самое, что называют хищничеством! Все ушло, и вам там нечего делать, Наталья Кирилловна, — обращается Кастул к Муравлевой, в которую страстно влюблен, но которую тем не менее пытался «уступить» Рутильскому.

Объяснение с Муравлевой, перед которой он виноват, которой сделал подлость — и Муравлева об этом знает, — рождено, по-видимому, сценой обольщения леди Анны Ричардом III. Это, так сказать, отражение шекспировской сцены в драматургии Сумбатова. Диалог Южина — Кастула и Лешковской — Муравлевой производил сильное впечатление.

Кастул говорил Муравлевой, еще рассерженной, но уже готовой

слушать влюбленного в нее врага, что дворяне стали ничем и только дворянские женщины удерживают на поверхности жизни своих выродившихся мужей. Его слова подтверждались содержанием пьесы, где именно женщины — княгиня Дубецкая, ее дочь, любительница математики и верховой езды, а также помещица Валунова — были энергичны, деловиты, ответственны в отличие от их слабых, как Муравлев, или ничтожных, как князь Глеб, мужей. Многие рецензенты даже отметили, что в новой пьесе Сумбатова речь идет не о закате дворянства вообще, а лишь о деградации мужской его части. Сторонницы женского равноправия могли быть довольны.

Сцена судебного исполнителя Стремглова и князя Глеба Дубецкого вызывала, как правило, хохот в зале, причем смеялись и те, кому до положения князя Глеба было недалеко. Стремглов собирается описывать имущество князя, который думает, что тот приехал к ним в имение просто гостем.

— У меня нет имущества, мой достойный друг. Все принадлежит княгине, — тут князь вынимал сигару, чтобы закурить, но Стремглов, указывая на то, что видит, объяснял: — Вы горько заблуждаетесь, ваше сиятельство. Часы... перстень... золотой портсигар... запонки с драгоценными камнями... по статье 969... к аресту имущества, состоящего при должнике, судебный пристав приступает одновременно с предъявлением ему повестки...

— Да вы что, арестуете меня, что ли?

— Не вас, ваше сиятельство, не вас! Драгоценности...

Герои пьесы «Закат» разговаривают между собой светски, легко, остроумно, — но под этим изяществом и умением держать себя скрыт чудовищный механизм власти денег. Пьеса начинается с того, что у Муравлевых описывают имущество за долги, а кредитор — тетушка Муравлевых княгиня Дубецкая.

«Любезный друг Саша! — писал по поводу пьесы «Закат» М. П. Садовский Сумбатову-Южину. — Сердечно поздравляю Тебя с написанием хорошей пьесы. Про меня кто-то сказал, что я человек злого ума; может быть, это и правда; но я знаю, что моя умственная злость заключается в том, что я не постесняюсь плюнуть в самую морду глубокомысленному немецкому символисту, и с истинным уважением поклонюсь всякой, даже самой нехитрой правде: твоя пьеса — правда, и я ей низко кланяюсь».

М. П. Садовский играл в этой пьесе роль Никтополиона Стремглова, к которой сделал только одно замечание:

— Не велик ли район, что дан судебному приставу? Он действует и в городе, и в имении Дубецкой, которое от города в 50 верстах?

Кроме того, М. П. Садовскому не нравилось, что Владимир Муравлев, чувствуя полное свое бессилие перед жизнью с ее безжалостным меркантилизмом, как-то несколько неожиданно застреливается, продав свою Муравлевку княгине Дубецкой.

Название пьесы Сумбатов придумал в сентябре в Петербурге, уже после ее окончания. В одной из записных книжек А. И. Сумбатова-Южина 1899 года есть запись о том, что в 4 утра он кончил пьесу; 15 августа 1899 года в четыре часа ночи он написал Марии Николаевне, что занят завершением еще неназванной пьесы. Эту пьесу, все еще не озаглавленную, А. И. Сумбатов-Южин прочел 25 августа артистам труппы, главному режиссеру Черневскому и Нелидову, управляющему репертуаром. К. Н. Рыбаков тут же заявил, что берет ее для своего бенефиса.

«Закат» имел успех, но меньший, чем «Джентльмен» («Закат» выдержал 38 представлений в Москве и 28 в Петербурге, а «Джентльмен» — 68 в Москве и 49 в Петербурге). Видимо, успеху пьесы не способствовало то, что потешного Лариона Рыдлова Сумбатов заменил зловецим Кастулом. Но теперь никто уже не мог сказать, что Сумбатов упростил тип. Он даже усложнил его с тем, чтобы показать мощь этого «нового человека» и опасность его мощи, с которой не совладать даже Рутильскому, представителю государства.

«Кастул — это излюбленный герой г. Южина и как автора, и как артиста, — писала газета «Киевское слово». — В сущности, Кастул — это тот же Наварыгин в «Арказановых» или Пропорьев в «Цепях», но с более ярко выраженной индивидуальностью. Это герой не только настоящего, но и будущего времени, как это, может быть, и не грустно. Исполняет эту роль г. Южин превосходно».

Разумеется, Пропорьев, хотя психологически и относился к тому же типу обаятельных хищников, что и Кастул, в смысле социальном принадлежал дворянскому прошлому, которое Кастул с такой силой перечеркивал.

Успех этой пьесы, и особенно успех «Старого закала», понравившегося «верхам», укрепил авторитет Сумбатова в глазах нового управляющего Московской Конторой. Теляковский вообще попытался изменить порядки в Малом театре. В 1899 году он собрал совещание ведущих артистов, чтобы они высказали свое мнение о будущем Малой сцены. Присутствовали Федотова, Ермолова, Никулина, Лешковская, Садовский, Рыбаков, Ленский, Южин, Правдин, Музиль, Кондратьев, помощник С. А. Черневского, отсутствовавшего по болезни, В. А. Нелидов. На этом совещании было решено, что спектакли будет теперь ставить не только Черневский, но и сами артисты по очереди, а также учрежден был совет, обсуждавший на своих совещаниях репертуар театра. Потом этот совет переименовали в режиссерский. Репертуарный совет собирался нерегулярно, некоторые премьеры от режиссирования отказались, но жизнь в театре сдвинулась с мертвой точки. Словом, на лучшее можно было надеяться, хотя в «Московских ведомостях» С. Флеров и поместил несколько грустных статей о Малом театре. Флеров писал, что

премьеры труппы, «отлично сыгравшийся оркестр», счастливы, ибо живут «в кипении творческих забот», а счастливые часов не наблюдают. Но время идет, и «старая труппа» вскоре не сможет уже владеть репертуаром; московские театралы с надеждой называют «молодой труппой» тех, кто под руководством Ленского играет в Новом театре. Но они пока особых надежд не внушают. Сумеют ли обе части труппы слиться? Обновит ли не слишком хорошее «молодое вино» старые мехи костенеющей уже труппы премьеров?

Флеров только задавал эти вопросы, он не отвечал на них. Однако одной лишь их постановки было достаточно, чтобы вывести из себя и «первачей» труппы, и Александра Ивановича, которого Флеров сильно задел.

От всех этих неприятностей Александра Ивановича отвлекла поездка в Белград на гастроли. Поездка эта была полуофициальной, цель же состояла в укреплении дружбы между Россией и Сербией посредством культурного общения. Александр Иванович Южин был выбран потому, что он был не только блистательным актером европейского репертуара (Южин должен был сыграть Рюи Блаза, Ричарда III, Отелло, Уриэля Акосту, Кина в одноименной пьесе А. Дюма-отца), но и драматургом, театральным деятелем, способным представлять везде, где понадобится. А. И. Сумбатов-Южин прибыл в Белград по приглашению управляющего Белградским королевским театром Бронислава Нушича, известного сербского писателя и драматурга, а также сербского писателя Яна Веселиновича. По сообщению «Нового времени» (1901, 4 марта), Отелло и Ричард III в исполнении Южина произвели сильнейшее впечатление. «Русские ведомости» сообщили, что артист получил на прощальном спектакле больше двадцати венков.

Милош Цветич, старейший сербский драматический писатель и актер, сказал Сумбатову-Южину, что его искусство «оставило в душах и сердцах сербов живой памятник».

Александр Иванович в «Перечне важнейших событий» так описал март 1901 года: «Уезжаю на гастроли в Белград. Светлое и теплое, чисто дружеское отношение общества и труппы, короля нашего посла Чарыкова, Сербского митрополита. Получаю орден св. Саввы командорский III степени. Проигрываюсь в Монте-Карло».

А. И. Сумбатов-Южин не упоминал в этой записи, что министр народного просвещения Сербии присвоил Южину звание «Почетного режиссера Королевского театра».

Что же касается проигрыша в Монте-Карло, то он был тем более огорчителен, что поездка в Сербию была безвозмездной. Но оказавшись близко от Монте-Карло, Южин не мог не испробовать нового варианта своей системы беспроигрышной игры в рулетку. Систему он, подобно министру двора барону Фредериксу, постоянно совершенствовал, что не мешало ему то выигрывать, то проигрывать в

зависимости от судьбы и случайности. Чехов, зная эту его страсть, однажды даже написал Александру Ивановичу, когда тот старался похудеть и в то же время жаловался на почки: «Я вовсе не советовал тебе ни Мариенбада, ни электросветовых ванн. Напротив, я говорил тебе, что Мариенбад для тебя еще рано. И много ходить я тебе не советовал. Я говорил, что не надо много сидеть».

Будь здоров и благополучен и не бойся нефрита, которого у тебя нет и не будет. Ты умрешь 67 лет и не от нефрита: тебя убьет молния в Монте-Карло».

Вернувшись в апреле в Москву, Южин застал там гастролы Сальвини и новые чествования и банкеты по этому поводу. О Сальвини в автобиографических заметках Южин оставил очень нелестную запись. Речь шла о Сальвини как о человеке, не как о мастере. Сальвини был недоволен еще во время гастролей 1900 года тем, что Южин в роли Яго «играл героя». А Южин не хотел играть того Яго, который был удобен Сальвини. Обо всем этом прослышали репортеры и в адрес Южина — Яго (хотя еще несколько лет назад те же газеты хвалили Южина за исполнение этой роли) прозвучало вдруг несколько язвительных реплик. Впрочем, Южина в тот год утешило напоминание об отзыве Эрнесто Росси, сказавшего в 1896 году, что он считает Южина своим наследником в истолковании шекспировских ролей. Об этом отзыве напомнил Сумбатову Вукол Михайлович Лавров. Он послал Александру Ивановичу портсигар с изображением Росси в роли короля Лира. «Я с великой радостью вижу, — писал Лавров, — что пророческие слова Росси осуществляются, что ты растешь в своем таланте, и я не вижу конца, где могла бы остановиться эта творческая работа. Позволь мне быть связующим звеном между великим угасшим артистом и тобою».

К сожалению, перспективам творческого роста препятствовал физический вес: что Александр Иванович ни делал, какие ни выписывал из Парижа гимнастические приборы, — он толстел. Правда, добрые друзья советовали ему поменьше ездить на извозчиках (Александр Иванович терпеть не мог ходить пешком и брал извозчика даже на самые короткие расстояния), но Южин любимой привычке изменить не мог. После 1902 года он уже не решился играть «молодые» роли. Свою роль Мортимера, в которой им упоенно любовался гимназист Борис Бугаев, будущий Андрей Белый, Южин передал Ильинскому с Остужевым. Остужеву и младшему Садовскому, Прову, передал он и роль Чацкого.

Хотя по возвращении в Москву Александр Иванович не сыграл интересных новых ролей, сезон не кончился для него проигрышно. В смысле карт Сумбатову в эти месяцы как раз не везло, но с карточными проигрышами, как рассказывала М. А. Богуславская, нередко связана была усиленная работа над завершением начатых уже и оставшихся отлеживаться пьес. Вот и весной 1901 года А. И. Сум-

батов-Южин усиленно работал над новой пьесой, которую закончил в августе.

Называлась она «Ирининская община». Сумбатов считал ее комедией, но не все критики согласились с этим. Правда, Владе Дорошевич, одобрявший новое произведение Южина, пересказал пьесу так, что выходила действительно комедия: «Чисто московская история. Продолжение комедии «Джентльмены».

Действующих лиц в комедии Сумбатова было много; среди них есть карикатурные, шаржированные до фарсовости фигуры — мать Ирины Бойцовой г-жа Мамасова и ее сын Фантин Владимирович, Анна Евгеньевна, жена врача-консерватора Индусова, увлеченная и декадентством, и спиритизмом, и Ирининской общиной.

Вполне уместен уже не в легкой комедии или фарсе, как Фантин Мамасов, а в серьезной драме присяжный поверенный Истоков. Тот же Дорошевич оценил в Истокове не просто ярко написанный характер, но еще и верно схваченный тип человека, чья профессия — отдавать свою совесть в услужение богатым господам. Истоков делает это так, что все считают его порядочнейшим человеком.

Смешение в пределах одной пьесы персонажей, относящихся, в сущности, к разным жанрам, — одна из особенностей «Ирининской общины», встречающаяся, впрочем, и в других сумбатовских пьесах. Это введение резко шаржированных фигур, рассчитанных специально на то, чтобы вызвать смех, объяснялось боязнью автора, что основной сюжет публику развлечет недостаточно. Но вводить чужеродные фарсовые фигуры — значит снижать художественную ценность пьесы, о чем в свое время А. А. Потехин и писал Сумбатову, разбирая его пьесу «Муж знаменитости».

К счастью, песколюк такого рода фигур и положений ничуть не меняли общего и глубоко серьезного тона пьесы «Ирининская община». Главным, на что обратили внимание рецензенты, была вовсе не любовная тема пьесы, а чрезвычайно важная для того времени тема смысла труда, смысла высокопрофессиональной деятельности. После того как Лев Толстой этически дисквалифицировал наиболее высококвалифицированный труд — умственный: труд врачей, инженеров, объявив их учеными тунеядцами, живущими за народный счет и обслуживающими паразитов — богачей из буржуазии или аристократии, вопрос о смысле высокопрофессионального специализированного труда не был столь бессодержательным, как это может показаться теперь.

В пьесе Сумбатова, где главным героем был благородный человек, доктор Белой, эта проблема самого смысла труда, смысла профессионализма — и шире — смысла человеческой деятельности — ставилась весьма остро. Рецензент «Московских ведомостей» (1901, 5 ноября) писал, что, хотя пьеса затянута и громоздка, — это лучшая пьеса сезона: «Песнь торжествующему труду, труду разумному

и целесообразному, который является отблеском гениальности в прошлом и предвестником гениальности в будущем». Тот же автор — А. А. Введенский (Басардин) — в другой статье развернул свою мысль о значении «Ирининской общины» именно как гимна «торжествующему труду»: «Среди современных «гимнов торжествующей любви», до смерти всем надоевших, потому что они сплошь и рядом переходят в мотивы сомнительной высоты и чистоты, эта «песнь торжествующему труду» звучит одиноко. Но чем выше возносит она, тем глубже проникает и тем делает чище».

Не «роль личности в истории», а место человека в сегодняшней жизни — вот что занимало Сумбатова, когда он писал «Ирининскую общину». Место это — у своего дела, полезного для людей.

«Закат» и «Ирининская община» в особенности начали собой в творчестве Сумбатова ряд новых пьес, в центре которых были не столько драмы характеров, сколько столкновение проблем, жизненных концепций героев.

Как актер в 1902 году Южин сыграл одну роль в своем впечатляющем монументальном стиле, роль в спектакле, очень важном для Малого театра, — Кориолана в одноименной трагедии Шекспира. Ставил «Кориолана» Ленский. Работа велась долго, средства в декорации были вложены большие. Малому театру важно было превзойти «художественников».

Кориолан Южина был мощной личностью; он был благороден, порывист, высокомерен с теми, кто хотел от жизни только хлеба насущного. Кориолан — воин и победоносный полководец — хотел увеличить славу Рима. Это был вождь, но единоличный. Римский плебс не потерпел этого. Кориолан был изгнан, потом убит противниками римлян. Южин играл обреченного героя.

Спектакль имел большой успех. Пресса одобрила топкую и умную режиссуру Ленского. Вл. И. Немирович-Данченко отозвался о «Кориолане», что давно не получал в Малом театре такого удовольствия и давно не видел там спектакля, поставленного с таким вкусом и так «хорошо срепетированного», как «Кориолан». Стало быть, Малый театр, нисколько не поступаясь своими принципами, мог давать превосходные, на взгляд «конкурента» (имеется в виду МХТ), спектакли.

Александр Иванович Сумбатов мог поверить в постепенный благополучный прогресс, которому не нужны герои, подобные благородному идеалисту Кориолану, а нужны работники, сила и цельность которых ничуть не меньшая, чем у римского полководца. Но направлена она на другое: не на великие предприятия, а на обычные жизненные дела, в частности на улучшение репертуара и постановок в Малом театре.

Однако надежды сузились одно, а жизнь предлагала совсем другое. Летом 1902 года А. И. Сумбатов-Южин потерял сперва тестя,

которого уважал и любил, потом — мать. Николай Васильевич Корф умер в Погромце Воронежской губернии 11 мая 1902 года. Сумбатов в это время гастролировал в приволжских городах. Июнь он начал было проводить в Малоокровском, но 16 июня его вызвала в Петербург телеграмма от болезни матери, которая жила в дорогой клинике недалеко от столицы. Сумбатов поехал в Петербург, но в живых мать уже не застал.

«Смерть ее не поразила меня: она уже была не от мира сего. Но ужасна была ее жизнь. Страшная, мрачная внутренняя и еще более неудачная внешняя. Страшная трагедия жизни!» — записал Сумбатов.

Но в том же самом 1902 году ее, этой жизни неумолимый ход, заставил Сумбатова участвовать в празднестве — двадцатилетнем юбилее службы Южина в Малом театре. В «Ежегоднике императорских театров» был напечатан очерк об А. И. Сумбатове-Южине, где подчеркивалось, что он не только замечательный артист, но и талантливый драматург. Шесть тысяч представлений сумбатовских пьес состоялось к 1902 году на подмостках российских театров! Упоминались и статьи Сумбатова о театре, свидетельствующие о том, что он — дальновидный, умный организатор театрального дела. Практически Южин в этом качестве себя хорошо зарекомендовал: в режиссерском совете с очередным председательствованием каждого из членов чаще всего просили председательствовать Южина. Проявил он себя и как режиссер, хотя и не так успешно, как Александр Павлович Ленский. «Горе от ума» с новым Чацким (Пров Садовский) в очередь с Александром Остужевым) ставил Южин. В день двадцатилетия выхода Южина — Чацкого на сцену Малого театра там шла бессмертная комедия Грибоедова. В записи об этом юбилейном дне он отметил с удовлетворением, что тон спектакля в целом и обстановка решены удачно, хотя Чацкий (Пров Садовский) перовен, а Репетилов (О. А. Правдин) плох. После первого акта Южина стали вызывать не просто в качестве юбиляра, но и в качестве режиссера, хорошо поставившего спектакль.

Разумеется, этот юбилейный день не обошелся без банкетов и подарков. Вл. И. Немирович-Данченко подарил Южину лавровый венок с надписью «От друга юных мечтаний». Их соперничество, которое чем дальше, тем больше определялось как борьба разных направлений в театральном искусстве, не мешало им оставаться добрыми друзьями, хотя виделись они теперь по большей части в Литературно-художественном кружке. Александр Иванович был председателем этого кружка, насчитывавшего не одну сотню членов; по существу, это был клуб.

Прислали приветствие грузинские артисты; московское грузинское землячество подарило Александру Ивановичу портрет Шота Руставели, который потом висел в его кабинете рядом с портретом

Пушкина. Связи Александра Ивановича с Грузией не обрывались никогда; дело не только в приездах на гастроли, сравнительно редких. Важнее та внутренняя духовная связь, которую Сумбатов ощущал с землей своих отцов.

Это и было одной из причин того, что вторую свою пьесу на историческую тему он написал о событиях грузинской истории. Вообще же, к исторической теме драматурга вернула действительность: в трех последних пьесах Сумбатов рассмотрел героев своего времени; в двух случаях — героев явно отрицательных, в одном случае — положительного, обнадеживающего героя. Однако Александра Ивановича привлекали не только герои своего времени, но и герои прежних времен, когда рефлексия еще не разъела духовной целостности людей, когда мысль сразу же находила себе дело, когда время было не календарным, а легендарным. Кроме того, роли, сыгранные Южиным, всегда влияли на драматургию Сумбатова; Александру Ивановичу хотелось продолжить напряженную, титаническую жизнь Ричарда III или Кориолана и за письменным столом. А где найти эту силу страстей, если не в легендарном времени? Уже в «Старом закале» чувствовалась эта тяга Сумбатова к «легендарному». А «Изна» так и называлась — «Драматическая легенда из прошлого Грузии». А. И. Сумбатов-Южин сопроводил свою пьесу предисловием: «Мне казалось, что тесная и прочная связь Грузии с государственной, общественной и духовной жизнью России в течение последних ста лет, делает ее более интересной и близкой русскому обществу, чем жизнь многих стран и периодов, служившая темой драматических произведений, поставленных на русской сцене». Сумбатов нарисовал трагическую картину истории Грузии, когда «тысячу лет Грузия лежала под тяжелой пятой ислама, героическими усилиями выбиваясь изредка и ненадолго из-под его ига». Предисловие к пьесе было не только апофеозом грузинских воинов, но прежде всего апофеозом грузинской женщины. Одни «воспитывали воинов, другие, попавшие в гаремы завоевателей, делали все возможное, чтобы смягчить их сердца, — эти женщины «готовили события»... Есть известия, что в 1226 году более пятидесяти тысяч женщин были замучены за веру Хоросанским султаном Джелал-Эддином. Эти готовили дух народа...».

А. И. Сумбатов предупреждал, что в его пьесе «фабула и имена действующих лиц вымышлены, эпоха точно не обозначена, и с этой стороны «Изна» не имеет претензий на историческую точность. Но смысл и сущность событий пьесы, характеры и психология действующих лиц как выразителей типичных и идейных народных начал, наконец, общий дух Грузии был для меня предметом особенного внимания и тщательной обработки».

«Изна» на первый взгляд кажется романтической драмой. Отчасти так оно и есть, поскольку ее содержание — столкновение стра-

стей, красиво, литературно выражающих себя устами героев. Однако сквозь романтическую пышность текста легко ощутим жесткий, не допускающий перетолкований каркас классицистического конфликта: конфликта долга с чувством, когда трагически неумолимо побеждает долг. Возможно, «Федра» Расина напомнила о себе Сумбатову (он там был Ипполитом), когда летом 1903 года в Одессе он обдумывал свою «драматическую легенду».

Эта пьеса воистину монументальна: грандиозные фигуры, резкие контрасты. Ей самое время было бы родиться в начале XIX века, но она появилась в начале XX. Поэтому язык ее современен и ярко, убедительно рисует психологически цельных романтических героев, их страсти и характер отношений между собой.

Характер отношений героев «Измены» хорошо выражала музыка, дающая возможность, как говорил Вл. И. Немирович-Данченко, делать огромные психологические скачки. Симптоматично, что два композитора — до Октябрьской революции М. Ипполитов-Иванов, а после революции — Арам Хачатурян — написали на сюжет «Измены» оперы.

Но узоры этой романтической драмы вышиты по классицистической канве. Она напоминает даже не столько романтические пьесы Гюго, сколько театр Лопе де Вега, где яростные страсти подчиняются одному из двух: долгу чести или смерти. При этом «Измена» — удачное заглавие пьесы, важнейший аспект которой — лестница предательств.

Царица Зейнаб изменяет памяти своего мужа, грузинского царя Теймураза, и становится женой его убийцы — Солейман-хана. Последний, завоевав Грузию для иранского шаха, становится его наместником. Царица Зейнаб с цветистой восточной пышностью клянется в верности Солейману. На самом деле она готовит восстание, ибо сын царя Теймураза, его наследник Эрекле, не убит, как считает Солейман, а воспитывается в крестьянской семье Анании Глаха. Но вот пора пришла, и двадцатилетний Эрекле узнает, что он сын Теймураза. Однако невольно он становится изменником, увлекшись рабыней-наложницей хана Рукайей, которая обманывает его и предает. Самому Солейман-хану изменяет его верный слуга Отар-бег, который переходит на сторону восставших. Измена громоздится на измену, а на вершине всего этого торжественный финал — пленение Солейман-хана, — сцена медлительная и величавая, похожая на монументальный барельеф. Но конфликт чувства и долга, когда человек готов погибнуть во имя чести, подобно Санчо Ортису, тоже мало похож на то, что считается психологической правдой жизни применительно к реалистическим пьесам.

Впрочем, годятся ли наши мерки для понимания психологии людей давно ушедших эпох? Может быть, то, что нам кажется психологической фантазмагорией, было некогда чистой правдой чувств?

Но историческая психология — пока мало разработанная область. Могла ли царица Зейнаб чуть не двадцать лет притворяться нежной и любящей женой Солеймана, пронизательного, чуткого, безжалостного хищника, и не вызывать его подозрений? Мог ли так, с одного взгляда, страстно до самозабвения влюбиться Эрекле в Рукаю, поддаться ее убеждениям и потерять доверие к тем, кому он безоговорочно верил?

Вопросы такого рода лишают актера возможности играть главные роли в этой пьесе. Никакие жизненные ассоциации не помогут ему. Играя в «Измене», актер попадает в предлагаемые обстоятельства текста, и только текста. Как поэт непосредственно выражает чувство в слове, так актер должен тут непосредственно переходить от слова к чувству, но к чувству поэтическому, а не житейскому. «Житейское» чувство и «поэтическое» различны: одно дело волком выть (или молчать, сжав зубы) от тоски по уехавшей возлюбленной, а другое — выражать тоску от разлуки с любимой в стихах. Психологическая подоплека текста романтической драмы «Измена» требовала умения играть — как минимум — шиллеровских «Разбойников».

Драматическую легенду Сумбатова можно было бы считать даже литературной аномалией, настолько она не вписывалась в контекст русской драматургии начала века, если бы она не была органичной для автора, который был признанным русским драматургом. Сочетание грузинского темперамента Сумбатова и его романтических наклонностей дало вещь по форме архаическую, а по существу вешнюю освежающую струю в тогдашнюю драматургию. Современники, причем придерживавшиеся самых разных взглядов, именно об этом и говорили, называя пьесу Сумбатова «торжествующим гимном свободе и борьбе за нее» или «бодрой и бодрящей песнью среди теперешней кислятины, слякоти и тепловатого тумана». Отмечали, что в своей «легенде» Сумбатов выразил «нечто вечно живое в коллективной душе человечества».

Консервативные «Московские ведомости» (от 24 ноября 1903 г.) тоже хвалили пьесу: «В эпохи пышного и буйного расцвета космополитизма и всяческого равнодушия, религиозного и национально-го, — какова, без сомнения, наша эпоха, — освежение в общественном сознании любви к родине есть великое дело».

В этой связи особый интерес приобретает отзыв А. В. Луначарского о пьесе «Измена», сделанный в 1922 году: «Пьеса может быть широко любимой самыми различными слоями населения... Она умело использует все так хорошо знакомые Южину театральные эффекты; она полна разнообразием и сценической жизнью, и вместе с тем в ней живет то тепло, которое согревает всю деятельность Южина, именно глубокий гуманный либерализм и своеобразный пафос, над которым могут хихикать плоскодонные скептики, но ко-

торый всегда находит путь к действительно благородным сердцам, особенно наиболее свежим сердцам юношества и людей из народа.

«Драматическая легенда», созданная А. И. Сумбатовым, не углубляла споры, а сближала спорящих.

Театральная жизнь этой пьесы была сравнительно долгой: «Измену» ставили во время Великой Отечественной войны, ставили ее в Грузии и позже. Но сыграть эту пьесу во все времена было трудно. Разительный контраст в этом отношении явили собой Малый и Александринский театр начала нашего века. Артисты Малого театра умели играть романтические пьесы, длившиеся до часу пополуночи, с диалогами, где каждая реплика занимала несколько строк, с монологами на целые страницы, с длинными актами и антрактами на полчаса. Москвичи относились к тому, что им показывают, с уважением и пониманием.

Избалованные ироничные петербуржцы не могли себе позволить добродушных и доверчивых московских эмоций. Уж если кто-кто в те времена слезам не верил, так это Петербург, а не Москва.

Поэтому в Петербурге «Измена» прошла 15 раз, а в Москве — 51. Да и то в Петербурге ее поставили только 3 октября 1906 года, чуть ли не на три года позже, чем в Москве (в Малом театре премьера «Измены» была 19 ноября 1903 года).

К тому времени, когда Мария Гавриловна Савина решилась, наконец, сыграть роль царицы Зейнаб и тем самым не уступить Ермоловой (из всех актрис Малого театра Савина только ей — равной — посылала приветы через Южина), Александр Иванович успел написать новую пьесу «Невод», пьесу не социально-обличительную, как «Темные силы» или «Дочь века», а социально-аналитическую, продолжающую в этом смысле тенденции «Заката».

Сумбатов назвал свою пьесу комедией. Но это опять-таки была «драматическая» комедия, грустная комедия нелепости общественного устройства, а не комедия положений или характеров.

«Невод», закинутый высшей властью, чтобы выловить мошенников, в противоположность обычным рыбацким сетям выявил удивительное свойство — удерживать мелкую рыбешку и выпускать, можно сказать, китов. В «высших сферах» этим довольны, однако интересы государства оскорблены. Сумбатов явно разочарован в правительственных деятелях старого поколения. Написана пьеса после 9 января 1905 года, когда никаких утешительных для страны прогнозов дать было уже нельзя.

В «Неводе» есть новые для драматургии Сумбатова персонажи. Таковы Сусанна — изломанная, порывистая девушка, самостоятельная в решениях, но взбалмошная, истеричная. Этот образ — отчасти реплика Сумбатова на ибсеновских героинь вроде Гедды Габлер, отчасти попытка понять новый человеческий тип, давший почву для декадентства и в жизни и в литературе. Социально точной за-

рисовкой была фигура Кости Гуслякова с его знаменитой фразой: «Бывали в истории примеры», — фразой, ставшей поговоркой в Москве, произносившейся в интонации Александра Остужева, блистательно исполнявшего эту роль в Малом театре. Гусляков — мелкий хищник, молодой человек из городских мещан новой формации.

Сам Александр Иванович играл в «Неводе» Арталинского. Н. Крашенинников вспоминает об этом: «Какая блестящая цепь имен подвизалась в пьесе. Садовская, Никулина, Лешковская, Ленский, Рыбаков... — и у всех полно начерченные, точно награвированные роли. И вот между ними вставной, словно ненужный и скучный Арталинский, какой-то предводитель дворянства. И странно, — так скромно в тени держится Арталинский, не кричит, не играет, не садится на первые места, а внимание ошутимо перебрасывается к нему, и любопытно, чудесно — любопытно смотреть и примечать, как опять второстепенное делается равным основному, как редким железным кружевом, мерно и холодно, в сознании силы мерно падающих слов невольно опутывается внимание».

Академик П. Н. Сакулин в книге о драматургии А. И. Сумбатова-Южина отмечает и некоторые формальные новации: в частности, лирические мотивы, присущие пьесам настроения. Еще драма «Листья шелестят» содержала внятные лирические ноты, они звучали в ритме финальных реплик спектакля, в повторе образа шелестящих листьев. Применительно к «Неводу» Сакулин указывает на другое — характер авторских ремарок, приводя пример одной из них, из четвертого действия явления пятого: «Сусанна стоит у рояля, и сразу, ударив по клавишам, играет какую-то бурную и страстную фразу. Обрывает на половине, подходит к двери в сад, долго глядит вверх...» По мнению П. Н. Сакулина, авторскими ремарками этого типа задавалось настроение.

«Настроение» после спектаклей Художественного театра считалось важным признаком чеховских пьес, чье влияние на драматургию Сумбатова П. Н. Сакулин и видел в ремарках, не просто называющих действие, но еще и передающих его эмоциональную тональность.

Хотя критика оценила пьесу Сумбатова в общем высоко, писали о ней мало и вяло: в ноябре 1905 года, когда пьеса была поставлена в Александринском театре и на Малой сцене, зрителей уже не интересовали обличительные спектакли о вчерашнем дне России. Ждали ее завтрашнего дня, когда, как грезилось русским либералам, откроются двери парламента или, как надеялись революционеры, наступит день революции и победы. И вскоре Александр Иванович записал в дневнике: «Большая забастовка. Вооруженное восстание. Баррикады».

Он нарисовал в своих последних пьесах — «Джентльмен», «Закат», «Невод» — широкую и верную картину окружающего, все

типы русской жизни. Но подхваченные начавшейся революционной бурей, люди прошлого были уже бессильны перед ней.

Что же до Александра Ивановича, то он по природе своей был созидатель. Он так и писал Гнедичу летом 1906 года из Малопокровского, куда вернулся, успев побывать во Флоренции, но не кончив лечения в Карлсбаде (в Монте-Карло он побывал еще в марте): «Интересно, что каких бы взглядов мы, русские, ни держались, но одного взгляда у нас совсем нет: чтобы жить хорошо и художественно, надо работать хорошо и художественно... Впрочем, говорят, теперь время не созидания, а разрушения. Веселое время! Театр его давно у нас переживает».

Лечения в Карлсбаде Александр Иванович не закончил, потому что встревожился, не начнутся ли в России волнения после роспуска I Государственной Думы и Выборгского воззвания, в котором большая группа думских депутатов обратилась к населению с призывом не платить податей и вообще не выполнять распоряжений правительства, незаконно разогнавшего Думу.

К этому времени семья Александра Ивановича выросла: Екатерина Ивановна и ее двухлетняя дочка Муся жили теперь в одном доме с Сумбатовыми. В июле 1904 года подполковник Александр Антонович Богуславский был убит в приграничной кавказской местности в стычке с контрабандистами. Екатерина Ивановна по просьбе брата переехала в Москву. Сумбатов снял для нее соседнюю квартиру, в стене пробил дверь, и зажил одной семьей. Александр Иванович очень полюбил Мусю, племянницу. И теперь боялся за своих. Никаких волнений после Выборгского воззвания не началось. Наступала реакция. Назло ей А. И. Сумбатов-Южин делал все от себя зависящее, чтобы люди в России могли работать «хорошо и художественно». В эти годы он активно выступал как общественный деятель и публицист. Широкий отклик вызвала его статья «Мертвящее начало», — статья о цензуре, и в частности о цензуре театральной. Сумбатов пишет, что главная опасность цензуры — превращение ее из внешнего фактора воздействия на текст во внутренний фактор воздействия уже на само творчество. Ощущение неумолимого и зачастую бессмысленного цензора, стоящего за спиной автора, заглядывающего через плечо в его рукопись, пока он пишет, сковывает и движение души и движение руки. Творческая сила гибнет в зародыше.

Но убить творческую силу удастся не всегда. Ее сопротивление создает «эзопов язык». Однако «эзопов язык» делает произведение художественно недостаточным. А. И. Сумбатов-Южин писал: «Мысль, идея, раз она принадлежит к числу тех, которые временно или непрерывно считаются вредными, — сознательно или бессознательно выражается бледнее и неопределеннее. В тех же случаях, когда автор вопреки всему выражает ее с полной силой и яркостью,

будьте уверены, вы почувствуете, что человек уже не творит, а с чем-то борется, на кого-то нападает. Сила покойного в своем сознании свободы, объективного, образного, художественного письма уступает место напряженному, ценному лишь в публицистике, а не в художнике воинствующему письму».

Цензура не только лишает художника возможности объективного анализа: она превращает его из создателя в разрушителя. «Я приписываю исключительно цензуре то обстоятельство, что у нас нет ни одной действительно хорошей патриотической пьесы. Ни один из крупных писателей наших не захотел ее писать. Почему? Неужели не было могучих подъемов национального духа? Неужели же русский драматург не вдохновился бы этими богатыми и благодарными темами, если б... Скажу прямо: если бы, принимаясь за них, перед ним не вставал бы образ цензора, уже не запрещающего, а одобряющего. Неужели может писатель вдохновенно писать об одном, зная, что его за это поглядят по головке, когда ему запрещено писать обо всем остальном?» — спрашивал А. И. Сумбатов, но вопрос повисал в воздухе, потому что правительство не надеялось на патриотизм интеллигенции после русско-японской войны; стало быть, ему оставалось надеяться именно на цензуру.

Кроме публицистической деятельности А. И. Сумбатов ведет и организационную: весной 1905 года возникает у него и Вл. И. Немировича-Данченко план объединения Художественного и Малого театров. Состав ядра труппы Сумбатов-Южин предлагал В. А. Теляковскому такой: Ермолова, Федотова, Лешковская, Садовская 1-я, Ленский, Южин, Рыбаков, Станиславский, Немирович-Данченко, Клиппер-Чехова, Качалов, Правдин, Садовский 1-й, Федотов, Яблочкина, Лилина-Алексеева, Самарова, Москвин, Вишневский, Падарин, Лужский, Алексей Александрович Стахович и Вл. А. Нелидов (два последних входят в качестве администраторов дела). Это ядро нового театра по общему согласию могло пригласить еще до 30 человек актеров из обеих трупп или из провинции. Однако обе труппы отнеслись к идее объединения скептически. Многие артисты Малого театра отклонили эту сомнительную для них честь; артисты Художественного не хотели иметь дело с чванными государственнымными служащими на актерских должностях, к тому же они тревожились за творческую судьбу своей части объединенной труппы. Реформировать образцовую сцену Южину не удалось. Но хотя спектакли Малого театра не всегда бывали удачными, многие из них по-прежнему становились событиями. Таким событием оказалась постановка пьесы Г. Бара «Мастер», где Южин играл роль доктора Дура.

Доктор Дур был великий хирург и стопроцентный рационалист. Он полагал, что чувства — это реликтовые элементы в человеке, и гордился тем, что не дает им завладеть собою или даже вообще сколько-нибудь проявиться. Это надоело его жене, и она изменила

Дуру, который не повел себя грубо, как Отелло, а встал выше ревности. Тут жена окончательно рассердилась и ушла к любовнику навсегда. В результате доктор Дур потерял веру во всеилие разума, остался страдающим и одиноким.

Начиная с этой роли, Южин весьма своеобразно развил прежнюю свою актерскую тему — тему человеческой мощи и дерзости. Теперь этот герой оказывался в новом положении. Он вдруг, подобно доктору Дуру, начинал сомневаться в себе, колебаться, рефлексировать. Персонажем этого рода стал для Южина ярл Скуле из пьесы Ибсена «Борьба за престол», поставленной в Малом театре в сентябре 1906 года. Южин очень рельефно, с чем соглашались все рецензенты, выражал честолюбие, величие, яркую мощь своего героя. Но особенность ярла Скуле в том, что в отличие от своего соперника Хокона Скуле не уверен в своей миссии — стать конунгом. Он добивается престола силой оружия и интриг. Силы призванности он в себе не ощущает. Внутренне конунг не он, а его соперник Хокон. Южину удалось передать эту обессиливающую неуверенность в себе ярла Скуле.

К девятистам годам Южин стал большим мастером. Его всегда интересно было смотреть. И В. Михайловский, и Н. Эфрос, и В. Филищов в один голос утверждают: у актера Южина не было провалов, плохо сыгранных ролей. Его многообразие как актера, его умение владеть собой на сцене сделало то, что для любой из иггранных им ролей он находил более или менее верные, но главное — свои собственные краски. Однако сколь бы ни были интересны его работы в посредственных пьесах, они почти забыты. От них остались только мало что говорящие оценочные строки рецензий и фотографии, которые могут рассказать о костюме, гриме, позировке, но не об игре.

Н. Е. Эфрос, когда писал в 1922 году книгу о Южине, жаловался в письме к Александру Ивановичу, что очень мало рецензий говорит об «актерском деле», об игре, — все больше оценки без описания игры или хоть подробных впечатлений от нее. Поэтому, когда Южин шел к вершинам мастерства, создавал образы, ставшие истину легендарными, — таков Карл V из «Эрнани», — о нем как об актере сведений было несравненно больше, чем в девятисотые — десятые годы нашего века. В это время он был признан и знаменит, однако новых ролей играл мало, да и были они далеко не всегда интересны. Почему так случилось? Почему горизонты новой драматургии не открыли Малому театру ничего, кроме пустыньских пьес, вроде «Хозяйки дома» Пинеро? Во-первых, пьесы талантливых драматургов часто запрещались. Пример тому — запрет «Ганнеле» и «Потонувшего колокола» Г. Гауптмана. Во-вторых, вкусы постаревших уже премьеров были консервативны. Поэтому Леонид Андреев, Чехов, Ибсен, Шоу в значительной мере прошли мимо театра, в

Дом Щепкина их приглашали без большой охоты, скорее по необходимости. Возникла ситуация, когда Режиссерский совет театра и Нелидов начали судорожно искать, чем бы увлечь публику, пошли за ней. Такой период был в Малом театре во времена, когда публика была преимущественно барской, когда Щепкин играл в пошлых водевилях, а господа из Конторы говорили артистам «ты». Но это время давно прошло; еще недавно драматургия Островского вела за собой театр и публику. К драматургии Островского, благодаря Ермоловой, Федотовой, Ленскому, Южину, прибавились пьесы мировой классики. Но теперь случилось так, что театр сбился с курса. Изменилась публика, постарели премьеры, молодая часть труппы мечтала о том репертуаре, которого старики знать не хотели, притом эта «молодая часть» не оказалась настолько же самостоятельна, культурна, талантлива, насколько были в их возрасте «старики». Из этой молодежи впоследствии выросли замечательные мастера. Но — увы! В тени могучих крон молодые деревца растут медленно...

Обстановка в театре оставляла желать лучшего. «Кондратьев режиссирует все. От очередного режиссерства отказались все... Все чепуха, дребедень, полный развал», — писал А. И. Сумбатов-Южин. Но вскоре наступило время, когда именно он взялся за управление Малым театром, хотя это было почти проигрышное дело. Однако Александр Иванович был артистический игрок. Он гнался не за одним выигрышем, а за мгновениями размаха и бешеного риска. Как раз к денежной стороне дела он относился довольно спокойно, что в сопоставлении с весьма эмоциональной оценкой театральных дел показывают дальнейшие строки цитированной выше записи: «Я очень проигрался, бумаги проданы со страшным убытком, я почти разорен и в долгах, хотя небольших». Нельзя сказать, что потеря состояния его не интересовала. (Марии Николаевны Сумбатовой это не касалось: Сумбатов никогда и ничего не проигрывал из ее денег.) Но главным было все-таки другое — театр. Малый театр, переставший быть образцовой сценой, стал бы самым грандиозным сумбатовским проигрышем, случись только это невозможное дело. Что ж до неожиданного финансового краха Александра Ивановича, то его огромный картонный проигрыш на некоторое время стал притчей во языцех и прибавил, конечно, красок к южинскому легендарному облику. В 1908 году на бенефисном спектакле «Отелло» Александр Иванович был еще в полном расцвете сил. Он не только с полной отдачей играл Отелло, но и выдержал грандиозное юбилейное чествование. Южина приветствовали не одна Москва и Петербург, приветствовала и Грузия. Лев Николаевич Толстой подарил Южину собрание сочинений с собственноручной надписью. Подарков, венков, адресов была гора. Южин, несомненно, был рад этому.

Однако после праздника наступили будни, а они были печальны. Еще в 1907 году А. И. Сумбатов-Южин посоветовал Теляковскому

пригласить для художественного руководства театром Вл. И. Немировича-Данченко. Теляковский отказался. Но Южин убедил его назначить на это место А. П. Ленского. Теляковский согласился, и Ленский стал главным режиссером.

Историк Малого театра Н. Г. Зограф пишет: «Работа Ленского на посту главного режиссера не принесла ему удовлетворения. Обесиленный постоянной борьбой с администрацией и цензурой, разочарованный оскудением репертуара, легко увлекающийся и тогда теряющий трезвость суждений, он оказался не в силах осуществить задуманные им реформы театра в условиях тяжелой политической реакции. Большую трудность представляло не только чрезмерное переполнение труппы, но Ленский жаловался еще и на то, что очень мешают работать семейные гнезда Малого театра. Недовольные распределением ролей, недостаточно загруженные, актеры жаловались, плели интриги...» Многие из молодых артистов на Малой сцене вовсе не получили ролей в новом сезоне. Это вело к недовольству учеников Ленского своим учителем. В 1908 году Ленский подает заявление об уходе из Малого театра. В. А. Теляковский пытается сохранить его как актера. Измученный, отчаявшийся А. П. Ленский умирает 13 ноября 1908 года.

В. А. Теляковский предложил А. И. Сумбатову-Южину статью во главе Малого театра. В ответ Сумбатов опять предложил вместо себя Вл. И. Немировича-Данченко. В конце 1908 года среди руководителей МХТ были разногласия. До разрыва дело не дошло, но Немирович-Данченко решил, что может покинуть Художественный театр, если будет уверен, что там остается Станиславский. В. И. Качалов рассказывает об этом так: «Станиславский вынул часы и сказал: «Сейчас пять часов. Уходите. Но четверть шестого уже и меня не будет в Художественном театре».

«Выяснилось с совершенной определенностью, что если я уйду из Художественного театра, — все равно с несколькими лицами или один — он кончит свое существование. В этом я уже не могу сомневаться», — писал Вл. И. Немирович-Данченко Теляковскому, отказываясь от предложенной должности. Пути друзей, чуть было не сошедшиеся, снова разошлись.

Александр Иванович Сумбатов-Южин принял назначение от директора императорских театров и с 31 марта 1909 года стал управляющим драматической труппой. А 9 апреля 1909 года «Московские ведомости» привели высказывания о Художественном театре Сумбатова и Теляковского. Последний констатировал, что Малому театру пока и думать нечего о таких блестящих постановках, какие осуществляет МХТ. Сумбатов-Южин к этому добавил, что Малому театру нужно минимум пять лет, чтобы догнать «художественников». Но теперь Александру Ивановичу Сумбатову предстояло добиваться этого одному, без помощи своего друга-соперника.

Глава девятая

КОРМЧИЙ МАЛОГО ТЕАТРА

«Дорогой и светлой памяти старого друга Александра Павловича Ленского» посвятил А. И. Сумбатов свою новую пьесу «Вожди».

Ленский торопил Сумбатова написать ее, потому что хотел ее поставить и в ней участвовать. Но не успел.

Жанр новой пьесы Сумбатов определил так: «Пять эпизодов из жизни десяти человек». Суть пьесы — борьба идей. Она еще ближе, чем «Ирининская община», к той новой драме, о которой писал Шоу, драме, построенной прежде всего не на внешних перипетиях действия, а на дискуссии между персонажами. Была в пьесе и любовная интрига, но не она главенствовала.

Главным было столкновение мировоззрений, идейная борьба. Сумбатов отлично ее показал, потому что знал силу и слабость каждой из сторон. Он уважал «старый закал» семидесятитрехлетнего сановника Бритнева, понимал правоту крупного инженера Темерницына в его стремлении к перестройке «дома» имперской государственности, который грозил рухнуть, чего Бритнев не замечал, но что произошло менее десяти лет спустя после его спора с Темерницыным. Ироничнее всего Сумбатов относился к пошляку Камбоджи, типичному нуворишу во всем. Сумбатов не любил буржуазии.

Какова же была его собственная авторская точка зрения на события? Почему он вообще взялся за политическую тему?

«Положительную программу» самого Сумбатова в этой пьесе высказывает Дмитрий Вершилин, студент, потерявший здоровье в тюрьме и ссылке. Он стал врагом всякой политики. Он — сторонник не «великих» и не «малых» дел, а дел, которые безотлагательно нужно делать. Героиня пьесы Марина Рудницкая, чистая, ищущая душа, полюбила в конце концов именно Дмитрия Вершилина.

Программа Сумбатова-Южина была не политической, а прежде всего нравственной. Но это не значит, что он был в стороне от политики. А. И. Сумбатов-Южин был членом Конституционно-демократической партии, впоследствии называвшейся Партией Народной свободы. Когда происходили выборы в I, II, III и IV Думы, он неизменно участвовал в организации выборов. Но «кадетом» Сумбатов был совершенно нетипичным. За свое «кадетство» он имел неприятности по службе. В конце 1906 года он не подчинился циркуляру о том, что артисты императорских театров не имеют права состоять в «левых» политических партиях, в числе которых названы были и кадеты. Сумбатов на это ответил, что, во-первых, он не считает свою партию революционной, «левой», и что, во-вторых, не думает, чтобы Дирекция императорских театров была заинтересова-

на в службе людей двоедушных или легкомысленных: между тем, выйдя из партии не на основании своих убеждений, а на основании циркуляра, он, Южин, либо покажет себя человеком крайне легкомысленным, меняющим убеждения, как перчатки, либо двоедушным, если он, уйдя из «кадетов», втайне сохранит прежние убеждения. За этот рапорт А. И. Сумбатову-Южину не дали ордена св. Анны III степени, который предполагали дать. Когда в 1909 году Сумбатов стал управляющим труппой, ультраправые газеты подняли шум, как это — кадета назначают на ответственный пост, и выразили надежду, что теперь-то князь Сумбатов покинет эту партию. Сумбатов-Южин не оправдал этих надежд, а Дирекция посмотрела на его партийность сквозь пальцы. Что его удерживало в этой партии? Почему в пьесе «Вожди», отразившей идейную борьбу сил во время первой русской революции, не было никаких положительных героев из числа кадетов, а рвущийся к политической власти Камбоджио, несомненный кадет по высказываниям, выведен как отрицательная фигура?

На эти вопросы отвечает статья Сумбатова «Разбор политических партий (К.-Д. особенно) и положение России». Статью Александр Иванович написал во время первой русской революции, а не напечатал по причинам, о которых будет сказано ниже. В ней говорилось, что силам революционной мечты в России противостоят буржуазия и дворянское по своему составу правительство. Сумбатов об этих консервативных силах пишет так: «Буржуазные партии забывают, что в России у буржуазии не было того прошлого, какое у нее было на Западе, что нельзя строить своего национального могущества на традициях Кита Китьча, сдобренных манчестерскими верхушками...» Эта фраза объясняет, почему Сумбатов русского «европеизированного» капиталиста вывел в смешном образе Лариона Рыдлова, джентльмена из Замоскворечья, а также почему капиталисты европейской складки в пьесах Сумбатова (Кастул, Камбоджио) происходят не из русских людей. По мнению А. И. Сумбатова, в России «не может создаться даже и теперь еще мощная на Западе земельная аристократия», ибо русское поместное дворянство было «в многочисленных и лучших своих представителях сразу после признания его сословного значения Екатериной II захвачено идеями французской революции, а до этого акта, начиная с Иоанна III, то в руках Грозного, то в руках Петра Великого было лишь безвольным орудием государственной идеи, служилым классом скорее придворного, чем общественного значения, из своей среды исключительно заполнявшим бюрократию».

Чем слабее, однако, партии старого порядка, тем ожесточеннее они защищаются, тем жестче борьба с революционными партиями. Задача партии конституционалистов-демократов, по мнению А. И. Сумбатова-Южина, состояла в том, чтобы создать *правила*

этой борьбы и бороться не за победу, а за их соблюдение. «Мы должны *право* поставить между пушками и баррикадами и прекратить этот позорный способ решения великих задач государственной жизни человеческой кровью и братоубийственной резней», — писал Александр Иванович.

Естественно, что Сумбатов стоял в кадетской партии особняком, а статью печатать его отговорили в силу ее — статьи — политической наивности и неправильного понимания партийных целей.

Надо еще отметить, что Сумбатов не считал свою партию буржуазной. Он полагал, что кадеты — это партия интеллигенции, а интеллигенция в России внеклассова и внесловна. Это ошибочное с марксистско-ленинской точки зрения убеждение разделяли в те времена многие интеллигенты. Зато мнение, что кадеты — это партия права, а не партия власти принадлежало одному Сумбатову, который хоть и записал в дневнике, что, вступив в кадетскую партию, сделал глупость, оставался, однако, в партии до самой Октябрьской революции. Его особая позиция в кадетской партии объясняет и его отношение к победившим революционерам: кадеты для Сумбатова были в принципе неспособны взять власть в кризисной ситуации. Большевики же оказались грандиозной исторической силой, обещавшей создать не просто новое общество, но и нового человека, а об этом, как будет видно ниже, Сумбатов со своей стороны мечтал. Кроме того, одним из лозунгов пролетарской революции был лозунг «Искусство — народу», что давало возможность среди революционных бурь сохранить Малый театр в целости.

Пьеса «Вожди» вызвала шумную реакцию прессы. Журналисты гадали, кто же был прототипом Темерницына — граф С. Ю. Витте или князь М. И. Хилков, известный железнодорожный деятель, одно время даже министр путей сообщения. Это единственная пьеса Сумбатова, получившая почетную Грибоедовскую премию. Его «Старый закал» и «Джентльмен» получили по половине этой премии. Нужно еще отметить, что только «Вожди» выдержали в Петербурге вдвое больше представлений, чем в Москве.

Хотя Сумбатов-Южин принял назначение на должность управляющего труппой Малого театра, но фактически он вступил в должность в начале сезона 1909/10 годов. 9 августа 1909 года Александр Иванович произнес перед труппой речь. Сумбатов говорил о перспективах Малого театра, исходя из анализа как современной ситуации, так и фундаментальных проблем истории искусства.

— Представьте себе ясно, — сказал, в частности, он, — все то, что мы пережили в последнее десятилетие... Внезапно вспыхнула настоятельная потребность общества переоценить старые ценности... Бурно и порывисто новое общественное течение, не разбирая, что хорошо, что плохо, кидается на все существующее. Этот разрушительный, как гроза, взрыв охватывает все большие и большие обще-

ственные круги с силой эпидемии. Затем эта волна ослабевает. В этих сменах, в этих приливах и отливах человечества заключается вся его история, а значит, и вся история искусства. Девяносто девять сотых принесенного этим шквалом нового элемента оказывалось всегда, оказывается и теперь, и не новым, и не жизнеспособным, и не долговечным, но зато хоть одна сотая являлась, является и теперь дорогим вкладом в вечное строительство жизни. Из этих-то драгоценных остатков пронесшихся человеческих бурь и накапливается тот элемент, который образует вечную и несокрушимую скалу, коралловый риф, создаваемый из миллиарда миллиардов отдельных частиц. А эта скала и есть вечно растущая, вечно развивающаяся красота, в которой совмещаются и высшая правда, и высшее благополучие. И совершенно естественно, что у старой красоты, сложившейся в несокрушимый коралловый риф, находятя искренние защитники, настолько же убежденные и стойкие, насколько порывисты и непримиримы те, что стараются ее опрокинуть. Но наши человеческие усилия, выразившиеся в том, что одни хотят отстоять, а другие опрокинуть, в результате служат тому же вечному закону сохранения и роста художественной красоты. И в будущих поколениях точно так же одни будут нападать, другие отстаивать, одни — приносить крупицу новых сокровищ, желая уничтожить всю старую сокровищницу, а другие — невольно принимать в нее новые ценности, желая сохранить только старые, — словом, будущие поколения так же будут служить вечным законам сохранения, образования и накопления красоты, как бессознательно служили и наши, и бывшие до нас поколения. Когда обостряются эти, если можно так выразиться, взрывы жизни, искусство отражает их с чувствительностью сейсмографов и непременно утрачивает свойственный ему вечный, ровный свет, ту «величавость», которую требовал Пушкин для прекрасного. Его свет начинает метаться, то вспыхивать, то гаснуть. Как огонь смолистого факела, его огонь стелется по ветру, стремится, точно в каком-то безумии, оторваться от него и, конечно, не может, потому что тогда он погаснет навеки. Как только ветер стихнет, огонь опять величаво и прямо тянется к небу, горит и светит своим ровным, могучим светом. И если вы внимательно взгляните в характер этого света после пронесшегося урагана, вы непременно заметите, что свет как будто ярче, богаче, сильнее, чем был перед ураганом. Это понятно: ураган сдул нагар, который вырос на вечном факеле красоты от долгого покоя, и каким-то таинственным процессом, желая уничтожить прежнее, на самом деле только прибавил новые элементы горения. Под влиянием этих взрывов жизни живопись, литература и театр переживают то же, что пережил этот факел. И под их влиянием театры, мало-мальски серьезные, конечно делятся на два рода: одни, называемые обыкновенно академическими, стремятся сдержать заматавшееся пламя и

в этом страстном стремлении отстаивают ни к чему не нужный и пошлый старый нагар вместе с дорогой и не использованной еще смолой. Другие, так называемые театры исканий, стремятся оторвать пламя от нового факела, видя в нем только один сплошной нагар и забывая, что под этим нагаром вековой, неиссякаемый запас накопленных такими же бурями элементов яркого горения.

В этих строках та философия искусства, которой Сумбатов оставался верен всю жизнь. Он не консерватор; он сторонник и деятель уже нашедшего себя театра — театра «академического». Южин первым употребил у нас термин «академический» применительно к театру. Новый руководитель Малого театра признал, что в «академическом» искусстве, в частности в искусстве Малого театра, было много отжившего, много «нагара». Борясь с теми, кто «разразился диким и бессмысленным воплем: «Смерть быту, быт умер, наступают события!» — «академическое» искусство Малого театра, защищая свой главный принцип — реализм, иногда ошибочно отстаивало пошлую фотографическую правду, которая «вскарабкалась на великие головы Грибоедова, Гоголя, Островского и их верных последователей и нагло кричала: «Мы с Островским бытовики!» Отгораживаясь от натурализма, Южин определял и то, что считал находящимся за пределами разумных исканий: «Все эти балаганчики с целым балаганом фокусных приемов так называемой стилизации речи, в замыслах автора, наконец, в сценическом исполнении, где живые люди говорили со сцены, как петрушки, двигались, как марионетки, и по воле авторов, самым ординарным, самым затрепаным мыслям и чувствам придавали особый пряный вкус этими шаманскими приемами».

Отмежевав себе академическую «золотую середину», Александр Иванович перешел к репертуарной программе. «Наш театр — русский театр. Русский писатель, как русский актер — цари этого театра». Относительно современной Европы Южин предупреждал, что ее драматическая литература «под влиянием обуржуазившейся массы окончательно лишена стремления проникнуть в глубь человеческого духа». «Кроме того, далеко не все то, что нужно Западу, нужно нам». По планам нового управляющего труппой из двухсот сорока спектаклей предстоящего сезона на русские современные пьесы должно будет прийти 100 представлений, на русские классические — 50, на иностранную классику — 20, на иностранные современные пьесы — 70. Южин заявил, что отныне в репертуаре Малого театра пьесы Грибоедова, Гоголя, Островского должны оставаться «ядром»; эти пьесы не следует «заигрывать», но они должны быть постоянным украшением репертуара. Однако строить на них репертуар невозможно: «этим пьесам надо давать отдохнуть».

Остаются пьесы, которыми гордился театр в 80—90-х годах, — Шекспир, Шиллер, Гюго; остаются «просто хорошие пьесы, старые

и новые, имевшие некогда серьезный успех, — того же Сухова-Кобылина, Немировича, Тимковского, Чайковского, Зудермана, Октава Фелье, Ибсена, целого ряда русских и иностранных писателей. Тяжелые потери последних лет, вырванные смертями, болезнями, и естественным изменением возраста так много дорогих сил из нашей труппы, и, с другой стороны, скажу без обиняков, развитие нашей труппы на два фронта, в то время, когда больше, чем когда-либо, мы нуждались в объединении, — все эти условия вырвали пьесы из нашего репертуара». В вышеприведенном перечислении писателей одно настораживало: соседство Сухова-Кобылина и Немировича, которого, при всем значении и серьезности его пьес, нельзя было ставить рядом с Сухово-Кобылиным, как и драматурга Сумбатова. Точно так же не следовало ставить на одну доску Зудермана и Ибсена. Удивляло в этом перечне отсутствие Чехова, чей «Вишневый сад» прошел на Александринской сцене. Принципы постановки спектакля, как говорил А. И. Сумбатов-Южин в своей речи, оставались традиционными для Малого театра: «Задача режиссера как художника — создать на сцене все, окружающее человека, а значит, и отражающееся на его душе. Создавать же *самого человека* на сцене, во всей его духовной сущности, — это и право, и обязанность актера». Между тем «все, окружающее человека на сцене», в Малом театре создавала монтировочная часть, которая была подчинена управляющему Конторой. Режиссер — увы! — как и при главном режиссерстве Ленского, создать «окружающего» не мог. Принцип: «Только управляющий Конторой может отличить ценное в режиссерском замысле от каприза», сформулированный в свое время еще Теляковским, оставался действителен, и это, конечно, мешало работе, приводило к таким, например, пренебрежительным замечаниям рецензентов: «Декорации спектакля грязные, затасканные (ох эти декорации Малого театра!), а нас уверяют, что это — дворцы...»

Южин, разумеется, не собирался мириться с таким положением. Но исправлять его было, как видит читатель по приведенным строчкам журнала «Маски» (1913, № 6), настолько трудно, что даже за несколько лет руководства энергичный Южин не смог добиться своего. Зато позаботиться о занятости актеров, о репетиционном времени Южин мог, — и сделал это. Он ввел систему двух составов исполнителей; теперь на постановку новой пьесы отводилось не менее месяца. Репетировать стали пьесы параллельно, чего прежде не было. В качестве репетиционного помещения использовалась сцена училища. Принцип очереди, принцип правильного дублерства, параллельное репетирование, внимание к тексту — вот на чем настаивал А. И. Сумбатов-Южин в своей теоретической поначалу, а затем чисто деловой речи.

«Впечатление от моей речи, *кажется*, глубокое: поняли, что спасение театра и труппы в напряженной работе. Отношение ко мне,

кажется, искреннее и доверчивое», — записал в дневнике А. И. Сумбатов-Южин.

Это подтверждает дневниковая же запись К. Бравича, крупного русского актера, только что приглашенного Южиным на службу в Малый театр: «Большую речью Южин открыл занятия в Малом театре. В речи своей Южин указал на академичность Малого театра и на необходимость свято охранять добытое прошлым, но не чуждаться и того нового, которое несет в себе зерна той же службы красоте, которой служило и прошлое Малого театра. В общем, речь благородная, дельная».

Однако не нужно думать, что А. И. Сумбатов-Южин взывал, подобно А. П. Ленскому, к одной лишь сознательности артистов. Южин добился нового порядка найма и увольнения актеров. За исключением некоторых заслуженных артистов, все прочие были переведены на службу по контрактам, в то время как раньше каждый вступающий в труппу после года испытания оставался в ней вплоть до пенсии.

К весне 1913 года труппа обновилась на четверть. Южин пытался даже уговорить В. И. Качалова перейти из МХТ в Малый, но это не удалось. Однако не все новые артисты, приглашенные Южиным, пожелали остаться в труппе. О. В. Гзовская ушла через год; Е. Н. Рощина-Инсарова перешла в 1913 году в Петербург, К. В. Бравич ушел в Художественный театр, «бежал, — как выразился он в своем письме, — от великих традиций, которые теперь делаются при помощи Рышкова, Тимковского, Хин и многих славных. Не гожусь я для традиций!»

Приход Южина к руководству Малым театром чуда не мог и не должен был совершить: чудо — это бесспорно явление нетрадиционное, а задача Александра Ивановича состояла именно в охране традиций, разумеется лучших. Однако, если верить письму Бравича, это удавалось не в полной мере. Так или иначе, но уже с первого «южинского» сезона Малый театр вернул себе часть зрителей. Одним из лучших спектаклей этого сезона была комедия «Женитьба Фигаро» Бомарше, где Южин, удивив московских театралов, выступил в роли Фигаро, в первой своей роли из сферы высокой комедии. Этот образ требовал молодости, легкости, живости, наконец, иных интонаций и жестов, чем те, к которым привыкли поклонники Южина. И москвичи убедились, что в Южине, признанном актере трагедии, живет изумительный комический актер. Жизненный опыт, — опыт больших надежд, обретений и потерь, сила сценических переживаний и зоркость самонаблюдения, требовательность и чувство юмора — все это, вместе взятое, дало некое новое качество актерской индивидуальности Южина. Надо иметь в виду и то, что Южину нередко приходилось играть роли персонажей, которые сами по себе не были комическими, но попадали в комическое положение и, по-

нимая это, вели себя, не теряя чувства юмора, — таким был Шубин из комедии «Надо разводиться». Да и в ролях цинических фатов Южин отлично умел «подавать» в зал смешные реплики. Словом, у Южина и прежде были данные для комических ролей.

Что же произошло с актерским существом А. И. Сумбатова в марте 1910 года, когда Южин — Фигаро с Лешковской — Сюзанной вышли на подмостки Малого театра? Об этом можно только гадать. Но пусть и без научных на то оснований, можно предположить, что став управляющим труппой и произнеся свою торжественную речь, Сумбатов понял, что теперь ему необходимо повышенное чувство юмора — как тогда, за игорным столом, где он не мог обойтись без «озорной улыбки» перед последней ставкой в сто тысяч. Повышенное чувство юмора помогло ему достичь сфер «высокой комедии». Фигаро Южина на публику произвел огромное впечатление. «Говорят, мы разучились смеяться, — писал Н. Е. Эфрос в «Ежегоднике императорских театров», — и нет средства разогнать хоть в зрительном зале нашу тяжелую хмурию. Но пришел из позапрошлого века чародей смеха, — и другою стала зала театра...».

Южинский Фигаро принес людям радость, принес им смех в значительной мере потому, что Южин-актер устами своего Фигаро высмеивал столь же эффектно многое из того, что Сумбатов-публицист обличал в своих статьях и пьесах. Криками «браво» и аплодисментами встречался, например, монолог Фигаро о свободе печати («Если я не буду в моих статьях касаться ни властей, ни религии, ни политики, ни нравственности, ни должностных лиц... то я смогу свободно печатать обо всем только под надзором двух или трех цензоров»). По воспоминаниям В. А. Филиппова, Фигаро Южина был примером жизнерадостного, находчивого, легкомысленного француза, быстро впадающего в отчаяние и тут же готового с галльским темпераментом вновь любить и ненавидеть, мстить и уничтожать своих противников, — ни на минуту, однако же, не забывая при этом о своем кошельке. В. Филиппов участвовал в спектакле в роли безмолвного слуги графа Альмавивы; он пишет, что во время каждого представления ему приходилось сдерживать себя, чтобы не реагировать вместе с залом на словесный поединок Фигаро со своими судьями — прежде всего с графом Альмавивой, которого умно и изящно играл М. Ф. Ленин. Внешне Фигаро был безукоризненно почтителен, но в каждой фразе его звучало презрение к тем, кто, будучи ничем, считал его неизмеримо ниже себя. Игра Южина ставила аристократов на место, и это делалось с живостью и темпераментом, которых порой не хватало К. Бравичу, игравшему Фигаро в очередь с ним. В то же время опыт сильно драматических, даже трагических ролей дал Южину дополнительные краски для его Фигаро. «Начальные фразы знаменитого монолога в последнем акте комедии пережиты у г. Южина гораздо сильнее, чем у г. Бравича,

в них звучит настоящая боль. И когда он восклицает: «О женщина, женщина, женщина! Слабое и лживое создание!» — это настоящий крик обиженного сердца. И этот голос ревности, переплетаясь с гневом демократа, внятно слышен у г. Южина в последующих словах, выражающих одну из коренных идей «Фигаро»: «Что же вы сделали, ваше сиятельство, для получения стольких благ? Вы дали себе труд родиться, — и только!..» — писал рецензент «Ежегодника императорских театров». Весь театр замирал во время этого монолога. «Полные подлинно трагической муки слова южинского Фигаро: «Сюзон, Сюзон, Сюзон!» — произносились им на таких затишенных звуках, которые при других условиях не могли бы дойти до средних рядов партера, а здесь они были слышны и на галерее, и в полутемных углах огромной сцены Малого театра», — вспоминал В. Филиппов.

Эта многокрасочность, сложность чувствований и гармонии целого дала русской сцене неповторимого Фигаро. В. Филиппов отмечает интересную особенность исполнения этой роли: «Южин играл не только жизнь, изображенную Бомарше, но и драматурга, изображавшего ее, и его Фигаро был испанцем, показанным сквозь призму французского гения». Еще одна краска оказалась в южинском исполнении Фигаро неожиданной: манера говорить. По рассказам современников, Александр Иванович в жизни говорил чуть-чуть «шоактерски», несколько «декламируя», как называет это Филиппов. В роли Фигаро он говорил иначе: чрезвычайно просто, совсем жизненно. Но эта простота воспринималась как неожиданность на фоне других интонаций; это была не житейская, обычная, — а «южинская», тем более поразительная простота. «Монументальности», «скульптурности» тоже не было у Фигаро — Южина. Более того, свойственные Южину в жизни размеренность, медленный темп сменились быстротой и легкостью движений и речи. Впрочем, впечатление быстроты движений в значительной мере создавалось изменением интонации и быстротой смены «речевых жестов». Новый характер речеведения менял впечатление от поведения и общего облика артиста.

Лешковская — Сюзанна была очень хороша, хотя она долго болела, и ей было трудно бегать по сцене, что отмечала А. А. Яблочкина, очень удачно игравшая в этом спектакле графиню. Словом, спектакль был триумфом не одного Южина-артиста, но и театра. А значит — и его руководителя. С полным основанием мог А. И. Сумбатов-Южин 1 октября 1910 года, подводя итоги прошедшего сезона, заявить «Русскому слову», что, несмотря на потери, театр справился и справится с задачами, которые труппа поставила перед собой. А труппа между тем потеряла больших мастеров: умерли в 1909—1910 годах В. П. Васильева, Ф. П. Горев, М. П. Садовский. Не возобновила контракта О. В. Гзовская. Но несмотря на болезни арти-

стов, в истекшем сезоне, — говорил Южин, — из 235 спектаклей был заменен только один. Система дублеров вполне оправдала себя.

И снова в этом интервью А. И. Сумбатов-Южин коснулся творческих принципов своего театра. Он подчеркнул, что только в Малом и Александринском театрах артист свободно работает над собой и своими ролями. Театры «единой воли», театры режиссерские стесняют эту свободу, спектакли имеют там лишь видимость цельности. «Не является ли эта цельность на самом деле тем лаком, который зализывает дорогие и ценные своей жизненностью неровности и шероховатости? Опасность лежит в том, что режиссер нового толка впитывает в себя всю пьесу, воссоздает ее в себе, пропускает ее сквозь призму своего взгляда на нее и своего творчества и заставляет этим артиста играть не то, и работать не над тем, что артист сам, в силу своего дарования в пьесе чувствует и видит», — говорил Южин, подчеркивая, что при таком положении артисту до режиссера не стоит вообще читать пьесу: право на свое прочтение в «режиссерском» театре имеет прежде всего режиссер. Зачем же артисту затруднять себе жизнь, обдумывая и пьесу в целом, и свою предполагаемую роль, если по воле режиссера все может пойти на смарку? Самостоятельное актерское исполнительское начало неизбежно атрофируется, если актер перестанет быть полным и единственным хозяином спектакля.

Ту же мысль Южин высказал в газете «Раннее утро» месяцем раньше, в августе 1910 года. Но там он особо останавливался на Художественном театре: «Я отдаю должное Художественному театру. Руководителями его сделано очень многое. Но стоит мне, например, увидеть ту или иную их постановку, чтобы я без всякой запинки определил, кому она принадлежит — Станиславскому или Немировичу. В каждой постановке Художественного театра чувствуется единая воля одного из руководителей его. Это, конечно, хорошо в смысле гармоничности спектакля, но я не могу одобрить этого, имея в виду актера.

Пусть в исполнении актеров чувствуются неровности. Пусть один из них играет хуже или лучше другого. Такова психология театра. Таким был театр и во времена наших гениальных предшественников. Конечно, режиссер — вещь важная, и, несомненно, ответственная. Но не она должна главенствовать в театре. На первом плане должен быть актер».

А. И. Сумбатов-Южин был прав, тревожась в те годы за судьбу актера на сцене. В июле 1910 года он писал Гнедичу: «Как тебе нравится новая пущенная ракета — «театр единой воли» и как ты его свяжешь с принципом коллективного творчества? Выйдет, пожалуй, формула: театр — коллективное творчество-по-р-р-р-аз, налево кругом-тва-а-а-ри!»

Н. Е. Эфрос в тот же период называл «легендой» утверждение,

будто в Художественном театре Станиславский, режиссер-автократ, создал театр единой режиссерской воли. Эфрос писал, что легенда о Художественном театре как театре «единой воли» рассеялась, а «выросшая из нее теория потерпела крушение». Но теория эта все-таки успела вырасти и прежде чем увянуть принесла довольно ядовитые плоды. Вл. И. Немировича-Данченко и К. С. Станиславского Александр Иванович считал людьми высокоталантливыми и интеллигентными. С принципами их режиссуры Сумбатов-Южин мог не соглашаться, но то, что они делали, оставалось в границах представлений об искусстве, общих для всех троих. Когда же профессия режиссера стала модной, в режиссирование пошли люди, мало что умевшие и знавшие. Нередко — и при том используя авторитет Художественного театра — за постановку спектаклей брались люди примитивные, малокультурные, но весьма самонадеянные. Эти измелченные и окарикатуренные копии высокоталантливых подлинников вызвали протест и отвращение не у одного Сумбатова. Еще в 1909 году, когда в Москве проходил съезд театральных режиссеров, многие литераторы и актеры, как писали «Московские ведомости», подняли настоящий бунт против тенденций этого съезда «превратить актеров в марионеток».

Для Южина идеалом был ансамбль актеров-авторов, нуждающихся в режиссерской помощи, но не в режиссерском единоначалии. И хотя в спектаклях Малого театра десятых годов случались «шероховатости», о которых говорил Южин, но славен был Малый театр той поры «великолепными актерскими ансамблями, возникавшими почти стихийно от сочетания и взаимопонимания талантливых индивидуальностей и гармонического сочетания актерских волей», — как писал П. А. Марков.

Интересно, что Ф. Н. Каверин, ставший впоследствии выдающимся советским режиссером, объяснял успех тогдашнего Малого театра не его классическим репертуаром, не просто наличием больших артистов — замечательные актеры были и у «художественников», — а тем, что актеры Малого театра были актерами «особыми». На самом деле «особыми» они становились в спектаклях, в ансамблях Малого театра. В Малом театре было нечто, не существовавшее ни в Художественном театре, ни в театре Незлобина, где режиссировал талантливейший Марджанов, ни — позднее — в Свободном театре, где тот же Марджанов сотрудничал с основателем Камерного театра Таировым. Это «нечто» — особый общий тон, которому Южин придавал огромное значение, — и усиливало воздействие актеров Малого театра на зрителей. Этот «общий тон» — и стиль голосоведения, и манера держаться на сцене — складывался десятилетиями и предопределял, как и традиция актерского авторства у крупных мастеров, характер и пределы режиссирования. По-прежнему режиссер должен был организовывать спектакль вокруг актеров-авторов, помогая

им понять, если нужно, зреющий замысел роли, то есть, как говорил Южин, быть «повивальной бабкой» рождающегося замысла, — но не более. Опыт А. П. Ленского при постановке шекспировского «Кориолана», когда этот режиссер блестяще поставил спектакль, создав эстетически цельное зрелище при том, что авторский замысел Южина — Кориолана остался в неприкосновенности, показывал А. И. Сумбатову, что художественные удачи при такой режиссуре вполне возможны. Более того, Александр Иванович понимал, что в принципе режиссура Малому театру нужна. Однако, — жаловался он, — ни Марджанов, ни Санин, ни Комиссаржевский не могут подчинить себя коллективному таланту группы. Поэтому профессиональные режиссеры и не удерживались в то время в Малом театре. К тому же основой репертуара в южинский период была русская и иностранная классика, занимавшая более двадцати процентов текущего репертуара, а это тоже стимулировало остаться в русле прежних, еще плодотворных традиций. Из современных пьес премьеры Малой сцены выбирали привычные по драматургии, и далеко не всегда хорошие. Тут актерское авторство показывало свою оборотную, отрицательную сторону: «Драматургия давала лишь повод для игры, — пишет советский исследователь Т. К. Шах-Азизова, — актер же объединял в своем лице и соавтора, и режиссера, и исполнителя. Самостоятельное творчество такого рода уже превратилось в потребность, нередко сами актеры выбирали заведомо бледные пьесы, которые потом расцветивали своим мастерством и фантазией. (Это была еще одна причина, почему плохие пьесы никак не могли исчезнуть со сцены Малого театра.) «За красотой того, как играли актеры, зрительная зала не видела, не хотела видеть убожества пьес», — писал Н. Е. Эфрос». Южин это понимал, но не считал нужным превращать свой Малый театр в театр другого типа — пусть даже более современного (Южин, впрочем, сказал бы «модного»), но такого, где решающее слово принадлежит режиссеру, а не актеру-автору.

Его бережное отношение к актерскому творчеству не оказалось исторически перспективным.

Отнюдь не все актеры Малого театра стремились быть актерами-авторами. В современном «режиссерском» театре те, кто по натуре являются актерами-авторами, сами ставят спектакли, в которых потом играют. В такой ситуации актер остается владыкой спектакля, но не в прежнем своем качестве актера-солиста, сговаривающегося с другими, поскольку ему пужно позаботиться о себе, а в новом качестве современного режиссера, заботящегося о спектакле в целом. Это режиссура на совершенно новом уровне, чем тот, который существовал в Малом театре. Ведь и в Художественном театре К. С. Станиславский совмещал актерскую работу с режиссированием. Впоследствии то же самое делал Михаил Чехов. Школа Художественного театра оказалась в то же время школой актерской режиссуры,

хотя, конечно, «актер» и «режиссер» — это разные профессии. Актерская режиссура, которой Южин сперва увлекся и к которой охладел, обрела в современном театре будущее, став, разумеется, иной по своему типу, чем была при Южине в Малом театре.

В ходе развития театрального искусства трансформировавшееся понятие «актера-автора» сняло противопоставление «режиссерского» и «актерского» театра, возник синтез: «актер — режиссер», человек, объединяющий в одном лице две профессии. Это положение не всем нравится. Об «актерской режиссуре» часто говорят как о явлении случайном. Однако на самом деле — это закономерное следствие того, что авторское начало неизбежно в актерском искусстве, неизбежен и актер-автор в той или другой его исторической трансформации.

Характер речеведения на сцене Малого театра был иным, чем у «художественников», потому что они, как и молодая часть труппы Малого театра, принадлежали к другому поколению, тяготели к другому репертуару, дававшему возможность, а то и просто требовавшему приблизить стиль сценической речи к натуральной, бытовой. Изменился самый дух времени, изменились представления о человеке и соответственно о сценической правде его поведения. Вл. И. Немирович-Данченко и К. С. Станиславский этот стиль времени чувствовали хорошо; Сумбатов же остался верен той манере театрального речеведения, которое существовало в пору его формирования как мастера. Этот стиль речеведения требовал, чтобы слово было эмоционально насыщенным и полновзвучным; умение *естественно говорить* (главное требование школы Малого театра) предполагало особую простоту, простоту театрализованную, как бы чуть приподнятую над плюскостью быта. Стиль этот был рассчитан на определенный репертуар и адекватен ему.

Споры Сумбатова-Южина и Немировича-Данченко между собой, даже если споры были резкими и велись в печати, не помешали тому, что Владимир Иванович написал другу своей юности: «Я всей душой чувствую, всеми нервами, еще способными и через тридцать лет трепетать по-молодому, чувствую, что мы никогда не расходились, а как раз наоборот, — непрерывно шли и идем по одной дороге. И если даже толкали друг друга, то единственно потому, что шли по одной тесной дороге». Владимир Иванович писал это Сумбатову в день тридцатилетия его выхода на сцену в роли Чацкого, 30 августа 1912 года. В то время Александр Иванович уже год как играл Репетилова. Над этой ролью в «необжитом» еще жанре высокой комедии А. И. Сумбатов-Южин работал долго и тщательно. На каждой репетиции он находил что-нибудь новое, отбрасывал найденное прежде, менял истолкования отдельных мест. Он тщательно проверял на сцене все, выработанное в ходе предварительных раздумий. При этом Южин, как вспоминал В. А. Филиппов, нередко жертвовал отлично найденными деталями. Южин так читал стихи, что пе-

ремена количества стоп в строке передавалась интонационно. Речь его была удивительно музыкальной, легко льющейся и в то же время ощутимой, как бы пластичной. Уход Репетилова:

«Поди, сажай меня в карету...
Вези... куда-нибудь...» —

всегда сопровождался рукоплесканиями зала, хотя уже не принято стало аплодировать во время действия. Но аплодисменты доставались артисту Южину. Сумбатову — руководителю театра, доставалось больше конфликтов, чем похвал.

Репертуарные заботы Сумбатова были тяжелы и безвыходны. О пьесах Горького и речи быть не могло. Талантливую драму Леонида Андреева «Анфиса» запретила для императорских театров Дирекция. Ибсена в труппе не любили — Ермолову чуть не каждый раз приходилось убеждать, что данная пьеса Ибсена стоит внимания. Поэтому Сумбатову-Южину пришлось возобновлять многое из того, что некогда составляло славу и популярность театра, разумеется, меняя состав исполнителей там, где это было нужно.

В сезон 1913/14 года Малый театр возобновил «Макбета». Теперь роль леди Макбет исполняла Н. А. Смирнова. Макбетом был, как и прежде, Южин. Костюмы и декорации были обновлены. Успех тоже был, но атмосфера его оставляла желать лучшего. Дело не в разногласиях критики, не в резкостях, а в том пренебрежении, с каким стали писать о Малом театре в новых театральных журналах.

Это было не только пренебрежение, но даже какая-то злость чувствовалась в отзывах модернистских журналов, отрицавших ценность реалистических традиций, злость по отношению к самому мастерству премьеров Образцовой сцены. Это искусство — традиционное, уверенное в своих ценностях, своим совершенством и гармоничностью только раздражало модернистов. В еженедельнике «Студия» (1912, № 16) была напечатана статья «В. Ф. Комиссаржевская и М. Н. Ермолова». В творчестве Ермоловой автор статьи Ф. С. видел классичность, законченность, гармонию, совершенство. Это искусство воодушевляло, зритель чувствовал, что в нем и через него трагические проблемы разрешены. Он испытывал облегчение. В искусстве Комиссаржевской все было мятущимся, нервным, неприкаянным. После ее спектаклей оставалась встревоженность, неудовлетворенность. Чем? Игра артистки была великолепно, а беспокойство оказывалось только острее, именно его уносил с собой зритель.

Ермолова дарила людям спокойный свет истины. Комиссаржевская надолго оставляла в сердцах след взволнованности. Автор заключал: Ермолова гениальна, но Комиссаржевская в чем-то была ему ближе. Изменилась и общественная атмосфера. Беспокойство жило в воздухе — «жажда грозы и страх перед ней», как определил это известный тогда публицист Т. Ардов. А корифей Малого театра,

люди прошлого века, были спокойны и уверены, — не в будущем, нет, но в непреходящей ценности своих идеалов.

— Какой будет Россия через сто — двести лет? — спрашивала перед новым 1912 годом газета «Утро России» наиболее уважаемых и известных в Москве людей, разумеется, людей либеральных взглядов. М. Н. Ермолова отвечала, — но только не на этот вопрос, а на свои собственные надежды:

— Моя мечта такая: люди вернут, наконец, себе утраченные идеалы добра, правды, красоты... и тогда людям будет легче жить на земле.

А. И. Сумбатов-Южин отвечал на этот вопрос куда обстоятельнее:

— «Радостные контуры будущей жизни»... Легко написать эти слова, но на ваш вопрос отвечу вполне откровенно: нет, в прошлом человека, во всей той попытке, которая называется историей его, — нет никаких данных ждать для будущего «радостных контуров». И, может быть, тоска Чехова в том и была, что он мечтал, предчувствовал, ждал и готовился... но вряд ли верил.

А я, если вам уж угодно было заинтересоваться моим взглядом на этот вопрос, — я верю в одно: эти радостные контуры осуществятся только тогда, когда человек сам перестанет в своем существе быть тем, что он есть теперь. Если же он останется внутри себя, в душе своей тем, чем он был, то и жизнь его будет вечно тою же. Пусть он овладеет во всем объеме воздухом, радием, электричеством, — он все-таки использует их так же кроваво, жестоко и бессмысленно, как он использовал все великие победы и завоевания прошлого... Войны и деньги, деньги и войны, золото и кровь...

Но в то, что сам человек изменится рано или поздно, изменится весь в своем существе, — в это я верю так же твердо, как в то, что я живу. Только не сотнями лет, а многими тысячелетиями происходит это перерождение... Цель же и смысл нашей теперешней жизни — работать внутри себя, над собою, крупинками создавать в себе «будущего» человека.

Но пока сбылись худшие предчувствия Сумбатова-Южина: «Деньги и войны... Золото и кровь...» 1 августа 1914 года началась мировая война. Она стала катастрофическим потрясением мировой культуры. Кончилось время споров. Настало время схваток.

В самом начале войны часть своей квартиры Сумбатовы отвели для выздоравливающих раненых. Началась новая жизнь и дома, и в театре. Репертуарные планы пришлось менять.

«Вы себе представить не можете, — писал А. И. Сумбатов-Южин Н. В. Давыдову, — какая глухая и глубокая злоба у меня на эту нацию, за 44 года своим юнкерством задавившую все зародыши своего же идеалистического гуманизма, превратившую мир в то торжество силы, железа и золота, под неумолимою тяжестью которого прошла почти вся жизнь людей нашего поколения».

Однако Южин не считал возможным резко перестраивать репертуар в соответствии с военной тематикой. *«Пока я пришел к выводу, что чем меньше драматический театр отражает настоящее, тем он — относительно более находит в публике отклика... Внутренняя сторона переживания слишком сложна, глубока, болезненна, и ее теперя на сцену драмы выносить еще не время: слишком точится сердечной кровью... Обществу нужны пьесы, не касающиеся свежих ран, дающие передохнуть от переживаемого, отвлекающие от назойливой боли настоящего, — то, что переживается сейчас, — материал для действительно новой драмы»,* — писал он П. П. Гнедичу.

Сам Александр Иванович как драматург в соответствии с этими соображениями и поступил. Его новая пьеса «Ночной туман» не имела никакого отношения к военной теме; она скорее имела отношение к тому, о чем Сумбатов говорил в интервью «Раннему утру» за два года до войны: к теме прогресса, вечных ценностей, кропотливой работы для будущего. Герой этой пьесы Андрей Николаевич Острогин, весьма известный писатель, много уже написавший, убежденный в ценности добра и красоты, в незыблемости таких понятий, как народ, правда, право. Но мы застаем его в тот момент, когда он от всех этих культурософских понятий, от их осмысления, переосмысления, от борьбы вокруг них уже очень устал. Он — олицетворенная усталость культуры, не поспевшей за техническим прогрессом.

Еще в 1908 году Александр Иванович в юбилейной речи, посвященной А. Церетели, сказал, что хотя двадцатое столетие «поставило на очередь переоценку всех ценностей», человечество в ходе «мировой переоценки» — к чему бы оно ни пришло — «не сможет не оглянуться назад и не воздать должного идейным борцам XIX века». Теперь, когда под гром пушек в восточной Пруссии начался уже «не календарный, настоящий двадцатый век», Острогин Сумбатова по-прежнему отстаивал ценности XIX столетия, к которым новый век ничего не смог добавить.

По жанру «Ночной туман» — комедия, по своей тональности лирическая. Сквозной ее образ — сиреневый сад, на фоне которого все и происходит: признанья, расставанья, споры. Сумбатов тщательно подчеркивает ремарками присутствие в спектакле музыки. То «лирическое начало», которое П. Н. Сакулин заметил еще в «Неводе», здесь усилилось. Особенности «Ночного тумана» и место этой пьесы в драматургии А. И. Сумбатова очень точно охарактеризовал историк театра и критик Н. Н. Долгов: «Пьесы, написанные «со знанием сцены», характерны лишь для молодого Сумбатова, автора «Соколов и воронов», «Дочери века» и «Листья шелестят». Затем в творчестве Сумбатова назревает перелом. С конца 90-х годов он начинает ставить себе более серьезные задачи. В «Джентльмене», «Закате», «Ирининской общине» мы уже видели подлинное желание выявить

смысл отдельных полос русской жизни. И это отражается в технике его пьес. В них виден почти полный отказ от дешевых эффектов, отказ настолько резкий, что некоторые из этих пьес критики готовы были упрекать в отсутствии сценичности». По мнению Н. Н. Долгова, новая пьеса Сумбатова — драма людей, чувствующих надвигающуюся старость, недовольных прожитой жизнью и понявших, что начать жизнь сначала уже невозможно. Из этой рецензии никак не следовало, что новая пьеса Сумбатова написана в комическом жанре.

«Ночной туман» увидел сцену 15 декабря 1916 года. Острогина играл А. И. Южин, его жену — Е. К. Лешковская. Их игра, по общему мнению, была безупречной. Только за сезон 1916/17 года пьеса прошла в Малом театре 31 раз. Она продержалась в репертуаре до середины двадцатых годов. Хотя персонажи пьесы к тому времени сделались исторически далекими, принадлежавшими другой, отошедшей, дореволюционной эпохе, их проблемы, как и игра актеров, волновали зрителей.

Участвуя в жизни Малого театра как драматург, актер, теоретик, А. И. Сумбатов-Южин был еще и его руководителем. В этом качестве он, не желая прославлять войну, строил репертуар так, чтобы патристическая тема все же звучала. Возобновили пьесу Сарду «Граф де Ризоор» (заглавие подлинника «Отечество»). Поставили «Светлый путь» С. Д. Разумовского о том, как сестра милосердия (М. Н. Ермолова) усилием любви и веры исцеляла раненого от слепоты. Однако наиболее важное в репертуарных планах театра отвергалось Дирекцией, как и предложения, касавшиеся изменений в управлении Малым театром. «Весь позвоночный столб дела искривляется систематически, настойчиво и властно. Еще один вопрос меня тревожит, — и то смутно и лениво: зачем, кому и какая польза от этого искривления? И не нахожу разумного ответа», — писал А. И. Сумбатов-Южин Гнедичу в Петербург.

Однако если не «разумный ответ», то «инобытие», спасающее от бесполезных поисков ответа, Южин находил. Он находил его в актерском творчестве. Еще 1 декабря 1915 года Южин сыграл роль Болингброка в «Стакане воды» Скриба. Спектакль этот вместе со «Старым закалом» Малый театр уже после Февральской революции привез в Петроград на гастроли.

— Нас пригласили на стакан воды, а угостили бокалом шампанского, — сказала об этом известная артистка Александринского театра В. А. Мичурина-Самойлова, и фраза ее стала крылатой.

Трио — Лешковская (герцогиня Мальборо), Ермолова (королева Анна) и Южин (Болингброк) — было, что называется, концертным. «Полнота общения партнеров между собой, — писал В. А. Филиппов, — глубокое взаимопонимание ими тончайших интонационных нюансов, родившихся на сегодняшнем спектакле, умение слушать друг друга и в ответной реплике давать новый подтекст, соответ-

ствующий реплике, только что произнесенной другим, создавали впечатление импровизационной словесной дуэли».

В. Филиппов видел Южина в роли Болингброка 17 раз; он, как, впрочем, и другие критики, обращал внимание на то, что Южин сумел создать из текста Скриба своего, куда более интересного, чем в пьесе, Болингброка. С одной стороны, это был англичанин, каким его видел француз Скриб; с другой, он был гораздо богаче и интересней того, что говорил. Тем как Южин говорил слова роли, создавалось впечатление человека в высшей степени умного — и остроумного; находчивого — и дипломатичного; крупного государственного деятеля — и дворцового интригана, словом, человека, от которого всегда можно было ожидать чего-то неожиданного и яркого.

У этого спектакля была еще одна особенность: дуэты Южина с Лешковской. Где бы ни выступали они, критики отмечали удивительную отработанность и в то же время импровизационность их игры. Но то, что они делали в «Стакане воды», даже на этом фоне было выдающимся. «Трудно было уловить, когда кончались реплики одного и начинались слова другого». «Возникло ощущение необычайной гармонии и слиянности партнеров» — таким было мнение современников, видевших этот спектакль, который каждый раз «был новым самостоятельным творческим актом, а не репродукцией ранее созданного, даже не новым «оттиском», а всегда первой гравюрой». Эти строки Филиппова согласуются с заметками артиста Малого театра В. И. Хлебникова, вспоминавшего, как каждый раз по-новому, вызывая бурю аплодисментов, звучала последняя фраза Южина — Болингброка, что все произошло — тут на полупаузе Болингброк стряхивал крошки табака с рукава — «из-за стакана воды».

А. И. Южин воистину стал мастером высокой комедии. И тем не менее по поводу его гастролей в Петрограде весной 1917 года Э. Старк сожалел, что Южин не привез классических спектаклей: «Южин — актер исключительно большого масштаба, и, может быть, последний могикан трагедии. Будем надеяться, что только на время, ибо верим — возродится на русской сцене трагедия. Но пока — Южин единственный». У каждого был свой Южин.

Была у Александра Ивановича в предреволюционный год и новая трагическая роль: роль Шейлока, сыгранная им 11 октября 1916 года. О. А. Правдин произвел перекомпановку текста пьесы Шекспира, за которую Южин его поблагодарил. В основном сокращения и перестановки касались первых двух актов. Южин видел в Шейлоке сильного и гордого человека, сжигаемого ненавистью к Антонио. По словам Н. Е. Эфроса, эта хронологически последняя шекспировская роль Южина «была, пожалуй, наиболее романтическим из его исполнений, пожалуй, в большей мере, чем другие, проникнутым задушевностью, обогретым сердечным теплом. Не разжижая образа сентиментальностью, сохраняя Шейлоку всю силу злобы

бессонницы и щупающего хорошенькую Лизу, и *Фамусова* — звать, патриарха и крепостника, который совершенно искренне желает «собрать все книги бы да сжечь», ссылает в работы и на поселение и испытывает жгучую боль оскорбленного в своей семейной чести отца, когда узнает дочь в женской фигуре, освещенной резким огнем свечей в руках его челяди и т. д. Занизить эти редкие, но громадной важности моменты роли, не дать в них фигуры Фамусова во весь рост значило бы лишить образ этого значения огромной исторической силы, которая царила два века не личным, комическим часто, внутренним содержанием своих выразителей, а своею сущностью, теми началами, которые ею утверждались в русской жизни. И это надо сделать вовсе не в целях дешевого обличения и не в его тонах, а в целях художественной правды и правильного исторического освещения наиболее цельной и правдивой фигуры прошлого. Эта двойственность задачи и представляет огромные трудности».

Южин эти трудности преодолел. Но в одном отношении его замысел оказался недостаточно выявленным. В 1924 году В. А. Филиппов в статье «Пять Фамусовых» (Щепкин, Самарин, Ленский, Рыбаков, Южин) писал, что Южин сумел выдвинуть в образе новую грань, оставшуюся или в тени, или вовсе незамеченной. «Фамусов Южина — аристократ, и кажется странным, что он не носит титула. Фамусов — сановник, и не верится, что он лишь — «управляющий казенным местом».

П. А. Кропоткин, выдающийся революционер, видевший 25 мая 1919 года спектакль «Горе от ума», тоже узнал в Фамусове тип московского барина-аристократа, перед революцией исчезнувший, но памятный семидесятилетнему Кропоткину. 9 июня 1919 года Кропоткин писал Южину: «Я видел «Горе от ума» в Малом театре со Щепкиным (Фамусовым) и Шумским (Чацким) в ранней молодости, и хотя в ту пору мое внимание направлялось преимущественно на того или другого исполнителя, тем не менее я не могу теперь не сказать, что *общее* впечатление теперь у меня гораздо *цельнее*, чем тогда: так что «Горе от ума» — как высоко я всегда ни ценил его как комедию (или драму) — еще более выиграло в моих глазах». Вспоминая Щепкина, Кропоткин пишет: «Его игра произвела на меня такое глубокое впечатление, что я до сих пор *вижу* его и *слышу* некоторые части его речей в «Горе от ума», — например, в сцене со Скалозубом». Фамусовым Южина Кропоткин восхищен до глубины души:

«Позвольте вам сказать просто и откровенно, что ваша игра в Фамусове перенесла меня именно к этим временам.

Трудность в Фамусове — это совместить самоуважение и, следовательно, спокойствие *grand seigneur'a*, большого барина с некоторой суетливостью («Отдушничек откроем поскорее», «Что за пруть!»), подделыванием под вкусы Скалозуба, уменьем найти об-

щую тему разговора и некоторое презрение к нему. Все это должно вытекать совершенно естественно из его натуры.

И все это, все эти особенности Фамусова вы провели превосходно. Он является у вас необыкновенно цельным, а в этом ведь вся суть!

Я понимаю, как трудно слить в одно: тип «стариков» из Английского клуба, в которых много было теперь уже несуществующих, видоизменившихся форм барства и чванства, и способность восхищаться «Максим Петровичем». Тогдашняя смесь французского маркиза с крепостником не существует: этот тип теперь приходится создавать.

И вот, многоуважаемый Александр Иванович, позвольте сказать, что именно этот тип вы превосходно воспроизвели, не упустив необходимой черточки русского добродушия (ну, хоть в том, как вы кинули замечание Петрушке: «Вечно ты с обновкой...»).

Все ваши монологи были полны жизни и правды. И что мне, так любящему драму Грибоедова и ее стих, особенно нравилось — это то, что хорошо, звучно и вместе с тем натурально у вас, да и у всех исполнителей, звучит *стих* Грибоедова. Именно *стих* так звучно и красиво выходит.

Словом, я испытал большое художественное наслаждение.

В вашем исполнении, — сравнивая общий тип Фамусова, его повадку, его интонации, его отдельные запомнившиеся фразы в исполнении Щепкина и в вашем, — я переживал пережитое тогда и находил только одно — что немного более басовой тембр голоса Щепкина придавал его Фамусову немного более *arlobb*».

Обычно театральные впечатления молодости ярче тех, что приходят в последующие годы; оттого часто людям кажется, что в прежние времена актеры играли лучше нынешних. И молодость души старого революционера, и совершенство игры Южина вернули П. А. Кропоткину на этом спектакле силу первого впечатления.

По выражению А. В. Луначарского, Фамусов Южина был «грандиозен в эпически-спокойной, почти величавой смехотворности». Однако эпичность эта сочеталась, как видно из письма Кропоткина, с реализмом деталей, ибо не символ ушедшей России, а живого человека воссоздавал на сцене Южин.

Поэтому его Фамусов, как пишет об этом В. Филишов в своей поздней работе о Южине, с восторгом смакует воспоминания о Максиме Петровиче. Он гордится и тем, что Максим Петрович «смышлен», и тем, что он, Фамусов, ему «родня»: его охватывает чуть ли не юношеский энтузиазм, когда он начинает говорить о допоярной Москве; тонкая ирония звучит в его словах, когда он рекомендует Скалозубу Чацкого, словно «припечатывая» последнего.

Южин начинал мотив «молвы» еще в первой своей сцене с Лизой. Его Фамусов с такой неколебимой убежденностью отвечал ей:

«Кому сюда войти?», что становилось ясно: в своем доме ему бояться некого. Поэтому ответная реплика Лизы при Фамусове — Южине: «Грех не беда — молва нехороша» — звучала особо выразительно, начиная тему, завершавшуюся в финале столь драматически. «Драматически», ибо вспомнив, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна», этот Фамусов впадал в полнейшее отчаяние. Застав Софью с Чацким, Фамусов Южина ощущал катастрофу, потому что здесь были свидетели. Пошатнувшись, роняя подсвечник, Фамусов восклицал голосом, исполненным страдания: «Дочь!» — и зритель чувствовал, что «фундамент фамусовского дома поколеблен». В комедийную роль Южин вносил трагическую ноту.

«Еще одна особенность его Фамусова обращает на себя внимание, — писал В. А. Филиппов. — Если у огромного большинства исполнителей этой роли неясно, «умен» или «глуп» Фамусов, если у Ленского, Станиславского и Климова отчетливо, но с различными оттенками Фамусов показан глупым, то Южин был не только самый умный, но и единственно умный Фамусов. Он — тонкая умница: он с каждым ведет себя по-разному, потому что он прекрасно знает каждого (а не потому, что Фамусов, как это чаще всего изображается, к каждому относится по-иному в зависимости от служебного или общественного положения собеседника, или — как это делал Рыбаков — относится к каждому так, как это общепринято в его кругу), он знает, где нужно подольститься, где оборвать, где надо уступить, а где — накричать; для него Молчалин ясен, ясен для него и Чацкий; он понимает, что Софья, рассказывая ему о том, «кто в бедности рожден», говорит о Молчалине, и он слова Фамусова «Ах, матушка, не довершай удара, кто беден — тот тебе не пара» говорит, взглянув на Молчалина, и говорит в тоне таком категорическом, что послушаться его не представляется возможным. Южин интерпретацией этого места делал вполне понятным то, что Грибоедову не надо было в дальнейших актах возвращаться к сомнениям Фамусова относительно Молчалина: настолько безапелляционно он ликвидировал, с его точки зрения, возможность каких бы то ни было отношений Софьи с Молчалиным». Фамусов Южина не спорит с Чацким, «затыкая уши, а потом уходя от него, потому что, сумев привести доводы, с его точки зрения убедительные и доказавшие, что Чацкий не может быть женихом Софьи, больше он им не интересуется. Не перечисляя ряда дополнительных черточек, вскрывающих ум Фамусова и его «дипломатические способности», отметим, что актер так умело их нанизывал в течение пьесы, что знаменитый заключительный возглас комедии давал зрителям возможность предполагать, что Южин — Фамусов сумеет преодолеть даже то, «что станет говорить княгиня Марья Алексевна».

Южинский Фамусов стал крупнейшим явлением русского театра. За последние предоктябрьские сезоны А. И. Сумбатов-Южин еще

раз блистательно проявил себя и как актер драмы, и как трагический артист (Макбет, Отелло, Шейлок), и как мастер высокой комедии. Как теоретик театра А. И. Сумбатов-Южин в целом ряде своих работ 1909—1916 годов настаивал на первостепенной роли в театре актера-творца, актера-личности, на «реалистическом романтизме», дающем возможность, вопреки модным тонам уныния, показать творческую природу человеческого духа.

В качестве руководителя Малого театра А. И. Южину удалось, преодолевая помехи Дирекции, если не сделать Малую сцену воистину образцовой, то, во всяком случае, в плане художественном укрепить ее и поднять ее популярность.

В смысле же многообразия репертуара Малый театр под руководством А. И. Сумбатова-Южина был, пожалуй, наиболее универсальным в России того времени. В то же время ни в одном театре страны не шло в течение каждого сезона столько пьес русских классиков — Гоголя, Грибоедова, Островского. При этом Сумбатов-Южин старался привлекать и новых писателей.

Вечером 27 февраля 1917 года в Малом театре как раз и шла пьеса одного из них — Д. Мережковского. Называлась она «Романтики» и посвящена была молодому Бакунину и его пылким мечтаньям.

А в Петрограде за несколько часов до начала премьеры войска перешли на сторону народа. Участь самодержавия была решена.

Глава десятая

НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ

В сентябре 1918 года Александр Иванович Сумбатов приехал в революционный Петроград. Он должен был выступать в Александринском театре с новой своей большой ролью — ролью Фамусова. Кроме того, он хотел разъяснить театральную политику Советской власти артистам бывших императорских театров. Немного времени прошло с тех пор, как Южин показал своего Фамусова на Малой сцене. Но сколько за это время произошло событий. Александр Иванович успел многое повидать.

Побывал он в августе 1917 года на заседаниях государственного совещания в Большом театре в Москве. Впечатления от этого совещания он изложил в письме Марии Николаевне Сумбатовой от 19 августа 1917 года. Сумбатов сравнивал там Россию с кораблем, у которого сломана машина. Стихии подчинено все, а власть и закон уже невозможны, ибо подавляющему большинству восстанавливать их нет расчета, а ни любви к родине, ни правосознания русская история в людях не воспитала. «Организованная демократия так же слаба, как и те, кто называется теперь буржуазией», — заключал он. Будущее показало, что Сумбатов-Южин в этом ошибался. Но несмотря на эту ошибку, свою собственную жизненную позицию он выбрал правильно. Собственно, он не выбирал ничего нового — он сохранил старое: веру в мудрость созидания. Поэтому он верил, что Россию спасут «события, а не речи и совещания. Жизнь выделит обширный класс людей, которым будет, что беречь, — и жизнь создаст тот новый строй, по которому тосковали и тоскуют все совести и умы», — писал он Марии Николаевне, встревоженной наступавшими переменами.

Сам Александр Иванович Сумбатов-Южин принадлежал к тем, кому было, что беречь: он считал свои духовные ценности достойными того, чтобы охранять их даже ценою самопожертвования. Оберегать русское театральное искусство, совершенствовать его — вот что было для Сумбатова главной жизненной задачей. И когда понадобилось, он оказался на своем посту — в Малом театре.

«Седьмой день Великой Октябрьской социалистической революции. Еще слышны одиночные выстрелы, на улицах почти пусто, телефон не работает, — вспоминала М. А. Богуславская. — Не помню, откуда к нам дошли вести, что Малый театр занят неизвестной воинской частью, костюмерные разграблены. Александр Иванович поспешил туда, удержать его было пельзя. Из окна углового кабинета мы с тревогой следили за его медленно удалявшейся по переулочку фигурой...».

Вернулся Александр Иванович домой только поздно вечером. Произошло с ним следующее: он, разумеется, заявил протест по поводу беспорядков в театре. Тогда его арестовали и под конвоем отвели в здание Моссовета. Но там, естественно, нашлись люди, знавшие, что задержанный — никакой не «контрреволюционный князь», а знаменитый артист Южин. Его тут же отпустили домой, заверив, что все в театре восстановят. Так и произошло, и первый советский сезон открылся 21 ноября 1917 года спектаклем «Горе от ума», где Фамусовым был Южин.

Отношения с Советской властью налаживались, и это было тем более необходимо, что с Временным правительством А. И. Сумбатову-Южину не удалось достичь договоренности. Сразу же после Февральской революции артисты Малого театра потребовали нового демократического самоуправления. 4 марта Южин созвал общее собрание актеров Малого театра. Он хотел узнать, желают ли они видеть его по-прежнему во главе театра. Сам он в соответствии с духом времени хотел быть избранным, а не назначенным. Собрание единогласно решило просить Южина «взять на себя выяснение настоящего положения артистов и театра». Актеры беспокоились за правовое положение театра; собрание выбрало делегацию для поездки в Петроград, чтобы это выяснить. Актерам неясно было, как сложатся взаимоотношения театра с государством, в чье ведение могут перейти бывшие императорские театры. 6 марта в Петрограде по единогласному желанию всех членов депутатий Большого и Малого театров Временное правительство назначило Южина уполномоченным по управлению государственными Большим и Малым театром, Конторой и театральными училищем.

14 марта 1917 года Южин написал в Петроград, что необходимо выработать «Временное положение», которое бы определило статут Малого театра. «Неопределенность очень влияет на ход дела. И главное, насколько велика моя самостоятельность, объем полномочий и власти. Без ясного и точного определения этих вопросов у меня руки связаны, и я не могу исполнить требуемых реформой задач», — обращался Южин к Н. Н. Львову, министру Временного правительства.

31 марта 1917 года приказом комиссара Временного правительства по бывшему министерству двора Ф. А. Головина Южин назначается комиссаром Малого театра и Конторы, а 7 мая утверждается «Временное положение об управлении государственными театрами». Южин в это время энергичнейшим образом работает над проектом «Постоянного положения».

«В сентябре Южин доложил основные положения, которыми надлежало руководствоваться: 1) театр является академией национальной драмы, популяризирующей художественные достижения русского театра, имеющей при себе Общедоступный народный театр

для широких слоев населения, обслуживаемый той же трушпой, а также драматическую школу, 2) при субсидировании от правительства, ввиду своих задач, театр должен быть строго автономным в областях художественного, административного и хозяйственного управлений. Идея театра на бюджете вызвала отрицательное отношение, ибо «это сильно теснит самостоятельность театра и даже в крайних случаях может вредно повлиять даже на художественную сторону театра», в то время как принцип субсидирования «создает личную инициативу и ближе всего подходит к автономному театру». Наконец, на заседании 24 октября с участием комиссара Временного правительства Ф. А. Головина были окончательно решены принципы субсидирования и автономии, вопрос о создании при академическом Малом театре народно-образовательного театра в помещении бывшего театра Незлобина. Сам статут был завершен и доложен Южиным уже после Октябрьской революции», — пишет Н. Зограф об этом периоде.

Однако теперь, при новой власти, нужно было рассматривать все сначала, пункт за пунктом. Кроме того, предложение Южина об организации при Малом театре общедоступного государственного народного театра еще Временным правительством было отклонено, да и не оно одно. «Все мои представления или отклонены, или искажены», — пишет А. И. Сумбатов-Южин Ф. А. Головину в июле 1917 года.

Зато после Октября А. В. Луначарский, нарком просвещения, дал согласие на организацию народного театра. Что же до статута, то Наркомпрос рассматривал выработанный А. И. Сумбатовым-Южиным проект Положения (в мае 1918 года на его основе было утверждено Наркомпросом «Временное общее положение об управлении Малым театром»).

Но кроме первоочередных организационных дел Александр Иванович не мог оставить главного своего дела: игры на сцене. 20 декабря 1917 года была возобновлена комедия А. Н. Островского «Бешеные деньги», где Южин исполнял роль Телятева. Л. М. Проzorовский вспоминал, чем отличался этот новый Телятев от прежнего: «От меня, — говорил Южин, — ускользнуло раньше то обстоятельство, что Телятевы не так безобидны. Они, пусть и не всегда сознательно, но растлевали человеческие души. А вот этого я и «не усмотрел», как говаривал Щепкин».

В новой работе Южина-актера идеи революции нашли свое художественное выражение. Его новый Телятев оставался человеком обаятельным, наблюдательным, — но в то же время он сделался представителем исчезнувшего мира, отмеченного еще до гибели своей печатью духовного разложения. Новое истолкование роли было высоко оценено критикой революционной России. Критик И. Джонсон писал в журнале «Театр и искусство», что Южин — Те-

литев в этом спектакле особенно хорош. Э. Бескин в «Театральной газете» так оценивал южинское исполнение: «Всех молодых Телятовых, вместе взятых, я не поменяю на одного Южина. Весь мой восторг старого театрала я отдаю ему».

Надо заметить, что не только «Бешеные деньги», — одиннадцать пьес А. Н. Островского шли в Малом театре в сезон 1917/18 года. А кроме них — пьесы Грибоедова, Тургенева, Льва Толстого, Мольера, Шекспира. Это был хороший подарок революционному народу, которому Малый театр возвращал таким образом культуру, экспропрированную у трудящихся эксплуататорами.

Точно так же, как гибель старого мира определила новую трактовку прежнего образа, ситуация войны, разрухи, опасности, в которой оказалась Россия, вызвала к жизни спектакль «Посадник» А. Н. Толстого, где Южин играл главную роль.

А. В. Луначарский был на премьере этого спектакля и одобрил его. Но еще до премьеры А. И. Южин, председатель Совета Малого театра, встретился с Народным комиссаром просвещения для обсуждения автономии Малого театра. А. В. Луначарский об этом времени и об этой встрече вспоминает так: «Отношения наши с театром не были уяснены, они продолжали свою работу в смущении — подвергались каким-то набегам хулиганских элементов, каким-то пожарам и ждали, что с ними будет. В это время я приехал из Ленинграда, где оставался по собственному желанию и разрешению ЦК партии, в Москву... Началось с того, что господин Зилоти заявил: «Как только этот самозванный министр явится в театр, я со скандалом опущу занавес». Кончилось довольно кропотливой работой по установлению прав правительства в отношении к театрам и границ их автономии. Я выбрал именно этот путь провозглашения известной автономии театров — они ведь всегда страдали от засилия чиновников, и перспектива артистического самоуправления им до крайности польстила. Я должен сказать, что позднее от нее не осталось даже рожек и ножек. Само актерство очень скоро поняло, что самоуправление в театре означает препорядочный хаос и множество интриг. Потребовалась очень крепкая власть, и мы перешли к единовластию директоров.

Для подписания известного договора с Малым театром, который обеспечивал бы полную возможность экономического и идеологического руководства им и вместе с тем охранял бы его достоинство большого культурного учреждения с большими традициями, я и приехал в Москву официально разговаривать с Южинным.

...Малый театр был сокровищем его жизни. Разрушение Малого театра было бы для него гораздо хуже смерти.

Конечно, разные люди, приготавливавшиеся, как кузнечики, прыгнуть из Москвы за границу, шипели ему, что новая власть не только истолчет в ступе всю старую культуру, но и при первой мни-

мой или действительной оплошности поставит к стене любого его представителя.

Южин этому не верил. Южин, вроде Кони, как-то чувствовал, что в новой власти есть глубокая «народность». Пролетарское рабочее значение новой власти, скорее, ускользало от подобных людей, а вот паличие миллионов активных людей «из народа» — это они учуяли. Но все же, когда я первый раз вошел в одну из директорских комнат с круглым столом, и мы сели для того, чтобы прочесть и обсудить два проекта — составленный нами и составленный Южиным, — я не мог без некоторой внутренней улыбки наблюдать за всем, что говорил и делал князь Сумбатов. Меня предупредили, что это человек тонкого ума, дипломатичный и хитрый. Что он был человеком большого ума, это, конечно, не подлежит ни малейшему сомнению. Что же касается его хитрости, то она была очень поверхностной, и под ней сразу вскрывался наивный идеализм, необыкновенное добродушие и джентльменство в лучшем смысле этого слова. Но все же все свое поверхностное хитроумие Южин пустил тогда в ход, в нем даже почувствовался настоящий восточный человек, он был невероятно осторожен, словно ступал по льду, заподозривал подвох чуть ли не в каждом параграфе, ему все казалось, что его свяжут какими-то условиями, которые он сам подпишет и которые потом должен будет свято блюсти, но которые уронят театр, позволят сделать из него какое-то низменное в глазах Южина, то есть антихудожественное употребление. Поэтому приходилось объяснять, возвращаться вновь к нашим принципам, нашим взглядам на вещи и нашему учению о культурной революции и ее путях вслед за совершением революции политической.

С другой стороны, я хотел резко отметить, что театры обязуются руководствоваться директивами правительства, что они становятся советскими театрами, и поэтому в формах достаточно вежливых приходилось настаивать на некоторых наших глоссах и примечаниях, не оставлявших сомнений в силе Советской власти над художественной жизнью страны, власти спокойной, культурной и осторожной. По мере того, как шли наши переговоры, Южин успокаивался. Совсем успокоился он после спектакля «Новгородцев» Алексея Толстого, первого спектакля Малого театра с его участием, на котором я присутствовал как нарком».

А. В. Луначарский имеет здесь в виду спектакль «Посадник». Эта незаконченная драма А. К. Толстого повествует о борьбе Господина Великого Новгорода за независимость и свободу. Пьеса еще в 1878 году ставилась Малым театром с Посадником — Самариным, но успеха не имела. Теперь А. И. Сумбатов-Южин и члены Совета Малого театра решили снова поставить этот спектакль, тема которого показалась им созвучной революционной эпохе. А. И. Южин предложил даже выпустить специальную брошюру, где бы созвуч-

ность эта дополнительно разъяснялась. Так и было сделано. В брошюре говорилось, что тема пьесы — борьба народовластия и княжеского деспотизма. Занятые в спектакле актеры — М. Н. Ермолова (Мамелфа Дмитриевна), В. О. Массалитинова в очередь с Е. Д. Турчаниновой (жена Посадника), А. И. Южин (Посадник), А. А. Остужев (Василько) — одним только своим составом обещали спектаклю успех. Режиссировать был приглашен А. А. Санин, который чрезвычайно тщательно поставил даже не просто бытовые сцены, а новгородский мир, — мир уверенного в своей силе города, где, хоть он и был осажден суздальцами, шла обычная жизнь: торговали иноземцы, примеряли украшения новгородские девицы. Но все менялось, когда оказывалось, что по подземному ходу, ключ от двери в который был у воеводы Чермного, в город врываются суздальцы...

Даже Александр Иванович подпал под влияние темперамента А. А. Санина, хотя далеко не всегда последнему было легко доказать Южину, что он, Санин, прав. Долго уговаривал, например, Санин Южина в один из моментов драмы опуститься на колени перед вечею новгородским. Южин в конце концов сделал это — правда, неохотно, — и даже признал, что Санин прав. Уже после смерти Сумбатова Санин писал Марии Николаевне Сумбатовой, что Александр Иванович в ходе постановки сцены вече охотно слушался его советов и повторял не один раз неудачный кусок или сцену.

«Посадник в исполнении Южина был цельный, монументальный, величественный человек, всем своим существом преданный идее служения выборной народной власти и священному для него Народному вече. Южин укрупнял, подчеркивал непреклонность характера Посадника, его железную волю, его суровую, фанатичную преданность долгу, то есть черты, которые были и в авторском тексте. Он добился этого тем, что строил образ на контрастах. В сценах с женой и дочерью Южин наделял Посадника сердечной теплотой и даже ворчливым добродушием, чего у Толстого нет. И именно потому, что дома Посадник был добрым семьянином и любящим отцом, особенно значительными и убедительными были сцены на вечевой площади, где он служил народу в полном отречении от всего личного, где он, свято и безоговорочно преданный идее свободного Новгорода, готов ради нее пожертвовать благополучием своей нежно любимой семьи и своею честью. «Крепость духа Посадника, управляющего осажденным Новгородом, казалась еще внушительнее по контрасту с той человечностью и задушевностью, которые появлялись у него в кругу семьи», — пишет советский ученый Т. Князевская.

В роли Посадника Южин пошел на то, чтобы сильно изменить лицо. Обычно он не любил гримов, его меняющих. На сей раз он сделал себе пересекающую лоб накладку — большой шрам. Кроме того, чтобы сгладить восточную характерность черт лица, Южин сильно подтянул нос, сделав его «почти курносым». Однако, как

полагает В. А. Филиппов, прежний принцип исполнения романтических ролей Южин сохранил. Он по-прежнему стремился остаться самим собой, он показывал себя в обстоятельствах данной роли. «Его цель — не «прятать» себя, а «раскрыть» через образ свое «я», его задача — воздействовать на зрителя совокупностью *своих* психологических свойств», — пишет В. А. Филиппов.

Но все же в «Посаднике» Южин продемонстрировал не прежнего своего монументального цельного героя: уже после того, как во имя спасения города Посадник берет на себя чужую вину, он, видя отвратительную ярость толпы, на мгновение словно колеблется, словно сомневается в правильности своего поступка — своей жертвы ради таких людей. Это даже не новая краска, — скорее дополнительный оттенок. Но он, по справедливому утверждению Т. Князевской, оказался очень удачным. Вряд ли эта актерская находка могла бы возникнуть, если б не те плоды «холодных наблюдений и сердца горестных замет», которыми одарил Южина жизненный опыт последних лет.

Спектакль имел огромный успех.

«Посадник» с участием Южина, — писал А. В. Луначарский, — производил на рабочую и красноармейскую массу неотразимое революционное впечатление... всей совокупностью эмоционально-художественного настроения, яркостью картин массы в ее свершениях и героизме. Я никогда не забуду тот спектакль, на котором вся зала была наполнена проходившим через Москву на запад полком красноармейцев-крестьян, набранных в захолустных уездах Заволжья. С огромным, каким-то подавленным вниманием, а в решительном моменте даже со слезами, смотрели красные солдаты на внезапно раскрывшееся перед ними зрелище».

Именно после спектакля «Посадник» и произошло сближение А. И. Южина и А. В. Луначарского.

Луначарский вспоминал Южина — Посадника:

«Он играл с большим подъемом. Мария Федоровна Андреева, которая была тогда в одной ложе со мной, после большой сцены крушения Посадника сказала мне:

— А какой все-таки огромный и интересный актер Южин!

Я пошел за кулисы крепко пожать ему руку и сказал, что буду рад, если почти столетний Малый театр, которому, конечно, предстоит еще долгая жизнь, впишет мое скромное имя, как человека, помогшего ему пережить трудные времена и утвердиться в новой эпохе. Вдруг Южин в костюме и гриме крепко прижал меня к себе и поцеловал.

— Ах, Анатолий Васильевич! — воскликнул он вдруг. — Вы представить себе не можете, какое беспокойство разрывает постоянно мое сердце. Мне так глубоко хочется доказать новому правительству, что Малый театр жив, что Малый театр нужен.

Он так расчувствовался, что не мог даже кончить того, что начал. И тогда я почувствовал, в какой мере Южин действительно живет театром, творческим искусством, теми идеалами, которые, по его мнению, Малый театр постоянно вещал со сцены».

Казалось бы, волнения и даже слезы красноармейцев, уходящих на фронт, то глубокое революционное воздействие, которое оказал на них спектакль Малого театра, были живым свидетельством пользы, которую Малый театр именно классическими спектаклями может принести Советской власти. Но нет, люди, заинтересованные в том, чтобы власть сделала их монополистами в области революционного искусства, не хотели считаться с очевидностью. Они настаивали даже, что по существу и «Посадник», и спектакли по пьесам Островского, и вообще весь репертуар Малого театра — «контрреволюционен» либо в силу своей буржуазности, либо по причинам сюжетным: царям, царицам, графам и князьям не место на советской сцене, — кричали «леваки». «Грозу» они считали просто вредной пьесой: человек имеет право на «свободную» любовь; терзания Катерины из-за измены мужу — постыдный анахронизм.

Иные из таких «новаторов» обладали значительной властью, например П. М. Керженцев, ответственный руководитель РОСТА, утверждавший, что нельзя «назвать иначе, чем музеем», театр, где артисты всерьез играют Чехова, Тургенева, А. К. Толстого, большую часть пьес Островского.

6 июня 1919 года Малый Совнарком принял декрет о национализации театров. Южин в это время был уже председателем дирекции Малого театра в соответствии с утвержденным в марте 1919 года Положением. 16 июня 1919 года, по инициативе А. И. Южина, как пишет в своем глубококом труде о нем советский ученый Д. Чхиквишвили, состоялось собрание-диспут, созданное Художественно-просветительным союзом рабочих организаций. Была разработана резолюция протеста против национализации театров, которую подписали А. И. Южин, Вл. И. Немирович-Данченко, К. С. Станиславский, А. Я. Таиров. В резолюции говорилось, что у правительства сейчас нет специалистов, способных руководить жизнью театров; необходимо, чтобы в уточнении декрета о национализации участвовали представители крупнейших русских театров. Резолюция была направлена Луначарскому.

После этого дня защитников русского театра наступил день — но только один день! — покоя. Ибо декрет был принят, подлежал осуществлению, а это значило, что Александринский, Мариинский, Большой, Малый, Художественный и другие профессиональные, имеющие свое помещение и имущество театры могут пойти «реформаторам» на поток и разграбление. Деятели Пролеткульта и их сторонники считали, что вместо профессиональных театров должны существовать народные, рабочие. Имущество национализированных

театров как недвижимое (здания и сцены), так и движимое (декорации, обстановка, костюмы) должно было поступить в полное распоряжение самостоятельных коллективов, принадлежавших Пролеткульту, Совету профсоюзов, Совету кооперативных съездов и т. д. Интерес к театру в то время был огромен. Самодеятельные театрики и студии появлялись повсеместно — и в городах, и в деревнях, и в частях Красной Армии. Луначарский, как и Южин, приветствовали это. Однако, когда В. Тихонович, революционер, видный организатор народных театров еще до революции, теперь, став руководящим работником ТЕО, настаивал, что будущее нового, социалистического театра — это рабоче-крестьянские самостоятельные коллективы, вследствие чего и необходимо профессиональные труппы заменить рабоче-крестьянскими коллективами, сохранив профессионалов лишь как временных инструкторов, — то такая установка была разрушительна для театра. Во исполнение декрета о национализации театров 18 июня 1919 года должно было произойти в Наркомпросе собрание, на котором предполагалось разработать конкретные меры, определявшие будущее профессиональных театров.

«По счастливой случайности, а может быть, и по инстинкту, к этому времени в Москве были собраны все общественные руководители академических театров Петрограда и Москвы и их ближайшие сотрудники», — пишет очевидец. На самом деле руководители Петроградских театров потому и были в Москве, что участвовали в упомянутом выше собрании-диспуте, где подписались под резолюцией протеста. Отчет об этом собрании был напечатан в «Известиях» от 17 июня 1919 года. Но 18 июня в Наркомпросе, независимо от протеста, совещание все-таки должно было состояться, и крупнейшим русским театрам грозила серьезная опасность...

О том, что совещание в Наркомпросе состоится 18 июня в 2 часа дня, узнали ночью. Ночью же руководители крупнейших театров Москвы и Петрограда собрались на совещание. Было решено организовать Ассоциацию шести лучших театров республики, объявив эти театры академическими. В протоколе этого исторического совещания говорилось: «Театр как отрасль искусства требует тех питомников, в которых создаются образцовые художественные ценности, разливающиеся потом по всей стране. Эти питомники служат базой всего театрального дела в России и влияют на него всесторонне. Такими художественными центрами в России являются несколько отдельных театров — государственные Москвы и Петербурга и Художественный в Москве, кроме еще немногих театров исканий, в которых идет для будущего работа весьма важная. Эти театры ценны и своими началами, и отбором своих художественных индивидуальностей, и высотой коллективного творчества, и характером своей многолетней сплоченной работы. Интересы русской культуры требуют ограждения этих театров от всего, что может внести разлад и раз-

рушение в их структуру или произвести распыление их накопленных художественных, духовных и материальных ценностей.

Необходимо бережно и строго охранять их сущность и условия, в которых возможно осуществление их задач».

Эпитет «академический» применительно к театру Южин употребил в свое время первым. Ему же принадлежало противопоставление «академических» театров и «театров исканий», самыми многообещающими из которых он считал студии МХТ, а также театр Таирова. В стиле резолюции чувствовалась рука Александра Ивановича.

Протест театральной общественности привел к тому, что декрет «О национализации предприятий театрального и циркового искусства» был отменен Совнаркомом. В конце июня 1919 года заведующий культотделом ВЦСПС Я. И. Новомирский, бывший председателем на собрании-диспуте 16 июня 1919 года, направил В. И. Ленину письмо, в котором выдвигал возражения против декрета о национализации и предлагал привлечь к переработке декрета крупнейших деятелей театра, в частности А. И. Южина и К. С. Станиславского. В пометках на письме Я. И. Новомирского Владимир Ильич указал, что декрет Малого Совнаркома «О национализации предприятий театрального и циркового искусства РСФСР» уже отменен Совнаркомом, и подчеркнул замечание Я. И. Новомирского о необходимости привлечения к переработке декрета А. И. Южина и К. С. Станиславского (пометки В. И. Ленина на письме Я. И. Новомирского: «т. Галкину: разве проводится нац(ионал)из(а)ция? ведь мы отменили декрет? в чем дело? Ответьте»).

«Можно предположить, что по указанию В. И. Ленина к переработке декрета были привлечены представители крупнейших петроградских и московских театров» — так комментируется дальнейшее развитие событий в сборнике «Советский театр. Документы и материалы. 1917—1921».

В результате тщательной работы над новым проектом декрета о национализации театров, проводившейся при участии Южина, 26 августа 1919 года В. И. Ленин подписал декрет «Об объединении театрального дела».

Между тем зима 1918/19 года была очень тяжелой. Дров не стало. Кабинет и гостиная в квартире Сумбатовых были закрыты на все холодное время года. «Александр Иванович работал в спальне, где температуру удавалось поддерживать до 8°, — как вспоминает М. А. Богуславская. — Работал он в лучшем случае при одинокой свече, в худшем — при коптилке. А это было ему трудно, — немногие знали, что от рождения он почти не видел на один глаз. Поэтому всегда писал при очень ярком освещении. Ходил он в ту пору и по улице, и дома в валенках, черной «венгерке», под нее надевал грубошерстную фуфайку. Зябла и голова, и он носил черную шелковую «академическую» шапочку. Заметно похудел. Сказывалось не столь-

ко плохое питание и физическая усталость, — главным было состояние напряжения, тревога за судьбы театра...».

Эта тревога не только изматывала Александра Ивановича, но и вносила определенный смысл в его жизнь: Малый театр должен был существовать во что бы то ни стало, и Сумбатов-Южин, заботясь об организационной стороне его существования, не забывал и о пополнении труппы. В. А. Филиппов вспоминал, как однажды Александр Иванович спросил его об одной слушательнице Филармонического училища, которую рекомендовал Иван Андреевич Рыков. Филиппов эту рекомендацию поддержал. Южин попросил организовать спектакль, в котором он мог бы ее посмотреть. Театральное помещение оказалось далеко, в Замоскворечье. Но несмотря на расстояние и отсутствие транспорта, Александр Иванович пришел на спектакль. Молодая актриса показалась ему многообещающей, — он принял ее в труппу Малого театра и не ошибся, как не ошибся когда-то, высоко оценив сына поездного кондуктора Сапу Пожарова.

То была Елена Николаевна Гоголева.

При всех своих болезнях А. И. Сумбатов-Южин был неутомим, вникал решительно во все, что касалось Малого театра. Между тем в сезоны 1918/19 и 1919/20 годов он играл очень тяжелые в смысле затраты сил роли. Первого января 1920 года был возобновлен «Ричард III»; критик «Вестника театра» назвал игру Южина в этой шекспировской пьесе «превосходной».

Жизнь Александра Ивановича до такой степени была насыщена работой, что даже в подсознании у него не могло быть — и не было — ощущения остановки своего внутреннего роста. Это сближало его с молодежью. Стариковская воркотня на тему, что, мол, в наше время все было лучше, чем теперь, и т. д., была, как вспоминает Мария Александровна Богуславская, совершенно не свойственна Южину: «Для него то время, в которое он жил, и было его временем».

Поэтому на диспуте о новом, истинно революционном искусстве зимой 1920 года А. И. Сумбатов-Южин ничуть не уступал энергичному и воодушевленному В. Э. Мейерхольду. Т. Б. Князевская очень удачно восстановила по материалам ЦГАЛИ и статьям Мейерхольда ход этого диспута и, что особенно интересно, самочувствие Сумбатова-Южина.

— Старый буржуазный театр, истинная театральная контрреволюция умирает, — говорил Мейерхольд. — Но буржуазные спецы не хотят сдаваться. Объединившись в академические ассоциации, они ведут борьбу со строителями новой культуры. Ассоциация втягивает пролетариат в плен феодальной, крепостнической и буржуазной идеологий!

Александр Иванович сидит в пальто, в шерстяных перчатках; пометает в записной книжке:

— Анатолий Франс не без иронии сказал — дикие едят своих стариков, а мы строим им академию.

Обвинение в «контрреволюционности» в 1920 году было прямо противоположно выдвижению в академики.

— Долой сновидения и аполлонийскую драму в искусстве и да здравствует мятежный и неугомонный дух Диониса!

Сумбатова не удивляло, что этот яростный реформатор в сущности отрицает пушкинское: «Да здравствует солнце! Да здравствует разум!» В конце концов на существование имеют право любые искания, даже и уход от светлого, разумного, аполлонического начала к оргиастическому, темному, дионисийскому.

Неприятно удивляло другое.

«Я требую свободы и для пролетарского театра, а он требует моего уничтожения», — записывает Александр Иванович.

Мейерхольд отвечал Сумбатову, выступившему с основным докладом, положения которого — то есть свои взгляды на театр вообще и на Малый театр в частности, — Александр Иванович гораздо полнее и ярче, чем на этом диспуте, высказал несколько позже на страницах журнала «Культура театра».

Но любопытно, что даже сочувствующие Мейерхольду журналисты сочли выступление Мейерхольда провалом, а не победой; это казалось странным: в аудитории преобладала молодежь.

Если бы эта вражда существовала только на уровне искусства, это было бы еще терпимо. В действительности шла борьба за власть. В статье «J'accuse!» — «Я обвиняю!», — повторявшей название памфлета Золя, Мейерхольд, задетый тем, что Ассоциацию академических театров не передали ТЕО (Театральному отделу Наркомпроса), которым Мейерхольд руководил, звал и своих единомышленников, и самого Луначарского «в атаку» — подразумевалась и «атака» на Малый театр.

Чтобы понять накал и характер страстей, бушевавших тогда в «мастере», как называли Мейерхольда его ученики, достаточно обратиться внимание на совершенную бесцеремонность передержек, допущенных обвинителем. Мейерхольд, например, в этой статье конца 1920 года писал, что Малый театр забыл Гоголя и Островского, а как раз в сезоны 1918/19 и 1919/20 годов в Малом театре шло по нескольку пьес Островского. В 1919 году заново поставили «Ревизора». В эти сезоны на Малой сцене шли пьесы Мольера, Лопе де Вега, Шекспира, Бомарше. Но Мейерхольд отметал эти спектакли: «Слава «Дома Щепкина» разве на линии этого репертуара?» — спрашивал он, забывая о мочаловском Гамлете и ермоловской Жанне д'Арк.

Другой упрек Мейерхольда Малому театру состоял в том, что постановка спектаклей в нем несовременна; но «современная» как для тогдашнего, так и для нынешнего театра режиссура в диапазо-

не от «художественников» до «мейерхольдовцев» при всех различиях обладала одним общим свойством: последнее слово принадлежало художественному руководителю спектакля, режиссеру. Для Южина же и его труппы главным лицом в спектакле всегда был актер-автор. Режиссер, имеющий право окончательного решения, оказался бы в тогдашнем Малом театре с его традициями чужеродной и разрушающей силой. К сожалению, многие критики Малого театра, упрекавшие его за консерватизм, не понимали — или не хотели понимать — уникальной природы этого исторически сложившегося театрального организма. Сторонники Мейерхольда организовывали резолюции, требовавшие передачи ему власти над академическими театрами.

Между тем здание Малого театра к концу 1920 года пришло в катастрофическое состояние. «Дом Щепкина» поздно было обвинять или славить. Его нужно было ремонтировать. Спектакли пришлось играть на самых разнообразных сценических площадках. А. И. Южин с головой ушел в сметы, планы и прочие хозяйственные дела.

11 февраля исполнилось пятьдесят лет служения Ермоловой русскому театру. Чествование Ермоловой было перенесено на май.

2 мая 1920 года чествование великой актрисы состоялось в Малом театре. Ермоловой было присвоено звание народной артистки Республики. Она была первой народной артисткой. В. А. Филиппов пишет, со слов Луначарского, что это звание было в связи с юбилеем Ермоловой установлено по инициативе В. И. Ленина, который присутствовал в зале и первым поднялся, чтобы ее приветствовать.

А. И. Сумбатов-Южин сформулировал «двойную задачу» театра, совмещение «героических» и «реалистических» пьес в репертуаре именно в статье о Ермоловой, чья артистическая жизнь была примером того, с каким блеском можно эту задачу решить, если только знать, как знала Ермолова, «секрет расширения и углубления быта до всечеловечности». Этим секретом владел и Южин; потому он в те годы мог играть и Шубина, и Ричарда III, и Телятева.

Во время ремонта театра играть приходилось в крайне тяжелых условиях. Но у Малого театра появились филиалы в рабочих районах, на окраинах Москвы. Общение с рабочей аудиторией радовало артистов.

В 1921 году «академические могильники», как называли «леваки» традиционные российские театры, обрели, наконец, свой голос — журнал «Культура театра».

Насколько же разумней, спокойней звучали «академические», «замогильные» голоса любителей Тургенева и Тютчева, чем истерические крики их противников!

«Традиции Малого театра касаются трех сторон его работы. Во-первых, сценического воплощения. Во-вторых — репертуара. В-третьих — внешних форм его труда.

Традиция сценического воплощения Малого театра требует прежде всего крупной личной индивидуальности на роли всех родов и размеров. А всякая личная индивидуальность устраняет всякую возможность и отдельной копии и всякого сценического трафарета. [...] Главная традиция Малого театра, по отношению к исполнению, заключается в требовании жизненной правды, внутренней силы, и творческой оригинальности исполнения.

Она внутренне и неразрывно связана с другою, не менее внутренне важной и значительной: жизнь на сцене в исполняемой артистом роли должна заслонить личную жизнь артиста. Эта традиция довела Малый театр некогда до того высокого совершенства психологического углубления игры артистов, при котором равно жизненными, правдивыми и близкими душе зрителя являлись и самые высокие, героические эмоции, и самые повседневные простые переживания. [...]

Третья традиция этого порядка — создание подлинного коллективного творчества, слияние в одно сплоченное и единое целое всех отдельных крупных индивидуальностей. Этот коллективизм входил в сумму традиций Малого театра гораздо раньше, чем он вошел в лозунги современного государства, и уже как отражение политического доминанта был положен в основу программ строителей нового театра», — писал А. И. Сумбатов-Южин в статье «Малый театр в его подлинных традициях», напечатанной в «Культуре театра» в 1921 году. Журнал этот оказался платформой, а лучше сказать — ковчегом, в котором собрались люди самых разнообразных взглядов по признаку их общей интеллигентности. Такого же типа был петроградский журнал «Записки мечтателей», постоянный рисунок обложки которого был предложен Мейерхольдом. Но и с этими «Записками», а уж тем более с «Культурой театра», Мейерхольд близких отношений иметь никак не мог: он занимал воинствующую «пролеткультовскую» позицию. Оказалось, что между «пролеткультовцами» и деятелями агрессивного, но «маленького» Октября (так выразился Луначарский об Октябре театральном, сравнивая его с великим, революционным), с одной стороны, и между академическими театрами, с другой — воистину пропасть. Зато расхождения академических театров между собой хоть и были существенны, но не делали их врагами, несмотря на попытки любителей скандалов поспорить разные театры этого направления. В результате такой попытки А. И. Сумбатов-Южин написал статью «Вынужденное возражение», где спокойно, дружественно объяснял различие между творческим методом Малого и Художественного театров:

«Малый театр идет к спектаклю *соединенным* творчеством режиссера и всех участвующих, причем инициатива каждого талантливого исполнителя не только не гасится, но вызывается всеми силами.

Художественный — театр *единой воли* и, во всяком случае, единой инициативы.

Ни в Малом, ни в Художественном театре не может быть по существу их природы, по складу их организмов, по основам их зарождения и развития одинаковых взглядов на роль режиссера в деле спектакля: для Малого театра режиссер — равноправный член и *primus inter pares* в ряду главных актеров, для Художественного — вождь, идущий впереди. В сущности, Вл. И. Немирович-Данченко говорил, что в Малом театре не было и нет Станиславского и Немировича; выдающиеся первоклассные режиссеры и были и есть в Малом театре, а в Художественном поток художественной воли сдавлен гравитными берегами уже не режиссерского, а, так сказать, абсолютного императива.

Так ли надо? Да, так для типа Художественного театра. Нет, не так для типа Малого. Мыслим ли Художественный театр даже при наличии в нем Москвитных, Качаловых, Чеховых и др. без Станиславского и Немировича? Останется ли он самим собою? Нет. Малый без кого угодно? Всегда. Лишь бы была в нем та инициатива актерского творчества наряду с творческой инициативой режиссера и та высшая художественная дисциплина, которая пропитала собою каждый угол Малого театра, подчинила делу ряд самолюбий и славобобий, не только оставила свободу творческой инициативы каждому истинному таланту, но вменила ему в обязанность напрягать ее до последних пределов свободной воли. В этом — все прошлое, все настоящее и вся сила будущего Малого театра».

А. И. Сумбатов-Южин не считал, как видно из этого текста, режиссирования второстепенным делом в театре. Режиссер среди актеров — первый среди равных. Это точнее, чем прежде, двадцатилетней давности определение режиссера как главнокомандующего с правами консультанта. Опыт последних лет, а также опыт Художественного театра изменил взгляды Южина. Однако в одном он ошибся: Художественный театр продолжал существовать и без Немировича и Станиславского. А. И. Сумбатов-Южин думал в то время, что редкостный по совершенству МХТ — дело рук двух талантливых людей. Между тем наступала пора такой драматургии, для сценического воплощения которой режиссер был решительно необходим. Однако важно подчеркнуть, что Малый театр и до Сумбатова-Южина и под его руководством формировался как театр другого типа. Неверно было бы, рассматривая театральную жизнь тех лет, исходить из того, что театры непременно должны были быть однотипными, а Малый театр, как неподходящий по характеру режиссирования к этому единственному типу, зачислять в «отсталые». Малый театр был уникальным театром актеров-авторов.

В 1921 году М. Н. Ермолова писала Южину: «Мне кажется, что у некоторых слово «традиция» смешивается со словом «рутина»,

почему и относятся к ним полупрезрительно. Но Ваши статьи совершенно ясно разъяснили, что такое традиции Малого театра».

Бесспорные художественные достижения Малого театра (в частности, работы той же Ермоловой) в первые годы революции в свою очередь подтвердили и «разъяснили» плодотворность традиций, отстаиваемых Южиным. Ни в одном московском театре начала 20-х годов не шло за один сезон столько пьес Гоголя, Островского, Шекспира, Шиллера, Лопе де Вега, сколько шло в Малом театре. И объяснялось это его особой художественной природой.

Александр Иванович Сумбатов-Южин не только защищал «честь актера», как сказала о нем впоследствии А. А. Яблочкина. Он старался ввести в репертуар театров новые современные пьесы. В 1919 году Малый театр по инициативе А. И. Южина первым поставил пьесу А. М. Горького «Старик». 7 ноября 1921 года состоялась премьера пьесы А. В. Луначарского «Оливер Кромвель», в которой Южин играл Кромвеля.

«Оливер Кромвель — несомненный, органический революционер, совмещающий в себе разрушительную и созидательную силу борца за свободу, против деспотизма и деспота, во имя свободы творчества, своих идей или величия своей страны... Он (Оливер Кромвель) символ победоносной революции, — пишет Южин, — и за это наш автор мирится с религиозным фанатизмом, ...личным честолюбием и глубоким национализмом Кромвеля».

Главная тональность этого характера была близка Южину. Монументальность, героический склад, резкие по-рембрандтовски светотени были его излюбленными и испытанными средствами. За Кромвелем для Южина чувствовалась «Англия, Армия и суровый бог Ветхого завета... От него веет непреклонностью орудия народной и божьей воли. Он не борется, он служит». В таком Кромвеле жила мрачная мощь романтических героев.

По сравнению с Кромвелем в пьесе Луначарского южинский Кромвель оказался видоизмененным. «Южин показал ограниченность Кромвеля, его фанатическую веру в predeterminedность собственной миссии, его трагическое одиночество, опутанное им как наказание за отступление от евангельских заповедей, но бывшее по существу одиночеством революционного вождя, недостаточно ясно понимавшего необходимость теснейшей связи с революционными массами. Южин начисто лишил своего Кромвеля той человеческой теплоты, которая привлекает к создаваемому актером сценическому образу симпатии зрителей», — писала Т. Князевская.

В спектакле «доминировала, конечно, фигура Южина. Он дал Кромвеля монументальной фигурой и на этом фоне ярко вырисовывались и взрывы тривиального юмора, и жовиальность, и моменты глубочайшего душевного волнения в груди железного человека, которое, согласно условиям того времени, выливается в религиозные

формы. Южин прибавил, таким образом, в галерею созданных им типов еще один большой образ».

Эти строки Луначарского еще раз показывают, что Александр Иванович подавал хороший пример участия в спектаклях, соответствующих «моменту», как тогда говорили. Первая же пьеса на современную тему «Иван Козырь и Татьяна Русских» Д. П. Смолина о русской девушке, случайно оказавшейся в эмиграции и возвращающейся домой, в Россию, сразу была взята А. И. Сумбатовым-Южиным и поставлена в 1925 году. Точно так же пьеса В. Билль-Белоцерковского «Лево-руля!», революционная пьеса, посвященная теме интернационализма, несмотря на отрицательное отношение части труппы к этой пьесе, поставлена была по настоянию Южина, который принял в театр Л. М. Прозоровского, ставшего в дальнейшем постановщиком советских пьес на Малой сцене.

Но в начале 20-х годов не было пьес о самой русской революции. Южин предложил пьесу Б. К. Рынды-Алексеева «Железная стена». Премьера состоялась 17 октября 1923 года. В это время А. И. Сумбатов-Южин был уже единоличным директором театра, которым сделался не по своей воле.

В 1922 году Александр Иванович взял четырехмесячный зимний отпуск. К этому времени уже был отпразднован сорокалетний юбилей его сценической деятельности; празднование происходило в Большом театре. В юбилейном спектакле 18 сентября 1922 года Южин играл Отелло.

Александр Иванович получил звание народного артиста Республики. Его выбрали почетным членом труппы Художественного театра. После этого он взял первый за сорок лет полугодовой отпуск. До конца ноября Александр Иванович лечился в Кисловодске, а 25 ноября прибыл в Тбилиси, где показал «Отелло», «Горе от ума», «Венецианского мавра», «Стакан воды», «Ночной туман». После торжественного юбилейного чествования в тбилисском театре Александр Иванович поехал в Батуми, чтобы оттуда отплыть в Италию. Но в Батуми Южин получил письмо от труппы с просьбой немедленно вернуться в Москву. Было решено ввести в Малом театре принцип единоначалия. Тем самым прежнее основное положение упразднилось. Труппа писала Южину: «В течение последних пяти лет театр наш жил и работал даже в худшие моменты тяжело складывавшейся жизни, не прерывая своей деятельности исключительно только благодаря Вам и Вашей о нем заботе. Вы были нашим центром, около которого все мы группировались... Мы чувствуем и верим, что Вы единственный человек, который может вывести нас из рокового тупика, в который мы зашли, спасти наше дорогое дело от полного распада и гибели».

Южин вернулся в Москву, но от поста директора по назначению отказался. Южин сумел, однако, настоять, чтобы прежний порядок

существовал до конца сезона. Когда пора пришла решать окончательно вопрос о директорстве, труппа написала Южину письмо с просьбой согласиться стать директором по назначению, а письмо расценить как голосование всех артистов за это. В такой ситуации Южин принял назначение на пост директора Малого театра.

Вторую ролью его «директорского» сезона и оказалась роль Августа XIII, короля фантастической страны Вельтландии из пьесы Б. К. Рынды-Алексеева «Железная стена». Южин в этой роли создал монументального, могучего по натуре короля-деспота. Он всеми силами борется за монархию, он настолько уверен в богоизбранности своей династии, что разрешает своему сыну, наследному принцу (эту роль играл Остужев), стать революционером. Однако в ответственный момент, как Август XIII и предполагал, его сын душевно ослабевает, он не в силах убить отца. Августа XIII убивает возлюбленная сына, революционерка. Тут Принц понимает, что раз он настолько слаб духом, что не сумел застрелить своего родителя, то, значит, настоящего революционера из него не выйдет. И он становится королем, безжалостным и жестоким.

Пьеса Рынды-Алексеева была вполне неленой по сюжету, но ничего лучше не было. Зато написана драма была в патетическом, удобном для декламации стиле, что все-таки помогало актерам «художественно читать» со сцены, раз уж «художественно говорить» было на таком драматическом материале невозможно. Несмотря на это, у Остужева и Южина было в спектакле несколько сильных сцен.

Но если, составляя репертуар, Южину иной раз приходилось поступать по принципу «на безрыбье и рак рыба», то в отдельных вопросах директор Малого театра проявлял железную настойчивость. Он добился открытия постоянного филиала Малого театра, добился открытия театральной школы. Большим его достижением была обширная статья «Драматические театры периферии Москвы». А. И. Сумбатов-Южин собрал для этой статьи огромный материал и даже сделал в рукописи наброски чертежей и планов. Александр Иванович, исходя из плотности населения отдельных районов, произвел расчеты на несколько лет вперед с тем, чтобы в «периферийном» поясе города с рабочим, по преимуществу, населением построить театральные здания. Он разработал варианты типовых проектов таких театральных зданий, определив их вместимость и примерные габариты.

Деятельность А. И. Сумбатова-Южина была высоко оценена Советским правительством. «Известия» попросили наркома Луначарского написать о Южине статью. Луначарский озаглавил ее «Староста Малого театра». «Это один из тех немногих выдающихся, сделавших полностью свою карьеру деятелей общества, смененного революцией, с которым отменно приятно иметь и деловые, и культурные, и личные отношения, — писал А. В. Луначарский. — Никогда

А. И. Южин не скрывает своего политического лица. Ни в малейшей форме не занимается он хамелеонством, хотя бы только в оттенках. Ему присущ широкий... гуманный либерализм, за который он держится твердо... В нем чувствуется старый барин, аристократ от искусства, которому не к лицу хотя бы малейшая тень заискивания или лести. И вместе с тем — это человек не только большого такта и острого ума, позволяющего ему осторожно вести свой небольшой корабль с ценным грузом и экипажем по разъяренным волнам бурных годов, но и широкой симпатии, которая дает ему возможность с большим пониманием и чуткостью отнестись ко всему для него самого и перед судом его собственных идеалов доброму, что он находит в людях хотя бы в классовом отношении, в отношении программы — ему чуждых.

Поскольку А. И. убедился, что Советская власть искренне желает сохранить лучшее из прошлого искусства, он широко и полностью пошел ей навстречу, встал на путь самого искреннего делового сотрудничества. [...] Было бы странно, конечно, ждать от Южина революционного пафоса. Было бы странно ждать от него революции в театре. В этом отношении он консерватор, но он консерватор в том смысле, в каком называют так хранителей каких-нибудь оранжерей. Он не только умеет бережно и любовно охранять их, а кто знает, сколько силы стоит это в наше трудное время, да еще при постоянных распрях внутри артистической среды. Но он понимает также, что сохранять живое значит давать ему развиваться, а не превращать его в музейную мумию, и он прекрасно чувствует, что веренный ему театр — живой...».

Переутомление дало себя знать. Здоровье Александра Ивановича пошатнулось. В 1924 году с ним случилось два очень сильных приступа стенокардии. Южин решил после празднования столетнего юбилея Малого театра отказаться от директорства. Юбилей прошел не просто торжественно: величаво и торжественно. Нескончаемым потоком шли поздравления от организаций и отдельных деятелей искусства. Не одна Москва — вся страна продемонстрировала, насколько ей дорог Малый театр и его кормчий. Среди юбилейных торжеств Южин играл Отелло. Он потратил массу сил на их подготовку. Он успел написать в сборник Российского театрального общества «100 лет Малому театру» очерк «Студент и 38 № галереи Малого театра», о котором говорилось выше.

М. А. Богуславская вспоминает, что в последний день юбилейных торжеств на банкете в Художественном театре Александр Иванович почувствовал себя плохо, пришлось уехать пораньше. «Под утро я проснулась от страшных слов: «Вставай скорее, дядя Шура умирает». Это был сильнейший приступ грудной жабы, и на протяжении нескольких дней последовали второй и третий. Страдания его были ужасны...».

Врачи А. Г. Левин и К. М. Напалков сделали все возможное, чтобы помочь; постепенно наступило облегчение: Сумбатов-Южин хотел уйти в отставку с поста директора театра, но Луначарский отставки не принял. Врачи рекомендовали Александру Ивановичу переменить климат, — и вот вместо отставки Сумбатов-Южин получил годовой отпуск для лечения за границей. 1 февраля 1925 года Александр Иванович с женой поехали сперва в Париж, а оттуда, по совету врачей, в Ниццу. К счастью своему, Александр Иванович оказался в тот год вдали от дома; в 1925 году похороны шли за похоронами: в феврале умерла Г. Н. Федотова; в мае погибла в железнодорожной катастрофе В. А. Шухмина; в июне скончалась Е. К. Лешковская, в конце июня — В. Н. Давыдов. Тем же летом умер старый друг Южина П. П. Гнедич. «В июле в газетах прошел слух о том, что я освобожден от должности Директора, опровергнутый в «Известиях» А. В. Луначарским», — отметил Сумбатов-Южин в своих «Записях».

А. В. Луначарский опубликовал в «Известиях» заявление, что Южин остается директором театра. Но по новой просьбе Южина об отставке Постановлением Наркомпроса от 30 декабря 1925 года он был назначен почетным директором и председателем художественного совета театра с особыми правами общего руководства делом. Эту новую должность Южин должен был занять с 1 января 1926 года.

А летом 1925 года искусство снова спасало Александра Ивановича от треволений и горестей. Он вернулся к пьесе, которую начал еще в 1884 году. За август и сентябрь 1925 года Александр Иванович написал четыре акта из пяти, причем первый акт, написанный еще сорок лет назад, он уничтожил. Сумбатов-Южин писал об этой пьесе А. А. Яблочкиной 18 августа 1925 года (обычно это письмо ошибочно датируется 1924 годом): «...до половины июля я все же не мог взяться за прерванную работу над моей новой пьесой, которую начал еще сорок лет назад, приступил к ней вновь в Кисловодске в прошлом году и здесь, вблизи Италии, глаз прервал начатое продолжение в конце апреля. Пьеса, далекая от современности, увлекла меня как вихрем, но сперва глаз, а потом град московских несчастий не дали мне за нее взяться до половины июля, зато за последний месяц я работаю над ней целые дни — и это огромное счастье. Живу я совершенно изолированно, почти никого не принимаю. Даже само помещение наше — с дивной террасой на море — находится в совершенно обособленном корпусе, в котором четыре этажа, и во всех живем только мы одни, как в средневековом замке... Пьеса, по-моему, вряд ли подойдет к нам, да и вообще пишу я ее, не думая о представлении. Там что выйдет, я еще не знаю».

Впервые в жизни, работая над пьесой, шестидесятивосьмилетний драматург не думал о ее постановке в театре. Еще совсем недавно

Сумбатов вряд ли поверил бы, что наступит время, когда он будет писать пьесу для чтения. Так случилось не потому, что некому было бы в этой пьесе играть. Александру Ивановичу хотелось воссоздать картину Возрождения в очень широких горизонтах, показать людей Ренессанса во всей силе их страстей, показать борьбу их идеалов. В целом уже по самому замыслу пьесы тяготела к эпическому роду литературы, хотя по форме должна была стать драмой. Эту тенденцию к эпической повествовательности критики отмечали еще в «Ирипинской общине».

Среди замков, парков и храмов Европы могучие тени Гюго и Шиллера властно напоминали о себе драматургу Сумбатову. Правда, взявшись за перо, он описывал эпоху Рафаэля с той откровенностью, какой упомянутые авторы не могли себе позволить. Возвышенный романтизм этих авторов исключал сочную фривольность Ренессанса. Впрочем, не это «земное» привлекало драматурга. Буйство плоти, яростные страсти, убийства, заговоры, та зловещая легкость нравов, когда запросто можно было отравить врага или воспользоваться услугами наемного убийцы, — все это было для Сумбатова только фоном. Содержанием же происходящего, той реальностью, перед которой меркло золото и склонялась власть, была реальность духа, искусства, поиски Рафаэлем своей Мадонны, которую потом назовут Сикстинской... Жизнь художника среди заговоров, в которых он не участвует, среди прекрасных и жестоких женщин, любовь которых ему не нужна, среди безжалостных властителей, готовых, однако, склониться перед тем, что сами они сочтут истинным искусством, — вот что влекло Александра Ивановича в эти летние месяцы 1925 года.

А 20 декабря Сумбатов-Южин приехал в Россию. Поезд прибывал в пять часов утра. Для встречающих к Малому театру был подан специальный трамвай. Кроме извозчиков и трамваев, другого транспорта в Москве тогда не было. На подходе к вокзалу пассажиры трамвая видели множество одиночек, идущих в том же направлении. Оказалось, что перрон полон людьми, — с быстротой молнии облетела Москву весть о возвращении любимого артиста.

Александр Иванович, как вспоминает М. А. Богуславская, стоя на площадке вагона, только удивлялся, пока поезд ехал мимо перрона — кого же это встречает такая толпа, да еще с оркестром. Поняв, что встречают его, он снял шапку и приветственно замахал ею. — Наденьте! Наденьте! — кричали ему. — Холодно.

Москвичи берегли своего любимца.

Увы, он сам не умел беречь себя. Здоровье его было сильно подорвано. Вскоре, выступая в филиале Малого театра, он заболел тяжелым воспалением легких. Болезнь протекала мучительно. Александр Иванович не мог лежать. Он мог только сидеть. На поручни глубокого кресла положили доску, приспособив ее таким образом,

чтобы больной мог дремать, опустив на нее голову. Сумбатова-Южина лечили лучшие врачи Москвы. Доктор Константин Михайлович Напалков, которого Сумбатов назвал потом своим спасителем, не отходил от больного целыми сутками. Наконец настала ночь, которую консилиум счел для больного последней.

— Две жизни прожить никому не дано, — сказал, как вспоминает М. А. Богуславская, Александр Иванович. — Я свое прожил и смерти не боюсь.

Весь исколотый, без сил сидел он в своем кресле. Доктор Напалков предложил сделать еще один укол. Даже Марии Николаевне Сумбатовой это показалось напрасным мучением. Укол сделали. Александр Иванович впал в обморочное состояние, опустил голову на руки, лежавшие на перекладине между ручками кресла. Так он просидел довольно долго. Потом вдруг резко поднял голову, посмотрел на всех невидящими глазами и крикнул:

— Да здравствует великий русский театр!

И снова уронил голову на руки.

Через некоторое время он выпрямился в кресле и сказал:

— Кажется, выкарабкался. — По лицу его ручьями тек пот.

Потом были снова бессонные ночи во время кризиса, но Александр Иванович выздоровел, чтобы и дальше совершенствоваться в своем искусстве, а, как это можно было видеть на примере его работы над ролью Фамусова, совершенствоваться он не уставал никогда. Почти все лето 1926 года Александр Иванович провел в Кисловодске. Незадолго до отъезда оттуда А. И. Сумбатов писал Вл. И. Немировичу-Данченко о своей новой пьесе и о том, как работал над нею в Ницце год назад: «Я работал с таким наслаждением, с каким застоявшаяся лошадь подхватывает экипаж. Обыкновенно в прежнее время, когда я писал пьесу два года, в первый год я одолевал полтора-два акта и доканчивал ее к следующему году, так как воображение уставало примерно не доходя половины строки. Теперь получилось обратное: я не мог себя остановить до тех пор, пока не написал всего, о чем думалось, кажется, больше сорока лет, и оставил недоделанным только конец... То, что написано, включает в себе все, ради чего я писал. Развязка, еще не написанная, — логическое последствие завязанных между лицами пьесы отношений, их характеров и коллизий... Сюжетом взяты переживания Рафаэля, когда он писал свою Сикстинскую мадонну».

7 декабря 1926 года последний раз в жизни Александр Иванович Южин вступил на подмостки Малого театра. В первый раз он играл на Малой сцене Чацкого, в последний — Фамусова. Но это был не совсем тот Фамусов, какого играл Южин семь лет назад.

Осенью 1924 года Южин заболел и до 15 января 1926 года не играл. Выступив 15 января после болезни, Александр Иванович показал зрителям новый вариант своего Фамусова. Из-за болезни

Южин сильно постарел, похудел до неузнаваемости, и ему пришлось приспособить роль к новому своему состоянию. Но не просто приспособить: он многое переосмыслил заново. Монологи в Москве этот Фамусов произносил не только воодушевленно, с восторгом, как прежде, но еще и с особой значительностью и убежденностью. Этот Фамусов стал более раздражительным и желчным, чем прежде. Он теперь сделался капризным деспотом, наслаждающимся возможностью издеваться над всеми. Но он был по-прежнему очень умен. Чацкого он ненавидел больше прежнего. В новой редакции роли Фамусов Южина был не только смешон, но и страшен.

В этой редакции Фамусов был сыгран Южиным, как пишет В. А. Филиппов, всего лишь четыре раза. Именно таким был южинский Фамусов в последнем выступлении артиста 7 декабря 1926 года.

Едва во время этого спектакля Фамусов—Южин вышел на сцену, как зрители по обыкновению стали дружно ему аплодировать. Обычно в таких случаях Южин, не обращая внимания на аплодисменты, начинал роль. В данном же случае он начал раскланиваться, усиливая этим овации. Так продолжалось некоторое время—потом Южин начал играть. В. А. Филиппов был поражен столь странным поведением Южина. За кулисами он узнал от доктора Напалкова, постоянно лечившего Александра Ивановича, что по дороге в театр у Южина был сердечный приступ. Вернуться домой Южин категорически отказался: он не желал, чтобы спектакль, на который люди уже собрались, был отменен из-за его болезни. Когда он уже после начала спектакля ждал выхода, приступ повторился. Южин заявил в ответ на просьбы не играть, что в Малом театре никогда ни один спектакль не прерывался, не прервется и сегодняшний.

Константин Николаевич Рыбаков поступил в своей ситуации точно так же: будучи в предынсультном состоянии, колоссальным усилием воли заставляя себя говорить, он доиграл роль—и уже без сознания был отвезен в больницу, где вскоре и умер. Мужественное исполнение актерского дела в любых обстоятельствах было славной традицией Малого театра.

Не переждав приступа стенокардии, Александр Иванович вышел на сцену и стал раскланиваться в ответ на аплодисменты, надеясь, что за это время полегчает. И приступ прошел. Правда, как пишет советский ученый Д. Чхиквишвили, в первом акте у Южина вдруг сорвался, «сел» голос, Южин схватился за сердце и бросил в зал шуточные реплики. Зрители захохотали в ответ. Александр Иванович доиграл спектакль.

Южин, играя своего Фамусова, мог бы теперь, кивнув на публику в зрительном зале, сказать о себе, перефразируя слова Сальвини: «Это не мое сердце перестало болеть—это ее сердце забилось во мне».

И все же необходимость интенсивного и срочного лечения стала очевидной. Боли в сердце не прекращались. Несмотря на них, 12 декабря 1926 года А. И. Сумбатов-Южин написал академику П. Н. Сакулину письмо, в котором рассказывал ему о новой пьесе. П. Н. Сакулин готовил книгу «Театр Сумбатова».

«Заглавия я ей пока не дал, — это приятное занятие я всегда откладываю до момента, когда пьеса совсем закончена, то есть когда я решаю, что в ней я больше ничего уже изменить не могу и не хочу», — писал Александр Иванович.

После очень сильного приступа стенокардии 17 сентября 1926 года в Кисловодске Александр Иванович, хоть и сыграл потом своего Фамусова, на улицу уже почти не выходил, по дому ходил с трудом, задыхаясь. Его мучили боли. Уколы помогали, но ненадолго. Врачебный консилиум остановился на климатическом лечении. Вместе с Марией Николаевной и доктором Напалковым поехали во Францию. «Перед отъездом, — вспоминает М. А. Богуславская, — он как-то изменился, ушел в себя. Не то, чтобы он стал угрюмым, нет, а просто каким-то непривычно сосредоточенным, более равнодушным к повседневной жизни. Не исключено и то, что сказывалось действие морфия, — единственного средства, облегчавшего его страдания, но, конечно, и разрушавшего его могучий организм. В санатории, в местечке Жуан-ле-Пэн, вместо морфия ему стали колоть дистиллированную воду, и он начал поправляться...». Здесь, в санатории под названием «Хризантемы», Александр Иванович приступил к завершению четвертого и, главное, к последнему, пятому действию «Рафаэля».

Его герой — Рафаэль — «по крохам» собирает «святые черты красоты и страдания» везде, куда его заносит судьба. Он ищет Мадонну. В IV действии, с фрагментами которого и приехал Александр Иванович в Жуан-ле-Пэн, происходит кульминационный для драмы разговор между Рафаэлем и Стеллой Форпариной. Стелла — дочь пекаря, с нее пишет Рафаэль свою Мадонну, которую назовут Сикстинской. Рафаэль переживает «наполовину чувственное... увлечение ее красотой и лихорадку влюбленного», — как писал об этом Сумбатов Сакулину. А в Стелле, сильной предприимчивой девушке, проснулось своеволие, она чувствует, что ее красота всесильна, она жаждет жить, ей надоело быть покорной, она сама хочет повелевать. В диалоге с Рафаэлем Стелла сперва пытается хитрить, играть на его чувствах, — но у нее и у него возникают «с каждой репликой какие-то новые озарения, которые сливаются в один созвучный аккорд». Смысл действия ощущался драматургом через мелодию чувств.

Силу неспорченности, молодости открывает Стелле могучий геній Рафаэля. Она готова отдать Рафаэлю свою страсть и свою душу, — однако отдать, оставшись свободной.

В пятом акте — охотничий замок папы Льва X. Там должно начаться празднество. Картину ренессансного празднества и писал в Жуан-ле-Пане задыхающийся тяжелобольной Сумбатов. Он вглядывался в это празднество, где главным художником был Рафаэль, а распорядителем Джовио, злобный, ненавидящий тех, кому он служит, памфлетист, друг Аретино, чем-то похожий на желчного писателя Караева из «Вождей».

В палатце Льва X, среди сказочных рощ, стояли живые статуи; был приготовлен спектакль на сюжет мифа о Диане и Актеоне, Венерой должна была стать Стелла Форнаррина.

Сладострастники, философы, отравители, наизусть читающие Петрарку, кардиналы, владеющие мечом, — все эти образы манили необычностью и силой; камни Европы помнили о них.

Лечение, как и творчество, помогало Александру Ивановичу. Но Мария Николаевна по-прежнему просила его не обуваться самому или по крайней мере не зашнуровывать туфель, чтобы не нагибаться: от этого мог начаться приступ.

Как рассказывала М. А. Богуславская со слов М. Н. Сумбатовой, 16 сентября 1927 года А. И. Сумбатов-Южин закончил пьесу. Утром следующего дня, в который, как Александр Иванович считал, ему исполнилось семьдесят лет, он чувствовал себя хорошо. Мария Николаевна пошла вниз, прося мужа не одеваться, остаться в постели до ее прихода. Когда она вернулась, Александр Иванович сидел в кресле одетый и даже с зашнурованными ботинками.

Вдруг ему стало плохо. Мария Николаевна пошла за врачом. Когда они с врачом вернулись, Александра Ивановича уже не было в живых.

Легендарная версия выглядит красивее, чем эта, прозаическая. Но в любом случае последние сцены драмы «Рафаэль» останутся теми же.

...Лев X приезжает на празднество. Он улыбчив, он весел, он знает, что здесь заговорщики, которые ждут момента, когда их люди ворвутся в эти роскошные покои, чтобы перебить сторонников Льва X и схватить его самого.

В этом палатце с его изысканным парком, искусственными гrotто, статуями — за каждым кустом каждого подстерегает измена и смерть. Стеллу должны здесь убить.

Праздник начинается. Маркиза Бьянка, душа заговора, обворожительна. Лев X милостив и остроумен. Ждут оба — он и она. Происходит то, чего хочет и ждет Лев X: пленных заговорщиков, в числе которых отец и муж Бьянки, приводит папская гвардия.

Лев X безжалостен, когда нужно, — но у него нет страсти к убийствам. Зачем убивать, раз у зверя вырвали когти? Он отпускает врагов.

Стелла, счастливая возлюбленная Рафаэля, остается в живых.

— Ну, Джовио, продолжай! — говорит Лев X распорядителю праздника.

Жизненный пир может продолжиться, — и он будет длиться вечно, ибо он стал недвижимой картиной на последней странице пьесы.

Прозвучала еще одна фраза реплики Льва X — и Сумбатов пишет последние в своей жизни строчки:

Трубы по знаку Джовио.

Праздник продолжается.

Конец.

В Малом театре телеграмму о смерти А. И. Сумбатова-Южина получили поздно вечером 17 сентября. Шла «Любовь Яровая». До конца спектакля о телеграмме никому не сообщали. Когда опустился занавес, В. К. Владимиров пригласил артистов в репетиционный зал и сказал им, что Александра Ивановича больше нет.

На следующий день, 18 сентября, перед началом спектакля заслуженный режиссер Малого театра И. Платон объявил публике о смерти Сумбатова-Южина. Все встали. Многие плакали.

20 сентября в «Известиях» президент Государственной Академии художественных наук П. С. Коган писал: «С Южиным сходит со сцены целая эпоха русской и в особенности московской интеллигенции... Он сделал все, чтобы сберечь великие ценности прошлого и передать их в руки новых хозяев страны».

22 сентября с большой статьей-некрологом выступил в «Правде» А. В. Луначарский.

«Советский Юг», ростовский «Молот», «Воронежская коммуна», «Бакинский рабочий», — не было газеты, которая не откликнулась бы на смерть Южина.

Газета «Юманите» 6 октября 1927 года сообщила о Южине: «Когда произошла Октябрьская революция, он продолжал служить искусству своей страны, — с этого времени на благо народных масс, и в благодарность советское правительство присвоило ему звание Народного артиста».

Последний путь Александра Ивановича Сумбатова был долгим. Сперва гроб с телом поставили в склепе православного собора в Ницце. Потом на пароходе «Имерети» повезли через четыре моря — Средиземное, Эгейское, Мраморное, Черное — из Марселя в Батуми. 19 октября в Батумском порту пароход встретили представители Малого театра; после речи наркома просвещения Аджарии и гражданской панихиды на вокзале гроб поставили в отдельный вагон. Путь в Москву лежал через Тбилиси. Встречать траурный вагон пришли толпы: для Грузии Сумбаташвили-Южин был родным. Крупнейшие деятели культуры Грузии простились с ним. Поезд проследовал в Москву и прибыл туда 24 октября 1927 года в 11 часов утра.

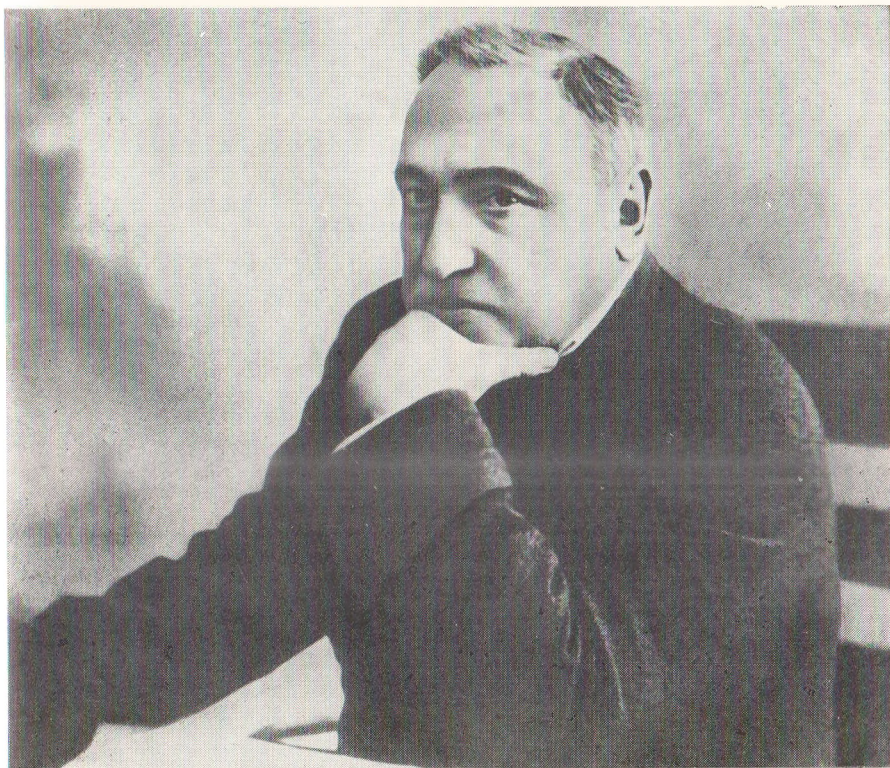
Всю ночь длилось прощание москвичей с телом Южина. 25 октября его хоронили на Новодевичьем кладбище. На траурном митинге Н. А. Семашко, нарком здравоохранения, выступавший от имени правительства, отметил поразительное мастерство Южина и его преданность делу. А. А. Яблочкина назвала Южина рыцарем Малого театра. К. С. Станиславский призвал всех «любить, охранять, ценить и работать в своем искусстве» так, как это делал Южин.

Прошло сравнительно немного времени — и начались споры о Южине. Кем он, собственно, был? Защитником вчерашней правды в искусстве? Или хранителем великого опыта, который еще окажется плодотворным? Дела и мысли Александра Ивановича, хотя уже и без него, по-прежнему участвовали в жизни.

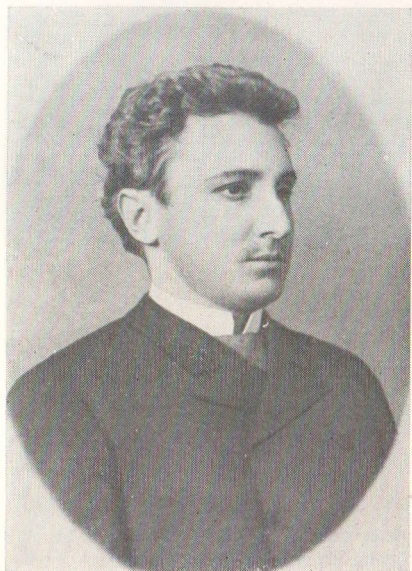
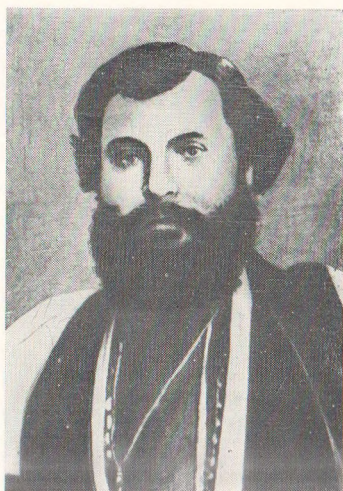
В конце двадцатых годов о Южине отзывались с почтением. В начале тридцатых — пренебрежительно. В 1936 году, подводя итоги театральной дискуссии, «Известия» писали, что А. И. Южин был во многом прав, оберегая самостоятельность актерского творчества. О Южине еще будут спорить.

17 сентября 1928 года на его могиле был торжественно открыт памятник. На памятнике вырезаны слова Эгмонта, остающиеся бесспорной правдой об Александре Ивановиче Сумбатове-Южине:

«Каждому дню я радовался,
Каждый день я исполнял свой долг,
Как совесть мне его указывала».



1. 1926 год. Сумбатов-Южин за рабочим столом. Малый театр на подъеме. По словам А. В. Луначарского, театр прошел успешно по «разъяренным волнам бурных годов». И так случилось в значительной мере потому, что руководил театром Сумбатов-Южин. К этому времени актер Южин сыграл уже на его сцене 255 ролей. Более пятисот раз прошли там спектакли по пьесам драматурга Сумбатова. А всего пьесы Сумбатова за сорок восемь лет его писательской деятельности выдержали на подмостках русских театров более 13 000 представлений. В 1926 году артист и драматург А. И. Сумбатов-Южин работал над новой пьесой «Рафаэль» и над статьей «Малый театр и его назначение»



2. Мать — Варвара Ивановна Сумбатова

3. Отец — Иван Александрович Сумбатов

4. Александр Сумбатов — студент Петербургского университета

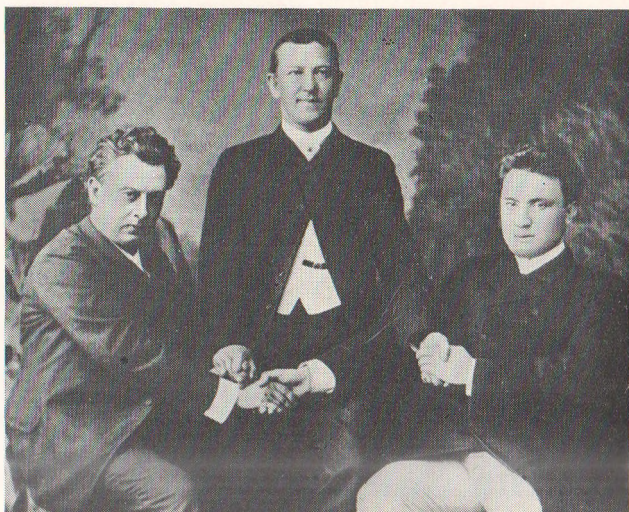
5. Александр Сумбатов с сестрой Екатериной



6. Марии Николаевны Сумбатовой, урожденной Корф, жены А. И. Сумбатовой-Южиной

7. А. И. Сумбатов-Южин, 1884 г.

8. Александр Сумбатов с братом Владимиром



9. Слева направо: А. П. Ленский, О. А. Правдин, А. П. Сумбатов-Южин
во время гастролей в Тифлисе, 1885 г.

10. В Малом театре среди друзей Сумбатова-Южина — Константин
Николаевич Рыбаков, большой актер, сын знаменитого артиста Ни-
колая Хрисанфовича Рыбакова, послужившего А. Н. Островскому
одним из прототипов трагика Несчастливцева в пьесе «Лес»



11. В марте 1901 года Сумбатов-Южин был на гастролях в Белграде. Сербские театралы были восхищены актером Южиным. Но в Сербии знали и драматурга Сумбатова. Во время гастролей состоялась встреча А. И. Сумбатова-Южина с сербскими писателями. Сидят слева направо: Милован Глишич, автор комедий из жизни сербского крестьянства, популяризатор русской литературы; Александр Сумбатов-Южин, чья пьеса «Цепи» была переведена на сербский язык; Бронислав Нушич, драматург и прозаик; писатель-сатирик Стеван Сремац. Стоят: писатели Драгомир Брзак и Янко Веселинович



12. Рисунок К. Феофилактова, 1925 г. Южин в роли Болингброка заканчивает гримировку: он гримируется так, чтобы грим не искажал, не скрывал лица, не мешал тонкой мимической игре

13. Слева направо: писатель Н. Д. Телепов, Вл. И. Немирович-Данченко, А. И. Сумбатов-Южин за дружеской беседой, 1919 г.

14. Последний портрет А. И. Сумбатова-Южина, сделанный М. Вербовым, 1926 г.





15. Таким увидели московские зрители двадцатипятилетнего Александра Южина, впервые выступившего на сцене Малого театра в роли Чацкого. «Имел большой внешний успех», — записал Южин в дневнике

16. И тридцать лет спустя большой удачей Южина стала роль Репетилова, сыгранная Южиным в 1911 году, — роль комедийная. Южин к этому времени владел широчайшим репертуарным диапазоном. Его Репетилов — это воплощение добродушной легкомысленной глупости

17,18. Южин — Фамусов и Лиза — В. Н. Пашенная, сезон 1917/18 года. Образ Фамусова относился к сфере «высокой комедии». Последний раз в жизни А. И. Южин вышел на подмостки Малого театра в этой роли 7 декабря 1926 года. Роли Чацкого и Фамусова оказались начальной и конечной вехами артистической жизни Южина в Малом театре





19. Среди ролей русского классического репертуара примечателен созданный Южиным образ Лаврецкого в драме П. И. Вейнберга «Дворянское гнездо» по роману И. С. Тургенева. В этой сцене звучит глубокая лирическая нота. Лиза — Е. К. Ленковская, 1895 г.

20. Южин — Самозванец. «Дмитрий Самозванец и Василий Шуйский» А. Н. Островского, 1892 г.

21, 22. Игра глаз, мимика помогали Южину создавать выразительные сценические образы. В этом легко убедиться, сравнив Южина — *Comme il faut* в «Театральном разъезде» Н. В. Гоголя, 1909 г. и Южина — Паратова в «Бесприданнице» А. Н. Островского, 1911 г.





23. Среди ролей русского классического репертуара роль Ивана Грозного в пьесе А. Н. Островского и С. А. Геденова «Василиса Мелентьева» была особенно удачной: Южин создал образ царя Ивана в 1914 году, уже после того как сыграл свои главные романтические и трагические роли с настороженной заинтересованностью прислушивается государь к Василисе Мелентьевой —

А. А. Яблочкиной



24—26. Безудержным гневом полон взгляд Ивана Грозного, пообразившего, что он обманут. С грозной недоверчивостью слушает он Малию Скуратова — В. В. Александровского. С напряженным вниманием, пытаясь узнать правду, смотрит он на оклеветанную царицу Анну — А. Л. Щепкину. Игра рук, игра глаз были важными составляющими актерского мастерства Южина



27. Сцена из спектакля «Орлеанская дева» Ф. Шиллера. В центре А. И. Южин — Дюнуа и М. Н. Ермолова — Иоанна, 1884 г. Роли героико-романтического репертуара привлекли внимание публики к молодому артисту. И подобно тому как роль Чацкого, истолкованная Южиным в романтическом ключе, стала одной из главных его ролей в репертуаре классическом, образ Дюнуа начал собой целую галерею романтических образов, которые Южин создавал потом в течение трех десятилетий



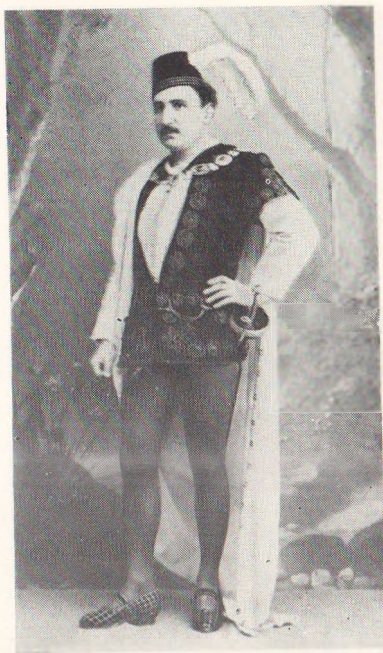
28. А. И. Южин — Дюнуа, 1884 г. Первые свои романтические роли Южин часто играл почти без грима, психологическую достоверность обеспечивали тут и молодость и искренность исполнителя. В. А. Филиппов был совершенно прав, когда утверждал, что молодой Южин, исполняя романтические роли, старался воздействовать на зрителя совокупностью своих психофизических свойств, чего он с максимальным результатом достигал, оставаясь самим собой, не притворяясь, не изменяя чего-либо в своей внешности



29. А. И. Южин — маркиз Поза. «Дон Карлос» Ф. Шиллера, 1894 г. Для южинского исполнения романтических ролей всегда характерна была экспрессия, выразительность позировок

30. Южин — Уриэль Акоста в одноименной пьесе К. Гудцова, сезон 1883/84 года

31. Паулет. «Мария Стюарт» Ф. Шиллера, 1910 г. Почти тридцать лет спустя после роли Дюнуа Южин сыграл роль сурового и неподкупного стража Марии Стюарт. Но теперь он в романтических ролях не оставался самим собой — возникло «инобытие», перевоплощение



32. Южин умел сценически воплотить сам процесс размышлений, сложные, почти не выражающиеся внешне душевные состояния. Таков он в роли дон Санчо Ортиса, романтически трактованного актером героем трагедии Лопе де Вега «Звезда Севильи», сезон 1886/87 года

33. Трагедии В. Гете «Эгмонт», 1888 г. Состояние тягостного раздумья переживает граф Эгмонт, человек действия, а не рефлексии

34. Дон Карлос. «Эрнани» В. Гюго, 1889 г. Исполнение роли Дон Карлоса было общепризнанной удачей артиста





35. А. И. Южин в совершенстве владел искусством экспрессивного театрального жеста, оправданного взволнованностью самих романтических текстов. При этом южинский жест обыкновенно отличался благородной сдержанностью — Рюи Блаз в одноименной драме В. Гюго, сезон 1890/91 года

36. Карлоо ван дер Ноот. «Граф де Ризор» Э. Сарду, 1892 г.



37. В 1914 году Южин вернулся к пьесе «Граф де Ризоор», но теперь он играл в ней роль самого графа де Ризоора

38. «Мария Шотландская» В. Бьерсopa. Роль Ботвелла была сыграна Южиным в 1892 году. Видно, что известная статурность объединяет южинское исполнение романтических ролей в разные годы





39. А. И. Южин в роли Гамлета. Гастроли. Первое исполнение состоялось в Курске в 1886 году. Шекспировские образы — это еще одна группа актерских работ А. И. Южина. Естественно, что роль Гамлета занимает среди них важное место. Несколько лет Южин совершенствовал образ принца Датского, играя Гамлета только на гастролях. По мысли Южина, Гамлет был человеком действия, но человеком тонким и умным, для которого принятие решения в сложной и неожиданной ситуации Эльсинора было процессом мучительным и медленным



40. Только в 1891 году Южин выступил в роли Гамлета на сцене Малого театра. Общая трактовка роли не изменилась. Изменились грим и костюм

41. Гамлет Южина остался прежним: жажда действия, сдерживаемая размышлением, рефлектирующим умом, была главным его свойством



42. «Отелло» В. Шекспира, 1888 г. Южин придал своему Яго черты солдатской суровости, мужества, прямоты. Это была непривычная трактовка

43. В том же 1888 году Южин сыграл на гастролях роль Отелло. Внешне южинский Отелло на гастролях отличался от Отелло, которого увидели москвичи на сцене Малого театра двадцать лет спустя, в 1908 году

44. Отелло 1908 года выглядит старше, в нем больше простоты и скорби



45, 46. Детская доверчивость Отелло перешла в безумную ярость, едва он поверил в измену Дездемоны. В этих сценах спектакля 1908 года Дездемона — О. В. Гзовская

Южип постоянно совершенствовал эту роль. Он был недоволен ею. В течение тридцати с лишним лет роль Отелло буквально не отпускала его от себя

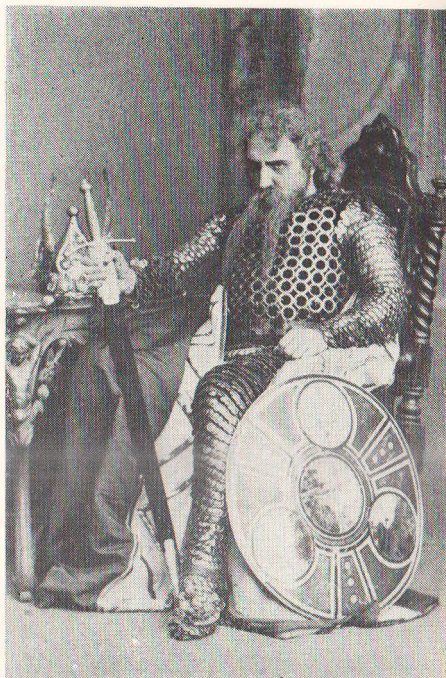




47. Сцена из трагедии Шекспира «Ричард III». Южин хотел показать в своем герое личность могучую, злого гения, для которого нет нравственных преград. Ему все дозволено, и поначалу он добивается своего. Эту роль и сам Южин, и большинство критиков считали большой удачей. Южин играл Ричарда III многие годы

48, 49. Нельзя сказать, чтобы Ричард Южина не умел мыслить и даже страдать. Но разум его жесток и расчетлив, а страдания по поводу собственной неполноценности хоть и мучительны, но нет в них и тени раскаяния. Критика единодушно отмечала великолепную мимику Южина в этой роли. 1897 г.





50, 51. Роль Макбета Южин начал играть в сезон 1889/90 года
В 1914 году «Макбет» был поставлен сызнова. Изменился костюм
и грим. Общая же трактовка этого образа осталась неизменной:
для романтика Южина Макбет сначала — жертва честолюбия,
а потом — гигант зла, бестрепетно испытывающий судьбу



52. «Венецианский купец» — Шейлок. Южин показал в нем мощную личность, искаженную расовой ненавистью, человека затравленного, но умеющего сохранить свое достоинство, жестокого, однако способного глубоко и нежно любить. 1916 г.



53. «Борцы» М. Чайковского. Роль Галтина, 1897 г.

54, 55. Достаточно сопоставить Южина в роли художника Богучарова в пьесе «Счастливцев» Вл. П. Немировича-Давченко, сезон 1887/88 года, и Южина — князя Трубчевского в «Княгине Куракиной» Н. В. Шпагинского, тот же сезон, чтобы очевидным стало умение Южина найти острохарактерный грим и выразительную манеру держаться

56. А. И. Южин — боярин Юрешев, Е. К. Ленковская — боярыня Антонида. «Вещицейский истукан» П. П. Гнедича, 1893 г.







57. Конопельников. «Зима» П. П. Гнедича. 1906 г.—человек угрюмый, даже желчный
58. Доктор Будаев в «Истории одного брака» В. А. Александрова, 1912 г.— по характеру скорее нерешителен и добр
59. Южин — князь Александр Павлович, А. А. Яблочкина — Лизе. «Холопы» П. П. Гнедича, 1908 г.
60. Южин — Кутузов. «Двенадцатый год» А. И. Бахметьева. 1912 г.



61. В пьесах современных Южину зарубежных драматургов А. И. Южин играл роли различные по характеру — и исторические и современные. В мелодраме Ф. Гальма «Равеннский боец», 1894 г., Южин нарисовал своего героя Тумелика привычными романтическими красками



62. Юкин — Жибуайе. «Сын Жибуайе» Э. Ожье, 1903 г. Южинские гримы бывали не только характерными; нередко они давали психологическую характеристику персонажа. Нетрудно предположить, что изображенный здесь человек — француз, неунывающий, прощательный, ироничный



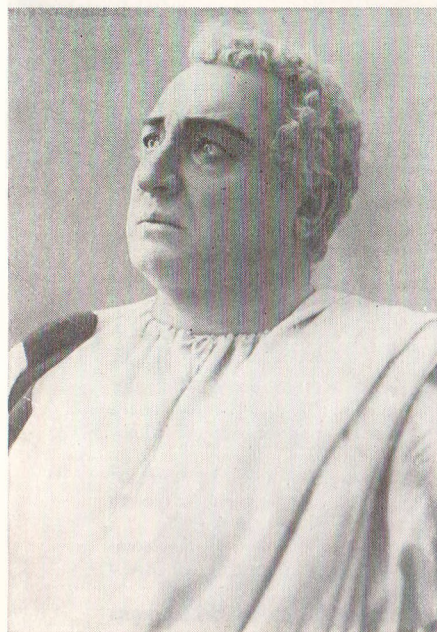
63. В пьесах русских и зарубежных современных драматургов Южину приходилось изображать людей самых разных категорий: аристократов, общественных деятелей, военных, духовных лиц, банкиров, врачей. Переводя это на язык театральных амплуа, можно сказать, что он играл любовников, фатов, резонеров, героев, благородных отцов, комических стариков — и почти каждый раз он находил для роли новую характеристику; Южин — Гофрейтер, Эрнэ — В. А. Шухмина в пьесе А. Шницлера «Обширная страна», 1912 г.

64. Теодор Блондель. «На полпути» А. Пинеро, 1912 г.

65. Полковник Финнэ. «Счастье» К. Брамсона, 1916 г.

66. Квинт Фабий Максим. «Побежденный Рим» А. Пароди. 1913 г.

67. Южин — Арвик. «Когда цветет молодое вино» Б. Бьерпсона, 1911 г.



ОБРАЗЫ ВЫСОКОЙ КОМЕДИИ



68. Яркой комической ролью Южина была роль лорда Кавершема в комедии О. Уайльда «Идеальный муж» в 1909 году. Критики отмечали тонкий юмор, с которым Южин изображал этого своего героя, до такой степени серьезного, что он самым естественным образом оказывался смешным

69. Но истинный успех принесло актеру исполнение роли Фигаро, показавшее Южина в совершенно новом качестве актера «высокой комедии». Сюзанна — Е. К. Лешковская, 1910 г.

70. Э. Скриб. «Стакан воды». А. П. Южин — Болингброк, М. Н. Ермолова — королева Анна. Этот спектакль стал крупным достижением Малого театра. 1916 г.

71. Роль Болингброка оказалась большой актерской удачей Южина



ЮЖИН В СОБСТВЕННЫХ ПЬЕСАХ



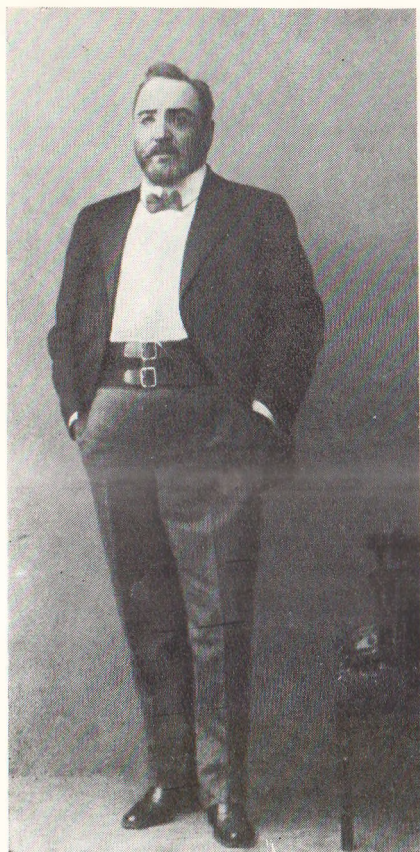
72. Особое место в актерском творчестве Южина занимают роли, исполненные им в собственных пьесах. В 1895 году Южин сыграл роль графа Белоборского в своей пьесе «Старый закал»

73. В 1917 году в той же пьесе он исполнил роль полковника Олтина

74. Сцена из пьесы А. И. Сумбатова «Закат». 1899 г., где Южин исполняет роль Кастула, а Е. К. Лещковская — роль Натальи Кирилловны Муравлевой

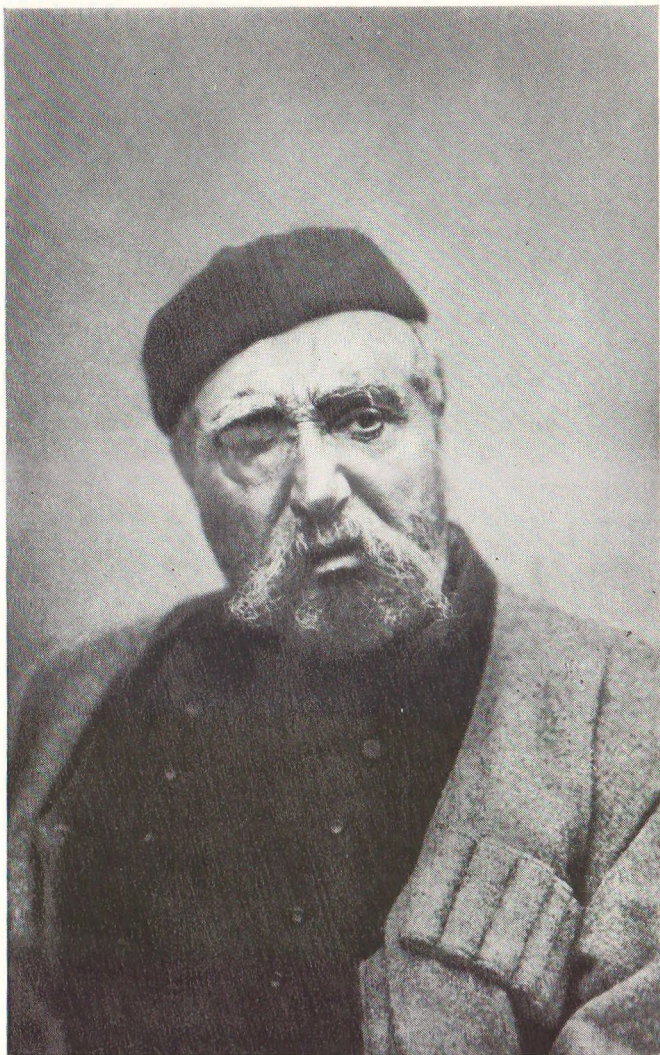
75. Любимый герой А. И. Сумбатова-Южина — и актера и драматурга — это энергичный, волевой, целеустремленный человек. Таков Темерницын из пьесы Сумбатова «Вожди». 1909 г.



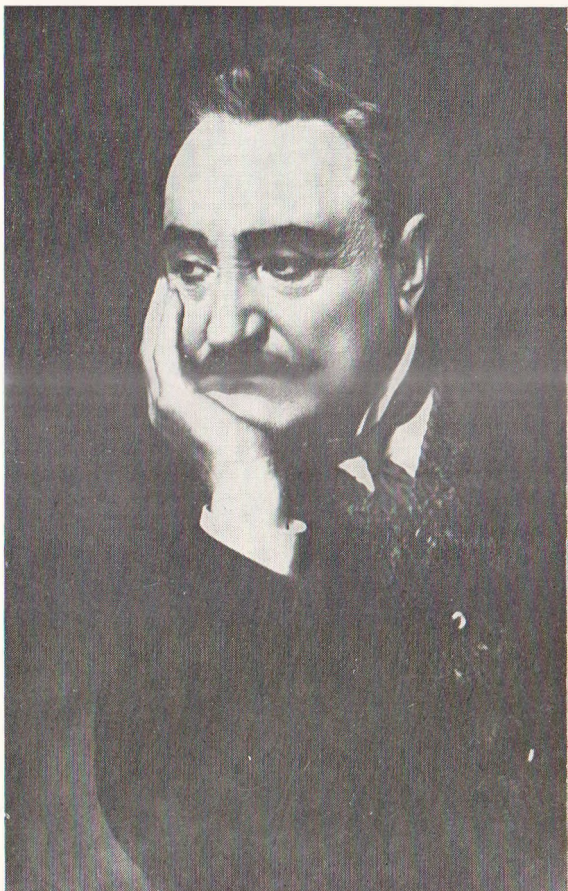


76. Писатель Острогин из пьесы «Ночной туман», 1916 г. В этой пьесе Сумбатов-Южин показал человека сильного, но разочарованного и усталого. Многие в Острогине было от самого Сумбатова-Южина. И опять, как в романтических спектаклях своей молодости, Южин отчасти играл себя

77. Точно так же образ Отар-бега в пьесе Сумбатова «Измена» возвратил актера Южина к стилистике романтического театра



78. Крестьянин Анани Глаха. «Измена», 1920 г. В этой роли Южик показал, что играя в собственных пьесах, он может добиться полного перевоплощения



79. После Октября Южин создал целый ряд замечательных сценических образов. Один из них — Телятев. «Бешеные деньги» А. Н. Островского, 1918 г. Южин играл эту роль и до революции. Но в новой постановке это был не прежний приятный и остроумный светский шалопаи, а человек диничный, злой, воплотивший пороки прежнего, исчезнувшего мира

80, 81. Глеб Миронич, Посадник Новгородский — А. И. Южин и воевода Чермный — П. М. Садовский. «Посадник» А. К. Толстого, 1918 г. Пафос борьбы за свободу сделал этот спектакль актуальным в годы революции и гражданской войны





82, 83. Сцены из спектакля «Оливер Кромвель» А. В. Луначарского, 1921 г. Главную роль Оливера Кромвеля исполняет А. И. Южин



84. Кромвель, 1921 г. Искусство романтического театра, которым Южин смолоду овладел, помогло ему блестяще сыграть трудную роль Кромвеля, вожди Английской революции, человека огромной воли, душевной силы



85. Сцена из спектакля «Железная стена», пьеса Б. К. Рынды-Алексеева, 1923 г. Южин — Август XIII, принц Фердинанд — А. А. Остужев. Король Август — человек макиавелистского стиля, пославший своего сына, принца Фердинанда, на выучку к революционерам, чтобы потом, став королем, принц успешно боролся с ними

86. Южин — Август XIII, 1923 г. В глазах короля недоумение, гнев, страх за сына, слишком увлекшегося революционными идеями. Южин создал на материале посредственной пьесы психологически сложный образ

87. Последней новой ролью Южина была роль Мопришара в комедии Э. Скриба «Дамская война». Герцогиня — А. А. Яблочкина, 1924 г.



ОГЛАВЛЕНИЕ

Глава первая
СЕМЬЯ. ДЕТСТВО. ГИМНАЗИЧЕСКИЕ ГОДЫ
5

Глава вторая
МЕЛЬПОМЕНА ИЛИ ФЕМИДА?
28

Глава третья
МОСКВА. ПУШКИНСКИЙ ТЕАТР
65

Глава четвертая
АЛЕКСАНДР ЮЖИН В РОЛИ ЧАЦКОГО
79

Глава пятая
ПЕРВЫЕ ГОДЫ НА МАЛОЙ СЦЕНЕ
96

Глава шестая
НОВЫЕ ПЬЕСЫ БЕЗ НОВЫХ РОЛЕЙ
157

Глава седьмая
«ЧЕМ ДОЛЖЕН СТАТЬ НАШ ТЕАТР В БУДУЩЕМ?»
198

Глава восьмая
ОБМАНЧИВЫЕ ГОРИЗОНТЫ
231

Глава девятая
КОРМЧИЙ МАЛОГО ТЕАТРА
254

Глава десятая
НАРОДНЫЙ АРТИСТ РЕСПУБЛИКИ
278

Юрий Александрович Айхенвальд

А. И. СУМБАТОВ-ЮЖИН

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор Т. И. Петрушина
Художник В. М. Вовлюбой

Художественный редактор Л. А. Иванова
Технические редакторы Р. И. Бачек, А. Н. Ханина
Корректоры И. В. Маркитанова, А. С. Назаревская

ИБ № 2608

Сдано в набор 06.05.86. Подписано в печать 06.02.87. А 10463.
Формат издания 60×84/16. Бумага типографская № 1. Гарнитура
обыкновенная новал. Высокая печать. Усл. печ. л. 20,46. Усл. кр.-
отт. 20,46. Уч.-изд. л. 23,264. Изд. № 1411. Тираж 50 000. Заказ 3454.
Цена 2 руб. Издательство «Искусство», 103009. Москва, Собинов-
ский пер., 3.

Московская типография № 5 Союзполиграфпрома при Государствен-
ном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной
торговли. 429243. Москва, Мало-Московская, 21.

213

