

Научно-исследовательский сектор
Школы-студии (институт)
им. Вл.И.Немировича-Данченко
при МХАТ им. А.П.Чехова



«ПЕТЕРБУРГ»

на сцене МХАТ 2-го

новые материалы

Москва

Издательство

«Московский Художественный театр»

2015

УДК 654.17
ББК 85.382

Работа выполнена в Научно-исследовательском секторе
Школы-студии (институт) им. Вл.И.Немировича-Данченко при
МХАТ им. А.П.Чехова

Составление, публикация и комментарии *Е.А.Кеслер*



Благодарим за помощь при подготовке настоящего издания
сотрудников Российского государственного архива
литературы и искусства и лично Д.В.Неустроева,
сотрудников Музея МХАТ М.Н.Бубнову (директор),
Е.А.Шингареву и Т.Л.Жданову,
С.Д., Д.О. и А.В.Кедриных,
С.М. и М.И.Смоктунских,
директора Мытищинского историко-художественного
музея М.А.Клычникову,
а также А.А.Ниловскую

ISBN 978-5-900020-31-0

© Е.А.Кеслер, подготовка текста, 2015
© А.Ю.Трифонов, оформление, 2015

От составителя

Текст пьесы А.Белого «Петербург» печатается по экземпляру помощника режиссера С.Б.Васильева, хранящемуся в РГАЛИ (ф. 1990, оп. 2, ед. хр. 76), с сохранением особенностей оригинала. Пометы помощника режиссера носят чисто технический характер, поэтому в публикацию не включены.

В этой же единице хранения находится заключение Главного репертуарного комитета, подписанное его председателем И.П.Трайниным и представителями МХАТ 2-го И.Н.Берсеновым и В.Н.Татариновым. Документ частично цитируется в книге, подготовленной А.В.Лавровым и Дж. Мальмстадом: Андрей Белый. «Петербург». Историческая драма. М., Прогресс-Плеяда, 2010. В настоящем издании заключение Главреперткома приводим полностью. В книгу помещены рисунки А.Белого, которые он набрасывал в разное время к своему роману «Петербург».

Дневник Н.Б.Кедриной печатается по рукописному подлиннику, хранящемуся в Музее МХАТ (ф. М. Че-

хова, №7237/1), там же находится ее рисунок М.Чехова в роли Аблеухова (КП – 24190, Э–5588). Дневник представляет собой тонкую тетрадь в твердой черной обложке, состоящую из девятнадцати листов. Первые одиннадцать заняты впечатлениями Кедринной, два следующих – письмом Чехова, остальные – пустые. И только в самом конце тетради, на самой последней странице, внизу рукой Кедринной: «24 апреля 1926 г.». В субботу 24 апреля 1926 г., согласно записи в Книге протоколов спектаклей сезона 1925/26 г., пятьдесят вторым представлением «Гамлета» МХАТ 2-й закрывал сезон в Москве и уезжал на гастроли.

Историю появления в Музее МХАТ Дневника Н.Б.Кедринной по нашей просьбе написала профессор Театрального института им. Б.Щукина Марина Сергеевна Иванова.

Включая письмо М.Чехова к Кедринной в Литературное наследие Михаила Чехова, М.С.Иванова дает о ней краткое пояснение: «(р. 1905), преподаватель английского языка». Фамилия и отчество Кедринной привели нас к родственникам поэта Дмитрия Борисовича Кедрина Светлане Дмитриевне и Дмитрию Олеговичу. Наталия Борисовна оказалась троюродной сестрой поэта и внучкой Евгения Ивановича Кедрина. Статьи о деде Кедринной, юристе, общественном деятеле, неоднократно выступавшим защитником на политических

процессах, есть в Словаре Брокгауза и Ефрона, а также в третьем томе изданного Отделом литературы русского зарубежья Российской государственной библиотеки шеститомника «Незабытые могилы. Российское зарубежье: некрологи 1917–1999».

По воспоминаниям живущего в Нью-Йорке внучатого племянника Кедринной художника Александра Вениаминовича Кедрина, Наталия Борисовна работала переводчиком-синхронистом в «Правде» и в Агенстве печати Новости.

Дату смерти и место погребения Н.Б.Кедринной, к сожалению, установить не удалось.

Светлана Васильева

ДВОЙНАЯ ЭКСПОЗИЦИЯ

Текст пьесы «Петербург» по роману Андрея Белого претерпевал многие мытарства, от авторских и внутритеатральных до внешних, реперткомовских. В данном издании приводится единственная редакция – та, в которой спектакль, собственно, и шел с ноября 1925-го по январь 1928 г. Этот текст никогда не издавался, сохраненный лишь в архивном экземпляре помощника режиссера С.Б.Васильева, проводившего по нему все представления.

Задача издания состоит в том, чтобы представить не пьесу «Петербург», а окончательный сценический текст, и попытаться извлечь из него максимум театральной реальности.

Последние изъятия, последовавшие сразу после премьеры спектакля 14 ноября 1925 г. (была снята «Первая картина. Улица»), а также другие сокращения, вызванные скорее всего рабочими соображениями,

ми (эти куски отмечены по тексту), выявляли какую-то общую необходимость. С первых же реплик действие должно было дать аудитории идеологический заряд, сработать с точностью «часового механизма». Этот ритм в дальнейших монтажных стыках выдерживался, даже после того как убиралась и запрягивалась внутрь начальная, «уличная», реприза с почти цирковой перекличкой главных участников провокации. «Роли розданы: инсценировка моя – Липпанченки – а Россия – партер...» В окончательном тексте оставались загадочные реплики зачинщика на бале-маскараде: «Какова постановка»... «Липпанченко действует».

Можно сказать с известной долей уверенности, что театр до конца пытался сохранять связь с романом Андрея Белого и, спрямляя ходы, вовсе не ретушировал его «мистическую» подоплеку. Взрыв бомбы, раздающийся в финале спектакля за кулисами, перекликался с «умственной бомбой» в головах героев. Творится общий морок, тянется цепь вражды – от отца к сыну, от провокатора к подпольщику, олицетворяющему «здоровое революционное начало». Вряд ли спектакль мог обмануть своими массовыми сценами нарастающей революционности хоть кого-то, кто имел партийное чутье. Он и не обманул.

Однако кроме констатации факта несчастливой участи спектакля (он прошел всего 38 раз) у нас еще

имеется возможность проверить сам материал на «светочувствительность» экспозиции. Не то, как должно было быть – и как случилось, а как предложенное автором и экспонируемое театром невольно просвечивает, накладываясь одно на другое. В той реальности, где полным ходом идет программа «крушения гуманизма» и изо всех пробойн хлещет «музыка масс».

Повторим: оба главных участника театрального проекта вычленили из романа «Петербург» не пьесу как таковую, а «живую речь» с ее различными «шифрами», вплоть до космических. И дело не только в увлечении антропософией, мистико-социальными практиками Р.Штейнера. Для Андрея Белого Михаил Чехов был прежде всего человеком «вольфильским», «антропософским» (на заседании Вольной философской ассоциации, *Вольфила*, они познакомились в 1921 г.). Для Михаила Чехова общение с Белым таило возможность расширения арсенала актерской техники, концентрации духовных сил через «излучение» телесных ритмов (эвритмия). Каждый искал свое, но «нестерпимый блеск мирового шарлатанства – теософия» – на фоне странного «перерождения чувств личности» были единовременными болезнями времени. Самое творческое Я теряло четкие очертания и уже не ощущало «своей» ни единой клеточки ор-

ганизма. Таков диагноз поэта, от идеи личной целостности не отказавшегося (Мандельштам О. Письмо о русской поэзии, 1922).

Поэт-символист и актер-протагонист МХАТа Второго, оба – «клеточками» – реагировали на перерождающуюся революционную действительность. Оба были захвачены «поэзией вещества», распадающейся материи, новых художественных конструкций. Попробовав угадать, что кроется за Эдиповым комплексом романов Белого, В.Ходасевич писал: «Чудовищ, которые были и подстрекателями, и Эриниями потенциального отцеубийства, Белый на самом деле носил в себе, но инстинкт самосохранения заставил его отыскивать их вовне, чтобы на них сваливать вину за свои самые темные помыслы, вожделения, импульсы. Все автобиографические романы... начиная с «Петербурга» и кончая «Москвой под ударом», полны этими отвратительными уродами, отчасти вымышленными, отчасти фантастически пересозданными из действительности. Борьба с ними, то есть с носимым в душе зародышем предательства и отцеубийства, сделали на всю жизнь главной, центральной темой всех романов Белого... Ни с революцией, ни с войной эта тема по существу не связана и ни в каком историческом обрамлении не нуждается» (Ходасевич В. Андрей Белый. 1934–1938. – В кн.: Андрей Белый. Крылатая душа. М., 1998, с. 20).

Автор высказывания не прав в одном: в исторических событиях как раз обнажалась реальная подоснова связи «личного» и «политического». В саму историю постановки «Петербурга»-драмы не случайно войдет сюжет «коллективных» усилий. Студийная традиция на новый лад. Вошедшие в плоть романа сгустки личных подстрекательств, провокаций и всяческих «двойных смыслов» быстро обрастали исторической рамой. Российские события 1905-го года и ставшее «злостью дня» в 10-е годы обсуждение провокационной деятельности департамента полиции (роман Белого тогда задумывался и издавался), замкнулись на витке 1925-го. Делу народовольца-предателя С.Дегаева и первого организатора политической провокации инспектора секретной полиции Г.Судейкина была посвящена появившаяся в том же году и отмеченная на конкурсе историческая драма В.Шкваркина «Предательство Дегаева» («В глухое царствование»).

Последствия жизни в глухое царствование и меж двух революций Андрей Белый ощущал катастрофически: «Во мне развалился состав человека»; «я ныне – осколок разорванной бомбы»; «мальчишки подбигают меня на улице» («Московский чудак»). Заявка на ненависть и отцеубийство была дальним историческим эхом со времен убийства министра внутренних дел Плеве. Человеком времен Плеве называет себя

сенатор Аполлон Аполлонович Аблеухов, таковым же считают его и окружающие. Со сцены звучал сигнал: партия находится в руках провокатора Липпанченко; провокатор должен быть разоблачен и казнен.

На витке (или вывихе) двадцатых Михаил Чехов, по видимости искавший у Белого духовного учительства, по сути, считывал у него «грамматику жестов» (выражение М.Кнебель). Он сам определял лекции автора под шапкой «История становления самосознающей души», в пору предпремьерной-то лихорадки, как знаковые «музыкально-жестикulatoryные явления». Впоследствии Чехов вспоминал о «бирюзовом учителе»: «Говорил ли он об искусстве, о законах истории, о биологии, физике, химии – тотчас же *он сам становился* тяготением, весом, ударом, толчком или скрытой силой зерна, увяданием, ростом, цветением ... и во всем, что с ним делалось, виделись ритмы, то строгие, мощные, гневные, то огненно-страстные, то вдруг тихие, нежные, и что-то наивное, детское чудилось в них» (Михаил Чехов. Литературное наследие. В 2-х т. Т. 1. М., 1995, с. 171).

Эвритмия была тем «Росинантом», на которого актер подсаживал свое воображение. Недаром чеховский замысел «Дон Кихота» рождается в пору создания «Петербурга». Чехова увлекала *диалектика* воображения в роли, открываясь через заостренный



Рисунок Н.А.Андреева. 1924

«психологический жест». Но, пожалуй, еще больше тревожила его *персона*, вырастающая за калейдоскопом ролей – от Фрэзера до Эрика, от Мальволио до Гамлета. «Всеединство» сыгранного.

В срежиссированных Белым во время лекций «взрывах сознания» актер быстро угадит «трюки рассудка». Но были и серьезные зацепки. По своей природе Михаил Чехов не являлся актером «переживания» и самовыражения. Его личное «я» в любых предлагаемых обстоятельствах обнаруживало прерывистость и неожиданные трансформации. Как будто «человек в футляре» начинал «расфутляриваться» всеми своими фобиями и фантомами. Оставаясь же «самим собой» как он есть, чувствовал себя незащищенным и потерянным. На тропях фантазии, на витках воображения Михаилу Чехову и мерещился новый Дон Кихот: человек непрерывного бытия, вдохновения и творчества жизни. С тазиком для бритья на голове,двигающийся огромными прыжками (для этого на сцене понадобились бы пружинные трамплины): «искро-силами», по режиссерской терминологии актера.

Этими силами должны были быть захвачены все участники, все «санчо пансы» спектакля «Петербург». Получилось “Чехово-Белого-Гиацинтово-Чибано-Берсенево-Реперткомово и т.д. «*детские*»”. У самого Чехова образ Дон Кихота вырисовывался

«каким-то боком похожим на Андриюшана» – Андрея Белого. Каким-то боком...

У Бориса Николаевича Бугаева была способность плодить своих «двойников», разглядывая их в качестве собственной изнанки. Был он, как передают, человеком большого обаяния и внутренней провокации. Его учили в намеренной двуличности, обычае отказываться от всего, что ему дорого. (На этом будут построены оценки в его поздних мемуарах.) Он родился в дворянской семье и рос в атмосфере «профессорской» Москвы. Крайне уродливый отец, всемирно известный математик, философ, и мать-красавица навсегда оставили в нем отпечаток любви-ненависти. Интеллектуальному властительству «теурга» противоречила взбалмошная, «линючая» красота поэта и композитора. Тяга к точным числам и схемам (учился на естественном отделении физико-математического факультета) влекла к конструкциям безудержного жизнетворчества.

Театр тоже прочился Белым в двойники. А стал таким же мучительным наваждением, как и все остальные его страсти. На заре творчества ценя Ибсена и Метерлинка на сцене Художественного театра, он бросался в размышления о двойственности «бытового», о тайном покрове событий – «театре ожидания» и смерти (термин М. Метерлинка), в котором преобладает понятие ИНОГО: боязнь, смутные зоны желаний, ведущие

в лабиринт по ступеням снов и видений. Им задумывалась «огромная мистерия» «Антихрист». Но после выхода в печать двух небольших пьес-мистерий «Пришедший» (1903) и «Пасть ночи» (1906) последовал отказ от драматургии в пользу поэзии и прозы. Интерес к театру возобновился лишь в двадцатые годы. В писательстве Белого 20–30 гг. властвует уже не мистериальность, а сходство с абсурдисткой поэтикой Кафки, ставшим для двадцатого века «тем парнем из сказки, который отправился в мир, чтобы научиться бояться» (В.Беньямин). Черты совершенно новой организации повествования обнаруживал в романах Белого автор первой русской антиутопии «Мы» Е.Замятин, сравнив создателя «Петербургга» с русским Джойсом.

В «Петербурге», первоначально переработанном в 1918 г. для кинематографа, новый стиль мог быть маркирован и экспрессионизмом, и кубизмом, и футуризмом. В авторских редакциях текста для сцены язык кино потом, в свою очередь, определяет действие: «столько там подкинута в жест», в раскадровку, в общее движение «киноглаза». Сам миф «Восток–Запад», лежащий в основе романа «Петербург»; «кубы» комнат и кабинетов; лица персонажей, как бы распадающиеся на атомы и «сдергиваемые», – вся эта разностильная фактура перечисленным течениям соответствовала и вторила. В спектакле МХАТ 2-го мифы не читались, а

лишь туманились за театральными завесами. Зато про-
рисовывалась «конструкция всех деструкций», «не-
бытия двух столетий» (выражение Ф.Степуна).

Скачок от «мечтателя» и «идиота» – к человеку
всех деструкций был сделан автором еще в романе
«Записки чудака» (1919). Вернувшись же в октябре
1923-го из Берлина полностью разочарованным в ан-
тропософии и вновь уверовавшим в русскую револю-
цию, Белый буквально завораживал присутствующих
новыми ритмами фокстрота и танго, «черными же-
стами» вывесок и мод. Любил изображать кинемато-
графическую проекцию, стоя на фоне белой стены.
Театральное «ломание» как самозащиту от социума
увидала в нем И.Одоевцева: в его гримасах проступали
маски. Цветаева в пронзительной новелле «Пленный
дух» увидит точней: «Полная и страшная свобода ма-
ски: личины: не-своего лица». Не подобную ли актер-
скую технику – полной свободы «маски» – пробовал,
испытывая на себе, Михаил Чехов?

В театральном мире переходной эпохи Белый во-
обще казался «своим человеком»: встречался и бе-
седовал с Комиссаржевской, Мейерхольдом. В 20-е
гг. недолго, но активно участвовал в начинаниях ТЕО
Наркомпроса (зав. научно-теоретической редакцией),
в проектируемом Мейерхольдом «Театральном уни-
верситете». Право на его будущую пьесу по «Петер-

бургу», кроме Чехова, оспаривали Мейерхольд, Завадский, Таиров. Впрочем, список «оспаривающих», приведенный в «Ракурсе к дневнику», может быть неточным, как и многие свидетельства Белого-мемуариста. Тем не менее сюжет заговоров и провокаций явно клубился и густел в воздухе. Работа над инсценировкой романа «Москва» для Мейерхольда в 1927 г. подстегивалась общим страхом непредсказуемой реальности. Белый знал за собой способность предварять в своих произведениях то, что потом станет политическим раскладом сил. Был ли он «пророком», подобно Достоевскому (в «Петербурге» достоевские мотивы используются, как и пушкинские, и лермонтовские), но им угадана и отражена в творчестве сама идеология тотального заговора как средства управления.

Другая используемая автором узловая тема: «метафизика русской бюрократии». Спектакль МХАТ 2-го 1927 г. «Дело» по Сухово-Кобылину с Михаилом Чеховым – Муромским мог продолжить и подкрепить заявленное в «Петербурге» (постановщик спектакля Б.Сушкевич играл там роль Липпанченко). Но в условиях крепнущей «мистики» советского государственно-бюрократического аппарата связь эта была не менее опасна, чем увлечение антропософией.

Сквозь все переделки и цензурные изъятия в спектакле «Петербург» звучала тема, думается, един-

ственно возможная и достоверная: искажения жизни и человеческой природы под воздействием мертвящей мысли. Отзывалась ли тут попутно тема петербургского рока, судить не беремся. Рок был запрятан в небольшой обиходный предмет: «сардинницу». В результате авторских изменений она на поверку оказывалась без взрывчатой начинки: жестянка с желтеньким песочком. «Фига с маслом». Знакомая «символистская» тема возникала было с приходом Дамы в трауре, говорившей: «Смерть... Имеет права свои». Но она имела совсем другое, зловеще шутейное решение. Как и Хор, поющий «Со святыми упокой» в сцене маскарада с черными домино, которые преследуют и теснят «красного шута» Аблеухова-сына.

Подгоняемый этим самым российским роком, Белый-поэт в разное время аранжировал свое поэтическое чувство разными смыслами:

...Исчезни в пространство, исчезни,
Россия, Россия моя!

(«Отчаянье», июль 1908)

...Россия, Россия, Россия –
Мессия грядущего дня!

(«Родине», август 1917)

У театра был свой творческий путь. МХАТ 2-й для Белого послушным исполнителем не стал. У него были

другие способы выражения и, возможно даже, система собственных искажений.

Как известно, автор оказался крайне недоволен результатом спектакля, назвав его «монстром». Сокращения авторского текста – почти вдвое. Заглох анонимный, «металлический голос», читающий историософские отступления. Пожертвовали развернутыми ремарками – главными «жестами» по Белому. В обдуманном им сценическом пространстве с продолжающим фигуру заговорщика силуэтом Медного всадника была жилая зона с прежними «фарфоруками», «зеленопарчовым» восточными халатом, с комнатами зеленой и синей. Образ Империи, взрываемой в цветущем болоте. Образ Аполлона-лягушки – промежуточного человеческого вида, принадлежности фантастического Петербурга.

В театре изменены фабульные ходы: кроме пустой сардинницы – примирение отца и сына перед гибелью сенатора от рук террористов, отсутствие убийства Липпанченко. Введен, с согласия автора, образ революционера Неуловимого. У кого-то из зрителей он связывался с фигурой главного большевика. Игравшие эту роль Г.Музалевский и Б.Афонин обладали разными личными данностями: жесткая, «оппозиционная» складка у первого (он станет противником Чехова в его разгорающемся конфликте с труппой). И человеческая мягкость, горькое смирение перед ходом событий – у второго.

В театре должны были указать зрителю на неизбежное направление. Но политических акцентов не расставляли – уводили в контрастность речевых и музыкальных ритмов, в затемнение экспозиции. Взрыв бомбы. Барабанная дробь. Подстегивающие команды Неуловимого. «Дело сделано» – фарсовый сценарий стал правдой.

П.Марков, первым давший драматическому опыту Белого определение «фарсовый сценарий», назвал работу театра «рассыпанным набором романа», «спектаклем режиссерского разнообразия, запоздалой выдумки и внезапных актерских раскрытий» (Марков П.А. О театре. В 4-х т. Т. 3. М., 1976, с. 303, 304).

Чуткая зрительница тех лет, Н.Б.Кедрина, передает в своем дневнике настрой зрительного зала, сбой реакции на исполнителя главной роли.

Важный чиновник, механически транслирующий циркуляры и предписания. Выживший из ума старик, болтающий всякий вздор и цепляющийся за единственное сочувствующее ему живое существо. «Обезьянья фигурка» в огромном кресле, старчески-наивное «да-да» в разговоре по телефону, «детский восторг изумления» при виде сардинницы... Пугающий шарж, трагический гротеск, образ «нежити»? Зал почти не реагировал – и вдруг отзывался на сцену «с пылью», когда важный сановник на глазах у слуг с тряпкой забирается на лестницу перед шкафом и вытирает корешки книг.

В свидетельствах о Михаиле Чехова говорится о «поэзии слабости» и «детскости». Стоит заметить, какой привкус был привнесен в эту поэзию после первой мировой войны бессвязным детским лепетом «дадаизма» (dada на детском языке – «лошадка»), переходящим в сюрреалистическую «заумь», в аблеуховское «ме-ме-ме»...

«И сынок-то хамлетист» – в сходном духе выражается камердинер Семеныч (Аблеухова-младшего играл И.Берсенева). По мнению слуги, сын подсматривает за отцом «через дырочку», пытается обнаружить тайное. Вряд ли реплика срабатывала. Но автор ведь писал роль Аблеухова-старшего для исполнителя Гамлета. В этой актерской работе он увидит необычайный импульс – «импульс к правде и свету». О сатурновом начале Чехова в роли Аполлона Аполлоновича скажет: «прижизненно умерший и оттуда сюда действующий».

Лента чеховских ролей, не стираясь в пыль, оставила нам воспоминание об уникальной технике актера. Его «светочувствительности».

Примерявший маски учителя, дурака-юродивого, сравнивший себя с горящим огнем, Андрей Белый умер зимой 1934-го от последствий солнечного удара летом.

Андрей Белый

ПЕТЕРБУРГ

Пьеса в 3-х действиях
(10 картинах)

ДЕЙСТВУЮЩИЕ ЛИЦА¹:

Аполлон Аполлонович Аблеухов, сенатор – М.А.Чехов
Анна Петровна Аблеухова, его жена – А.И.Дейкун
Николай Аполлонович Аблеухов, их сын – И.Н.Берсенев
Семеныч, камердинер – В.В.Готовцев, В.А.Подгорный
Сергей Сергеевич Лихутин – А.И.Чебан
Сюфья Петровна Лихутина, его жена – С.В.Гиацинтова
Марфушка, прислуга в доме Лихутиных – З.С.Игумнова
Граф Лейден – И.П.Новский, Е.А.Гуров
Граф Авен – А.И.Благонаправов
Вергефден, чиновник Департамента – А.М.Жилинский
Герман Германович – А.Н.Андреев
Неуловимый – Г.В.Музалевский, Б.М.Афонин
Александр Иванович Дудкин – С.В.Попов
Липпанченко, провокатор – Б.М.Сушкевич
Морковин – В.А.Громов
Варвара Евграфовна, курсистка – В.Г.Орлова
Дама в трауре – А.И.Попова, С.Г.Бирман
Обыватель – В.П.Ключарев, А.Н.Глумов
Генерал с прошением – А.В.Потоцкий
Чиновник – В.А.Таскин
1-й лакей Аблеухова – Н.П.Николаевский
2-й лакей Аблеухова – Б.В.Бибииков, М.В.Либаков
Швейцар – К.П.Шиловцев
Сановник – И.И.Лагутин
Генерал – М.И.Цибульский
Цукатов – М.П.Чупров, Е.А.Гуров

¹ Список действующих лиц в экземпляре помощника режиссера отсутствует. Приводим его по программкам спектакля.

Цукатова, его жена – Н.П.Шиловцева
Мегеры – Е.П.Федорова, Е.А.Соколова, З.А.Малахова,
В.Е.Куинджи, З.Г.Лемм
1-я дама – М.А.Жданова
Дамы – Г.И.Андриевская, А.Д.Давыдова, Е.В.Измайлова,
М.А.Кутузова, К.Л.Розанова
Франт – В.П.Яблонский, М.Д.Орлов
Барышни на балу – В.Е.Куинджи, О.П.Ключарева,
М.А.Кравчуновская, Г.К.Маркс, Е.Э.Оттен,
Т.И.Щурупова, М.А.Скрябина
Кадет – Ф.И.Москвин, К.В.Вахтеров
Правовед – А.Н.Кисляков
Писаря Охранного отделения – С.Б.Васильев, Е.А.Гуров,
М.Д.Орлов, Н.С.Сорокин, М.Л.Массин
Проститутка – З.Н.Невельская, М.А.Дурасова, З.А.Малахова
Окружающие обывателя – А.М.Должанский, Ю.Н.Васильев
1-й половой – Т.Д.Соловьев
2-й половой – И.Н.Шелапутин
1-й наблюдатель – А.М.Азарин
2-й наблюдатель – Н.А.Антонов
1-й рабочий – К.Н.Ястребецкий
2-й рабочий – А.В.Смирнов
Прохожие, рабочие, студенты, газетчики

Режиссеры С.Г.Бирман, В.Н.Татаринов, А.И.Чебан

Художники М.В.Либаков и Б.А.Матрунин

Композитор В.А.Оранский

Дирижер Н.Н.Рахманов

Хормейстер А.В.Свешников

Звуки В.А.Попова

КАРТИНА ПЕРВАЯ ¹

Улица

ГАЗЕТЧИК. «Новое время»... Забастовка на Сызрано-Вяземской железной дороге... Речь сенатора Аблеухова.

(Изредка пробегают прохожие.)

РАБОЧИЙ (Рабочему). Да, на десять рабочих указчик; указчику – рупь, нам – полтина; довольно нам рабствовать...

2-й РАБОЧИЙ. Циркулирует Браунинг там и еще кое -что.

1-й РАБОЧИЙ. Забастовали Колпинский и Чугунолитейные.

(Липпанченко и Морковин выходят.)

ЛИППАНЧЕНКО. Морковин?

МОРКОВИН. Я! Липпанченко?

ЛИППАНЧЕНКО. Я.

МОРКОВИН. Здесь!

ЛИППАНЧЕНКО. Так и знал!

МОРКОВИН. Придется теперь пожелать вам успеха.

ЛИППАНЧЕНКО. Предприятие мною поставлено, как часовой механизм... Роли розданы: инсценировка моя – Липпанченки, а Россия – партер.

МОРКОВИН. Чхи – насморк.

ЛИППАНЧЕНКО. Ведь цель моя – вызвать

¹ Особым шрифтом выделен текст, вычеркнутый в экземпляре помощника режиссера.

скандал в Аблеуховском доме, и так вот почему узелок; во-вторых, скандал в обществе, чтоб отстранить от поста; Аблеухов уходит в отставку; пост падает; звездная палата довольна, а партия – крепко в руках у меня.

МОРКОВИН. Гм... гм... Сальная свеча – лучшее средство от насморка. Нос очищен – дышишь свободно.

ЛИППАНЧЕНКО. Вот он. Пора!

Занавес.

КАРТИНА ВТОРАЯ

Гостиная Лихутиных

(Раздается голос Софии Петровны из-за алькова.)

ГОЛОС СОФ. ПЕТР. Марфушка, Марфушка, оставьте, оставьте: мешаете – шли бы к себе вы...

(Сергей Сергеевич Лихутин идет из-за алькова к двери налево, опустив голову.)

ГОЛОС СОФ. ПЕТР. Корсет!.. так... потуже... Да – то, шерстяное...

(Звонок. Марфушка выбегает из-за алькова.)

ГОЛОС СОФ. ПЕТР. Куда же вы?..

МАРФУШКА. Господи!

(Марфушка бежит обратно к алькову.)

ГОЛОС СОФ. ПЕТР. Я – сейчас.

(Из открытой двери, ведущей в переднюю, голоса и бряцание шпор.)

ГОЛОС АВЕНА. Я же редко бываю, а барыня?

(В гостиную из передней входят: Н.Э.Вергефден, Герман Германович и граф Авен.)

МАРФУШКА. Выйдут сейчас.

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ. Хризантемы?

АВЕН. Да, долг перед Софьей Петровной...

герман германович. Нет, Аполлон Аполлонович напомнит эпоху фон Плеве. Монгольское иго почувствуем мы.

ГРАФ АВЕН. Забудьте хоть вечером вы департаменты.

ВЕРГЕФДЕН *(с ироническим почтением)*. Удивляюсь взрыву я сил, источаемых этою черепною коробкою.

герман германович *(перебивая)*. Наперекор всей России.

ГРАФ АВЕН. А кстати...

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ. Простите меня, господа, подпишу и...

ВЕРГЕФДЕН. Комиссии, подкомиссии?..

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ. Служба такая *(уходит)*.

ВЕРГЕФДЕН. Да, да: Аполлон Аполлонович, знаете, есть человек...

герман германович. Говорят, его сын Николай Аполлонович...

ГРАФ АВЕН *(перебивая)*. Социалист, с видом выроodka...
(Резкий звонок в передней.)

ВЕРГЕФДЕН. О, Николай Аполлонович пишет систему, в которой себя объявляет единственным центром вселенной...

ГРАФ АВЕН. Совсем, как отец.

герман германович. Говорят, он отца ненавидит.
Он, что: сумасшедший?

ВЕРГЕФДЕН. Философ!

герм. герм. Да, два мертвеца!

(В комнату из передней входит Николай Аполлонович, присутствующие, точно застигнутые врасплох воры, смущены.)

ВЕРГЕФДЕН *(с некоторой подобострастностью)*. Николай Аполлонович, мы с вашим батюшкой...

НИК. АПОЛ. *(к Вергефдену)*. Я же, вы знаете, чужд этих ваших забот...

(Появляется С.С.Лихутин.)

СЕРГ. СЕРГ. Ну, вот – подписал.

(С шумом из алькова встает София Петровна Лихутина; на лицах присутствующих появляются улыбочки; Н.А. впиывается в нее пристальным взглядом.)

СОФ. ПЕТР. А? Герман Германович, граф Авен? Вергефден. *(К Н.А.)* Вы? Тоже?

(Горбясь, он подходит к ручке Софии Петр.; она спешно вырывает свою руку из его руки, поворачиваясь к графу Авену, и начинает трещать.)

СОФ. ПЕТР. Смотрите, какие... Барон Оммергау завозит их мне; говорит: «Вы японочка».

(С.П. кокетливо отрывает от букета хризантему и отрывает ей лепестки; граф Авен, встав на одно колено, подбирает с ковра лепестки.)

СОФ. ПЕТР. *(щелкая его хризантемой)*. Что это флирт. Вот же вам; заплатите мне штраф. *(Схватывает стоящую*

на окне кружку благотворительного сбора и подставляет графу Авену.) В пользу вдов и старух. (Граф Авен бросает двугривенный; София Петровна поворачивается к Н.А.)

СОФ. ПЕТР. (не без колкости). Вы не платите: нет, вы для этого слишком умны.

СЕРГЕЙ СЕРГЕЕВИЧ (Н.А.). Как работа у вас?

НИКОЛАЙ АПОЛЛОНОВИЧ: Ничего: я окончил главу о «Методике социальных явлений».

ВЕРГЕФДЕН. Ну, это... что-то... такое: для нас, нелетающих, слишком уж умное... И, говоря откровенно, Сергей Сергеевич, вы – нет: не философ.

ГРАФ АВЕН. Скорее – флажолетист?..

СЕРГ. СЕРГ. Так себе, я на флейте...

СОФ. ПЕТР. Завел себе чижика: ха, ха, ха, ха. И наигрывает серенады ему. (Смех.)

ГРАФ АВЕН. Ну, а чижик?

СОФ. ПЕТР. (в тон). Чирикает. (Пауза.)

ВЕРГЕФДЕН. Все же пора: мы заехали лишь на минуту... Хотите на скачки?..

СОФ. ПЕТР. Как, разве такая я скучная, что вы меня оставляете на... философию...

ГРАФ АВЕН. Но, нас ждут у Констанана: мы все же надемся на приглашение в ложу.

СОФ. ПЕТР. Ну, ну: доставайте, надейтесь (делая величественный жест рукой с протянутым цветком): я вас приглашаю.

(Гости прощаются, кроме Н.А. В передней слышно бряцание шпор и голоса, из которых подымается голос Герман

Германовича: «Сергей Сергеич, развал, да-с, приходится воевать». Голоса сливаются в гул.)

(Свисток парохода.)

СОФ. ПЕТР. (как бы про себя). Та же нота на «у» ... Вы послушайте: «ууу-ууу-ууу-ууу...»

НИК. АПОЛ. Пароход.

СОФ. ПЕТР. Не о том... другой звук... И неслышный; его прежде не было.

(Голова С.С. исчезает в дверях.)

СОФ. ПЕТР. Ну, же. Идите-сидите... Я видела сон: будто я ожидаю кого-то у Зимней Канавки; и вдруг слышу бегут; озираюся: из-за дворцового бока, подумайте-ка (касается рукой Н.А.), на меня домино побежало: кровавое, красное; смотрит...

(Н.А. смотрит на нее восхищенно.)

НИК. АПОЛ. Вы нервны.

СОФ. ПЕТР. (резко). Но скажите-ка, а почему у вас стало лицо таким?

НИК. АПОЛ. То есть, каким?

СОФ. ПЕТР. На отца вы похожи, две капли воды...

НИК. АПОЛ. Я его... ненавижу!

СОФ. ПЕТР. А помните, как я на свадьбе боялась, что вы опрокинете над головой моею венец... очень странно, что вы были шафером... Ах, в этот день вы ходили с сиявшим лицом.

НИК. АПОЛ. Дальше?

СОФ. ПЕТР. Дальше – вплотную увидела вас... Ай, ай, ай! Куда делось лицо Аполлона? Лишь издали вы показались таким... оказались же вы отвлеченным философом.

НИК. АПОЛ. (*с порывом*). Нет, вы не знаете, что значит мыслить: не есть и не спать, и подслушивать мысль в голове; и вдруг броситься в бездну испуга от собственной мысли; и чувствовать: мысль разрывает... (*Обрывая себя.*) Так, была я развенчан... Но, Сергей Сергеевич – тоже?

СОФ. ПЕТР. Сергей Сергеевич – что же? Сергей Сергеевич – муж: с провиантами возится; вы – его друг, вот и все; нет, еще вы философ, немножечко выродок, занимающийся этим всем (*с гримаской*): «революция эволюция» – путаю я...

Революционер известный,
Хоть аристократ,
Но семьи своей бесчестной
Лучше во стократ.

НИК. АПОЛ. (*горячо*). Нет, да не мучайте...

СОФ. ПЕТР. (*отскакивая от него*). Стойте – там: там и ни шагу. (*За сценой раздается звук флейты.*) Сергей Сергеевич: играет... для спящего чижики...

НИК. АПОЛ. Вы испугались чего-то?

СОФ. ПЕТР. В вас есть, извините, какое-то что-то... лягушье...

НИК. АПОЛ. Что ж, я – Аполлон и лягушка: спасибо.

СОФ. ПЕТР. Вы знаете: прошлой весною была я с Варварой Евграфовной на реферате на вашем. Варвара Евграфовна знаете кто?

НИК. АПОЛ. Нет, не помню.

СОФ. ПЕТР. Она затащила на вас: я ни слова понять не могла, а вы мыслями все там ломали. Но, стоило кончить вам... сойти с кафедры...

НИК. АПОЛ. (*иронически*). Как я уязв?

СОФ. ПЕТР. Да, поклонники ваши, они, вы простите, мужчины, а вы...

НИК. АПОЛ. Барышня, что ли.

СОФ. ПЕТР. Нет – вы недоносок скорей.

НИК. АПОЛ. (*пылко*). Мысль моя – недоносок для вас. Но она для меня есть действительность...

СОФ. ПЕТР. Уж не такая я глупая, чтобы не видеть, как скованным Прометеем, героем каким-то себя вы считаете, так о вас многие думают. Вместе с Варварой Евграфовной. Эта вас прочит в героя, способного все там взорвать. Все – слова ... Революция ваша – одна рефератная тема ... а есть же такие, которые ...

НИК. АПОЛ. (*страстно*). Что?

СОФ. ПЕТР. Не болтают, а ...

НИК. АПОЛ. Что?

СОФ. ПЕТР. Говорят себе: «Слово и дело».

НИК. АПОЛ. А, если бы я...

СОФ. ПЕТР. Что?

НИК. АПОЛ. Сказал себе: «Слово и дело»!

СОФ. ПЕТР. За вас я спокойна. (*Перебивая себя.*) Всю эту неделю усиленно я занималась пластикой; слушайте музыку, под которую я.

(*Подходит к граммофону и заводит его.*)

СОФ. ПЕТР. (*отталкивая его*). Прочь... (*Он ловит ее; она выскальзывает.*) Ударю! (*Н.А. схватывает ее; она размахивается, раздаётся звонкая пощечина.*) Лягушонок, урод, красный шут! Вот вам!

НИК. АПОЛ. Если я – красный шут, вы – японская кукла!
(Н.А. медленно уходит.)

СОФ. ПЕТР. Пойдите же... Нет.

(С.П. падает на колени у двери, роняя голову в руки; входит Сергей Сергеевич.)

С.С. Что с тобой?

(С.П. вскакивает и бежит к окну, и кричит.)

СОФ. ПЕТР. Николай Аполлонович, не уходите, вернитесь... вернитесь... вернитесь... (С отчаянием.) Не слышит... ушел...

С.С. Полно, Соня.

С.П. (отпихивая С.С., с рыданием). Я – кукла японская... я – би-ба-бо...

С.С. Послушай, дружок мой (обнимает ее)... В передней столкнулся я с ним. Он был бледен... У вас что-то вышло. Скажи...

С.П. (с бешенством). Почему вы такой бездыханный, безжизненный. Вы бы должны ревновать, бесноваться...

С.С. Я? Видишь ли, ты мой дружок; говоря без затей... что поделаешь – тут, да, случилось несчастье...

С.П. (сквозь слезы). Ах, вы, вы – блаженный...

С.С. Нет, знаешь ли, я понимаю границы свои, и я действую, знаешь ли.

С.П. Вашу жену оскорбляют, а вы... (Бешено.) Напишите ему, чтоб не смел он являться; он, он – фигурант.

С.С. Соня!

С.П. Я требую!

С.С. Знаешь ли... словом – да, да – напишу. Напишу.

Занавес.

КАРТИНА ТРЕТЬЯ

Улица. Слово и Дело

Н.А. Слово и дело. Слово и дело, слово и дело.

АЛЕК. ИВАН. Пойдите, как вы, Николай Аполлонович!

Н.А. Вас мне и надо!

А.И. О чем вы?

Н.А. Я – с вами иду: я даю обещание партии, да – согласен на все.

А.И. (*значительно*). А, вот оно что? (*Оба уходят.*) Идемте, идемте!

ЛИППАНЧЕНКО. Ну-те, пора.

Занавес.

КАРТИНА ЧЕТВЕРТАЯ

Учреждение

АПОЛ. АПОЛ. (*холодно*). Так вот-с... И подайте прошение по форме – в законами установленной норме.

ЧИНОВНИК (*подобострастно*). Но, ваше высокопревосходительство, ведь формуляр...

А.А. (*не поднимая глаз*). Что?.. Нечист?..

ЧИНОВНИК. Я не то хотел выразить.

А.А. (*перебивая чиновника, встает из-за кресла, холодный, прямой, как палка, и с мертвою ледяною любезностью*

подает бумагу чиновнику со звездой). Ну-с, так вот-с, ваше превосходительство, поступайте, как я сказал.

(Трещит телефон. А.А., стоя схватывается за трубку, ледяным мертвым голосом бросает в телефон.)

А.А. (в телефон). Дело... за номером 6300? Не слышу... (Вергефдену.) Дать справку. (В телефон.) Да, да, да.

ВЕРГЕФДЕН (роясь в папке, которую держит под мышкою). Есть, подписано.

А.А. (в телефон). Есть, будет послано. (Не опуская трубку телефона, протягивает два пальца чиновнику со звездой.)
Мое почтение.

(Чиновник со звездой выходит.)

ВЕРГЕФДЕН. Следующего?

АПОЛЛОН АПОЛЛОНОВИЧ (берет новую бумагу и рассматривает, делая пометку). Дать ход... Приготовьте запросы гражданской палаты за август...

ВЕРГЕФДЕН. Слушаю, Ваше высокопревосходительство. (Идет к двери.)

А.А. Вот еще! Ме-эмме... Тут – прибудет чиновник из департамента полицейского, так принять... (Вергефден уходит, трещит телефон.) Что?.. Не слышу... (Вдруг с негодованием.) Э, что же вы, батюшка, как же вы, батюшка, нет-с, ваше сиятельство, я – человек школы Плеве; да, так и скажите. (Бросает трубку. Входит Вергефден.)

ВЕРГЕФДЕН. Граф Лейден.

А.А. (торопливо). Просите сюда...

(Вергефден уходит; входит Лейден.)

ЛЕЙДЕН. Вы гоните, гоните меня, Аполлон Аполлонович.

А.А. Очень рад я, садитесь. (*Трещит телефон. Кладет трубку не на телефонный прибор, а рядом с собой.*) Дела-с!..

ЛЕЙДЕН. Я мешаю?

А.А. Да нет, вот я снял телефонные трубки, чтоб нам не мешали... Что скажете?

ЛЕЙДЕН. Нет, что вы скажете? Гибель России?..

А.А. Да нет-с, просто так себе.

ЛЕЙДЕН. Плохо? В отставку бы вам.

А.А. (*пылко*). Но ведь если отставка (*разводит руками*), я – умер. Остается автобиография.

ЛЕЙДЕН. Умерли не вы, а режим.

А.А. В конце концов – нет ничего. (*Помолчав.*) Мы линуем, планируем, знаешь-тили, на клоаке: куда надо кинуться. Вы ж говорите – отставка; ведь это же – кинуться...

ЛЕЙДЕН. Что ж, по-вашему, лучше так над клоакою планировать?

А.А. Сколь не тщишь, а... ме-ме...

ЛЕЙДЕН. Вопрос конституции есть вопрос дней.

А.А. (*надувая щеки и выпуская воздух, обиженно*). Это, это... ну, знаешь-тили... ну... положим...

ЛЕЙДЕН. Идите в отставку!

А.А. В Задушлину сесть – у себя, на Гагаринской?

ЛЕЙДЕН. Сын, говорят, ваш – философ: так есть жизни смысла.

А.А. Сын чужой. Знаешь-ли-тили, вырос какой-то такой посторонней фигурую. Кантонисты к нему стали бегать.

ЛЕЙДЕН. Да, вы повергли в печаль меня.

А.А. Говорите, отставка... Куда мне отставиться? А? На Гагаринскую? В холодные стены? И видеть из окон пространства воды? Там – лед, лед; здесь (*указывая на лоб*) – какие-то праздные игры, живешь, так сказать, у себя в голове. Вот и Анна Петровна на старости лет... Гм... в Толедо поехала. Я там бегаю годы по комнатам, знаешь-тили, размышляю... ме-ме; и пришел к заключению: домашний очаг просто сток человеческой мерзости... Куда же отставка-то? Что же останется? Отправление органических функций. На фоне горящей Империи?

ЛЕЙДЕН. Верно!.. (*После долгого молчания.*) Пора, мой друг, пора: покоя сердце просит. Бегут за днями дни... И каждый день уносит частицу бытия... А мы с тобой вдвоем располагаем жить. А там, глядь и умрем.

(*Граф Лейден задумывается. А.А. с раздражением кладет телефонную трубку на аппарат; аппарат начинает трещать; А.А. прикидывает ухом к трубке, и лицо его принимает вновь строгое, подтянутое, непроницаемое выражение.*)

А.А. Не прислали?.. Подписано же!.. Министр внутренних дел? Так!.. Сейчас. (*Протягивает руку к звонку, звонит.*)

ЛЕЙДЕН (*вставая*). Я – пойду... Не вставайте... Я скоро к вам буду...

А.А. (*не отрывая трубку от уха, рассеянно протягивает графу Лейдену два пальца; в дверь входит Вергефден. Граф Лейден уходит; А.А. к Вергефдену, с неприятнейшим раздражением*). Ну, как же вы, батюшка?.. Что же вы, батюшка? В деле за номером 6300 у вас не подшита бумажка (*бросает трубку*), чтоб все там нашлось...

ВЕРГЕФДЕН. Будет сделано... Ваше высокопревосходительство, вас чиновник там спрашивает... Департамент полиции...

А.А. *(перебивая)*. А? Туда *(показывает на левую дверь)*.

ВЕРГЕФДЕН. Я уже...

(А.А. проходит в дверь налево.)

ЧИНОВНИК. Денек!

ВЕРГЕФДЕН. Сегодня он зол; и напуган... Волнуется.

ЧИНОВНИК. Перепугаешься...

ВЕРГЕФДЕН. Ломается ось механизма.

(Телефон трещит, Вергефден берет телефонную трубку. В телефон: «Да, занят...» - кладет трубку. Чиновники уходят. Показывается А.А., за ним – Морковин.)

МОРКОВИН. Так признаки, вы говорите...

А.А. Лица не заметил... Но усики темные... Да-с... И глаза... Там стоял перед домом и в окна смотрел.

МОРКОВИН. Так не раз, говорите?

А.А. Еще где-то видел...

МОРКОВИН. А вы не припомните, ваше высокопревосходительство?

А.А. Нет, знаешь-тили, я не припомню...

МОРКОВИН. Вы, ваше высокопревосходительство, не беспокойтесь: приняты меры... Апо

А.А. Да.

МОРКОВИН. Будут приняты меры...

А.А. *(протягивая два пальца Морковину)*. Да... так все.

(Морковин, отвешивая подобострастные поклоны, выхо-

дит; А.А. подходит к столу, нажимает звонок; в комнату входит Вергефден.)

А.А. (бросая Вергефдену). Следующего. (Вергефден выходит; трещит телефон; А.А. подходит к прибору, берет трубку, садится в кресло, прикладывает трубку к уху; дверь открывается, в комнату входит дама в трауре.) (В телефон.) Как!.. Покушение... (Лицо его принимает вдруг выражение неподдельного страха.) Так... (Дама нерешительно подходит к столу.)

ДАМА. Ваше высокопревосходительство.

А.А. (прямой, как палка, бросает). Чем могу вам служить?

ДАМА (протягивая бумагу). Ваше высокопревосходительство – смерть... (запинается). Имеет права свои.

(А.А. с тем же бесстрашием берет бумагу.)

Занавес.

КАРТИНА ПЯТАЯ

Дом Аблеуховых

ШВЕЙЦАР (голос). «Дневник происшествий, 9-го октября, поздно вечером...

ЛАКЕЙ. Над каналом у моста стоял человек, одетый в красное домино с черною маскою на лице; мы отметим, что это уже третий случай явления неизвестного мистификатора на улицах Петербурга. Полицией приняты меры».

(Появляется Николай Аполлонович.)

ЛАКЕЙ. Я вот посмотрю, Николай Аполлонович, все-то вы пишете, трудитесь; и развлечения себе никакого.

Н.А. Что делать?

ЛАКЕЙ. Я так полагаю, что вы за народ, извините, пожалуйста.

(Внизу раздается звонок.)

ГОЛОС ШВЕЙЦАРА. Вам кого?

ГОЛОС А.И.ДУДКИНА. Николай Аполлонович дома?

ГОЛОС ШВЕЙЦАРА. А вам-то зачем?

ГОЛОС ДУДКИНА. Да есть дело.

Н.А. От костюмера, наверное, счет?

ГОЛОС ДУДКИНА *(внизу)*. Николай Аполлонович, вы не узнали меня.

Н.А. Александр Иванович! Без очков не узнал, раздевайтесь. *(Показывается А.И.Дудкин.)* Забыл обещание.

А.И. *(озирая залу)*. Какие прекрасные комнаты. Великолепные комнаты. Что такое там вижу я, а? Домино?

Н.А. Это так; это так себе...

А.И. Не беспокойтесь.

Н.А. Садитесь.

А.И. *(Н.А.)*. Видите, я к вам за делом.

Н.А. *(вздрагивая)*. Но, должен сказать, обещание дал-то я в шутку тогда.

А.И. *(не слушая)*. Вы очень обяжете.

Н.А. Был лишь порыв неразумный... поймите...

А.И. Мне крайне неловко, но помня...

Н.А. И помнить-то нечего.

А.И. *(продолжая)*. О вашем сочувствии партии, я и пришел...

Н.А. И напрасно, сочувствие в принципе.

А.И. Маленькая услуга.

Н.А. Какая?

А.И. Поручено мне попросить вас сохранить этот вот узелочек.

Н.А. О, только. Охотно.

А.И. А вы осторожнее.

Н.А. Литература?

А.И. Ну, нет... Тише вы, ради Бога!

Н.А. Вот что сказать вам хотел – удивляюсь неосторожности вашей: бывать у меня, сами знаете как неудобно... пойдёте отсюда, чтоб нам не наткнуться на... на... на... Родителя.

(Уходят. Звонок.)

ГОЛОС ШВЕЙЦАРА. А лошадей отпустить-с?

А.А. Да, там. *(На лестнице показывается А.А.)*

Н.А. Рарà.

А.А. Что-ме-ме...

ЛАКЕЙ. Что прикажете?..

А.А. Что... Николай Аполлонович?

ЛАКЕЙ. Ничего себе, здравствует-с.

А.А. Так-с... Хорошо-с... А еще?

ЛАКЕЙ. Да, по-прежнему, книжки читают-с... Гуляют-с.

А.А. И... как?

ЛАКЕЙ. Пишут-с.

А.А. Дальше.

ЛАКЕЙ. Недавно они поджидали...

А.А. Кого?

ЛАКЕЙ. Костюмера.

А.А. Какого такого?

ЛАКЕЙ. Я так-с полагаю, поедут-с на бал.

А.А. Ага, так на бал... *(в измышлении анекдотика)* э...
скажите-ка: кто всех почтеннее.

ЛАКЕЙ *(расплывается в улыбке)*. Я полагаю, действительный тайный советник.

А.А. Суждение справедливое в мыслях имеете ваших...
всех почтенней... ме-ме трубочист.

ЛАКЕЙ. Как же так?

А.А. Перед ним посторонится и действительный тайный. Запачкает сажею... Пф... Хи-хи...

ЛАКЕЙ. Вот оно как-с...

А.А. А только есть должность еще почтеннее – ватерклозетчика... Пфф... Хи-хи... *(вдруг переменяя тон на сухой)*
Лошадей завтра в десять.

ЛАКЕЙ. Я – слушаю-с.

ГОЛОС ШВЕЙЦАРА. Ватерклозетчика вспомнил.

ГОЛОС ЛАКЕЯ. Да, вот зашел ум за разум, а все от делов государственных.

Н.А. *(входит)*. Говорил же я вам, что рискованно...

А.И. Я пройду незаметно...

Н.А. *(шепотом)*. Я вас проведу.

(Оба крадутся. Выходит Аполлон Аполлонович.)

А.А. Как? Что? Стой?

(Немая пауза.)

Н.А. Вот... папаша... я... мы... мой... товарищ.

А.А. Я вам помешал? *(С испугом глядя на А.И.)* Я... я...
ме-ме-ме... С Николай Аполлонович...

Н.А. С Александром Ивановичем... наукою... мы...

А.И. Занимаемся.

А.А. Да, вот... так, все...

Н.А. Мы... готовимся...

А.И. Вместе...

Н.А. К экзамену...

А.А. Так и все... Впрочем, я не... задерживаю. *(Уходит.)*

(А.И. скрывается. Ник. Апол. входит в комнату отца.)

А.А. А... Ты?..

Н.А. Я...

А.А. Что ты?

Н.А. Нет...

А.А. Что?

Н.А. Я.

А.А. Так-с, так-с, так-с... хорошо-с.

Н.А. Я...

А.А. Позволь, что такое?..

Н.А. Прочел.

А.А. Что прочел?

Н.А. В «Теории дер-Ерфарунг».

А.А. Так что же это за книга, голубчик?

Н.А. Когена.

А.А. А кто он такой?

Н.А. Кантианец.

А.А. Не знаю, не знаю, дружок. Да, вот, много на свете есть специальностей, да-с, глубока каждая специальность. Ну, скажи-ка, голубчик мой, кто это там посещает тебя?

Н.А. Знаешь, так себе, ходит...

А.А. А часто он ходит?..

Н.А. Да, так себе.

А.А. Может быть, это нескромный вопрос?.. Впрочем, если вопрос мой некстати... и, ну так, там... Я, знаешь-ти-ли, я – устал; доброй ночи.

(Точно испуганные, они разбегаются. Показывается старик камердинер – Семеныч.)

СЕМЕНЫЧ *(сам с собою)*. Я, ваше мол-ство барин, так мол и так... никакого внимания и барчонок то эфот, прости прегрешения наши, о Господи, – химик. *(Семеныч идет на балюстраду, вдали слышен звук отщелкиваемой задвижки. Прислушиваясь.)* Его высокопревосходительство в ватерклозете... О Господи! Грабили купца Авгиева, купца Авгиева и провизора Хаху резали. *(Входит А.А.)*

А.А. Что?

СЕМЕНЫЧ. Да, хожу тут, смотрю. Время темное, темное, купца Авгиева грабили, Хаху провизора резали...

А.А. А, вы... ме-ме... босы?

СЕМЕНЫЧ. Да-с, бос.

А.А. У вас... пятки желтые? Скажите-ка, желтые?

СЕМЕНЫЧ. Желтые пятки не у меня-с: у китайцев.

А.А. Хи-хи... может розовые?

СЕМЕНЫЧ. Человеческие...

А.А. А у барышни, хи-хи-хи-хи... пятки розовые...



Отец и сын Аблеуховы

СЕМЕНЫЧ. Пятки, какие там пятки!.. До пяток ли?.. Сам-то гриб, падера... сынок-то... хамлетист... Туды же, о пятках. (Озясь.) Вишь ты, желтые. У самого пятки желтые...

Занавес.

Действие второе

КАРТИНА ШЕСТАЯ

У Лихутиных

(Сцена изображает декорацию первой картины. Звонок. Марфушка бежит отпирать; в передней слышны голоса. Слышны голоса Марфушки и модистки.)

ГОЛОС МАРФУШКИ. От мадамы... От Фарнуарши.

(Модистка уходит; за ней захлопывается дверь; раздаются меланхолические звуки флейты из комнаты С.С. на мотив: «Выхожу один я на дорогу». Марфушка появляется с большою кардонкою, бережно ставит ее; резкий звонок; Марфушка бежит отпирать; слышен вскрик Марфушки.)

ВСКРИК МАРФУШКИ. Ах, голубушка барыня.

(Флейта обрывается; в передней истерический смех и плач, визг Марфушки и испуганный голос С.С.)

ГОЛОС С.С. Что там такое? А, Сонечка. (С.П. в растегнутой шубке влетает в комнату; за ней бежит С.С. Лихутин.)

С.С. Соня! (Проносится в комнату С.П. и выбегает оттуда со стаканом воды.) Полно же, выпей водицы.

С.П. Оставьте меня... бегать к чижику; а... покупать конопляное семя...

С.С. Да, но, дорогая моя.

С.П. (*перебегая от него*). У вас рыба какая-то кровь...
Оставлять так жену.

С.С. (*задетый чем-то*). Ты напрасно; я все понимаю.

С.П. Страдалец! Я знаю, как вы без меня тут... ха-ха...
отправляется за город ха-ха-ха... с силками для птиц: ха-ха-
ха... ловить чижиков;

С.С. Соничка. Знаешь ли, эти поездки в природу с силками, чижики, флейта – невинное удовольствие отдыха, а ты вот... Я знаю, тебе не легко... Но... но... но... самолюбие есть у меня; и свободы твоей не хочу я стеснять; при тебе я стою на часах. Чтоб я...

С.П. Что? Марфушка... шубу... Снимите же. А... От мадамы Фарнуа... (*Спыхватываясь*.) Опоздала (*показывая на кардонку*)... Костюм Помпадур... Принесли-таки... (*Обе развязывают кардонку и вынимают голубой с серебром костюм Мадам Помпадур*.) Туфли... Помпоны. Несите... (*Марфушка уносит костюм в комнату [Софии Петровны].*) И все приготовьте... Я еду.

ГОЛОС МАРФ. (*из-за ширмы*). Голубушка... ишь расхотелись... Оно и понятно: балы...

ГОЛОС С.П. Ну, вы там... Ничего не смыслите...

ГОЛОС МАРФ. Ряженые?

ГОЛОС С.П. Да.

ГОЛОС МАРФ. И – всякие там?

ГОЛОС С.П. Да.

ГОЛОС МАРФ. И турки, и негры?

ГОЛОС С.П. Бывают и турки, а негры – не знаю.

ГОЛОС МАРФ. А вы красавицей будете.

(С.С. *подходит к алькову и тихо бросает.*)

С.С. Сонечка, скажи без утайки, как другу, опять Николай Аполлонович.

С.П. Вы не смеете мне говорить про него.

С.С. Сонечка, выйди ко мне на минутку.

С.П. Приставало, мне некогда!

С.С. А хочешь, дружок, я «ему» напишу?

С.П. (*с взрывом ярости и слез*). Николай Аполлонович – мерзавец, мерзавец.

С.С. (*перебивая*). Сонечка, ну, что ты? Как можно такие слова допускать. Николай Аполлонович – человек, ушедший в науку, – философ. Что ж делать, должны относиться мы чутко к движениям сердца. [Нрзб]

С.П. Нет, вы такая добрятина. (*Вспомнив что-то.*) Вашу жену преследуют, издеваются.

С.С. Кто?

С.П. Ах, вы не знаете, не знаете?

С.С. Сонечка, да имей ко мне жалость, скажи.

С.П. (*точно ее прорвало*). Слушайте, я вот сейчас возвращалась, иду, напеваю Чайковского, из-за дворцового бока, у Зимней канавки, перед женой вашей выросло... да (*с ужасом*): Домино.

С.С. (*испуганно*). Что?

С.П. Домино.

С.С. Когда?

С.П. *(торжествующе)*. А вот только что...

С.С. *(с ужасом)*. Бог знает... *(негодуя)* Домино.

С.П. Домино таинственно протянуло кровавого цвета рукав. Я узнала, конечно, бегу в сторону, он за мной.

С.С. *(с ужасом слушает)*. Боже!

С.П. Страшно так. На улице крики, за нами бежали какие-то люди.

С.С. И ты уверена, что тот мерзавец...

С.П. Да, Николай Аполлонович.

С.С. Я вам муж, а не грум. *(Принимается по-прежнему бегать, ударяя левой рукой, сжатой в кулак, по воздуху на поворотах.)*

С.П. *(с недоуменным испугом отступая от него)*. Что вы это.

С.С. *(хватаясь рукою за шею и останавливается, давясь, с неузнающим взглядом)*. Кхе-кхе... Ничего... Так себе.

С.П. Что вы это стоите... бормочите... Не бормочите, еще добормочетесь.

С.С. *(стоя спиной к Софии Петровне бормочет)*. А! А! Додружил, доглумился. Шутовские гримасы, в подъезде... Я – вытормошу.

С.П. *(успокаивающе)*. Ну, идите... Пора мне... сыграйте на флейте. Пора мне. Я еду.

С.С. *(вдруг взрывается на всю комнату)*. Убить.

(Показывается Марфушка и с недоумением смотрит на сцену; С.С. вдруг срывается и убегает в дверь налево.)

МАРФУШКА. А что это барин такой?

(С.П. и Марфушка уходят за альков.)

С.П. Это дело не ваше. Идите черепаховую подайте грёбенку... губную помаду. *(После паузы.)* Что он?

(Марфушка пробегает из-за алькова к левой двери, приоткрывает, просовывает в нее голову и бежит назад за альков.)

МАРФУШКА. Да в передней стоит.

С.П. Ну и вот: отойдет...

МАРФУШКА. Рот раскрыл.

С.П. *(неуверенно)*. Принесите-ка зеркальце...

С.С. *(врываясь в гостиную, начинает бегать, отрывисто выхрипывая)*. Я... Я... родовой дворянин, столбовой дворянин... кхе... кхе... Гвардии подпоручик... не грум!

С.П. *(из спальни)*. Что вы?

С.С. *(останавливаясь и хватаясь за горло)*. Кхе, ничего. Так себе...

С.П. *(Марфушке)*. Поторапливайтесь.

С.С. Софи... Дайте слово, я очень прошу, что на бал не поедете. *(Молчание.)* Я умоляю... *(Молчание.)* Я...

(Звонок. Марфушка бежит открывать. С.С. идет за Марфушкой, хватаясь за голову и вскрикивая.)

С.С. Я... раздавил павиана... *(Входит Варвара Евграфовна, столкнувшись с ней, запахиваясь в халат.)* Извините. Я... вот... не одет... *(исчезает)*.

ВАРВ. ЕВГР. Проходите себе, я не вижу.

С.П. Варвара Евграфовна, уж извините, вот только – прическа.

(Молчание, слышно шлепанье туфель С.С. в передней.)

ВАРВ. ЕВГР. Конечно, к Цукатовым – на вечер?..

С.П. Только припудрюсь.

В.Е. На этом балу будет общий наш с вами знакомый, как кажется, ну, и поручено мне...

С.П. (*появляясь в костюме Помпадур*). Вот и я.

В.Е. (*оглядывая Софию Петровну*). Вижу, вижу. Поручено мне Николаю Аполлоновичу это письмо передать. Письмо очень важное... Передадите?

С.П. Пе... пе... передам. (*Голова С.С. исчезает.*)

В.Е. Ну, а мне прохладиться тут некогда... Вот и пошла. (*Марфушка идет провожать В.Е.*) На митинг я.

С.П. (*читая часть записки*). «Вы дали нам слово, что»... «Спешим Вас, товарищ уведомить, что Вам поручается приступить к совершению дела...» Они предлагают отца! «Материал в виде адской машины Вам передан был в узелке вчера вечером»... «Ждем... мы... в ближайшие дни» (*стоит в ужасе*). Нет, шутки друзей! (*Голова С.С. просовывается из передней.*) А если... нет... так... испугать; это – шутки. Передам.

С.П. (*Марфушке тихо*). Посмотрите, что барин.

(*Где-то наверху играют польку, мазурку. В комнату входит С.С., совершенно бледный, растрепанный.*)

С.С. Я дал офицерское честное слово, что вы... не поедете. (*Молчание.*) Что? А в противном, да-с, случае... мне придется... запретить. (*Молчание.*)

С.П. Не пугайте меня Домостроем. Я еду.

С.С. Не едете.

С.П. Еду.

С.С. (*вскакивая*). Так вы не вернетесь. Я... Я... Произойдет просто ужас... Софи, пожалейте себя и меня...

С.П. Я еду. Марфушка, шубу.

С.С. (вдруг с нечеловеческим ревом). А? Вон!..

МАРФУШКА. Не могу, слабонервная я...

С.П. Марфушка, шубу! (В одной руке у нее черная масочка, в другой – пуховка. С.С. летит в переднюю, появляется с ротондой в руке; С.П. делает ему реверанс, пробегает в дверь, кивнув ему.)

МАРФУШКА. Барин!

С.С. Вон!

МАРФУШКА. Как же так?

С.С. Вон!

МАРФУШКА. Куда же?

С.С. Вон из дому!

МАРФУШКА. Барин!

С.С. Вон!..

С.С. Кончено... Кончено. (Гостиная озаряется луной.)

Занавес.

КАРТИНА СЕДЬМАЯ

(2-ая картина¹)

Бал – у Цукатовых

(Зал. При открытии занавеса в зале бурная жизнь и веселье. Из невидной части гостиной проходит выложенный молодой франт в монокле в сопровождении нарядной молодой дамы. Франт рисуется.)

¹ 2-я картина 2-го действия.

ДАМА В ВИШНЕВОМ. Глаза как испанские кастаньеты – летают, картинка.

ЛЫСЫЙ САНОВНИК (*из левой ниши, даме в лиловом*). Имение с бельведерами пробаронил-с.

(*Молодой франт проходит с дамой, рисуясь, на танцы.*)

ДАМА В ВИШНЕВОМ (*вслед франту*). Походка – версификация, баркарола.

ЦУКАТОВ. Аполлон Аполлонович!

(*Появляется А.А.Аблеухов.*)

ЛЫСЫЙ САНОВНИК (*Аполлону Аполлоновичу*). А меня-то вот, батюшка, сдали в Сенат...

ВТОРАЯ МЕГЕРА (*первой, указывая на А.А.*). Его прочат в министры...

ЦУКАТОВА (*Аполлону Аполлоновичу*). Вас так трудно увидеть.

А.А. (*сухо*). Так, все: не бываю.

ДАМА В ВИШНЕВОМ. Прекрасно.

ЛЫСЫЙ САНОВНИК (*указывая А.А. на танцующих*). Веселая вещь эти танцы, ведь вы танцевали, когда были молоды?.. Да?..

А.А. (*проходя по авансцене, немного сконфуженно*). Ну, там всякое. Знаешь-тили, контреданс... (*А.А. ушел.*)

ГЕНЕРАЛ. Словом бьет, как барбетная батарея...

ПЕРВАЯ МЕГЕРА. Вития...

ТРЕТЬЯ МЕГЕРА. Вершитель...

ВТОРАЯ МЕГЕРА. И я говорю.

ЧИНОВНИК (*чиновнику*). Я так и сказал Абазе.

ГЕРМАН ГЕРМАНОВИЧ. Абаза ж?

ЧИНОВНИК (чиновнику). Абаза же на это... (проходят).

(Показывается красное домино. Голоса: Приехали маски.)

ГОЛОСА. Да... да – домино, вот так штука.

(Молодежь группируется около домино.)

ПРАВОВЕД. Кто ты, кто ты, гость суровый?

(На белом куске зала за домино вырастает злое испанец.)

МОЛОДЕЖЬ. Испанец!

ПРАВОВЕД. Не ты ли снуешь по проспектам?

ГОЛОСА (к домино). Вы читали газеты. А? Что? Домино? Да, опять. (Расходятся.) Домино немое. (Домино удаляется.)

ЧЕРНЫЙ ИСПАНЕЦ (останавливает домино). Ты забыл?

КРАСНОЕ ДОМИНО (оборачиваясь). Что?

ЧЕРНЫЙ ИСПАНЕЦ. Свое обещание.

КРАСНОЕ ДОМИНО. Кто ты?

ЧЕРНЫЙ ИСПАНЕЦ. Кто. Кто губит!

(Появляются новые маски.)

ИСПАНЕЦ (к Софии Петровне). Там: ждет он; вам – надо: письмо.

С.П. (вздрагивая). Как, вы знаете? (Умоляюще.) Что это, шутка друзей?

ИСПАНЕЦ. А, так вот оно как – вы письмо распечатали.

(Показыва[етс]я красное домино.)

КРАСНОЕ ДОМИНО (Софии Петровне). Остановитесь и выслушайте... умоляю вас, дайте возможность. Вы

помните, сон рассказали мне свой про шута; и меня называли шутом... Я... сказал себе: «Пусть будет шут», я сказал себе... Я в дело себя предложил... слово и дело...

(При этих словах С.П. вздрагивает, с испугом хватается за корсаж, где у нее письмо.)

С.П. Обещанье какое-то дали.

Н.А. *(сам с собой)*. Дал в шутку... Не то хотел выразить!

С.П. Скажите, у вас что такое там в доме?

Н.А. А что?

С.П. *(быстро, схватывая Н.А. за руку, с возбуждением шепчет)*. Динамита не держите?

Н.А. *(с удивлением)*. Не понимаю, о чем вы...

С.П. *(испытующе)*. Не держите?

Н.А. Нет!

С.П. Слава Богу...

Н.А. Вы о чем?

С.П. Ни о чем... не скажу, отвратительно, да, подшутили над вами они.

Н.А. Подшутили?... Да кто же?

(За спиной Н.А. взрыв хихиканья черных домино, С.П. оборачивается на них и вздрагивает.)

С.П. Тут черный испанец...

Н.А. Дайте возможность нам встретиться.

(Черные домино отвратительно люлюкают и нападают на Н.А., насильственно отделяя его от С.П.)

ИСПАНЕЦ *(подходя к С.П.)*. Вы передали письмо?

С.П. Ни за что! Я его разорву.

ЧЕРНЫЙ ИСПАНЕЦ *(твердо)*. Вы должны передать.



Черные домино

С.П. Никогда, это – подлость.

ЧЕРНЫЙ ИСПАНЕЦ. Он – трус.

С.П. Замолчите!

ЧЕРНЫЙ ИСПАНЕЦ *(властно)*. Нет, вы передайте, и вы убедитесь, какой подлый трус.

(Черные домино с гиком и свистом гонят красного сотоварища мимо Софии Петровны; все скрываются в левой кулисе.)

ИСПАНЕЦ. Вы посмотрите.

(Он увлекает С.П. в левую кулису. Из правой кулисы у авансцены выходит А.А.Аблеухов, он перерастерянный и не нашедший себя; его сопровождает Морковин.)

АПОЛ. АПОЛ. Так, сын говорите.

МОРКОВИН. Да, я вас поставить в известность хотел.

АПОЛ. АПОЛ. Говорите же – красное домино, о котором все пишут, и сын Николай Аполлонович?..

МОРКОВИН. Да, ваше высокопревосходительство, да.

А.А. *(обрывает Морковина с нечеловеческой жестокостью)*. Ну, так, что же... имеете, милостивый государь, доложить мне еще?

МОРКОВИН *(представляясь растерянным)*. Ничего-с, я хотел лишь заметить, что шутка уже разыгралась: полиция, пресса...

(На левую авансцену является группа из 2-х мегер, Апол. Апол. стремительно обрывает Морковина.)

А.А. Оставим.

С.П. Трус и трус.

(А.А. срывается и бежит на середину гостиной, мегеры – к Морковину; из белого куска зала летит красное домино,

гонимое кучкою черных; А.А. и домино останавливаются как вкопанные. А.А. у входа со стороны гостиной, спиной, прямой и бесстрастный. Из левой кулисы – испанец влечет Софию Петровну Лихутину, уличительно ей указывая на красное домино; на лице Софии Петровны омерзение и негодование; Морковин указывает мегерам на домино; раздается яростный быстрый шепот мегер.)

ШЕПОТ МЕГЕР. Что вы говорите: Аполлон Аполлонович; да, его прочат в министры... Он губит страну... его сын – негодай.

А.А. (внятно, отдельно). Я узнал тебя, Коленька ...

(Шепот мегер. Домино поднимает маску на лоб.)

Н.А. (с достоинством). Да, это я.

ЧЕРНЫЕ ДОМИНО. Николай Аполлонович!

МОРКОВИН (подбрасываясь к Н.А.). Честь имею представиться Павел Яклеч Морковин. У меня есть к вам дело.

(Н.А. отстраняет его рукой и делает шаг к отцу. Некоторое время они стоят молча.)

ИСПАНЕЦ (С.П.). Я вас уверяю, что шутка, отдайте письмо... (Протягивает руку по направлению к родственной паре.)

А.А. Готов слушать...

(С.П. подходит, касаясь Н.А. конвертиком. Н.А. отворачивается от отца и видит С.П. и принимает конвертик, сливаясь с ней взглядом.)

А.А. Не слышу. Ты занят.

ОБЫВАТЕЛЬ (перебивая). Да, да, на семнадцатой линии черт знает что!.. Баррикады...

АПОЛ. АПОЛ. *(беспомощно обращаясь к почитателям).*
 А правила... ме-эмме...
 ОБЫВАТЕЛЬ *(перебивая).* Правил нет!
 А.А. Как... кто, смею сказать, утверждает?
 ОБЫВАТЕЛЬ. А я...
 А.А. *(едко).* А кто вы?
 ОБЫВАТЕЛЬ. Вот он я...
 А.А. *(окончательно саркастически).* То есть, кто?
*(Из кучки почитателей А.А. возгласы: «А какая же на-
 глость. Да как он попал... кто впустил...»)*
 А.А. *(с тем же сарказмом).* Ну, и – как-с?
 ОБЫВАТЕЛЬ. Просто так-с...
*(А.А. совершенно растерянный и беспомощный бежит к вы-
 ходу; добежавши до белого зала, он поворачивается к нахалу.)*
 А.А. *(со всхлипом).* Вы... вы... вы... *(вдруг притопнувши
 ножкою)* – обыватель.
*(Н.А. посредине комнаты разрывает конверт, быстро
 читает записку; на лице его страдание, отвращение, ужас.)*
 ПЕРВОЕ ДОМИНО *(справа).* Да... подкинуть ее...
 ЧЕТВЕРТОЕ *(слева).* Подложить под подушку...
 ВТОРОЕ *(справа).* Дрожать, тосковать и подслушивать,
 ждать, как там бацнет, как хлопнет.
 ШЕСТОЕ. Вот, чего он хотел.
*(Издали как бы надвигающееся пение: «Со святыми упо-
 кой».)* Пауза.)
 ПЕРВОЕ. Через трое суток...
 ВТОРОЕ. Следовать за катафалками...
 ТРЕТЬЕ. Сенаторами, камергерами и министрами.

ЧЕТВЕРТОЕ. И на следствии дать показания, которые бросят тень на прислугу...

ПЯТОЕ. Да, да ... вот чего он хотел.

ШЕСТОЕ. Вот о чем размышлял.

Н.А. Кто поет?

С.П. Что я сделала? *(Бросается к Н.А. и оттаскивает его в сторону. Полька.)* Николай Аполлонович, идемте отсюда, тут что-то роковое! Мне к мужу пора.

(Появляется Морковин.)

МОРКОВИН. Николай Аполлонович, честь имею сказать, что есть дело. Вы давече не обратили внимания, были расстроены... Я за вами.

Н.А. *(еще не приходя в себя)*. Как странно.

МОРКОВИН. Да, очень.

Н.А. *(опомнившись)*. Послушайте, что вам угодно?

МОРКОВИН. Ответ будет дан своевременно: повремените; вот тут ресторанчик поблизости есть.

Н.А. Ресторанчик?

МОРКОВИН. Идемте-ка.

Н.А. *(с возмущением)*. Нет, что такое?

МОРКОВИН. То самое.

Н.А. Что?

МОРКОВИН. Да, вот то... обещание партии помните, ну идемте-ка.

Н.А. Нет, вы погодите, ответьте...

МОРКОВИН. Ответ будет дан через десять минут.

(Увлекает Н.А. за собой. Выходит Липпанченко и черные домино.)

ЛИППАНЧЕНКО. Какова постановка!

ДОМИНО. Липпанченко действует!

(Уходят. Появляется группа новых домино. Гаснет свет.)

ОБЫВАТЕЛЬ. Всеобщая забастовка!

Занавес.

КАРТИНА ВОСЬМАЯ

(3-ья картина)

У Лихутиных

(Кругом беспорядок, куски штукатурки. На полу С.С. с веревкой на шее. Слышен сильный звонок.)

С.П. (в дверь). Да, пустите же... Да, откройте же. Да что вы молчите. (С диким криком колотится.) Спасите... пустите... спасите...

(С.С. стремительно вскакивает с пола, бросает веревку и летит к входной двери.)

С.С. Я отворю, отворю...

(Отворяет: С.П. стремительно влетает.)

С.П. Что вы хрипите.

С.С. Стоял перед форточкой я... у нас беспорядок.

С.П. (замечая штукатурку). Ай...

С.С. Потолок, потолки дали трещину... чинил потолки.

С.П. (увидевши веревку, петлю, известку и опрокинутый столик). Ай.

С.С. (испуганно). Ничего: это так... это так себе.

С.П. (долго глядит на веревку; потом стремительно рушится в ноги С.С., обнимая и пряча в них голову). Мой любимый, мой милый, мой бедный...

С.С. (растерянно). Чинил, потолки.

С.П. А... простите... простите.

С.С. (нагибаясь к ней и обнимая). Меня ты прости. Бог нас простит. Все восстановится. Все восстановится.

Занавес.

КАРТИНА ДЕВЯТАЯ

Кабачок

НЕУЛОВИМЫЙ (подходя к А.И.). Не узнаете, товарищ?

А.И. (вздрагивает с изумлением). Вы – здесь?

НЕУЛОВИМЫЙ. Два уж года.

А.И. В подполье?

НЕУЛОВИМЫЙ. Подполье выходит наружу.

А.И. *(предаваясь воспоминаниям)*. Как много воды утекло!

НЕУЛОВИМЫЙ. Да, Якутскую область припомните... Грустно, товарищ; вы были революционером.

А.И. *(вспыльчиво)*. Да, я им остался.

НЕУЛОВИМЫЙ *(иронически)*. Быть может – спор-тсменом? Куда ваши гнут? Зарвались авантюрами в душном кольце провокации.

А.И. Как смеете?

НЕУЛОВИМЫЙ. Мне жаль вас, но партия ваша в руках Липпанченко-provокатора. Липпанченко будет казнен. Все ж избежать провала Це Ка не сумеем. Вы ждете Липпанченко?

А.И. Откуда вам это известно?

НЕУЛОВИМЫЙ. Я знаю все. Скоро сами узнаете горькую правду.

(Уходит. А.И. за ним. Появляется Н.А., его подталкивает Морковин.)

МОРКОВИН. Как раз, вот сюда... А то, что на вас домини, – на это никто никакого внимания здесь...

Н.А. Но, позвольте – настигнуть!..

МОРКОВИН *(подталкивая Н.А. к стойке)*. Да вы не смущайтесь. *(Взрыв хохота и женский визг.)*

ХОЗЯИН. Захрюкали, как поросята.

МОРКОВИН *(хозяину)*. Две водки... Что скажете?... А?... *(Они пьют с Н.А.)* По второй?... *(Хозяину.)* По второй.

Н.А. *(взволнованно)*. Я жду объяснения...

МОРКОВИН. Об инциденте на бале?

Н.А. *(брезгливо)*. Сардиночным жиром закапались.

МОРКОВИН. Да, сардиночным, ну, ничего-с.

(Оба подходят к столику.)

[1-й] НАБЛЮДАТЕЛЬ. Вот так забавный.

[2-й] НАБЛЮДАТЕЛЬ. С ним рядом – карюзлик.

МОРКОВИН. Эй, чистую скатерть... И водки... Теперь, согласитесь, что вы – домино, о котором в газетах кричат, согласитесь, что так. *(Оглядывается, будто ожидая кого-то.)* Да, да, да, Николай Аполлонович! *(Половому.)* Почек дай-ка, с мадерою... *(К Н.А.)* Вам? Ничего? *(Половому.)* Ну, так – порцию; водки графинчик. *(К Н.А.)* А все-таки: узы связавшие нас...

Н.А. *(обеспокоенно)*. Узы, вы говорите?

МОРКОВИН. Ну, да: узы крови.

Н.А. Позвольте.

МОРКОВИН *(усаживая)*. Вы дрожите. Ишь, вспыхнули. *(Половой несет графинчик водки и две рюмки.)*

Н.А. Да не тяните...

МОРКОВИН. Пока не скажу, не уйдете.

Н.А. *(с негодованием)*. Тьфу, гадость какая...

(Приносят Морковину порцию почек.)

МОРКОВИН *(половому)*. Эй, перцу, горчицы... *(к Н.А.)* Со мной оскорбительно вам? Так за ваше здоровье. Мы – братья: сошлись в убеждениях. *(Входя, трое писарей – проходя мимо Морковина, делают ему едва заметный утвердительный кивок.)*

Н.А. Как можете знать вы мои убеждения?

МОРКОВИН. Что-с? Вы – террорист.

Н.А. Что за вздор! Ошибаетесь.

МОРКОВИН (*игриво делает козу из пальцев на Н.А.*).
У-у-у, Николай Аполлонович! Не таитесь, я все знаю, все; по
служебному долгу...

Н.А. Вы служите? Где?

МОРКОВИН. Да, в охране.

(*Н.А. быстро сует руку в боковой карман.*)

МОРКОВИН (*окрасившись смехом*). Конвертик пу-
стой...

Н.А. Что?..

МОРКОВИН (*вынимает записочку*). Записочка? Вот
она... Вы же ее уронили на бале. Так я подобрал... Все же
там ей не место...

ОБЫВАТЕЛЬ. Козел.

ГОЛОС. Недопляс...

ОБЫВАТЕЛЬ. Оболда...

ГОЛОС. Мухоед...

ОБЫВАТЕЛЬ. Я тебя размучкаю.

ПЕРВЫЙ НАБЛЮДАТЕЛЬ (*равнодушно*). Вот там че-
ловек расхмелел.

(*В глубине сцены плач.*)

ОБЫВАТЕЛЬ. Петербург, Петербург, ты – мучитель! О
зеленые, кипящие бациллами воды. (*Бросает Н.А.*) Да, да,
это – я.

(*Его выволакивают. Входит Липпанченко.*)

МОРКОВИН. Зачем же, помилуйте, эдакий страх... Я в
охранное отделение ведь подставлен от партии...

(*Морковин переглядывается с Липпанченко.*)

БЛОНДИН (*подходит к проститутке*). Бледнавка же вы (*толкая ее плечом*). Ах, какая.

ПРОСТИТУТКА. Оставьте, пожалуйста, ваши кадрили.

БЛОНДИН. Пожалуйте, кисанька, – к нашему столику. (*Уходят.*)

МОРКОВИН. Ну-те, товарищ, условимся прямо о дне. Не для шуток привел сюда вас ... Что же им передать?

Н.А. (*вскакивает, в совершеннейшей ярости*). Как вы смеете!

МОРКОВИН. Вас арестуют теперь; документик – при мне; так что, пользуйся, да-с, положением в охранке, отомщу я за партию.

(*Липпанченко от стойки идет к столику, где сидят охранники-писаря, встречающие его с восторгом.*)

ЛИППАНЧЕНКО (*указывая на Н.А.*). Этот готов.

ТРЕТИЙ ПИСАРЬ. Скорехонько.

ВСЕ ТРОЕ. Кукиш-то с маслом ... со сливочным ... ха, ха, ха ...

(*В это время посетители рестораника начинают расходиться.*)

МОРКОВИН (*к Н.А.*). Вы – подумайте, поторопитесь ... А срок – трое суток ...

ЛИППАНЧЕНКО. Не мешает и водочки.

4-й ПИСАРЬ. Вы настоящий художник.

3-й ПИСАРЬ. И как вас хватает.

ЛИППАНЧЕНКО. На то отдаю свой живот.

(*Не простившись, Морковин уходит; Н.А. стоит оцепенело над столиком, не видя ничего. Выходит А.И. и подходит к Н.А.*)



Липпанченко

А.И. Николай Аполлонович – здесь?

Н.А. (злобно и надменно). А, и вы? Сторожите?

А.И. О чем вы?..

Н.А. Прошу вас оставить меня. (Бросается к выходу.)

А.И. Стойте.

Н.А. Вы не хватайтесь. Вы... Вы...

А.И. Объяснитесь толковее.

Н.А. Передать узелок безо всякого объяснения? Сгинуть и... и... Вы, Вы...

А.И. Что же такого? (Шепчет.) Ведь партия лишь попросила беречь узелок.

Н.А. (перебивая). Если б так?..

А.И. Тсс! Нас могут услышать.

Н.А. Я дал обещание в принципе, оно касалось отца, а здесь – принуждение, гадость; вы – шайка интриганов.

А.И. (что-то соображая). Вы, постойте, я вас перебею... Вы про ваше обещание партии, что ли? Так дело не в том.

Н.А. Как не в том?

А.И. (думает). До меня доходили какие-то слухи о вашей готовности совершить... ну, то... действие над... над... вашим... родителем; будто бы вы предложили... (Горячо.) Так это ж безумно!

Н.А. Я – выражался... отца – не любил, но чтоб я?.. Никогда! Отцеубийцей я не буду.

ПЬЯНЫЙ. Будут, будут: кровавые дни и потом – все провалится. (Уходит.)

А.И. Гнусная провокация тут! Вы домой бы, домой, узелок-то – в Неву, ну его. Посидите-ка дома; за вами на-

верно следят. Дело ваше сумею распутать... Прощайте. Идите себе.

Н.А. Сошла с ума жизнь. *(В глубоком волнении А.И. идет к Липпанченко.)*

А.И. Липпанченко!!! *(Писаря уходят за Н.А.)*

ЛИППАНЧЕНКО. Ну-те-ка, кратче.

А.И. Позвольте-ка!

ЛИППАНЧЕНКО. Стыдно.

А.И. Мой долг его выручить, выяснить провокацию.

ЛИППАНЧЕНКО. Нет, уж лучше оставьте распутывать это: письмо писано мною.

А.И. Как?

ЛИППАНЧЕНКО. Да вы что, ведь письмо шло через вас.

А.И. Так вот какое письмо, но не я его передал, а поручил Варваре Евграфовне передать.

ЛИППАНЧЕНКО. Это все увертки.

А.И. Так вы – автор письма?

ЛИППАНЧЕНКО. Полно притворничать. Нехорошо, очень нехорошо.

А.И. Это что же еще, обвинение?

ЛИППАНЧЕНКО. Тяжкое. Просите за провокатора, которого мы казним. Вы с Николай Аполлонычем.

А.И. Провокатор?!

ЛИППАНЧЕНКО. Да. И он, да и вы. *(Входят писаря.)*
Ну-те-ка, деятели истории, – выпьем! Кукиш-то с маслом!
(А.И. падает головой в столик.)

ПИСАРЯ. Со сливочным. Ха-ха-ха!



Липпанченко и черт

(Липпанченко и писаря уходят. Входит Неуловимый.)

НЕУЛОВИМЫЙ. Ну, что... убедились, что губит он вас без возврата. *(Отходит от А.И. Появляются двое рабочих.)*

НЕУЛОВИМЫЙ *(рабочим)*. Резолюцию – выработали?

РАБОЧИЙ. Есть – готова.

НЕУЛОВИМЫЙ. Завтра на улицу, все как один! *(Уходит.)*

НЕУЛОВИМЫЙ. Так завтра: когда Аблеухов поедет с докладом к царю, – одного у дворца, другого к подъезду с Гагаринской.

(Уходит.)

Занавес.

Действие третье

КАРТИНА ДЕСЯТАЯ (1-ая)

У Аблеуховых

(Входит А.А.)

АПОЛ. АПОЛ. А? Законов – нет?.. Правил – нет?.. Нет-с, законы, мои государи, и правила – есть пока что.. Обязанности двоякие к правительству и к ближнему, тут – разграфить везде... *(Вдруг ломает один карандаш, другой карандаш, третий... Входит Семеныч.)* Семеныч?

СЕМЕНЫЧ. Ась...

А.А. Коленька маленький был... Так и все... я его и таскал, и подкидывал, и стишки сочинял: дурачок-проста-

чок – Коленька танцует, он надел колпачек, на коне гарцует.
Ну и вот...

СЕМЕНЫЧ. А что?

А.А. Дотанцевался!..

СЕМЕНЫЧ. Дотанцевался? Аполлон Аполлонович,
ваше высокопревосходительство, я осмелюсь заметить...
Случилось такое, что...

А.А. Громче!

СЕМЕНЫЧ. Вернулись...

А.А. Кто?

СЕМЕНЫЧ. Барыня... да-с... из Гишпани.

(Глубокое долгое молчание.)

А.А. Как?

СЕМЕНЫЧ. Так-с: уехали вы, – позвонили. Я дверь от-
ворю, и барыня. К ручке я: «Матушка, барыня» ... А она:
«Я хочу посмотреть, как тут вы без меня». Посмотрела она
на меня, да и в слезы...

А.А. *(раздражаясь на слезы)*. Так, все... и так далее, да-
лее... Верно вы, Семеныч, старая ватрушка, рассудили этою
лысою макушкою...

СЕМЕНЫЧ. Они адресок тут оставили...

А.А. *(запальчиво перебивая)*. Ну и прекрасно, прекрас-
но. *(С раздражением.)* Не ваше тут дело! Вы – что тут...
(С надсадным прикриком.) Вам пыль стирать... пыль...
много пыли...

СЕМЕНЫЧ *(выходя в коридор)*. Вы сами же мне подхо-
дить не велите к шкафам...

А.А. Хам... нахал... *(идет к себе в комнату)*.

СЕМЕНЫЧ (стоя на пороге коридора). Сам хорош...

А.А. Пыль... пыль... знаешь-тили... много пыли... Какая гадость...

(Суетливо катит лесенку. Появляются Семеныч и два лакея.)

ПЕРВЫЙ ЛАКЕЙ. Ваше высокопревосходительство, ваше ли дело?

ВТОРОЙ ЛАКЕЙ. Ишь как запыхались!..

А.А. (подкатывая лесенку к полкам). Нет-с... Знаешь-тили: вы не знаете. (С раздражением.) Стойте, светите.

СЕМЕНЫЧ (строго лакеям). Светите!

А.А. (схватывает тряпку и карабкается на лесенку. Лакеи светят справа и слева, воздев канделябры). Не так! Разве светят так? Выше!

СЕМЕНЫЧ. Выше!..

(Лакеи трясутся от смеха.)

А.А. Пыль... ишь ты... А ну-ка я... тряпкой... Ужасная гадость. Вот видите...

(Сует тряпку в нос лакею.)

ЛАКЕЙ. Пыль: пыль и есть...

А.А. Пыль содержит, вы, знаешь-тили, микроорганизмы болезней. (Запыхавшись, слезает с лесенки, передавая тряпку.) Так, все... Ну там – завтра... (Щупает себе пульс и задыхается.) Идите...

(Лакеи идут в коридор. А.А. садится на ступеньки лестницы.)

ЛАКЕЙ (в коридоре). Наш барин с пылей с своих в дурь вошел.

ЛАКЕЙ. Живет пыльно.

СЕМЕНЫЧ. Молчи: человек он большой, государственный, горизонтальный. (Уходят.)

(Появляется Н.А. в своем красном домино, стрелой пробегает в свою комнату. Бросается к письменному столу и ерзает по нему руками, отыскивая пропавший ключик...)

Н.А. Ключик, ключик.

А.А. Из Испании! Скажите, пожалуйста.

Н.А. Ключик!..

А.А. Да, знаешь-тили, сударь мой, Аполлон Аполлонович.

(Н.А. дрожащими руками развязывает узелок и достает оттуда сардинницу и ставит на стол. Встает, налетает на кресло – производя шум. А.А., услышав шум: настораживается и подходит к двери кабинета. Н.А. бесшумно подкрадывается к двери отца и заглядывает в замочную скважину. Показывается полуодетый Семеныч; Н.А. поворачивается на Семеныча, точно пойманный вор.)

Н.А. Что?

СЕМЕНЫЧ. Сами что?

Н.А. Зазнаетесь!.. Как смеее!

СЕМЕНЫЧ. Глазоубивец вы – вот кто. (Скрывается.)

(Н.А. стрелой летит в свою комнату, А.А. идет в кабинет Н.А.)

А.А. Скажите, пожалуйста... А! Домино? Нет, поди-ка... (А.А. тащит Н.А. к себе в комнату.) Костюмчик! Давно это так? А? Давно, говорю, начал ты заниматься такими вещами?

Н.А. Какими?

А.А. Вот этими! Не притворяйся, пожалуйста!.. Шут! И оставь ты своих кантонистов: они довели уж тебя... до... до... этих вот тряпок!..

Н.А. Я все объясню, отпустите.

А.А. Что! Как? Доплясаться... до... до... До чего? До домино!

Н.А. Отпустите!

А.А. Сними балаганные тряпки... Устраивать там никому не понятную гнусность, рядиться, таскаться по улицам, в тряпках – вот этих, плодить бестолковые слухи...

Н.А. Это не то!

А.А. О вас пишут в газетах... Преследовали там даму какую-то!

Н.А. Это – пари...

А.А. (с недоумением). Ну какое-такое? Какое пари?..

Н.А. Отпустите. Я дал честное слово – молчать...

А.А. Нет, какое-такое? Какое же? *(Задыхается, подбегая вплотную к сыну – произвольно поднимает ладонь руки, точно собираясь ударить Н.А., тот не двигается. Потом, точно сломленный ледяным спокойствием Н.А.)* Нехорошо, мой голубчик, стыдись!.. Так пари, говоришь ты?..

Н.А. Отпустите, на десять минут... я вернусь, и я все объясню... час мой пришел.

А.А. Так честное слово дал. Это, ме-ме... смутноватое объяснение.

Н.А. Отпустите. *(Идет.)*

А.А. Постой-ка ты. (*Подходит к сыну.*) Немаловажное обстоятельство, да-с, изменяет домашнее «статус-кво», так сказать... Словом, Анна Петровна вернулась... она совершила поступок, который... так все... очень трудно мне. Коленька... квали...фицировать – да; но приезд – неожиданность: полная.

Н.А. Кто бы мог?

А.А. То же и я говорю, кто б мог думать, что Анна Петровна захочет... ме... ме... из Толедо вернуться... «Де-юре» ничто не изменится, но «де-факто» меняется... (*Раскланивается перед отсутствующей Анной Петровной.*) Милости просим... Вот так-то... И все там такое... Об этом мы после... ступай.

(*Н.А. стремительно летит в свой кабинет.*)

Н.А. Вот оно. Бездна! Бомба: пришла, раздавила... Сардинница, да, сардинница; будет в реке, вот сейчас, вот сию вот минуточку... Я заведу себе... (*Заводит сардинницу.*) Тикает!.. Сейчас!..

(*Бессильно опускается в кресло и тотчас же не то засыпает, не то впадает в обморок. А.А. прислушивается к тиканию и идет в комнату к сыну. Заинтересовывается сардинницей, прикладывает к ней ухо.*)

А.А. Скажите, пожалуйста, тикает... (*Уносит к себе в кабинет. Н.А. – просыпается, вскакивает; с бешеной быстротой выдвигает ящик, перерывает все. В то время А.А. – внимательно разглядывает сардинницу.*)

А.А. Курьезная штука... скажите, пожалуйста...

Н.А. Тикает...



Отец и сын Аبلуховы после взрыва бомбы

А.А. (над бомбой). Тикает!.. (Проводя пальцем по поверхности сардинницы.) Э, да открыта, заклеена только бумажкой... А мы ее ножичком.

Н.А. (взревывая в ужасе). Унес!

(А.А. подковырнул сардинницу. Н.А. влетает к нему в комнату.)

Н.А. Что вы делаете!..

(Н.А. летит к письменному столу, вырывает сардинницу; с ней летит к коридору. А.А. летит за ним. Н.А. спотыкается, сардинница падает на пол. Н.А. застывает. А.А. нагибается, высыпает на пол из нее желтенький песочек, вместе с песочком вываливается небольшой пакетец.)

А.А. (строго и недоуменно.) А! Сардинница оказалась с песком. Песок, пески. Объясни-ка мне странное, да, обстоятельство это?..

Н.А. С песком!.. Слава Богу... О...

А.А. (развертывает пакетик и достает фигу). Фига, масло...

Н.А. Так, стало быть, шутки!..

А.А. (прочитывая надпись). Позволь, что такое написано здесь: «Фига с маслом»!..

Н.А. Ну да!

А.А. Это ж, «кукиш»!

Н.А. Да, да.

А.А. Но, позволь, что такое? Какая-то для тебя неуместнейшая ситуация, очень обидная даже... С дамой шутки шутил и ходил на пари в домино... А она тебе? «Вот вам» ... ме-ме... «кукиш с маслом» ... Не без остроумия...

Можешь молчать; говоришь, слово дал? Как тебе, мой дружок, не наскучат подобные ... так сказать ... шалости ... Так, все ... Не будем же ссориться ...

(Н.А., упав на колени, припадает к рукам отца.)

Н.А. Вы ... Вы ... простите меня ...

А.А. Будь же впредь откровенней; ты рос, сказать правду, неискренним мальчиком.

Н.А. Я рос один.

А.А. *(перебивая его, как бы защищаясь)*. Я пытался с тобою, трехлетним, мой друг, завязать социальные связи, поскольку лета позволяли и время, тебе предлагал отношения, беря за конечность тебя, хотел сказать за руку. Да-с, да-с, к сожалению, женщины, знаешь-тили, отличаются ме-ме отсутствием, знаешь-тили, обобщений, вполне объяснимым гипертрофией, так сказать, их полового ... ме-ме ... аппарата. Я предоставил тебя аппарату: хочу сказать – матери ... *(Вдруг хватаясь за сердце.)* А! Черт дери, как колотится.

(Н.А. бросается к отцу.)

А.А. Полно, иди и оставь там пари. *(Н.А. уходит. Звонит. Появляется Семеныч.)*

СЕМЕНЫЧ. Что ж это?..

А.А. Желудок.

СЕМЕНЫЧ *(почтительно)*. Позвольте же, батюшка барин, я вас уложу-с ... Слабы мы, нам в постельку бы, а то вот что: трюх-трюх-трюх.

А.А. Это, знаешь-тили, грудобрюшная там преграда сжимается ... все оттого: и толчки, и икота. Авось! Перемелется!..

СЕМЕНЫЧ. Вы бы авосевы притчи оставили; дохтуров нужен совет...

А.А. Камергер Сапожков объяснил мне на выходе: «Э, да не слушайте вы докторов... они – врут».

СЕМЕНЫЧ. Камерхер – не лечец: очень просто залечит.

А.А. Ну вы там!..

СЕМЕНЫЧ *(в спальне)*. Что? Дайте-ка... нижние я вам кальсоны стяну, укопать одеяльцем?

ГОЛОС А.А. У Коленки... хи-хи-хи-хи... там сердечное дело. Пари там... и разные... кукиши с маслом... Кихи...

ГОЛОС СЕМЕНЫЧА. Подвязать вам набрюшничек?.. *(Выходит из спальни.)* Прожил век, а сам эк!

Занавес.

КАРТИНА ОДИННАДЦАТАЯ (2-ая)

У Аблеуховых

(Входят Семеныч, Аполлон Аполлонович и Анна Петровна.)

А.А. Россия – равнина с неизмеримостями... позади убегают века; впереди то же самое: неизмеримости летят нам навстречу; и волки голодные собираются...

АННА ПЕТР. Подите, глядите-ка... Что?

А.А. Да, Венеция.

А.П. Свадебное путешествие наше. Венеция, я там была этим летом. Мы взяли гондолу.

А.А. А, я вот...

А.П. *(не слушая)*. В Толедо.

А.А. *(не слушая)*. А я вот в отставку.

А.П. *(не слушая)*. Там горы, лиловая дымка на всем; на мне черная шаль и лиловенький галстук – на нем... Нет, не судите по себе; что вам нужно. Четыре стены, свод законов – вы счастливы. Я же другая. Ландшафт, пейзаж и красивый мужчина – все это имеет громаднейший смысл; и – религия.

А.А. *(хлопает в ладоши, выходит Семеныч)*. Чтобы лошади были готовы.

СЕМЕНЫЧ. Чтоб лошади были готовы.

(Входит Н.А.)

А.П. Кука, мальчик!

Н.А. Мамаша...

А.П. *(осушая слезы платочком)*. Любимочка мой...

А.А. Успокойтесь, дети мои... *(Уходит.)*

А.П. *(лаская голову сына)*. Мальчик, мой милый! Ушанчик!

Н.А. Я пойду, успокоюсь немного. *(Н.А. уходит.)*

СЕМЕНЫЧ. Апартаменты ваши раскрыты.

А.П. Сейчас! *(Уходит. Слышится пение.)*

СЕМЕНЫЧ. Играют-с.

Н.А. Семеныч, как будто затикало...

СЕМЕНЫЧ. Господи, что иетта с вами.

Н.А. Ведь – тикает.

СЕМЕНЫЧ. Экий тикун, все вам тикает нынче. Осунулись.

Н.А. Так, говорите – не тикает.

СЕМЕНЫЧ. Тыфу ты: ну – тикает! *(Уходит.)*

1-й ЛАКЕЙ. Каркнула птица певчая – ворон.

(Скрывается. Входит А.А. в придворном мундире.)

Н.А. Ко двору?

А.А. Меня экстренно вызвал к себе государь император... А, собственно, я – я в отставку.

А.П. *(входя)*. Во всем блеске, уноситесь, в райские сферы.

А.А. Так – все...

А.П. По ступеням карьеры.

А.А. Так-с...

2-й ЛАКЕЙ *(входя)*. Лошади поданы-с...

(А.А. идет к двери и останавливается на пороге.)

А.А. Семеныч, хотите стать – митрополитом... Антонием?

СЕМЕНЫЧ. Нет-с!

А.А. Надеть митру и... рывкнуть...

СЕМЕНЫЧ. Нет-с.

А.А. Так-с все...

(Уходит.)

Занавес.

КАРТИНА ДВЕНАДЦАТАЯ (3-я)

Улица

1-й РАБОЧИЙ. Готово?

2-й РАБОЧИЙ. Готово!

НЕУЛОВИМЫЙ. Так, значит, сегодня: когда он поедет с докладом к царю. Одного — у дворца, другого — к подъезду, с Гагаринской...

(Расходятся в разные стороны.)

ПРОБЕГАЮЩИЙ СТУДЕНТ *(курсистке)*. Пойдем!

КУРСИСТКА *(студенту)*. Да, события.

ЧИНОВНИК. Только не надо показывать вида.

БАРЫШНЯ *(кавалеру)*. А вы покатайте меня.

КАВАЛЕР *(барышне)*. Все покатаемся к чертовой матери.

МАНДЖУРСКАЯ ШАПКА *(слева)*. Бастуют Судостроительный, Ревельский, Невский, Чугунно-литейный.

БАРЫШНЯ. Пойдем!

ЧИНОВНИК. Ну, что там?

ГАЗЕТЧИК. Казаки в засаде сидят.

(Справа налево проходят городовые.)

1-й ГОРОДОВОЙ. Послонитесь...

2-й ГОРОДОВОЙ. Идите себе — постепенно...

1-й ГОРОДОВОЙ. Последовательным порядком.

(Входит околоточный.)

РАБОЧИЙ. Дави, дави, скопом их, скопом!

БАРЫШНЯ. Скопом их, скопом!

ГОЛОС КОМАНДЫ. Сотые, развернутым строем!

Марш!

2-й ГАЗЕТЧИК. Экая муть!

1-й ГАЗЕТЧИК. Напустили туману бестии.

ЛИППАНЧЕНКО. Вы убедились теперь, что артист.

МОРКОВИН. Убедился, таки наплели паутины. Нет, вы, посмотрите-ка.

1-я ДАМА. А там ничего кроме тел, тел и тел...

2-я ДАМА. Так сдавили, что...

ЛИППАНЧЕНКО. Справимся!

МОРКОВИН. Ой ли?

РАБОЧИЕ. Напролом пойдем!

НЕИЗВЕСТНЫЙ¹. Провокатор – Липпанченко!

РАБОЧИЙ. Как? Негодяй, проваливший Це Ка?

НЕУЛОВИМЫЙ. Дни его сочтены.

ЛИППАНЧЕНКО (Морковину). Цель – достигнута.

МОРКОВИН. А «кукиш с маслом»?

ЛИППАНЧЕНКО. Деталь: бомба с шуточкой или, верней: шутка с бомбой.

МОРКОВИН. Так шутка?!

(Звук разрыва.)

МОРКОВИН. Что это, а?

ЛИППАНЧЕНКО. Это?

МОРКОВИН. Не шутка!

¹ Неизвестного нет в программах спектакля. Он появляется в тексте режиссерского экземпляра М.Чехова (см. РГАЛИ, ф. 2316, оп.1, ед. хр. 2, л. 28–31, 177), так же отсутствуя при этом в списке действующих лиц.

ГОЛОСА. Как грохнуло!

ЛИППАНЧЕНКО. Дым!

(Слышны справа свистки полицейских.)

ГОЛОСА ПРОБЕГАЮЩИХ. Бомба! Бомба!

ГОЛОС КОМАНДЫ. Сотые, рысью: вперед, марш!

МОРКОВИН. Ах, черт возьми!

ЛИППАНЧЕНКО. А вы не волнуйтесь! Спокойно, спокойно, спокойно!

МОРКОВИН. Нет, вы погодите, постойте!
(Уходят.)

1-й ГОЛОС (из-за кулис). Аблеухова!

2-й ГОЛОС (из-за кулис). Аблеухова
кокнули.

СТУДЕНТ. Аблеухова разнесло!

СОЛДАТ. Аблеухова кокнули!

КУРСИСТКА. Аблеухова!

БАБА. Кто он такой!

1-й СОЛДАТ. Управитель жестокий: упорник – народ угнетал: пером – пёр.

2-й СОЛДАТ. Аблеухова, слышали?

1-й СОЛДАТ. Да, народ угнетал.

ОБЫВАТЕЛЬ. Да, народ угнетал!

1-й РАБОЧИЙ. Идут... Посмотрите-ка!

2-й РАБОЧИЙ. Началось!...

НЕУЛОВИМЫЙ. Идут! Ни с места... цепь...
цепь!...

ВСЕ. Цепь, цепь...

НЕУЛОВИМЫЙ. Мы пойдем к нашим страждущим
братьям,

И ПОДХВАТЫВАЮТ ВСЕ: Мы к голодному люду
пойдем,

С ним пошлем мы злодеям проклятье,

На борьбу мы его позовем!

Вставай, подымайся рабочий народ...

Вставай... Вставай...

Занавес.

**МОСКОВСКИЙ
ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ
АКАДЕМИЧЕСКИЙ
ТЕАТР 2^й**

Площадь Свердлова.



ВТОРОЙ

В СУББОТУ 10⁰⁰ ДЕКАБРЯ

Андрей Белый

ПЕТЕРБУРГ

3 действия.

УЧАСТВУЮТ:

Залупин, артист **Ш. А. ЧЕХОВ, А. И. АНДРЕЕВ, Б. Ш. АФОНИН, И. И. БЕРСЕНЕВ, А. И. БЛАГОПРАВОЕ, С. В. ГИЩИНОВА, В. А. ГРОМОВ, А. И. ДЕЙНУН, А. Ш. ЖИЛИНСКИЙ, З. С. ИГУШОВА, И. И. ЛАГУТИН, З. И. НЕВЕЛЬСКАЯ, И. П. ЛОВСКИЙ, В. Г. ОРЛОВА, В. А. ПОДГОРНЫЙ, А. И. ПОПОВА, С. В. ПОПОВ, Б. Ш. СУШКЕВИЧ, А. И. ЧЕБАН** и др.

Режиссеры **С. Г. Бирман, В. И. Татаринков, А. И. Чебан.**
Художник **М. В. Либакон и Б. А. Матрунин.**
Композитор **В. А. Оранский.**

Начало в 7⁰⁰ час. вечера.

Во время действия спектакля в оркестровый зал не допускается.

Билеты проданы.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ ГЛАВНОГО РЕПЕРТУАРНОГО КОМИТЕТА

Пьеса «Петербург» может быть допущена при условии

а) в пьесу должно быть введено одно какое-нибудь здоровое революционное начало в противовес бюрократии и толстовствующим интеллигентам, которые «революцию не делают»;

б) в этом смысле перерабатывается текст;

в) смягчаются все истерические моменты, тяжелым роком давящие на героев и намекающие на то, что происходит, собственно, не Революция, а какая-то сумасшедшая оргия;

в) Революция не символизируется домино, играющими такую важную роль в старом тексте, старику Облеухову [так!] придаются и некоторые общественные функции, свойственные прежним бюрократам, игравшим огромную роль в политической жизни страны. В старом тексте старик выведен в таком жалком виде, что и убивать его жалко.

Вводятся и массовые действия, символизирующие нарастающую революционность народных масс;

д) Настоящий текст, считается предварительным и не утвержденным ГРК. Все же театру разрешается приступить к занятиям с тем, чтобы в ходе работы не позже 2 ¹/₂ месяцев с настоящего дня представлен был окончательный текст и постановочный план режиссуры.

е) Как текст, так и постановочный план будет об-суждаться ГРК и в случае приемлемости, окончательно утвержден.

И.Трайнин

И.Берсенов

В.Татаринов

С подлинным верно: За делопроизводителя ГРК
Н.Степанова

Инна Соловьева

ГИБЕЛЬ СЕНАТОРА

1

Текст, для театра сочиненный автором по его роману, получили в мае 1924-го. До того, в зимнюю пору, была встреча. О ней в записях «Ракурс к Дневнику» Андрея Белого: «Январь около 15-го – Беседа у Чехова о том, как ставить “Петербург”». Дальше о том же в хронике за март: «Пишу отрывки “Петербурга-драмы”». В хронике апреля: «Беседа с мхатцами о “Петербурге”».

Здесь место портретной статье «Андрей Белый (настоящее имя и фамилия Борис Николаевич Бугаев)».

Для общего труда «МХАТ Второй. Опыт восстановления биографии» дать такую статью просили Александра Соколянского, там она и напечатана (М., 2010). Кажется, это последняя работа прекрасного театрального критика, он умер рано.

Соколянский приводит оценку, по которой роман «Петербург» – «одно из четырех главных произведе-

ний XX века (рядом стоят “Процесс” Кафки, “Улисс” Джойса и “В поисках утраченного времени” Пруста» (мнение В.Набокова).

«Театр находился под очарованием романа Белого», – писал П.А.Марков в рецензии на премьеру МХАТ 2-го. Приведя эту строку, Соколянский добавляет: МХАТ 2-й «также испытал на себе неотразимое, отчасти соблазнительное очарование самого Белого».

«Без сомнения, гениальный человек». К тому же способный увлечься и покориться.

Он не имел опыта театра – в круге символистов, которому он принадлежал, такое – редкость. Его сочинение для МХАТ Второго замечательно, однако ж, именно как театральный текст.

Под конец минувшего тысячелетия филологи, текстологи, публикаторы мало кому отдали столько трудов, сколько Андрею Белому. При изменении культурной ситуации в России материал подымали не из забвения даже, а из несуществования. Именно так подготовили книгу «Петербург. Историческая драма». М., 2010. Издание сопровождала образцовая статья-исследование А.В.Лаврова и Джона Малмстада. Множество ссылок – академичные поклоны коллегам.

Еще один знак академизма: желание исправить научные ошибки, свои собственные прежде всего.

«В 1986 году текст инсценировки романа «Петербург» был опубликован одним из авторов этих строк в отдельном издании – по неавторизованному машинописному тексту из архива Андрея Белого, содержащему множество ошибочных прочтений исходной рукописи, пропусков и опечаток. Рукописный текст пьесы остался тогда недоступен публикатору». Публикатора Джона Малмстада ничто не обязывало к самокритике, но Джон Мальмстад – пишется ли его фамилия у нас с мягким знаком или без мягкого знака – вообще персонаж на особицу. Скажем о нем то хотя бы, что двадцать три из двадцати пяти исторических альманахов, составивших корпус самонужнейшего «Минувшего», подписаны им как членом редакционной коллегии. Вести это издание было подвигом не только научным (Париж, «Atheneum», 1986 – Atheneum – Феникс, С.-Петербург, 1999).

Лавров и Мальмстад опубликовали «Петербург»-драму по автографу, сохранившемуся в архиве Р.В.Иванова-Разумника в Пушкинском доме.

С Р.В.Ивановым-Разумником автор «Петербурга» состоял в долгой доверительной переписке. Она издана (СПб, 1998; публикация, вступительная статья и комментарии тех же А.В.Лаврова и Джона Мальмстада). Письмо Разумнику Васильевичу от 27 сентября 1925 г., опубликованное Л.К.Долгополовым как фраг-

мент, здесь в полном виде читается наново. Относящееся к сценической судьбе романа – в контексте «всякой жизненной суеты».

Борис Николаевич начинает с извинений за нервное письмо, посланное месяцев шесть назад – за мрачность его: «... Действительно: жизненные условия были ужасны в тот период, а за плечами стояло полугодие неприятностей (материальных, моральных) и пресс нависавший, – “Москва” без какой-либо возможности “Москву” написать».

Речь о новом романе, отклике и антитезе «Петербургу». Дальше в письме будет их сопоставление, но сперва про тяжело житейское. Потом бодрее. «Теперь несколько всё утряслось; “Москва” – за плечами (т.е. – первый том – 21–22 печатных листа), жилищный вопрос неожиданно для меня разрешился (боюсь только радостью не слазить): живу под Москвой, по Нижегородской железной дороге на станции “Кучино”, в 17 верстах от Москвы (дача Шипова № 7) у милых старичков, в двух маленьких комнатах, простых, но уютных; и даже озабочен покупкою дров на всю зиму. ...

“Кучино” – очаровательная местность, куда я попал вскоре же после моего отчаянного письма к Вам о том, что жить негде; меня и К.Н.Васильеву пригласил проф. Великанов (гидролог), имевший здесь свою гидроло-

гическую станцию; здесь я отдохнул от несносных условий моей жизни... Пишу об этом “огромном” событии в моей жизни, потому что ведь я отвык жить «в своем углу» и со времени возвращения в Россию жил буквально – “в чужом углу”...

Сейчас – золотая осень: солнце, собираю засохшие листья, как в прошлом году камушки...». Это из переписки Белого с Р.В.Ивановым-Разумником. (В дальнейшем будем обозначать цитаты оттуда: А.Б. – И.-Р.).

Камушки – воспоминание про Коктебель, про Сердоликовую бухту, про дом Волошиных. Летом 1924 г. в этом доме Андрей Белый читал «Петербург»-драму, до того прочитанную в Москве кружку поэтов (25 мая) и дома у Бориса Пильняка (27-го).

Текст, увезенный в Коктебель, был несколько изменен сравнительно с тем, какой автор обсуждал с «мхатцами» после читки 3 и 4 мая, и вероятно, совпадал с тем, какой пересылался в Питер, где с 7 мая «мхатцы» начали гастроли (Михаил Чехов 21 мая благодарил записочкой: «Первую половину “Петербурга” получили – ждем вторую. Актерам буду читать по получении всей пьесы. С восторгом читали то новое, что вы добавили нам. Спасибо, дорогой наш Борис Николаевич. ...

Письмо это захватит с собой в Москву Иван Николаевич Берсенев. Если вторая половина “Петербурга”

готова, может быть, сможете передать ее Ивану Николаевичу? Владимир Николаевич все устроит»¹.

В.Н.Татаринов должен был озаботиться, чтоб драму перепечатали, и не в одном экземпляре. Режиссеров – как и в постановке «Гамлета» – предполагалось трое плюс Чехов.

Премьера состоится нескоро.

Внимательный к делам своего корреспондента Иванов-Разумник не пропустил информацию в «Известиях» от 3 сентября 1925 г. Сообщалось, что «Петербург» пойдет нынче осенью. «... Для меня это уже «шестая редакция»! (для Вас, конечно, – гораздо большая)» (А.Б. – И.-Р., с. 328).

Планы возникли вскоре после возвращения Бориса Николаевича в Россию. Отсутствовал он два года (1921–1923, с осени по осень). Тем, что переживал в Берлине, был разбит («берлинский обморок»). Через кризис прошли и отношения с антропософией.

¹ Окончание было переслано с письмом. Публикуем его по автографу (РГАЛИ, ф. 2316, оп.1, ед. хр. 38).

«21 мая 1924 года.

Дорогой Михаил Александрович, вот только когда сумел послать конец драмы; все время усиленно работал над ней; но Вы поймете, что переделать и переписать 150 страниц ремингтона – нешуточное дело. Вероятно, через несколько дней уезжаю в Крым. Адрес останется у Владимира Николаевича, и мне хотелось бы все-таки узнать впечатление Ваше и труппы от «целого» драмы хотя в двух словах. Желаю Вам всего радостного. Остаюсь с искренним уважением и преданностью

Борис Бугаев».

1923 год означился для Белого пожаром Гетеанума – строительству этого антропософского святилища в Дорнахе были отданы годы, руки приложил буквально, работал как резчик.

«Грустная, пустая жизнь: сижу у моря и жду погоды, т.е. разрешения вернуться в Россию...

Томление. Наконец получил визу» («Ракурс к Дневнику»).

В Москву Белый приехал 26 октября 1923 г. Жить было негде. Существование разладилось всячески. После объявлявшей его покойником статьи Троцкого – директивной и лихой – писателю был перекрыт кислород (выражение более близких нам лет, но практика давняя). Б.Н. искал заработков, где возможно. «...Таким заработком было бы: написать книжку по стиховедению (лишь эта книжка прошла бы); я все эти недели прилежно работал 1) над трехдольниками поэтов (в частности, Блока) ... 2) мне подложили работу, могущую дать заработок в будущем; именно: переработать “Петербург” в драму, которую наперерыв друг у друга оспаривают Мейерхольд, Завадский (III студия Худ. театра) и Чехов (1-ая студия); это забота об обеспечивании материального будущего, чтобы спокойно засесть за 4-ый и 5-й том “Начала Века”» (письмо от 17 декабря 1923 г.).

Остановимся: «Мне подложили...»

Белому рассказали о начатом без него.

Той, кто начал, казалось: роман сам подставляется на перенос в театр. «Он весь построен на диалогах. Я тут же решила переписать его, выпустив все отступления. И убедилась, что получается готовое сценическое произведение». Это из воспоминаний М.Ф.Кокошкиной.

Мария Филипповна была вдовой Ф.Ф.Кокошкина – профессора права, члена ЦК партии кадетов, депутата Государственной думы и делегата Учредительного собрания. По Кокошкину, перед открытием этого Собрания арестованному большевиками и убитому без суда на больничной койке, служили панихиду в Храме Христа Спасителя. Книппер-Чехова отстояла панихиду, потом писала: «Пели чудесно».

Андрея Белого, когда он после антропософского Дорнаха в 1916-м оказался в Москве, у Кокошкиных привечали. Забавные силуэты тушью: танцующая фигура поэта-гостя, миниатюрная хозяйка плещет в ладоши. Рисовал другой гость, листы приятны домашностью (способный дилетант – Ф.А.Головин, один из создателей партии кадетов, председатель 2-й Государственной думы, расстрелян в 1937-м).

Вдову Кокошкина в начале двадцатых встречали на площадке-дворе перед Домом литераторов на Тверском бульваре. Ей там разрешили продавать пирожки собственного изготовления – «превкусные», вспоминает один из покупателей, близкий Белому, П.Н.Зай-

цев. Петр Никанорович с вдовой разговорился, известил об ее затее автора «Петербург».

«Он очень заинтересовался и приехал ко мне. Мы весь день проговорили с ним на эту тему. ... Тут же со мной сидя, Бугаев стал обдумывать, кому поручить постановку».

По воспоминаниям Кокошкиной, их общая с Белым работа не задалась оттого, что она стояла за Мейерхольда, которого сразу же назвала, а Белый ответил: «Мы с ним не в дружеских отношениях».

«Через несколько дней я снова стала уговаривать его только Мейерхольду и больше никому не отдавать “Петербург”.

Но убедившись, что это для него неприемлемо, назвала Завадского ... Он согласился, поручив мне уговориться с Юрием Александровичем о дне встречи. Что я и сделала.

Юрию Александровичу улыбнулась мысль сыграть роль Аблеухова. Борису Николаевичу это тоже нравилось.

Но, к несчастью, в намеченный день я захворала и не могла пойти, а Б.Н. не пошел туда один. Когда я его потом спрашивала, отчего он не пошел один, он к великому моему удивлению ответил: “Я побоялся, как он меня встретит, «вдруг», – и что-то прибавил вроде “не хорошо” или “плохо”. И сообщил мне, что только что встретил Чехова и договорился с ним. Я тут же вы-



Михаил Чехов. 1928

сказала мои сожаления по поводу случившегося. Ибо была совершенно убеждена, что он не справится с постановкой, и стала его уговаривать передумать.

“Я не могу ему отказать в этом. Меня к тому обязывает наша с ним дружба”, – последовал его ответ.

С того дня я совершенно устранилась от “Петербурга”».

Трудно представить Андрея Белого в соавторстве с кем бы то ни было, Марии Филипповне устраниться так или иначе было неизбежно.

Говоря о дружбе, мешающей отказать Чехову, Белый имел в виду принадлежность обоих к обществу, которое как раз в 1923-м утратило в России легальное положение. Лично они были к тому моменту едва знакомы (Чехов и Татаринов представились Белому на заседании Вольной философской ассоциации 15 октября 1921 г. – тогда знакомство не могло продолжиться: в конце месяца Белый выехал в Германию). Но связь со «своими», «друзьями» в кругу антропософов считалась тем выше, что блюсти ее было небезопасно. То того, то другого из их круга выдергивали, держали под арестом подолгу, хотя насовсем сажали еще нечасто. В письмах вводили тогда иносказания, понятные «своим»: «...был огорчен болезнью Алекс. Сергеев., до сих пор не поправившегося» – так в письме Бело-

го (это об А.С.Петровском, который был арестован 8 марта 1924 г. – письмо Разумнику от 17 июля).

Впрочем, куда крепче Белого и Чехова свяжет тяга творческая. Как ни сложатся впечатления Белого от сценического итога их сближения, ни разу нам не встретится строка вроде того, что ошибся выбором.

Так вот, к подсчету редакций «Петербург»-драмы.

Разумник Васильевич, вероятно, считал второй ту, о которой Белый писал ему из Коктебеля в июле 1924-го. Белый там излагал отличия фабулы своей драмы от фабулы романа. Констатировал: «механическая переработка превратилась в органическое написание “Петербурга” № 2. М.А.Чехов вызвал эту переработку, выдвинув передо мною вопрос о “катарсисе”: “будет ли катарсис?» ... Вообще Чехов меня увлек; писал роль сенатора для него; он как-то сумел меня воодушевить сценой, и теперь, в будущем, мечтаю писать *драмы* ...».

Автор предвидит дальнейшие переделки «по условиям цензуры». Вероятно, придется рядом с фигурой подпольщика изнервничавшегося ввести кого-то «смелого, честного и сильного духом».

От занятий «Петербургом»-драмой автор отвлекся: взял аванс в издательстве, должен был сдать роман 1 сентября 1924 г., опаздывал, на труд для театра не хватало сил – к нему удалось вернуться, когда

сдал первый том «Москвы», в авторском подсчете 21–22 п.л. «Чудище обло, озорно и лаяй».

«Москву» автор в свой час также транспонирует для сцены. Сейчас он берет структуры романов в сопоставлении. «Петербург» рисуется мне трехгранною пирамидой с основанием фабулы и с вершиной. Композиция «Москвы» рисует мне фигуру 12-гранника со многими, взаимно пересеченными фабулами и смыслами; есть ли в «Москве» центр? для меня – «да», но он не в «Москве», он глубоко зарыт; он выходит из «Москвы»; в «Петербурге» есть «Петербург», в «Москве» нет «Москвы», хотя «Москва» дореволюционная, по-моему, зарисована и тщательнее и красочнее «Петербурга». «Петербург» дан в 2–3 цветах; «Москва» в 7-ми, и оттого при 12-гранном строении краски, смешиваясь, создадут впечатление серо-желтой, московской пыли; иные скажут так: «Петербург» – мистицизм, идеология, музыка, символ; «Москва» – натурализм, быт, скульптура, воплощение; первый – углубляет; вторая – уплощает; первый – дан в сосредоточенном единстве, монофоничен; вторая – разбросана, полифонична...

В «Петербурге» оживает «Медный Всадник». В «Москве» на Петровке обнаруживаются – Полинезия, Мексика, Атлантида, а в Табачихинском переулке в дверь одной квартиры ломится доисторический мамонт.

Вот какими бросками мог бы я характеризовать разницу между “Москвой” и “Петербургом”. И, кроме того: “Москву”, может быть, испортил я сам, а “Петербург” мне портит «МХАТ», фантазируя с текстами».

2

Нынче во МХАТ Втором, по подсчетам автора в письме от 27 сентября 1925-го, репетируют не шестую даже редакцию, а одну из последовавших.

Автора уверили, что его текст занял бы три вечера. Автор сократил наполовину, а потом еще наполовину. Как он находит, стало напоминать кино («столько там подкинуто в жест»).

Возможность киноинтерпретации «Петербурга» и самому Андрею Белому в свой час виделась, еще до революции он делал наброски для фильма. Но сейчас его труд определялся его представлениями о сцене Второго Художественного.

Эти представления были представлениями влюбленного и верящего.

Автор «Петербурга» знал, что к постановке его обратятся, сдавши премьеру Шекспира. В письме 17 июля 1924 г.: «Жду с нетерпением осенью “Гамлета”; то, что рассказывают о “Гамлете” и Чехове, глубоко интересует меня».

Из той же переписки, № 149. Андрей Белый рассчитывал 27 февраля 1925 г. быть в зале рядом с Разумником Васильевичем – «очень грустил, что Вас нет». Сам он в тот вечер смотрит «Гамлета» в пятый раз.

«*Гамлет*» в этом сезоне занимает в моей душе большое место. И не знаю, как это Вам объяснить. Прежде всего – не думайте, что я стал *«театралом»* (я определенно не люблю театр); и не думайте, что я стал *«поклонником»* таланта артиста Чехова; я на старости лет не способен увлекаться. Я хотел бы Вам объяснить свое *«увлечение» «Гамлетом»* не в порядке того шума, какой вызвал *Гамлет*, а как-то иначе...».

Многоточие здесь не знак купюры, это Белый запнулся в объяснениях.

«...И, не видя *Гамлета*», я уже сердцем говорил этому делу *«да»*, особенно сойдясь в прошлом году с Мих. Алекс. Чеховым на почве *«нашей с ним общей, не театральной работы»*; увидев в нем человека глубокого, мятущегося, *«нашего»* (мог бы сказать, *«вольфильского»*, мог бы сказать *«а[нтропософ]ского»*), я его просто полюбил, мне показалось, что он вошел в нашу семью, ну как Алексей Сергеевич, например, и я *«a priori»* говорил *«да»* всем возможным *«падениям»* сценическим, всей *«нагоде»*, всей *«обнаженности»* в выявлении стремления Чеховым: *«Будить сердца... И сеять в измученных душах «полезное, доброе, вечное»*

(употребляю эти слова в их сокровеннейшем, священнейшем смысле).

Признаться, – я ждал, что будет неумело и немного “глупо”, немного “стыдно”; ведь precedентов таких еще не было за последние 25 лет в театральной жизни. Ставили пьесы или – рутинно, или – разрешая тот или иной “трюк”, или преследуя холодное тенденциозное задание здесь – реализма, там – схематизма. А тут ставилась пьеса, как «молитва» без предвзятых «трюков»; “жар сердца” и жест «любви» оказывались непроизвольной тенденцией постановки...»

О провале подобных попыток, говорится в письме, “Ариман позаботился гениально» (начало мирового зла и лжи в учении антропософов, он же Ахриман, враг благого Ахурамазды зороастрийцев).

Дело, впрочем, не в Аримане и не в том, насколько драма Шекспира подходит для препирательства с Ариманом. Важнейшее в письме – анализ личности актера.

«... Приглядываясь к такой сложной, носящей всякие “бездны” душе, как душа Мих. Александровича, я думал, что его жест дать со сцены моральный импульс к правде и свету есть показатель лишь трагедии творчества большого художника; а судьба людей, схваченных такой трагедией, либо – давать блоковский “страшный мир”, либо – косноязычное “таё-таё” Акима-Толстого, либо – тупую костанжогловщину. Именно потому, что

Чехов большой артист, дающий незабываемые образы, но... гоголевских ужасов и “ужастиков”, он и провалится с Гамлетом – думал я; после жуткой Недотыкомки-Хлестакова, чудовищно смешного Мальволио (“12-я ночь”), незабываемого еврея Фрэзера (“Потоп”) и жутко-истерического Эрика, – понятно в большом артисте трагическое: “Что ж делаю я?”» Отсюда – потребность очиститься или уйти.

В параллель – в письме про уходы Комиссаржевской, Льва Толстого, Александра Добролюбова – поэта-декадента, ставшего странником; Белый поминает собственные свои развороты. Чехова он находит в состоянии кризисном: «В прошлом году мы его едва уговорили, чтобы он не бросал своего дела, а то он хотел ликвидировать всё».

Не тогда ли (весна 1924-го) и говорит Чехов Белому, что «Петербург» должен дать сцене катарсис (буквально: очищение). К середине мая 1924 г. Белый шлет текст, измененный согласно этому желанию. Сочтем его второй редакцией «Петербурга»-драмы.

Работа автора над «Петербургом»-драмой с начала и до конца идет в поле «Гамлета», начинается в поле замысла «Гамлета», завершается в поле спектакля осуществленного. В пору репетиций Белый воспринимает в Гамлете – Чехове нечто, выражающее жест его, Че-

хова, личной трагедии, его личное “быть или не быть”.
«...Мне приходилось видеть, какие трудности приходилось преодолевать, начиная с цензурных и кончая противодействием другой группы артистов той же «Первой студии», решивших, что Чехов “сошел с ума” и что он затащит театр туда, куда «Макар телят не гонит»».

Белый – из первых, кто свидетельствует враждующие токи в театре. Кому и свидетельствовать? Как раз его, Андрея Белого, присутствие эти токи если не порождает, то поддерживает и обостряет.

«...Сам М.А. до самого последнего момента шел на всяческий “провал”». Расчет был разве на то, что примут «в кредит будущего».

«И вдруг – неожиданный шум, “звездь” московского сезона, полный сбор, волнение сердец и прочие сюрпризы! ... большевики из «Кремля» шлют Чехову письма с объяснениями в любви, Луначарский жалует Чехова «заслуженным» артистом».

«...Показано что-то огромное, монументальное; Шекспир ли это? По-моему – да! Это Шекспир, взятый сквозь призму нашего огромного времени... А что нет “академического” Шекспира, “академического” Гамлета, Гамлета до-революционной интеллигенции, что дан Гамлет-герой, революционер духа, – разве это не хорошо?»

Иванов-Разумник читает эти строки весной 1925 года. Он мог бы соотнести их с летней перепиской 1917 года. Тогда он, Разумник Васильевич, укорял и остерегал: «Вы, дорогой Борис Николаевич, Вы, ушедший от всей этой эстетической и эстетствующей повапленной мерзости, Вы, прошедший через искус духовного ведения. ... Как не видите Вы, что идет *мировая революция*, что в России лишь первая ее искра, что через год или через век, но от искры этой вспыхнет *мировой пожар*, вне огня которого – нет очищения для мира? ...

Не о пожаре усадеб и городов говорю я (будут и они, вне нашей воли), а о пожаре духа революционного. И дух этот испепеляющий – есть дух созидающий».

Про «мировой пожар» смотри также строки, написанные в январе 1918 г. – строки «Двенадцати»:

Мы на горе всем буржуям
Мировой пожар раздуем,
Мировой пожар в крови –
Господи, благослови!

Что написано, то написано: «державный шаг» сквозь вьюгу, впереди невидимый за вьюгой Христос.

В том же 1918-м, что «Двенадцать», напечатана поэма Белого «Христос Воскресе!». Это также про революцию. За воплем о муке распятия и громче вопля поздравление Христос Воскресе!

Поэму «Христос Воскресе!» Белый обильно цитирует в своем мартовском письме 1925 года. Чтоб изъяснить, чем для него становится Гамлет Чехова, строки незаменимы.

Сперва-то взята нота домашне теплая «Вы спросите меня, что же заставляет меня ходить на *“Гамлета”* (был – пять раз)? Да что-то невероятно-интимное, близкое, милое и знакомое, что встает в душе», что просвечивает за монументальностью, что говорит «понятым сердцу языком». Но слог вскоре закружит и взовьется.

Странно бы признать за «милое и знакомое» финал спектакля, как его осмысляет Белый. «Залог бессмертья, завет *“бессмертья”* передает Горацио Гамлет, умирающий в последней картине; показано ясно, что *“повесть о Гамлете”* есть повесть о победе бессмертного *“Я”*. До *pes plus ultra* подчеркнута фраза Гамлета: «*распалась связь времен*», т.е. катастрофа *“тюрьмы мира”* (*“Дания, может быть, лишь отделение тюрьмы”*); и показано *по-новому* воссоединение *“связи”* в *“крестном мече”* Гамлета: показано, что не мир Гамлет несет; но – *“меч”*...»

Белый видит особый смысл в «дематериализации Тени отца в звук *“Духа-Отца”*, соединяющегося с *“Сыном”* ... *«Ты во Мне, и Я в Тебе»*». Фраза тут бесконечна, не доводится до точки:

«...Томление Гамлета становится современной для каждого "Я" Голгофой ("во Христе умираем"), а момент смерти Гамлета, когда его под музыку закрывают знаменами и когда сцена освещается до максимум, звучит как "Христос Воскресе"».

«...Эта мистерия совершается нами – в нас».

Белый продолжает строками из своей поэмы:

Огромная атмосфера
Сиянием
Опускается
На каждого из нас, –
Перегорающим страданием
Века
Омолнится
Голова
Каждого человека...

Прервав свои стихи, Белый вставляет: «Гамлет» показан Чеховым «в перегорающем страдании века». До соединения с Духом это – меланхолия, «*Ante Lucem*», в сцене с Духом – величайшее потрясение:

В землетрясениях и пожарах
Разрывались
Старые шары
Планет.

Отсюда, как ударом грома, звучат слова Гамлета:
«Распалась связь времен».

С момента откровения Гамлету начинается “безумие Гамлета”, или “миссия” его дела: поднять меч на “мир сей, лежащий во зле”...».

Белый опять и опять выписывает из своей поэмы. Хулит ее: она ничто перед «Гамлетом» Чехова. Но там и там – «соединение двух идей: идеи революции с идеей “пятого Евангелия”».

Белый чтит спектакль как «сошествие “Манаса”, “Разума” над мятежами нашего времени». Благодарен за это сошествие «в минуту трудную» – «неисповедимы пути внутренней... помощи!...»

Белый убежден, что помощь нужна всем – на всех социальных этажах. Потому «взята» Москва. Потому в пятый раз смотрит «Гамлета» он, Андрей Белый. Потому также не в первый раз смотрит Гамлета» кондукторша (про кондукторшу в письме со слов Ольги Форш, та в зрительном зале оказалась рядом с женщинами из трамвайного парка). Потому «взят» «такой мало способный на увлечения человек, как Лежнев, ни «интеллигент» в прежнем смысле, ни «большевик», ни «мистик», ни «трамвайный кондуктор».

Тому, как вышеупомянутый И.Г.Лежнев «оформляет» Гамлета, в письме отданы страницы за страницами». Уникальный конспект.

Белый берет из Лежнева, перемежая цитаты, смешивая, сращивая чужой ему текст с собственным. Он берет

мысли о сквозных героях русской литературы – от Чацкого до Раскольникова, – о «принцах крови и духа» – по Лежневу, они «устроители дворцовых переворотов, мятущиеся в ... квадратах отцовского дома ...».

Белый берет то ли Лежневу, то ли ему, Белому, принадлежащее ощущение: «Мы, современники, были рупором отчаянья прошлых поколений, но и рупором их мужества, их ... революционной воли. Мы – завершители ...; мы дали повторительный курс ... прошлого ... Само отчаяние – действенная ... эмоция, оборотная сторона ... мужества. Кто из-за частностей ... теряет ... перспективу восходящей линии – тот лишен чутья истории ... В самоощущении ... ярчайшая точка – болевая. Ее ... проектировали ... и выступил ... образ ... интеллигентской эмоции – принц Гамлет». Гамлет, каким его знали прежде, был затуманен болью, стоном.

В письме Иванову-Разумнику Белый счастлив транслировать мнение: «Нового Гамлета дает актер Художественного театра М.А.Чехов. В этом его огромная художественная заслуга и интеллектуальная высота. Что же это за Гамлет? Это все тот же принц в ... остенении отцовского дворца. И тут – китайская стена между ним и народом, и тут ... шпионящая челядь ... и тут зеркальные отображения. Но – в тройной раме королевского золота, предательского ... маскарада челяди и траурного крепа – во весь рост **встает человек**,

саженный, волевой человек – принц Гамлет... как быть ему должно. Се – человек! – завершительный синтез столетнего пути. Мы его узнаем – это наш родной путь. Это – родной «герой нашего времени»..., воплотившийся в Чехове. ... Линия действительного протеста идет, все возрастая от акта к акту до финального момента – казни короля. И видишь: вот, наконец, принц **распрямившийся и ставший во весь свой человеческий рост**. Гамлет – наша трагедия. Наш гамлетизм не карликовый, не мозгляческий. Он – высокий и трагичный. **Его мы узнали».**

Строка про Гамлета в сажень ростом может смутить – Михаила Александровича ростом Бог не наделил. – Смущаться не надо.

Можно бы привести рассказ (он прошел в выпущенной Музеем Бахрушина публикации документов), как юная зрительница, получавшая от Чехова контрамарки, не сумела совместить Чехова, подошедшего к ней на улице, с Чеховым – Гамлетом. Сгорела со стыда, и бегом от него. Мистика или не мистика, но Гамлет на сцене предстával, каким он однажды благоволил позвать Чехова на сближение. Таким его и видели – что девочка-студентка, то и Лежнев.

Конспект чужой статьи включен в письмо без того перегруженное. Пишущий и сам восклицает: «...вот так письмо: нелепое, чудовищное, несуразное; пишу

его вместо того, чтобы писать статью Лежневу о «России» («Исчезни в пространство!»)».

Лежнев – редактор журналов, выходящих в Риге: («Россия» и «Новая Россия», 1922–1926). Строками «Исчезни в пространство, исчезни, // Россия, Россия моя!» оканчивалось прекрасное стихотворение Белого в сборнике «Пепел» (СПб., 1909).

«Мы с Лежневым договорились: в “СССР” правомерно *навсегда* рассыпалась историческая Россия, физическая, географическая: «СССР» – ширящаяся “эфирная” аура бывшей географической, «физической» России: такой – не будет».

Белый убежден: сохранится миссия России. Он уповает на «русского интеллигента» «в внеклассовом смысле». И этот еще только становящийся интеллигент и примет миссию, «*обходя моря и земли, глаголом жечь сердца людей*» конкретным братством народов; теперешний “русский” – только интеллигент, или – никто; а теперешний, новый интеллигент (может быть, – бывший дворянин, может быть, – рабочий, может быть, – крестьянин) – “пророк”, или – никто».

Белый держится образов пушкинского «Пророка». «Чтоб быть пророком, надо сперва – в “пустыне мрачной” томиться, потом ходить с «вырванным» языком (и – ходим!), потом – ходить с рассеченной грудью, без сердца (и – ходим!), потом – лежать трупами».

«Тогда лишь «воззовет» (к середине 30-х годов)».

«...Разрушимся, онемеем, умрем, чтоб... воскреснуть: “русскими интеллигентами”!»

От того, на какой срок оно предположено, – вздрогнешь. К середине 30-х годов любой город России, по слову другого поэта, «ненужным привеском болтался // Возле тюрем своих...».

Андрея Белого не покинет восторг приятия революции как ипостаси России и приятия России как ипостаси революции (тут еще одно противоположение Блоку: тот незадолго до смерти спросил, зная ответ: «Что если эта революция – поддельная?» О себе, что с ним стало, вывел: «Слопала-таки поганая, гутнивая, родимая матушка Россия, как чушка своего поросенка»¹).

Цитируемое выше длиннейшее письмо датируется началом марта 1925 г. Статьи в журнал Лежневу Белый, видимо, не сдал. Но, надо думать, ее тезисам была близка речь, которую Белый произнес на юбилее журнала. Трехлетие справляли 6 апреля 1925-го в Колонном зале. В «Вечерней Москве» объявлялось: «Выступят с речами Андрей Белый, И.Лежнев, В.Богораз (Тан), М.Столяров. Художественная проза и стихи в исполнении Качалова, Лужского, Москвина, Чехова,

¹ Чуковский К. Александр Блок как человек и поэт. Петроград, 1924, с. 34–35.

Дикого, Завадского, и авторов – Андрея Белого, П. Антокольского, М.Булгакова, Б.Пастернака, Д.Петровского и О.Форш».

После юбилея в той же газете дали отчет: язвили насчет подбора свежих вопросов – «чего ты хочешь, Русь» и «где опустишь ты копыта». «От себя Белый сообщил, что в самом созвучии «рррусс» “звучат сила и свет”. В “ррр”, видите ли, “сила”, а в “ссс” – свет. Занимательно».

Биограф Булгакова уточняет: «Имя Булгакова в отчете не упомянуто».

Ахматовой полюбилось выдуманное ею слово: «невстреча».

У «невстреч» своя значимость. Сколько тут от случайности; откуда антипатия, если причина в ней.

«Не встретиться» Булгакову и Белому было трудновато. Полно общих знакомых (тот же П.Н.Зайцев). Одни и те же места, где оба бывают. Присутствие в той и другой судьбе, с одной стороны – Лежнева, с другой – МХАТа и его студий.

Статью, обговоренную с Андреем Белым, Лежнев планировал в тот же номер своего журнала (№ 6), в который должен пойти конец романа «Белая гвардия».

Пятый номер «России» в Москве уже прочитан, Булгаков уже получил записку на бланке Второй сту-

дии. Она пришла 3 апреля (как раз перед вечером в Колонном зале, о котором выше). Уговаривать Булгакова студийцам не приходится, он сам 19 января начал прикидывать театральное воплощение еще не допечатанного романа.

Белый для Первой студии, Булгаков для Второй разработают в своих пьесах мотив России-дома: как дом «исчезает в пространство». Метафоре суждено материализоваться...

В первых вариантах у Булгакова квартира Турбиных уходит вверх, снизу подымается квартира неприятного им соседа по клочку Василисы. Когда там упадет завешивавший окно плед, видно чье-то прижатое к стеклу лицо. «Квартира Василисы угасает, уходит вниз».

Это Киев (Город с большой буквы в романе Булгакова), год 1918-й. «Гляньте в окна. Посмотрите, что там видно... Там тени с хвостами на голове, и больше ничего нет». Объемы сокращаются до тени, до силуэта, до детали силуэта: «черные хвосты», «красные хвосты».

Алексея Турбина мучает кошмар. «Уйди. Ты – миф. Ты – харя. ... Вон, а то я буду в тебя стрелять. Это все миф, миф.

КОШМАР. Ах, все-таки миф? Ну, я вам сейчас покажу, какой это миф! (*Свистит пронзительно*).

Силуэты обретают объем, и как еще. Мордобой, грабеж, истязание, убийство.

Впрочем, в спектакле МХАТ Первого сцены между Турбиным и Кошмаром не будет. По числу редакций «Белая гвардия» («Дни Турбиных») не уступит «Петербургу»-драме.

В блистательной и точной книге А.Смелянского «Михаил Булгаков в Художественном театре» невзятый вариант рассмотрен и цитируется большими кусками.

После пронзительного свиста – *«Стены Турбинской квартиры исчезают. Из-под полу выходит какая-то бочка, ларь и стол. И выступает из мрака пустое помещение с выбитыми стеклами, надпись «Штаб 1-й кінной дивізіи». Керосиновый фонарь у входа. Исчезает Алексей. На сцене полковник Болботун – страшен, изрыт оспой, в шинели, в папахе с красным хвостом».*

«Перед нами не ремарка, не обычный служебный текст, указывающий перемену картин. Перед нами – взрыв того театрального и драматургического мышления, которое вдребезги разрушает обычный ход инсценировки...». Смелянский определяет это: «булгаковское зрение». Он говорит далее с горечью, что увиденного Булгаковым не разглядели в театре и не сохранили. Безупречно определяет логику, по которой разглядеть не могли и воспользоваться не хотели.

С «Петербургом»-драмой в Художественном Втором происходило сходное.

Текст передали в Главрепертком заблаговременно. Ответа к началу сезона не имели. С.Г.Бирман пишет в августе 1924 г.: «Если пойдет “Петербург”, буду работать режиссерски».

«Если пойдет».

В том же письме говорится: «“Петербург” под сомнением в репертуарном Комитете».

И.П.Траинин, который в этом Комитете начальствует, ждет совета Луначарского. Наркому, как и Траинину, прочитанное не по душе, но он аргументирует: запрещать не надо бы; за Белого – его поведение в недолгой эмиграции, его настойчивость в решении вернуться, вес имени. Пусть Репертком изложит свои пожелания, их учтут.

Луначарский писал Траинину 29 ноября 1924 г. – в поддержку «Петербургу» обаяние только что сыгранного «Гамлета». Он успел обнадежить Белого: все будет в порядке.

Что считать порядком, однако.

Берем в РГАЛИ ф. 1990. МХАТ 2, оп. 2, ед. хр. 76, л. 1. Этот документ у нас идет после публикуемого текста пьесы. Требования многочисленные и возражать не приходится. Обещают, что и дальше проследят.

Бумага подписана И.Траининым, И.Берсеновым, В.Татариновым. Верность подлинному скрепила за

делопроизводителя ГРК Н.Степанова. Дата, к сожалению, не проставлена. Вероятен декабрь 1924 г.

Не мудрено обсчитаться с вариантами. Реперткомовцы принимают решение по тексту, до которого им был знаком какой-то другой, именуемый здесь «старым». Найти бы.

Бумага вне обсуждений. Подписали и по ее указаниям работали. Хотели выполнить требуемое в срок.

Март 1925-го, Белый сообщает: «усиленно репетируют *«Петербург»*, который я все ретуширую, ретуширую и, кажется, который я доретушировал до неузнаваемости (даже по сравнению с текстом, который должен идти в Госиздате)». Сами же репетиции – «это скорей *медитация* над текстом, перманентный семинарий и выращивание из него стиля постановки; меня еще не пускают на репетиции, ибо это какие-то «заумные» действия, а не репетиции в собственном смысле: например, молоточками выстукивают ритм; репетиции в собственном смысле по Чехову – последнее дело: самое легкое; все дело – в пронизании главных действующих лиц ритмами целого. ...Первое его «дело» постановочное (очень серьезное) выразилось в том, что он начертил схему с соотношением светлых и темных импульсов; и расстановку в них действующих лиц. Сначала я много говорил, но не о постановке, а о совсем другом: о планах, карме, пороге и т.д., а уже дру-

гие транспланируют это в идею постановки. Все время идет какое-то воистину коллективное общение между автором, режиссерами и главными действующими лицами».

Отметим: Белый о постановке в театре не говорил.

И он, и Булгаков могли ждать, что в театре захотят и сумеют прочесть постановку, какая ими в том и в другом тексте заложена.

Она там в самом деле заложена.

Заложена и записана.

На сцене возникало в итоге разных вмешательств нечто совсем иное. Раза два-три в письмах Белый давал страшноватенькие веселые картинки – как подвигается перепереработка, «изъятия и пришития», «одна сцена рассасывается в другие, центральная 11-я картина выпотрашивается и становится незначущей сценкой; 10-я, пассантная “сценка для отдыха” становится заостренным финалом и апофеозом...» (А.Б. – И.-Р., № 152). Кошмар, в сущности. Но: «Я не скажу, чтобы огорчился... Сотрудничество Чехова и рука Чехова во всем успокаивает: все же получится нечто интереснейшее...».

«...Мой текст остался у меня и, может быть, выйдет в свет в Ленгизе под заглавием “Гибель Сенатора”».

И публикация в Беркли, и российское издание 2010 г. восходят к упомянутому Белым тексту.



М.А.Чехов в роли сенатора Аблеухова

Разглядим представление, которое виделось автору «Петербург» и было им записано. Будем называть его «спектакль-запись».

Картина в спектакле-записи вторая.

«При поднятии занавеса сцена у авансцены завешана черным, за исключением квадрата посередине; квадрат представляет собою внутренность черной кареты, напоминающей внутренность гроба; сквозь окно кареты виден тусклый подъезд желтого дома; видна дубовая дверь; в каретном окне пробегают фигуры прохожих пешеходов с высоко поднятыми воротниками: все фигуры утрированы, точно вырезаны из картона; и – состоят из прямых линий и углов; нет здесь ни одной зигзагообразной линии; в окне пробегает – котелок, уши, усы и нос; пробегают две фуражки с кокардами; у одной нос – утиный, у другой – петушиный; пробегает огромное ухо; пробегает отсутствие носа; пробегает распушенный зонт; за окном – зеленоватое освещение петербургского утра; слышны капли дождя да фырканье лошади; слышны голоса кучера, переговаривающегося с лакеем».

Спектакль-запись может показаться путающе длинным. Но страницам назначалось спрессоваться в полминуты сценического времени. В картине, где утрированная зримость деталей почти нестерпима, снова

и снова – четырежды! – указан темп: «пробегают», «пробегают», «пробегают», «пробегают». «Продолжают мелькать». Дверь «распахивается вдруг».

Слова в этой картине, в сущности безмолвной, кажутся вписанными по той же логике, по какой говорливой и тесно заставленной картине первой («Гостиная Лихутиных: небольшая комната без перспективы, набитая диванами, креслами, софами, веерами») предпослан «жуткий свисток пробегающего по каналу парходика».

Но о звуковой сфере, о предметном мире, о том, как работают свет и цвет – во вторую очередь. Режиссура спектакля-записи начинается с решения пространства.

У Белого всему его замыслу предшествовал образ куба. Человек внутри куба. В первом же его разговоре с М.Ф.Кокошкиной уточняется: не куб кабинета, а куб кареты.

Карета дожидается. «В окне продолжают мелькать тени прохожих: слышна рулада автомобиля.

ГОЛОС КУЧЕРА. Шурин-то мой у Кистинтина Кистинтиновича у великого князя кучером: так он сказывал; на Васильевском Острове шло пулянье вчера.

ГОЛОС ЛАКЕЯ. Население там – фабричное, грубое...».

«В оконце видна красная ливрея дворцового лакея; и – треуголка; лакей в красной ливрее распахивает ка-

ретное дверце; из распахнутого подъезда появляется лакей в сером с золотыми галунами на отворотах; и – делает знаки кучеру; за ним быстро выбегает Аполлон Аполлонович Аблеухов в черном пальто и в высоком черном цилиндре, с серо-зеленым лицом, напоминающим пресс-папье, с двумя малыми белыми бачками, с оттопыренными ушами; остановившись на нижней ступеньке подъезда, натягивает он на руку черную лайковую перчатку, держа под мышкою черный портфель; он бросает мгновенный, растерянный взгляд пред собой, по бокам, на прохожего ротозея-чиновника, испуганного его появлением и стоящего с открытым ртом навывтяжку перед сенатором; потом Аполлон Аполлонович стремительно бросается в карету, точно спасаясь в бегство от прохожего ротозея; он быстро усаживается на мягких, черных подушках кареты; и сидит в профиль от зрителей, прямой, как палка; красный выездной лакей в треуголке стремительно запахивает каретное дверце; в окне кареты видно, как захлопывается подъезд; карета трогается, т.е. подъезд уходит направо, и все там мутнеет; слышно цоканье копыт, окрики кучера, гул голосов; силуэт Аполлона Аполлоновича четко вырезан на фоне стекла; Аполлон Аполлонович сидит без движения, рисуя контуром лишь прямые углы; перпендикулярно к коленям он ставит портфель, сжимая его черными своими руками. В окне – ничего не видно; там плывут лишь



Наброски портрета сенатора Аблиухова. 1924



И.Н.Берснев в роли Аблеухова-младшего

серые клубы; из капелек дождя возникает тихая, мрачная музыка; из музыки в свою очередь поднимается невидимый четкий, сухой металлический голос».

Это второй ввод металлического голоса. В картине у Лихутиных он возникал за болтовней. «Петербург нет вовсе». Немного спустя, в тишине добавит: «Лишь кажется, что он существует».

Голос, металлический и потусторонний, артикулирует общее место. Мнимость, призрачность, обманность северной столицы – сто раз это сказано.

В режиссерском решении спектакля-записи соприкосновения с пошлостью проведено как острый мотив, обдирает до крови. Так он взят с первой картины – сначала в эпизоде гостей, потом в сцене на двоих.

В паузе слышно – захлопнулась дверь подъезда, гости ушли. Софья Петровна с Николаем Аполлоновичем у окна. «Тяготящий свисток пробегающего парходика».

Следует сцена, узловая в фабуле спектакля-записи. Узел затягивается грубо.

Что думали во Втором Художественном насчет совпадений «Петербурга» с «Железной стеной»? Мелодрама Рынды-Алексеева в Малом театре делала сборы с сезона 1923/24 г. Сюжет: в Вельтландии у власти король-тиран, сын его близок с революционерами, ему падает жребий произвести террористический акт – убить отца.

Вокруг Аблеуховых – отца и сына – слухи, будто сын обязал себя так же; выполнит ли обещанное.

Красный раструб граммофона, скрежет истертого «Полета валькирий». Граммофон страстен, валькирии требуют, Софья Петровна, Ангел-Пэри, приспособляет к их боевому вылету танец, комнатка дребезжит, шевелятся висящие по стенкам веера, звенят тростинки бамбука, занавешивающие альков.

(Бамбуковый пустотелый звук Мейерхольд использовал в «Учителе Бубусе», премьера 29 января 1925 года. Белый тогда же заканчивает запись своего сценического текста. Речь не о заимствованиях, а о настрое слуха.)

Танцующую сыграет Гиацинтова. Ее рисунок роли показался нарочитым, а танец пародийным, но Гиацинтова больше иных искала то именно, что автору виделось. Техника ее, примененная к роли, была не в развертывании сценического образа, но в том, чтобы сжать его до показа и в показе обнаружить существо («напряженная, сама себя выдумавшая, злая, тайно влюбленная». Напробовавшаяся модных ядов без разбору, до одурения).

Все это Гиацинтова, по ее выражению, играла «не глядя». Ангел-Пэри, провокатор и трусиха, чувствовала свое тело под шелком кимоно. Двигалась коротко, раздражалась внезапно и охотно. Обрывала сцену



С.В.Гиацнтова в роли С.П.Лихутиной

с Аблеуховым-сыном скандально, терзала выкриками беднягу мужа.

В спектакле-записи на глазах зрителя комната исчезла, фонарь, освещал поворот канала, «вдоль перил движется темный силуэт Николая Аполлоновича; ветер рвет крылья шинели-«николаевки»; за Николаем Аполлоновичем движется черный силуэт в котелке и в пальто с поднятым воротом; Николай Аполлонович останавливается, останавливается и силуэт; Николай Аполлонович заносит ногу над перилами канала, как бы собираясь броситься в канал, но – задумывается с ногою, взвешенной в воздухе; потом ставит ногу обратно на панель».

Стоп-кадры язвительны.

Получивший пощечину Николай Аполлонович бросает «в ветер и в тьму: ”Да я покажу, что я... Домино... Красный шут... Покажу“.

Быстро проходит вдоль перил; за ним движется темный силуэт; где-то вдали голос запекает «Вы жертвою пали борьбы роковой / Любви беззаветной к нароо-оо-оо-ду»».

Нарастание хора за сценой станет потом готовым ответом на готовый запрос («А где же у вас революционный подъем масс? А вот же!»). Но это тянущееся оо-оо-оо в фонограмме спектакля-записи лишь воющий звук. (Так примерно во фрагменте «Тринадца-

тый год» у Ахматовой «Пьяный поет моряк», и там же примечателен «гиатус» – стык гласных – «Там, у устья Леты-Невы...» Воющий звук настолько в лад вою с реки в спектакле-записи, как если бы Белый и Ахматова вместе одно слушали.)

Картины спектакля-записи каждая имеет свою завязку и разрешение, это дробит и тяжелит общую конструкцию, единству должны служить переключки слов и ритмов. В болтовне первой картины рассыпаны слова и фразы – пунктир их намечает предстоящее дальше. Крутятся слова: «Номенклатура», «Нетопырь», «Аблеухов» (татарский призывок имени). «Мертвое ухо внимает потребностям родины нашей: монгольское, изруселое ухо». «Что думаете: у нас – планы, линии, перпендикуляры, параграфы и квадраты». «Более всего любит он, так сказать, куб кареты и куб кабинета». «Фигура – геометрическая: сидит в собственном кубе и нас сажит в кубы». «Куб – разлетается... Плеве вы вспомните». Министра внутренних дел В.К.Плеве бомба настигла в карете.

С куба-кареты для Андрея Белого зарождался его спектакль. Как расскажет Кокошкина, мелькнуло заглавие: «Лакированная карета». Задерживается надолго заглавие другое: «Гибель Сенатора».

К заглавию «Гибель Сенатора» стоит дать справку: Сенат (лат. *senatus*). В России (1711–1917) Правительствующий сенат. Утвержден Петром I как подчиненный императору высший орган по делам законодательства и гос. управления. Потом и высший судебный орган, осуществляющий надзор за деятельностью всех гос. учреждений и чиновников. Потом и высшая кассационная инстанция. Расширение области ему подведомственного – до комизма. В разгар семейных неудовольствий Фамусов вопит: «В Сенат подам!»

Сенат (по латинскому корню) собрание старших.

Старейшие. Престарелые. Как нельзя более старые. Продолжающие стареть.

Спектакль-запись над мотивом старости кружит так же, как кружит над темой России-Империи.

Старик в карете едет на службу. По службе он должен управлять Российской Империей, страной неправильной формы.

В оконце кареты плывут серые клубы, ничего не видно. Металлический голос сухо адресуется в невидимое: «Ваши превосходительства, высокородия, высокоблагородия, благородия!...»

В варианте отзывивало долее: благородия, огородия, родия, одия, ия, я!

«Что есть Русская Империя наша?»

Ритм был плавен, чарующ, под него гордилося, катилося, засыпалось.

Повторялось и отвечалось.

«Что есть Русская Империя наша?

Русская Империя наша есть географическое единство, что значит часть известной планеты.

Русская Империя включает во-первых великую, малую, белую и червонную Русь; во-вторых...

Русская Империя наша состоит из множества городов: столичных, губернских, уездных, заштатных; и далее: и первопрестольного града и матери градов русских; град первопрестольный Москва; и мать городов русских есть Киев.

Петербург, или Санкт-Петербург, или Питер (что то же) – подлинно принадлежит Российской Империи. А Царь-Град, Константиноград, или, как говорят, Константинополь, принадлежит по праву наследия.

Прочие русские города представляют собой деревянную кучу домишек, и разительно от иных всех отличается Петербург. Есть в Петербурге бесконечность бегущих проспектов с бесконечностью пересечений: весь Петербург – бесконечность проспектов, возведенная в энную степень».

При этих словах, как записано, в окне кареты рисуется серая плоскость, излинованная в шашку

черными линиями. Голос успевает заверить – «За Петербургом же – ничего нет».

В окно кареты просовывается рука, протыкающая пальцем разлинованную плоскость и продирающая в ней дыру, дыра зияет черным отверстием. Ни голоса, ни жуткой музыки больше нет; мелькание медленнее, гул улицы слышнее.

Карета остановилась.

Аполлон Аполлоннович спрашивает сердито и сухо: «Ну, что ж, так и все?»

Голос кучера: «Не пропускают, ваше высокопревосходительство, – похороны».

Символика смерти, останавливающей карету, – едва не упрощающая, бьющая. Но до чего же все конкретно.

Слышно «Со святыми упокой!». Аполлон Аполлонович в карете снимает цилиндр. Собирается уже надеть его,

У Белого написано дальше: видно, как к окну кареты, к самому стеклу прижимается иссиня-бледное лицо Александра Ивановича Дудкина; видно, что глаза его впиваются в глаза Аполлона Аполлоновича Аблеухова; на лице же мгновенно отображается лютая ненависть; и видно, как одновременно Александр Иванович Дудкин и сенатор, впившиеся глазами друг в друга, отдергиваются друг от друга; сенатор роняет портфель и

делает обеими руками жест, отстраняющийся от Александра Ивановича, в то время как корпус его откидывается к стенке кареты назад, а лысая голова поворачивается к зрителям с расширенными от ужаса глазами; руки же Александра Ивановича тоже взлетают; в одной руке – узелок; рука делает стремительный дикий зигзаг; и всё – пропадает.

С похоронами удастся разехаться; карета движется. В оконце, пишет Белый, вырисовывается успокоительная фигура: квадрат. Потом огромный прекрасный казенный подъезд. Потом прекрасный куб кабинета и правящий странною стол весь в телефонах.

Следует картина в кабинете (в спектакле МХАТ Второго роль Аблеухова только с кабинета и начнется). Картину в кабинете заключит фраза – ее произнесет дождавшаяся приема просительница в черном. «У смерти есть свои права».

В пору, когда Андрей Белый готовит спектакль-запись, французский режиссер Рене Клер уже снимает всё по собственному сценарию, но еще не произнес хрестоматийной фразы над оконченной рукописью: «Мой фильм готов, осталось его снять».

Андрей Белый, закончив «Петербург»-драму, мог бы сказать: мой спектакль готов, осталось его поставить. С той разницей, что Андрей Белый ставить его

не брался. Это должен был бы сделать кто-то другой. Но никто не сделал.

Вероятно, никто бы и не мог.

Для привидевшегося Белому и им записанного спектакля пришлось бы создавать театральную технику, какой не имелось. К трудам в этом направлении Московский Художественный Второй был склонен менее всего.

5

В который раз не складывалось с художником.

Имеется череда собственных рисунков Белого – остро некрасивых, экспрессивных неприятно, натуру не искажающих, но ее искаженность передающих. Оформлению пойти бы от этих рисунков. Договорились, однако, с С.В.Чехониным.

Один из лучших наших художников по фарфору, профессионал книжного искусства, Чехонин вложился в нарядный том *in folio* «Московский Художественный театр Второй», поспевший к концу их первого сезона. Легко было сообразить, что в «Петербурге» Чехонин не ко двору. Он все-таки был привлечен; его эскизы рассмотрели и отклонили в январе 1925 г.

Как и в случае «Гамлета», обратились к своим. Чехов адресовал Либакову и Матрунину письмо. Объяснял, почему радуется их приходу. «Вы знаете (или по



Наброски портрета Н.А.Аблеухова. 1924

крайней мере чувствуете), что нечто затеяно мною в театре. Затеяно очень большое, и, как таковое, оно в выполнении своем растягивается на большой, большой срок. (Большинство из наших и не понимает и не предчувствует затеянного именно потому, что созидание его идет так страшно медленно.)» Не умеют «действовать творчески “вдаль” и «глубже:»». В адресатах же своего письма Чехов счастлив видеть «глубь».

«Я смотрел и в Чехонина, и Вы сами поняли, что я увидел. Я не Чехонина хочу невыгодно для него сравнивать с кем-нибудь, а хочу сказать, что *то*, что у нашего театра “вдали”, того нет у Чехонина “в глубине”. Понятно? Взгляд мой проникает за чины, звания и ордена, которые так легко могут сбить с толку, – и вот: радость от того, что вижу в Вас! И больше: вижу, что подсознательно Ваши души говорят мне то, что я слушать готов с утра до утра! Я счастлив!»

Он убеждает: «“Петербург” – не просто одна из пьес. Это только внешне кажется пьесой, сыгранной в таком-то театре. На самом же деле: это – *живая речь*. О чем? О тайнах, невидимых тайнах души СОВРЕМЕННОГО (в широком смысле) человека. Тут “речь” о тайнах: греха, прощения, искупления и любви.

Тайна: безграничное. Тайна: глубокое. Если тайна выражена на земле, на физическом плане, то мы видим *шифр*. Раскрытый шифр – живая речь. И декорации

“Петербург” должны быть *шифром*, за которым раскрывается *живая речь* о тайнах греха, прощения, искупления и любви.

Мои любимые, забудьте все, кроме этой цели ... »

В письме ни слова о том, что ему от художников конкретно нужно. Письмо подписано: «Ваш, ваш *Мих. Чехов*».

«Всегдашний грех театра – выбор художника – и на этот раз наложил тяжкий отпечаток на спектакль» – будет сказано в отзыве на премьеру. И задачи, и средства выглядели запоздавшими лет на десять – «тюли и вуали, обманчивый свет, сумрачные тени». Петербург искали через его туманы, через зыбкость. По рассказу Бирман, в ночь монтажной репетиции: «как-то так установили электроосветительные приборы... Рабочим сцены дали зонтики, они попали во мгле».

Автор меж тем представлял «Петербург» как пирамиду.

Куб. Пирамида. Антитеза зыбкости на краю Сахары, подвижных песков. Бог ведь как она служила делу Древнего и Нового царства в Египте. Российской империи выверенные объемы и линии Града Петрова предлагали модуль, сдерживали и не могли сдержать растекание, природное огромной неправильной стране.

Белый в спектакле-записи этот мотив делал сквозным, вел его напряженно, сопрягая его – по давней традиции и в согласии со вновь обострившимся подходом – с мотивом Медного Всадника.

В скверном ресторанчике, куда затаскивают Николая Аполлоновича провокаторы из охраны, Медный Всадник угадывается в росписях на стенке в дальнем зале. Под конец, когда группки, занимавшие столики, разойдутся, из неосвещенной глубины – как сказано в спектакле-записи – вычерчивается громада. Запись поясняет: пьяный вышел из отдельного кабинета. «Остолбенело стоит». Из тьмы громада до странности напоминает Медного Всадника». «Будто вылита из серо-зеленой меди».

В спектакле-записи Медный Всадник уходит, постоявши за спиной террориста Александра Ивановича и обронив пару слов; террорист опрокидывается в обмороке. Занавес.

В спектакле-записи Александр Иванович – человек до конца выложившийся, обессилевший и не в силах оторваться от своего. Как не в силах оторваться от своего, ужасающийся отставки государственный человек, сенатор Аблеухов. Спектакль-запись сводит их, разделенных стеклом (эпизод остановки кареты, лицом к лицу через оконце), и дает детальную и гротескную мизансцену в доме Аблеухова, где персонажи равно

пугаются встречи, не признают ее, завираясь едва ли не жалобно.

Александр Иванович, который должен оставить Николаю Аполлоновичу некий узелок, неуверенно оглядывается в доме: «Прекрасные комнаты». Потом вздыхает повторно: «Прекрасные комнаты...»

Парность фигур, парность их исчерпанности, парность стойкого разрушаемого и неистребимого разрушительного начала – эти мотивы выявлены в спектакле-записи жестко (жесткость так же присуща манере Белого, как перегруженность и переосложненность).

Мотив России-Империи и мотив России-стихии к началу двадцатых годов XX века схлестнулись объективно; в искусстве их столкновение осмысливалось упорно. Один из поворотов – в обострении национальной темы. Неся ее, выдвигались Кляев, Клычков, Орешин, Есенин – Есенин более всех. Если искать их манифест, вот альманах «Скифы», 1918, – Андрей Белый один из составителей. «Русская тема» самоопределяется, когда государственным гимном взят «Интернационал» и в гербе – земной шар.

Что тема России вызывает интерес, видно из того хотя бы, что под юбилей журнала «Россия» арендуют Колонный зал. Зал заполнен.

«Петербург», как предполагал его сценическое решение автор, эту тему выдвигал в центр со всеми ее от-

звуками и вел последовательно. Могла бы возникнуть связь с соседствующими работами. с «Блохой» прежде всего. Как там Замятин балаганит, развертывая тему «Русь (Тула) – Петербург». Это его, Замятина, тема.

В рассказе «Русь» Замятин придумывает город Кустодиев. «Не петровским аршином отмеренные проспекты – нет, то Петербург, Россия. А тут – Русь, узкие улочки, вверх да вниз». Рассказ так и называется: «Русь». Был, рассказывается, великий бор – как был прекрасен, как сгорел. То ли будет, то ли нет на месте его город. Под вопросом, что есть Русь – бор, о котором не помнят – подколокольный наш Кустодиев, с домашними убийствами время от времени – новый умышленный город, звонкий, хрустальный, железный. Национальная тема – в нынешнем ее контексте, не то пожара, не то Америки-утопии.

Тему Петербурга (России, Империи) Замятин разрешал в рассказе «Пещера». В прекрасных столичных квартирах по мере вымерзания из комнаты в комнату отступают обитатели, на корточках сидят у тепла, поддерживают огонек в последнем углу. Финальная фраза: «По белой пыли, по глыбам, по пещерам, по людям на корточках – огромная ровная поступь какого-то мамонтейшего мамонта». 1920 год.

Замятин – один из возможных «авторов театра», если в Художественном Втором о своем авторе думают.

Один из возможных «авторов театра» также А.Н.Толстой. Тема Петербурга – его тема. Уже написан мрачнейший и сильный «День Петра» – с контуром возникающего города у моря, с мутой, мукой, пыткой стройки. Другой вариант: обаяние русской восприимчивости, легкость, с какой чужие затеи вписываются в родной пейзаж. «Любовь – книгу золотую» за первый сезон МХАТ Второго сыграли 31 раз. Чаше шел только «Гамлет» (33).

В 1921 году написаны «Сестры» Толстого – первая часть «Хождения по мукам». «Сестры» напечатаны в Париже, потом в Берлине, там и там русских читателей хватит. Эпиграф к «Сестрам» – из «Слова о полку Игореве: «О, Русская земля!...».

«Слово...» – о поражении, о беде полка Игорева, о том, как шло к беде. «Сами себе беды ковали».

«Сестры» начинаются страницами о Петербурге – о неладах города-столицы с его страной и об его внутренних неладах, об его рассказах о том, как в бурю и высокую воду сорвался с гранитной скалы и скакал по камням медный император. И о том, как к проезжавшему в карете тайному советнику липнул к стеклу и приставал мертвый чиновник.

«Город, стоящий на краю земли, в болотах и путорослях, грезил безграничной славой и властью... С ужасом оглядывались соседи на эти бешеные взры-

вы фантазии. С унынием и страхом внимали русские люди бреду столицы. Страна питала и никогда не могла досыта напитать кровью своею и духом петербургские призраки».

Думается, абрис Петербурга в «Сестрах» зависим от строя «Петербург» (роман вышел в 1916 году). Уловлено то же сквозное неблагополучие. «Центральная сила стремилась создать порядок, спокойствие и целесообразность, дух города стремился разрушить эту силу. Дух разрушения был во всем, пропитывал гниlostным ядом и грандиозные биржевые махинации знаменитого Сашки Сакельмана, и мрачную злобу рабочего на сталелитейном заводе, и вывихнутые мечты модной поэтессы, сидящей в пятом часу утра в артистическом подвале «Красные бубенцы», и даже те, кому нужно было бороться с этим разрушением, сами того не понимая, делали все, чтобы усилить его и обострить».

Спектакль-запись Андрея Белого вел свою тему внятно, это на удивление уверенный спектакль.

Еще удивительней то, как изменили полученный от Андрея Белого текст.

С годами реперткомовская практика расцветет, в насмешку сложится формула: «Трудно уловить мысль автора. Вычеркивать ее уже легко». С текстом Белого проделали это самое. Инициатива, однако же, не от

Реперткома. Там изъятий не просили; настаивали на вставках. Белый послушался – вписал Неуловимого.

Спектакль в его подготовке порождал ожидания крупные. 11 мая 1925 г. на заседании театральной секции ГАХН обсуждали «Мандат» Эрдмана и постановку его в ТИМе. В заключительном слове Мейерхольд сместил предмет и тему: «Мы – накануне того сезона, когда Андрей Белый выступит со своим “Петербургом”, который будет представлен во Втором Художественном театре». Мы накануне события.

Оценки разошлись с ожиданиями.

Серафима Бирман в книге «Путь актрисы» спектаклю, где была одним из трех режиссеров, отдала четыре страницы с кусочком. Главку начинает словами: спектакль сошел с репертуара после того, как прошел всего лишь двенадцать раз. «Петербург» Андрея Белого оказался исключительно не ко времени и не к месту. Его не сняли, а он *сошел* с репертуара, так как зрителей в Москве, которые были бы в нем заинтересованы, больше, чем на двенадцать представлений, не набралось.

А все же я не отмежевываюсь от «Петербурга» и не сожалею о труде и времени, истраченных на его осуществление».

Серафима Германовна, с ее немецкой кровью и воспитанием, отличалась пунктуальностью; любила

документы (сделала копию с письма Белого, посланного Чехову после генеральной репетиции 14 ноября 1925 г. – РГАЛИ, ф. 2046, оп. 1. ед. хр. 277. Большие фрагменты – ввела в свою книгу). Тем любопытней ее ошибка. Ей помнилось впечатление тяжести, от которого спешили освободиться.

После премьеры до конца сезона дали 25 представлений, и продолжали играть до отъезда Чехова – последний спектакль шел 18 января 1928 года.

Н.Б.Кедрина

ДНЕВНИК

Пишу 16 января 1926 г.

«Гамлет»

12 января 1926 г.

После долгого перерыва из-за болезни. Первые слова сказал незначительно, устало, ровно; не понравилось: «Здесь нет добра...» По-новому провел сцену с Духом – изменил обычную мелодию монолога, говорил каким-то разбитым голосом, слова «Я здесь» крикнул недоуменно-отчаянно. Резко переменял тон из немощного в повелительный, в приказание: «Когда солдаты вы». В: «Зачем же я связать ее рожден» не выделил особенно ничего. (В прежние разы, подчеркивая иногда слабость, большей частью – преодоление ее Гамлетом, выделял то «я», то «рожден».) С Полонием сцена как всегда, с Розенкранцем и Гильденстерном говорил, как будто он один – порыв откровенности, – «и точно, душа моя так печальна». С особенной радостью встретил актеров и отрывок прочел превосходно. Необыкновенно сказал в: «Какое я ничтожное создание» слова: «О, Гамлет, Гамлет! Позор...» (не нравится мне, что приходится ставить точку над і – говорить; пусть завтра, перед королем и т.д.). Сцена репетиции превосходна как

всегда, особенно я отмечаю почему-то момент, когда, показав убийство, он с ужасом смотрит на дело своих рук и в это время берет протягивающуюся к нему руку актера, на минуту отворачивается и снова садится на свое место. «Быть или не быть» – было настолько необыкновенно, что лучшего исполнения я не могу представить. Он совершенно свободно позволяет следить за ходом своих мыслей. Частое повторение слов «умереть», «уснуть». Он жаждет покоя и чувствует, что ждет его от смерти, и вдруг в словах: «И видеть сны – *быть может*», уже чувствуешь, что он договаривает машинально, что мысль его опередила слова! Вот оно! И следующие слова уже объясняют выражение лица. Безысходная тоска последних слов сменяется каким-то восторгом в возгласе: «Офелия!» «О, нимфа», – говорит с легким оттенком сарказма, презрения, потом, опять: «Офелия!» – уже благоговейно. Момент какого-то чуть не иступления в словах: «Где твой отец?» Уходя, пристально все время смотрел ей в глаза. Мне кажутся необыкновенно достойными и значительными слова: «Дух, что нам являлся, был не отец». Сцена представления вообще смотрится напряженно, а тут она была как-то особенно жутка. Замечателен его ответ на вопрос короля: «...в ней ничего непозволительного нет?», и даже не весь ответ, а первое, едва слышно: «Нет!». Полуистерический смех и какое-то болезненное веселье: «Олень ранили стрелой», с флейтой, с Полонием – все поразительно. «Как они меня измучили», – вскрикнул, когда уже потушили свет. Как красноречиво его появление у матери, эти возгласы за сценой: «Мать» – исполнены такой надеждой, и вдруг он натывается на «королеву». Единственным моментом слабости во всем его Гамлете мне представляется убийство Полония. Переход от негодования, от ярости, к какому-то беспомощному метанию; взгляд прозорливого; и совершенно другим

уже тоном сказанные слова: «Спокойной ночи, мать моя!». Слабее обычного сцена на кладбище, голос, все время на редкость ровный, сорвался на словах: «Но я ее любил». Хороши его умиротворенность, отрешенность от мирского в коротком диалоге с Горацио. Необыкновенно действует, даже на толпу, всегда его взгляд и слова: «Нет, потом» – и смерть, когда хочется встать на колени и поклониться до земли.

«Петербург»

15 января

Я обратила уже внимание, что все роли у него входят в плоть и кровь только постепенно, полнейшего перерождения он достиг в этот спектакль.

23 января

Первое впечатление беспомощности, какая-то обезьянья фигурка, сидящая в огромном кресле, и в этой безжизненной фигуре поражает первый взгляд, необыкновенно выразительный, которым он смотрит на генерала. Негодование в разговоре по телефону, переходящее в старчески наивное: «Да, да». Походка, снятие телефонных трубок, постоянное обращение на «ты», ломание карандашей – все эти штрихи, составляющие целый образ. Наивная трогательность его указаний сыщику насчет его преследователя, и это напряженное: «Нет, я, знаете ли, я нет... не припомню!» Человек самолюбивый: слишком ясно высказав лакеям свою подозрительность, он моментально переводит разговор. Лицо его, когда поцеловал скривленными губами Коленьку, он с отвращением отворачивается. Хожение со свечой. Это появление на балу, разрешающее напряженное ожидание гостей и на все приветствия ответ – едва слышное некрасноречивое: «Да!». «Законов нет, правил нет»... Потом это: «Семеныч!», – натывается на него.

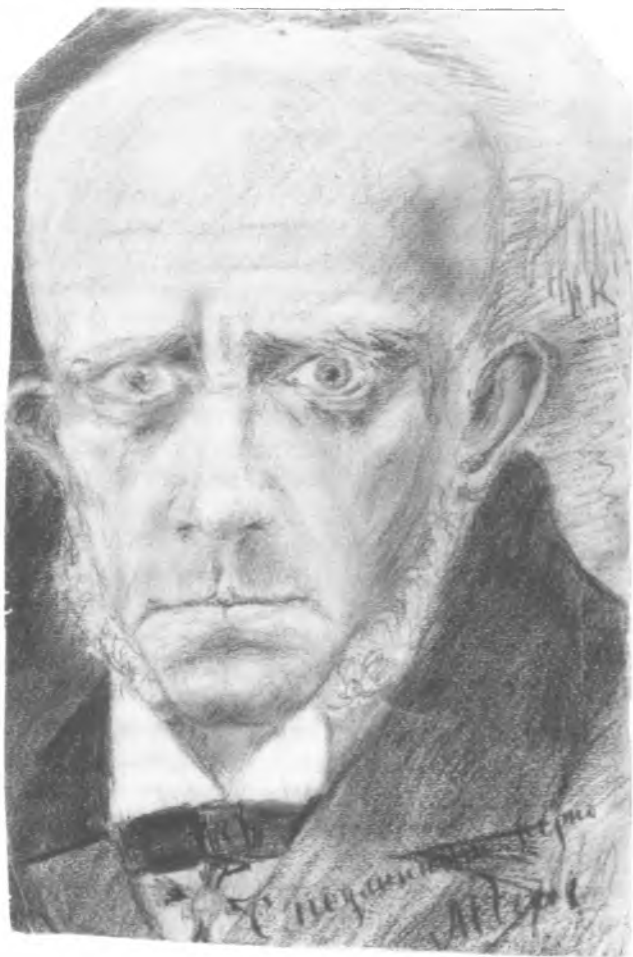
– «Я-с». – «Семеныч! Коленька маленький был» и т.д. Потом опять после порыва слабости, откровенности: «Вы что тут...» и необыкновенная сценка на лестничке с пыльной тряпкой. «Скажите, пожалуйста» – оттолкнув Коленьку, он сам падает на стул. Дурашливо, отчаянным голосом сказанное: «Шут». Пощечина, переходящая в ласку. Сообщение о матери: «И все там такое и так далее, далее». Увидя сардинницу, он отступает с совершенно детским, восторженным изумлением: «Ах! Скажите, пожалуйста!» Забрав с собой интересную игрушку, очень удобно располагает ее рассматривать и решительно защищает, когда сын вдруг начинает вырывать ее из рук: «Но позволь, мой дружок». Замечательный момент: «Что это с вами, батюшка-барин». – «А?» и потом, заложив руки Семенычу на плечи, начинает рассказывать, жаловаться на все свои обиды. И, после всех треволнений, с каким опять успокоенным сердцем он говорит: «А у Коленьки там сердечное дело...» «Успокойтесь, дети мои». Да, еще в первом действии, узнав о покушении, он звонит секретарю, и когда тот приходит – некоторое время смотрит на него, а потом, очнувшись, говорит: «Следующего» и идет, идет, как-то боком.

30 января

Артист глубокий в понимании; тонкий в исполнении, охватывающий, понимающий, переживающий все человеческие чувства и мастерски, в смысле техники, передающий их зрителю.

Человек неизмеримого внутреннего содержания; у него к окружающим – снисходительность высшего существа плюс необыкновенная благожелательность, скромность и какая-то вкрадчивость.

Что я о нем знаю, – ничего; ничего достоверного. Что я могла увидеть: походка неуверенная, легкая, слегка подпры-



Портрет М.А.Чехова-Аблеухова. Рисунок Н.Б.Кедриной

гивающая. Усталые глаза. При улыбке углы губ поднимаются, остается впечатление застенчивости. Сейчас вдруг решила, что он бывает похож на сатира, ну да это чушь.

Может быть, я ошибаюсь, только, мне кажется, у него нет пренебрежения к толпе, к зрителям.

13 марта

Получая от него столько, что даже благодарность моя ему мне не кажется тяжелой, хочу, необходимо мне даже как-нибудь на все это реагировать. Не знаю, что во мне говорит, прямо своего рода честность, что ли, только я чувствую, что, почерпая от него столько, должна каким-то образом выплачивать свой долг. И оттого, что располагаю самыми шаблонными средствами – это дурацкое хождение к подъезду. Потом, вот еще какая у меня мысль. Я у него, например, ни за что не попросила бы чего-нибудь из-за риска доставить ему неприятность – отказать в просьбе. Та же почти история и с моими стояниями у подъезда, если я прекращу их, то чтобы избавить (конечно, может этого и нет, все моя щепетильная фантазия) его от неприятности – быть не в состоянии ответить как-то на это молчаливое присутствие «*momento mori*», и не доставить ему некоторого огорчения – испытывать чувство неловкости и, возможно, и озлобления на мою навязчивость.

Потом вот, якобы я на шатком базисе построила свое заключение о его необыкновенности как человека. Источники мои – окольными путями добытые сведения и личные наблюдения. Я несколько раз слышала, что его всегда, во всех ролях можно узнать, и с пеной у рта возражала на это. Теперь вдруг я поняла, что это может служить мне важным аргументом. Я поняла, что то, что «непосвященные» принимают за однообразие, что ли, его типов – это глубокая человечность их всех

и отношение к ним его самого. Отчасти разъяснила это его статья¹, если он нашел единство между Фрезером и Гамлетом (каким путем – не знаю, сужу только о впечатлении), значит, сам он глубок, значит, он человечен, значит, он большой артист потому – что он большой человек.

«Гамлет»

2-го февраля

Изменил немного позу. Первые слова утомленным, разбитым голосом без тени сарказма. Ответ матери – ровно, оттешил – «послушен». Смотрел особенно на уходящих царедворцев каким-то невидящим и в то же время пронизывающим взглядом. В монологе первое «о» вырвалось как стон, после него пауза. В словах: «В очах души...» – легкий оттенок нетерпения. Замечательно, когда он прислушивается к звукам музыки в замке, потом с негодованием отворачивается и с готовностью, почти опережающей вопрос Горацио, отвечает ему. С Лухом опять обычно, чувствуется мелодия монолога. Опять бросился в глаза переход от совершенной разбитости к твердой подобранности, когда он обращается с просьбой к солдатам. В: «Распалась связь...» – подчеркнул «рожден», что выражает в нем преодоление слабости. После ответа Полонию: «Да», – смотрит некоторое время в сторону, созревает в уме решение: «Да, ты – рыбак». «Слова...» – удачна была интонация. Этот вопрос в полуоборота: «В могиле?» Порывистое движение при обращении Гильденстерна и Розенкранца и с деланной веселостью, нет, не веселостью, а оживлением, что ли, каким-то приветствует он их. Как будто невзначай сказанное: «А вы зачем в Эльсиноре?» С: «Хотите...» – опять порыв, не в силах дольше молчать. «Поймите, (новое слово) душа

¹ О какой статье идет речь, выяснить не удалось.

моя так печальна!» Не понравилось: неискренняя нотка при встрече актеров. «Друзья мои, я рад видеть вас в Эльсиноре, но прощайте, до вечера» – это проявление высшей культуры, сдерживающей порывы. Исступленный монолог, под бременем презрения к себе и отчаяния гнется все тело. Опять его потрясла воскресшая картина смерти отца. «Быть или не быть» – опять стушевал, вся безысходность его тоски, душевное состояние почувствовалось в возгласе: «Офелия!», порыв какой-то бросил его к ней, смиренная просьба. Чувствуется в словах: «Где твой отец...» – что человек совершенно невменяем. «Тот Дух, что нам являлся, был не отец» – уверенность непоколебимая в отце. Войдя, останавливается, чувствуется, что он настороже, ждет нападения, приготовился к обороне. «Превосходно» – поражает своей какой-то несообразностью, опять напускная развязность. Лицо его во время представления выражает напряженное ожидание, нетерпение, безнадёжность, тоску. «Видишь, ты», – сказал без озлобления, с глубокой болью. В словах: «Я иду к ней сию минуту», – чувствуется угроза.

«Что вам угодно, мать моя», – сказал, с трудом сдерживая негодование и едва ли не отвращение. Повелительно сухо: «Сядь!» Поняв все, упавшим, безнадежным голосом говорит: «Спокойной ночи...» На кладбище, зачем-то по-новому сыграл сцену с черепом, не беря в руки, опустился на колени перед ним, не говорил: «...бедный, Йорик!»

«Петербург»

5-го февраля

Хочу перечислить моменты, которые мне особенно нравятся. Взгляд, когда он первый раз поднимает голову. «Ну, это знаешь-те-ли, ну положим» (насчет конституции).

«И глаза, запишите» – и так доверчиво, наивно смотрит на «чиновника... из департамента полицейского», и потом силится, напряженно вспоминает: «Нет, я, знаешь-те-ли, я нет, не припомню». По уходе сыщика некоторое время не может прийти в себя, машинально по привычке звонит, опять забывается, наконец, замечает секретаря и механической походкой идет в сторону полукругом, говоря привычное слово: «Следующего!» В следующей картине: «Ну, там, так, я устал». На балу, выслушав все приветствия, говорит, повернувшись в сторону: «Да». Даже приехав домой, не может успокоиться и: «...Семеныч!» – «Я-с». – «Семеныч!» и т.д. «Вы, что тут... – А мы ее тряпкой». Первый момент, когда видит сардинницу: «А! Скажите, пожалуйста» – отступает, потом несет как-то боком на нее поглядывая, с громадным интересом; сначала с маленькой опаской, а потом совсем увлекшись, передвигает лампу и собирается распечатать ножичком. Да, еще момент, когда, узнав о возвращении жены, он, пораженный этим известием, рассказывает сыну, водя его по комнате. «А? – Желудок» – и закладывает руки Семенычу на плечо. «Но, но, но, вы там!». «Успокойтесь, дети мои». Последнее: «Семеныч!» – дрожащим, срывающимся голосом, чувствуется, у человека выскальзывает почва из-под ног, цепляется еще за единственное сочувствующее существо.

9-го февраля

Делал более крупные шаги, отчего походка казалась еще более расслабленной, прибавился новый tic – постоянное качание рукой. Семеныч задержался в последнем акте, и пришлось, изменив немного, некоторое время вести сцену одному: «Коленька маленький был». Иначе уже второй раз, вместо прежнего напряженного: «Хам, нахал», – говорит тоном, не допускающим возражений: «Хам и нахал». «Шут!», – повторил три раза с почти той же интонацией, как и в первые спектакли.

Часто ограничивается коротким: «Да». Например: «Лошадей завтра в десять». – «Слушаюсь, Ваше высокопревосходительство!». – «Да!» Потом Семеныч: «Хаху-провизора, резали-с». «Да!» – «Да-с!»

«12-Я НОЧЬ»

17 февраля

Когда шла, боялась тоскливого чувства, которое испытывала после этой пьесы в прошлом году. И вдруг – напротив – идеальная, яркая комедия, если не считать одной капли горечи в последней сцене. Отношение Мальволио к своему положению утратило трагический оттенок, нет растерянного, жуткого недоумения человека, у которого все рухнуло, как это было в прежние спектакли. Смелость и нелепость его выходок и движений доведены до границ шаржа, а внутренние переживания, несмотря на присутствие известной доли «навязчивых идей», – представляются неглубокими, примитивными и поэтому исчезает горечь момента, когда выясняется история с письмом.

«Петербург»

19 февраля

Как это не дико, констатирую, что спектакль был слабый, ни на один момент я не переставала анализировать, значит, в этот раз не захватил зрителя, не было порывов, заставляющих сидеть, не дыша, или улыбаться во всю физиономию. Возможно, что из-за отвратительного подставного Семеныча². Одним словом, не была удовлетворена.

¹ На публичной генеральной репетиции (12 ноября 1925 г.) и в первых 16-ти спектаклях Семеныча играл В.В.Готовцев. Начиная с 17-го представления «Петербурга» (19 февраля 1926 г.) и до конца сезона на сцену выходил В.А.Подгорный.

«Гамлет»

23 февраля

Написала такую чушь, что пришлось стереть.

«12-я ночь»

24 февраля

Человек, почти впавший в детство, и от этого временами добродушная наивность, беспомощность, жалкость. Не лишен известной доли, хотя и примитивного, романтизма (хождение с цветком и мечты о будущем), да особенно мне нравится, как он обращается к воображаемым подчиненным и говорит: «Чиновники!» Придя в погреб, с невероятной яростью и шипеньем каким-то набрасывается на сэра Тоби. В первой сцене торжественно встречая графиню, в первый момент принимает за нее Марию и, заметив свою ошибку, с негодованием отстраняется. Всеми силами старается тонкими намеками дать графине понять, что он знает тайну ее души. Забывчивость: «Что она сказала?» – постоянная его оговорка. Поглощен все время своими мыслями, и отсюда – рассеянность, не сразу воспринимает обращенные к нему слова. Да, заметив письмо, продолжает некоторое время машинально говорить, делать свой строгий выговор сэру Тоби и совершенно неожиданно заканчивает его словами: «И там вас казнят».

«Петербург»

4 марта

С необыкновенным подъемом, прямо страшно было, что он не вынесет этой напряженности. Сердце так «колотилось», что думала, вот-вот человек упадет. (Судя по некоторым его фразам, был в молодости большим вивером, временами заметны отголоски его прежнего легкомыслия, хотя, конечно, теперь

это уже напускное.) С такой яростью накинулся на Коленьку, что видно, как тяжело на нем отозвалась вся эта история с домино и тем ярче переход к старческой слабости и жалкости. Он даже перед Семенычем не принимает своего обычного вида, какой-то бравады, вечного маскирования своих чувств, а продолжает оставаться самым собой – одиноким стариком с безнадежным взглядом и старчески детским бессилием.

5 марта

Заинтересовалась и я зрителем «Петербурга». Трудно поверить, что состав зрительного зала меняется каждый раз – настолько одинаково реагирует публика на определенные места пьесы. Первая заглушенная волна говора – когда Аبلеухов поднимает первый раз голову, вторая – при рукопожатии и увидев его походку. Затем появление Морковина встречается отдельными смешками. Полнейшее недоумение при появлении дамы в трауре, высказываются невероятные предположения, что это террористка и даже – привидение или смерть. Остроты о трубочисте и ватерклозетчике принимаются одобрительно более легкомысленными и презрительным молчанием более тонкими зрителями. Появление его в халате с свечой встречается одобрительным шушуканьем, которое временами прерывается смехом. Поняв его намерение, при появлении с лестницей и пыльной тряпкой, начинают вслух высказывать свои замечания. На объяснение бурное с сыном смотрят с недоверчивым удивлением, никто не ожидает такой «прыти». Затем все эпизоды с сардинницей воспринимаются двояко – одни, притаившись, в почтительном непонимании молчат, другие видят одну смешную сторону и превесело смеются. Затем, по мере понимания, нерешительный смех раздается чаще, но прерывается все время негодующим шипеньем, и, наконец, дружный хохот всего зала,

причем, у принимавших все всерьез – вид несколько смущенный, а у смешливых совсем торжествующий. Первое время не знают, как отнестись к Анне Петровне, но после некоторых колебаний высказывают свое безошибочное мнение смехом. Последние слова Аблеухова одни, не понимая, повторяют, подозревая за ними что-то другое, аллегорию, другие непридуманно смеются, относясь к Аблеухову как к выжившему из ума чудаку, болтающему всякий вздор.

«Гамлет»

11 марта

Такой первый в этом году. С таким подъемом, вдохновением начал с первых слов, что думала, что второй акт будет слабее, и вдруг порыв этот не ослабевал, а шел, все усиливаясь, с каждой картиной нарастая, потрясая и захватывая. В этой лавине чувств не могу даже выделить никаких моментов, потому что не было не только ни одного провала, но даже и незначительно сказанной фразы. Все же опять перечисляю то, что наиболее ярко для меня сейчас. Первые слова после сцены с Духом, разговор с Полонием, Розенкранцем и Гильденстерном, с Офелией, перед представлением – с Горацио, сама Мышеловка, с флейтой и короткий диалог с Горацио перед дуэлью, смерть, это просветленное лицо, во всем облике одухотворенность, переходящая в священный экстаз и величие.

«12-я ночь»

13 марта

Превзошел себя в невероятной нелепости неожиданных даже, мне кажется, и для самого выходок. Эта сцена, когда он, в самом благодушном настроении, является с цветком и сначала умиленно-восторженно прислушивается к пению птичек, а

потом вздрагивает от неожиданности при каждом пугающем возгласе, да и все остальное производит «потрясающее», значительное впечатление отчасти потому, что как никогда стоит перед «очами души», т.е., вернее, тем более что я сейчас еще чувствую то, что испытала третьего дня на «Гамлете», уже не говорю о внутренних ощущениях, а просто о том, что первый момент я не могла встать – ноги гуттаперчевые, не слушаются, чувствую, что я не то проснулась, не то должна сию же минуту перейти в небытие, что мне в мире уже делать нечего, по лицу его тоже вижу, что человек не совсем еще пришел в себя, что он как в трансе, что ему надо напрячь мысли, чтоб сознать, что он действительно не умер и должен идти разгримировываться.

«12-Я НОЧЬ»

24 марта

«Что вы, это, чиновники [выдерут?]?». «Ну, что хочу, то и делаю». Захватив полы своего халата, размахивая им, прогоняя невидимого врага: «Киш, киш». После беготни усаживается и, уже успокоившись, машинально повторяет чуть слышно: «Кто там?» Да, зовет «чиновников» и в это время повелительно хлопает в ладоши с умением годовалого ребенка.

«Гамлет»

30 марта

Начало бледно, первые слова утомленно, скорбно. Очень хорошо с Розенкранцем и Гильденстерном. Начиная со слов: «...но прощайте, до вечера» нарастание шло до самого конца, не ослабевая. Сам он, мне кажется, проникается величиим духа Гамлета и никогда он не бывает таким жизнерадостным, несмотря на физическую усталость, как после Гамлета. После Аблеухова и даже Мальволио вид у него угнетенный.

6 апреля

Поразительны были некоторые места. Особенно сцена в погребке и начало 2-го акта, до чтения письма. Не понимаю, в чем тут секрет, – я неизменно каждый раз испытываю недоверчиво смешливое недоумение при сценах, которые знаю наизусть, они всегда новы и неожиданны. Даже, пожалуй, это и не от того, что он не повторяется в жестах или что иногда фантазирует, просто, видимо, он представляет собой действительно неиссякаемый источник прекрасных ощущений сам, независимо от пьесы, ансамбля, он творит непрерывно и, взяв роль только как канву, является одновременно исполнителем и создателем каждой вещи.

«Эрик XIV»

10 апреля

Конечно, Эрик для меня поглощен Гамлетом без остатка, но Эрик является тоже своего рода обобщающим типом в том смысле, что черты его разбросаны и в Гамлете, и Фрэзере, и Аблеухове, и Мальволио.

Напряженный, истеричный во многих местах голос, порывистые движения, меняющаяся походка, подчеркнутая наивность и детскость некоторых мест. Запомнился очень его первый выход, и вообще первый акт по силе превосходит остальные; потом деревянная походка в сцене перед выступлением в суде, необыкновенно характерная для его душевного состояния. После каждого предостерегающего возгласа Карин: «Эрик!», – поворачивается к ней с видом послушного ребенка. Пришли на память, как сходные типы Иван Грозный, Федор и Нерон.

14 апреля

Первые слова резко, глаза блеснули гневом. В ответе матери покорности не видно, терпеть дольше «сил» нет. Первое слово монолога вырвалось стоном. После свидания с тенью отца ослабел. «Зачем же я связать ее...» – сказал, сомневаясь в своих силах, сетуя. «Какое я ничтожное создание» – особенно сильно всегда. Заметно выделяет это место; это – самоподбадривание, как говорят некоторые критики, здесь же нельзя допустить никакого искусственного самовозбуждения, это действительное негодование сильного духом человека. В «Быть или не быть» – замечательно всем существом сказанное: «Уснуть!». Сильно: «Оленя ранили стрелой». Мне даже кажется, Горацио его лишний раз успокаивает, так он весь потрясен, дрожит от возбуждения. У матери менее значительно, волна переживаний как-то отхлынула. И, наконец, последняя сцена, когда уже отвести глаз ни на минуту нельзя, зуб на зуб не попадает и чувствуешь, что это уже не просто игра, а нечто превосходящее человеческие силы.

сти. Но не на минуту, чтобы вы не
мгн не оставили и не забыли, что
уже не пролетит и нечего предосте
дущих человеческих сил.

Наташа, вы чудно анализиру-
ете, верно и точно выстроили свое
сущностное образ; детали не
указывают на вас. Но не профо-
тисмабелов, но в вашем уме
наблюдать есть некоторый секрет.
И вы, дружите мне, можете
научить одному виду квар-
тету, самому великому:

Вот способ выстроения мо-
вечного существа, который
вы получите в театре -
попробуйте пережить и в
жизни. Скажите себе: каждый
человек есть проявление
бессмертного существа.

Автограф письма М.А.Чехова Н.Б.Кедриной

Наташа, Вы чудесно анализируете, верно и тонко воспринимаете сценические образы; детали не ускользают от Вас. Вы не просто внимательны, но в Вашем умении наблюдать есть некоторый секрет. И Вы, думается мне, можете научиться одному из видов творчества, *самому высокому*: тот способ восприятия человеческого существа, которым Вы пользуетесь в театре, – попробуйте перенести и в жизнь. Скажите себе: каждый человек есть *произведение божественного искусства*.

И Вы постепенно начнете чувствовать за каждым человеком некоторую Силу, его создавшую, его создающую. Сам человек явится Вам иным. Станет понятным, что значат слова об уважении к человеческому достоинству, о том, что человек никогда не должен рассматривать другого человека как *средство*, но всегда только как *цель*. Начнутся проблески, предощущения чувства любви и т.д. и т.д. Вы почувствуете также, что человек как произведение божественного творчества – находится в процессе становления, и Вам не захочется больше только критиковать человека, осуждать его за недостатки, за его *НЕГОТОВНОСТЬ*, но помочь непередаваемо высокому процессу сотворения человека по пути к Идеальному Человеку. Вы заметите, Наташа, что человек сам по себе не может быть плохим, Вы заметите только, что он по *НЕГОТОВНОСТИ* своей как бы не умеет защищаться от мрачных и злых сил, которые действуют *через* него. Он их не в состоянии отличить от светлых, положительных ... Обрываю свои мысли, потому что не знаю, хотите Вы или не хотите читать вещи подобного рода. Во всяком случае, говорить об этом легче и если нужно продолжение – пусть оно будет устным.

Спасибо Вам, Наташа, за внимание и за серьезное отношение к моей театральной работе.

Мих. Чехов

Пояснение к дневнику Натальи Борисовны Кедринной

В 60-е годы я познакомилась с М.А.Скрябиной, вдовой В.Н.Татаринова. Я разбирала его архив и принесла документы в Музей им. А.А.Бахрушина. Среди бумаг было письмо, с обращением «Наташа». Оно было написано карандашом, и стояла подпись М.Чехов. Сомнений в подлинности не возникло, т.к. Татаринов был учеником М.А.Чехова и работал вместе с ним во МХАТ Втором. Письмо было очень интересным, с важными размышлениями актера. Его зарегистрировали как документ М.Чехова. В конце 70-х годов по инициативе М.О.Кнебель, ученицы Чехова, начали собирать документы М.Чехова для издания. Мне достались сначала документы, хранившиеся в Музее им.Бахрушина. Среди других было и это письмо. Кто такая Наташа известно не было. Я долго, упорно искала её. Ну, нельзя же было написать «письмо неизвестной Наташе». Однажды, сидя в рукописном отделе, в очередной раз верчу письмо в руках. В метре от меня сидит И.М.Смоктунровский и разбирает свой архив. Я невольно произнесла вслух: «Наташа, кто же ты такая?» Острая реакция И.М. меня удивила. Он спросил меня, не может ли он мне чем-нибудь помочь? Я вежливо ответила, что была бы рада его помощи, но не верила,

что такое возможно. Рассказала ему о проблеме. Прошел год. Формирование двухтомника Литературного наследия М.А.Чехова подходило к концу, а адресат все еще был не расшифрован. Я в музее уже не работала. И вот однажды, ярким весенним днем у меня зазвонил телефон. Звонила заведующая рукописным отделом Е.С.Мясникова. Она мне сказала, что меня разыскивает Смоктуновский, и продиктовала мне номер телефона, который он оставил. Владелицу телефонного номера звали Наталья Борисовна Кедрина, она была преподавательницей английского языка Смоктуновского¹. Я тут же набрала номер. На другой стороне провода прозвучал голос пожилой женщины. Спросила её, знала ли она М.А.? Она ответила утвердительно. Сказала, что была его поклонницей, ходила на все его спектакли и бывала у него в гримуборной. На вопрос, писал ли он ей письма, ответила отрицательно. С отчаяния я предложила ей послушать текст. К моей радости, она воскликнула, что знает его, но что это не письмо. Она вела дневник, в котором фиксировала свои впечатления от спектаклей актера. Дала его М.А. Он прочел и на последней странице написал ей этот текст.

¹ О занятиях Кедриной с И.М.Смоктуновским можем сказать следующее: В ГЦТМ им. Бахрушина (РО, ф.520, оп.1, ед.хр.871) хранится письмо Кедриной к Смоктуновскому с записью урока английского языка, адресованное в Ленинград на «Ленфильм», почтовый штемпель датирует отправление письма: «6.10.64. Москва». На конверте рукой Смоктуновского, карандашом: «К 4-90-43. Наталия Борисовна».

По воспоминаниям жены и дочери Смоктуновского, Суламифи Михайловны и Марии Иннокентьевны, Кедрина приходила к ним домой «ставить «королевский английский» в 1972–1974-х гг.

Я, естественно, спросила, где этот дневник? Н.Б. ответила, что он у неё. Можно ли мне приехать? Конечно! – ответила она. И вот я в маленькой комнате, похожей на пенал, в одноэтажном деревянном доме в районе Главного рынка. Я попросила показать дневник. Взяла его в руки и уже не выпустила. Уговорила Н.Б. передать дневник в музей. Она отдала его мне и прибавила свой рисунок, на котором был изображен М.А. в роли Аблеухова.

Дневник и рисунок я отнесла в Музей МХАТ в тот же день. Было это приблизительно в 1985 году. Тогда же в музее был устроен вечер, посвященный Чехову, на котором Н.Б.Кедрина присутствовала.

Инкогнито Наташи превратилось в Наталью Борисовну Кедрину. Музей МХАТ получил подлинный дневник её, а в Музее им. А.А.Бахрушина пришлось снять подлинность с «письма Наташе», обозначив его, как копию, написанную рукой Татаринова.

6 октября 2014 г.

М.Иванова

СОДЕРЖАНИЕ

От составителя	5
<i>Светлана Васильева. Двойная экспозиция</i>	9
Андрей Белый. Петербург	25
Заключение Главного репертуарного комитета	92
<i>Инна Соловьева. Гибель сенатора</i>	95
Дневник Н.Б.Кедриной	153
<i>М.С.Иванова. Пояснение к дневнику Н.Б.Кедриной</i>	171

Б 44 «Петербург» на сцене МХАТ 2-го /Подг. текста Е.А.Кеслер. – М.: МХТ, 2015. – 176 с.

ISBN 978-5-900020-31-0

Текст пьесы «Петербург» по роману Андрея Белого претерпевал многие мытарства, от авторских и внутритеатральных до внешних, реперткомовских. В данном издании приводится единственная редакция – та, в которой спектакль, собственно, и шел с ноября 1925-го по январь 1928 г. Этот текст никогда не издавался, сохраненный лишь в архивном экземпляре помощника режиссера С.Б.Васильева, проводившего по нему все представления.

УДК 654.17

ББК 85.382

Редактор *Зинаида Удальцова*
Художник *Александр Трифонов*
Корректор *Елена Павлова*
Менеджер *Анна Ильницкая*

Подписано в печать 30.08.15. Формат 70 х 100/32.

Бумага офсетная. Печать офсетная.

Москва. Издательство
«Московский Художественный театр»

Отпечатано в ППП «Типография “Наука”»
121099, Москва, Шубинский пер., 6
Заказ 1285

Текст пьесы «Петербург» по роману Андрея Белого претерпевал многие мытарства, от авторских и внутритеатральных до внешних, реперткомовских. В данном издании приводится единственная редакция – та, в которой спектакль, собственно, и шел с ноября 1925-го по январь 1928 г. Этот текст никогда не издавался, сохраненный лишь в архивном экземпляре помощника режиссера С.Б.Васильева, проводившего по нему все представления.

«ПЕТЕРБУРГ»

НА СЦЕНЕ МХАТ ВТОРОГО

«ПЕТЕРБУРГ»

НА СЦЕНЕ МХАТ ВТОРОГО

— новые материалы

