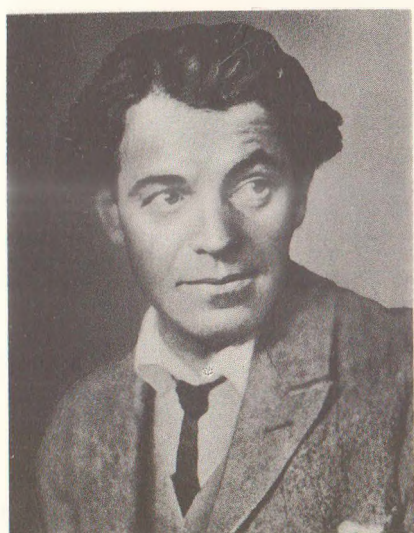


792И  
Б 94

**С. ВУШУЕВА**

---

**МОИССИ**



С. БУШУЕВА

---

# МОИССИ



«ИСКУССТВО»  
Ленинградское отделение  
1986

ББК 85.443(3)  
Б75

Рецензенты:

доктор филологических наук В. Г. Адмони,  
кандидат искусствоведения Б. И. Зингерман,  
кандидат исторических наук И. Е. Копычев

Б  $\frac{4907000000-048}{025(01)-86}$  121-86

© «Искусство», 1986 г.



## ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

С тех пор, как умер герой этой книги, великий актер Александр Моисси, прошло всего пятьдесят лет. Всего пятьдесят лет назад он еще жил, он еще был — маленький, узкоплечий, большоголовой — и вучал еще его голос, который современники сравнивали с виолончелью, со скрипкой, с виолой д'аморе, с криком птицы, с токайским вином, с нежно ласкающей рукой...

Он был, он жил, он ездил по свету, с ним можно было встретиться, его можно было увидеть на сцене.

И многие из тех, кто его встречал, кто его видел, еще живы, потому что пятьдесят лет — это совсем немного. Это, строго говоря, еще и не история, это наше с вами время, годы, лежащие рядом, на расстоянии вытянутой руки. Живы очевидцы, целы объективные свидетельства, которые, как известно, вообще — «не горят», а уж в течение такого короткого срока тем более должны сохраниться — статьи, рецензии, воспоминания, фотографии, кинофильмы, грам-пластинки.

Но — странное дело! Все это сохранилось, а Моисси все-таки входит в наше сознание как легенда, так, как входят в него Кин и Гаррик, Рашель и Ристори, Сальвини и Росси, жившие двести, сто пятьдесят, сто лет назад. Даже Сару Бернар, даже Дузе мы представляем себе более дифференцированно, с четкими контурами индивидуального облика, вписанными в движение исторического потока. Моисси же видится словно вне этого потока, как явление стихии, существующее по своим, природным, не историческим законам — так, как существует смерч, облако, гроза, радуга, гром.

Год рождения, национальность, обстоятельства частной жизни, даже внешний облик — все в случае с Моисси предстает смутным, неуточненным и, главное, как бы и не очень нуждающимся в уточнении. В 1879 или 1880 году он родился, был ли он албанцем или итальянцем, черные или каштановые у него были волосы, серые или светло-карие глаза — все это уже вряд ли может быть выяснено с достоверностью, и почему-то кажется, что это действительно не так уж важно. Какие там глаза, какие волосы, когда речь идет о смерче, о молнии, о грозе — о стихии!

Стихия творчества — это и был Моисси, потому что только в ней он осуществлял себя полностью. Все, лежавшее вне этой стихии, потому, наверное, так истаяло, так невосстановимо стерлось за

прошедшие пятьдесят лет, что вне сцены он как бы и не жил. Та, что вне сцены, была не жизнь, а преджизнь, а жизнь настоящая начиналась на сцене.

И дело тут не в скромности и не в скрытности, которые иной раз заставляют актеров, самими особенностями своей профессии как бы вынуждаемых к публичности, остальную, не творческую часть своей жизни задерживать от любопытных взоров завесой тайны и умолчания.

Моисси не задегивал ничего.

Ну, была у него жена, даже две жены, была дочь — от первого брака, но так, по-видимому, не существен был этот, семейный, эпизод в его жизни, что, имея семью, он так и не обзавелся домом. Был дом матери, сестер, друзей, потом — жены, у самого же — только гостиничный номер.

Там, в этом номере, он и проживал свою «частную», неглавную жизнь, пока не наступал тот вечерний час, когда, выйдя на сцену, он мог, наконец, зажечь главной.

Не то чтобы вне сцены Моисси остывал, потухал, как бы «выключался». Нет, это был на редкость страстный, энергичный и радостный человек, у которого температура жизнеощущения была всегда на несколько градусов выше, чем у окружающих. Хорошо знавший его Стефан Цвейг писал как о характернейшей его черте, что он всюду, не только на сцене, «создавал вокруг себя атмосферу нервного возбуждения»<sup>1</sup>.

Но, наверное, именно потому, что жар, снедавший Моисси, был так велик, он не мог его применить, не мог растратить просто в жизни. В подставляемые ею формы этот жар не вмещался. Он мог вместиться только в формы искусства. И вот там-то, будучи воплощен, этот жар уплотнялся до той зримой, слышимой, осязаемой фактуры, которая и осталась в восприятии зрителей и памяти потомков как образ Моисси: сгусток энергии, притягивающий к себе все громы и молнии, а сам излучающий силу, тепло, свет; брызжущий, разбрасывающийся, растрчивающийся, и в этой растрате снова и снова заряжающийся страстью. «Благодаря Моисси, — писал Цвейг, — мы каждый раз узнаем нечто новое о смысле жизни: о том, как остаться молодым, отдавая себя без остатка, и не чувствовать усталости, благодаря постоянной потребности в новой страсти».

Но это — на сцене. В жизни этот яркий, горячий, энергичный человек со стороны «фактуры» кажется неухватимым, и в этом состоит первая и главная трудность для всякого, кто пишет, кто хотел бы написать о Моисси.

Перед нами лежит пространство человеческой жизни, измеряемое пятьюдесятью шестью годами, и как бы ни был мал запас оставшихся от нее объективных свидетельств, все равно, наверное,

при некотором усилии воображения можно вызвать из небытия облик Моисси, каким он был в детстве, в молодости, в зрелые годы.

Скажем так: выщербленная каменная ступенька, белая, с искраплениями слюдяных блесток. Поперек нее змеится трещина, из которой торпорщится розетка неведомого цветка, а рядом с цветком — крепкие детские ножки в тупоносых башмачках. Если поднять взгляд выше, то в сквозной, дырчатой, кружевной тени от олетающей крыльцо виноградной лозы мы увидим детское лицо: смуглое, с высокими скулами, с выпуклыми светлыми глазами, серьезное, почти хмурое. Это мальчик сидит на крыльце, совсем еще маленький, лет трех, еще даже не в штанишках — в платьице, кушак которого сползает ему на бедра. Он один, а вокруг — оглушающая тишина жаркого, летнего провинциального полдня.

Потом — запрокинутое в смехе юношеское лицо, ровная, мощная, как колонна, шея в распахнутом вороте белой рубашки, смуглые пальцы на деке гитары, угол стола, покрытого клетчатой скатертью, а на ней — чей-то локоть и прозрачная кружка с оползающими по стенкам пузырьками пивной пены. Тут же — груда круглых картонных фишек, по которым кельнер сочтет потом число поданных кружек, а на фишках — название заведения: ну, скажем, «У старого Йозефа». Почему бы и нет? Ведь мы в Праге.

Или так: серый, дождливый, осенний день, серые, высокие стены домов, по узкому тротуару спешит молчаливая толпа, едва различимая за сплошной завесой зонтов, которые колышатся над нею, как черные перепончатые крылья летучих мышей. И вдруг в этой толпе — лицо! Над мягкостью, пушистостью, уютностью широкого белого шарфа, несколько раз обмотанного вокруг шеи, — потерянное, отчаянное лицо: изжелта-смуглое, словно иссушенное внутренним жаром, с огромными светлыми глазами, смотрящими прямо перед собой невидящим и в то же время сосредоточенным взглядом. Берлин, 1931 год.

Писать так было бы можно, но убедительность — безапелляционность! — этого плотного, яркого, глянцевого письма только кажущаяся. Оно обманывает, это письмо, потому что именно своею плотностью «зависывает» течение душевной жизни Моисси, не совпадающую с течением жизни внешней. И хотя душа Моисси, конечно же, претерпевала давление внешнего мира — дома, семьи, истории — мира, который как раз и можно было бы писать вот так — плотно, главное в этом давлении было таким скрытым (не внешним, внутренним!), что и этот, внешний, мир должен предстать здесь не как развернутая картина, а как квинтэссенция, смысл и сущность. Не мир, а образ мира. Образ мира и образ души.

И потому мы не будем стремиться к тому, чтобы Александр Моисси сошел со страниц этой книги «как живой». Не будем при-



творяться, что вот он идет в двух шагах от нас, в деловито спешащей берлинской толпе, и мы видим его склоненную (всегда склоненную!) к правому плечу темно-каштановую голову, смуглую полоску шеи над воротником и слышим, как он своим грудным, «виолончельным» голосом говорит спутнице...

Мы не знаем, что он ей говорит и не будем ничего придумывать. Не будем не только потому, что боимся солгать и нам неловко сфальшивить. Не будем потому, что для этой жизни, которая действительно была жизнью в искусстве, это не существенно.

И потому же мы не будем в подробностях описывать лица, голоса и платье всех тех, кто был рядом с ним. И детали быта не будем описывать тоже.

Но дух места, и дух окружения, и ситуации, и времени, в общем, дух мира, в котором Моисси выпало жить, мы постараемся понять и передать, и вместе с ним — дух его жизни.

Иными словами, нас интересует сюжет, а не фабула этой артистической биографии, хотя, разумеется, в общих чертах мы расскажем и фабулу — от рождения до смерти.

Если бы мы рассказывали ее не в общих чертах, то сейчас, в первой главе мы должны были бы воскресить для читателя все, что предшествовало рождению Моисси и сопутствовало ему в первые годы жизни: очертания, цвет, вкус и запах того, что было его истоком, его началом.

Но нас в этом начале интересует не все, а только то, что наложило свою печать на душевный склад Моисси, определивший потом особенности его искусства.

Поэтому мы начнем с того, что...

## Глава I НАЧАЛО

Мы начнем с того, что «начала» Моисси — то, что было олицетворено в его матери, и то, что воплотилось в отце, — были очень разные, совсем непохожие. Бывает, что разное и даже противоположное счастливо дополняют друг друга, создавая прекрасное равновесие. Но это был не тот случай. Это был случай раздора, внутреннего несогласия, скрежещущего противоречия. Тут все не притягивалось, а отталкивалось, тянуло в разные стороны, рвало на части.

Моисси ощутил это на себе уже в самые первые годы жизни. Мало того, что в жилах его, бунтуя и противоборствуя, смешивалось множество разных кровей — итальянская, албанская и славянская со стороны матери, албанская, еврейская и греческая — со



стороны отца. Он с младенчества принужден был разрываться между двумя домами, двумя семьями, двумя укладами, двумя роинами, потому что родился от несчастливого союза двух слишком разных и не только не старавшихся «притереться», но с годами все более отдалявшихся друг от друга людей. Что, впрочем, не помешало им — как это часто бывает — прожить в браке пятнадцать лет и родить десятерых детей. Александр был как раз десятым — «поскребишем».

Его отец, Константин Моисси, был албанец, родом из крохотного городка, не городка даже, местечка Кавайи, где дед Александра, Моисей (отсюда и пошла фамилия Моисси) владел небольшим гончарным промыслом. Сыновья Моисея, которых у него было двое, преуспели в жизни больше отца. Константин, оборотливый и удачливый купец, к 1860-м годам был уже владельцем нескольких плантаций оливковых рощ и небольшого торгового флота, курсировавшего на линии Дуррес — Триест — Бриндизи — Бари и перевозившего в своих трюмах оливковое масло и пшеницу. И жил он уже не в отцовской крытой соломой мазанке, а в просторном каменном доме в центре Дурреса, крупнейшего в ту пору албанского торгового порта.

И всей своей блистательной карьерой Константин был обязан прожденной практической сметке и энергии, успешно заменивших ему образование: он едва умел читать и писать.

Итак, он был богатым купцом, и еще албанцем, что означало многое. Не только то, что в жилах у него текла албанская кровь, но и то, что его жизненные представления должны были бы складываться под влиянием албанских реалий — то есть мусульманства, с жестокостью его религиозных установлений и примитивного общинного быта, господствовавшего тогда в Албании. В среде, где он родился, спокойно уживались друг с другом обычай кунакта и обычай кровной мести, остатки албанского, первобытного еще, матриархата и мусульманское, турками принесенное, отношение к женщине как к существу низшего рода.

Но Константин Моисси, великодушный и миролюбивый, деловитый и любознательный, уживчивый, терпимый, «лояльный», оказался к этим влияниям невосприимчив. И причиной этой невосприимчивости было, по-видимому, особое положение клана Моисси среди их албанских собратьев. В отличие от большинства албанцев все многочисленное семейство Моисси исповедывало православную веру и потому по духу принадлежало скорее Европе, чем Азии.

Наверное именно потому, встретив в 1862 году в одной из деловых поездок в Триесте некую Амалию ди Рада, полуалбанку, полуитальянку, уроженку Флоренции, дочь писателя и врача, Константин не боялся ни страстного ее католичества, ни эманси-

пированности, ни светского доска, женился на ней и привез в свой турецко-албанский Дуррес.

Но хотя он был и простодушен, и уступчив, и влюблен, и, видимо, не на шутку привлечен силой характера, которой отличалась его избранница, нелады между супругами начались сразу же.

Амалии не нравилось в Албании все: и господствующий тут дух мусульманства, и первобытная примитивность нравов, и климат (летом — изматывающие ветры, зимой — непрекращающиеся дожди), и даже, наконец, бытовые неурядица, с которыми она, избалованная комфортом родительского дома, не могла и не хотела примириться. Раздражение ее все росло, и после нескольких лет ссор и препирательств, обзаведясь уже пятью детьми, супруги перебрались в Триест, доверив надзор за плантациями и торговым флотом надежному управляющему.

В Триесте они поселились в просторном и комфортабельном доме на берегу моря, на улице Рива Грумини. Там у них родились еще сын и три дочери, а 1 апреля 1879 года их последний ребенок — Александр.

По-видимому, к этому времени Константин уже научился сопротивляться деспотической воле жены, потому что сумел настоять на том, чтобы новорожденный был крещен по православному, а не католическому обряду, как того хотела Амалия.

Эту уступку Амалия сделала — маленького Александра окрестили в православной церкви Святого Николая — но ни на какие другие не пошла, и всю свою страстную энергию употребила на то, чтобы из своего младшего, из своего любимца, единственного среди всей ее темноглазой и темноволосой оравы светловолосого и светлоглазого (не в отца — в мать!), вырастить не албанца, а итальянца. Говорили с ним дома по-итальянски, колыбельные ему пели итальянские, сказки рассказывали итальянские и — еще такому маленькому! — читали Данте. И звали его на итальянский манер, не Александр, а Алессандро, сокращенно — Сандро, а ласкательно и уменьшительно — Сандрино, Сандрин. Сандрин был последней, страстной, не выпускающей на волю любовью Амалии, и эта любовь, придавшая его детство, отрочество и юность, мешала ему дышать и жить почти до самого конца, потому что мать, так всю жизнь с ним и не расстававшаяся, умерла незадолго до его смерти. Ее удушьящая любовь, без которой он не мог жить и с которой он не мог жить тоже, и была первым крестом, первой мукой его жизни, ибо вот тут, с нее, и началось это «рвало на части», которое не оставляло его ни на минуту.

И еще его рвали на части, не в силах поделить, отец и мать.

В 1884 году, когда Александру исполнилось пять лет, торговая фирма Константина Моисси потерпела крах, от которого она уже не смогла оправиться никогда.

Буря, пронесшаяся над Адриатикой, уничтожила весь урожай и одновременно потопила почти весь торговый флот Моисси, и при-  
сутствие Константина срочно понадобилось в Дурресе.

Амалия отказалась покинуть Триест, и Константин, оставив жене дочерей, взял с собой сыновей и отправился в Албанию морем на шхуне «Трабакколи» под алыми парусами. Александру было всего пять лет, но эту прелестную подробность он запомнил на всю жизнь.

Так Моисси впервые очутился на земле своих предков, в числе которых — как не уставал напоминать ему отец — был национальный герой Албании, великий Скандербег.

Дурресское житье оказалось совсем непохожим на триестское. Совсем другой был дом — не комфортабельный, но просторный, светлый, с окнами, забранными красивыми узорчатыми решетками, с круглыми жаровнями на гнутых ножках, согревавшими комнаты в зимние и осенние холода. И отношение отца к детям было совсем другое, не как у матери: мальчики были предоставлены самим себе и целый день проводили в саду, где у каждого из них было дерево, на которое не смел покушаться другой, и — мало того! — у каждого собственный ослик.

В этой новой жизни, в которой не было тепла постоянной и дотошной материнской опеки, не было зато и ее духоты. В доме отца легко дышалось, так как его насквозь продувал свежий ветер свободы. Правда, не все хорошо складывалось у Александра в отношениях с братьями, которые выступали сплоченной группой против материнского любимчика, и потому ему приходилось играть одному. Так он начал привыкать к одиночеству.

Спустя год, когда Александру исполнилось шесть, одиночество усугубилось, так как он пошел в школу, где все его товарищи были албанцами, по-итальянски не говорившими, а обучение велось на греческом языке. Учителя в красных фесках были чужими и строгими, их речи и требования были совершенно непонятны, здание школы, полуразрушенное недавним землетрясением, — грязным и неудобным, а соученики — босоногие дурресские оборвыши — демонстрировали неистощимую изобретательность в устройстве всяческих каверз аккуратной одежде, чисто умытому, щегольски обутому и, главное, поразительно незлобивому сыну богатого купца. Ощущение чужести, ненужности, враждебности всего этого, зачем-то навязанного ему мира еще глубже заталкивало Александра в его одиночество, с которым надо было как-то справляться. И он справлялся с ним, как все одинокие дети: не вынося свои впечатления ни на чей суд, ни с чем их не сверяя, а перерабатывая их собственной фантазией, строя взамен внешнего внутренний мир.

Так прошли три лета — три сухих, жарких, ветреных дурресских лета и три зимы — холодные и дождливые. Весной через город



неслись с гор к морю потоки горных рек. Летом их русла высыхали и зарастали жестким и пыльным кустарником наквисом, в зарослях которого так хорошо было прятаться — от всех и от всего. И еще была любимая игра — в эхо, так звонко, так охотно отвечавшее ему в пустынных прибрежных скалах.

Александр ходил в школу, постепенно выучиваясь греческому и албанскому, забывал итальянский, привыкал — уже почти привык — быть один в пустоте просторных комнат отцовского дома, в глухом одичалом просторе запущенного сада, за которым сразу же начиналось море.

Но в 1887 году мать, все эти годы настоятельно требовавшая возвращения домой младшего сына, победила сопротивление отца, и Александр вернулся в Триест.

Тут он снова попал под сладкий и тяжкий гнет материнской заботы, но он уже научился быть один и потому знал, что надо сделать, чтобы и под этим гнетом можно было дышать: слушать — не слыша, глядеть — не видя, оборотить взгляд внутрь себя.

Этот обращенный внутрь взгляд много сделал для душевного развития мальчика, но душевное развитие — процесс медленный и стороннему взгляду не сразу заметный, и потому и матери, и своим новым триестским приятелям-итальянцам Александр поначалу казался дикарем, ничего не знавшим, ничего не понимавшим, безнадежно отставшим в школьных науках, неотесанным и неуклюжим.

Итальянским языком, который был принят в его новой, триестской школе «Акведотто», Александр в конце концов овладел, но умению выйти из себя навстречу миру, который шумит рядом — будь то улица, или школьный класс, или собственные его братья и сестры — выйти так, чтобы полностью в нем раствориться, он так и не научился. Всегда оставался какой-то зазор, трещина, которую не перешагнуть, крохотное, но непреодолимое расстояние, тем более мучительное, что по натуре он был существом необычайно общительным и жизнелюбивым. Должны были пройти годы, чтобы он понял, что это — судьба, и что во всех попытках преодолеть, перемахнуть это расстояние его будут ждать сбой и осечка. Но тогда, в Триесте, он этого еще не знал, и жилось ему там совсем неплохо, не хуже, чем в Дурресе.

Триест, по европейским понятиям городок небольшой и провинциальный, после Дурреса казался большим, шумным, прямо-таки столичным городом. В нем был театр, была конка, по вечерам на улицах зажигались газовые фонари, по нарядной набережной фланировала праздная светская толпа: господа в котелках, дамы в огромных шляпах.

Летом они с матерью выезжали на дачу в Гриньяно, на морское побережье, зимой, весной, осенью совсем рядом с домом шумел



порт — огромный порт, где разгружались корабли со всех концов света. В общем, тут много чего можно было вобрать взглядом, прежде чем обратиться этот взгляд внутрь себя.

Когда Александру минуло пятнадцать, супруги Моисси решили расстаться навсегда, а так как отец к тому времени окончательно разорился, финансовое благополучие Амалии и детей непоправимо пошатнулось.

Пришлось сменить квартиру, уже не было речи о даче, старшие сыновья перешли на собственное содержание. Все они пошли по стопам отца, сделавшись биржевыми маклерами, — занятие в Триесте самое популярное, самое распространенное. В Триесте с его знаменитой биржей «Тержестео» и столь же знаменитым коммерческим училищем «Револьтелла» маклерами и купцами становились так же естественно и неотвратно, как в Одессе или Марселе становятся моряками. Младших мать рассовала по разным пансионатам. Александр был отправлен в Грац в семью знакомого священника — там он жил и столовался, посещая местную гимназию. Но священник вскоре умер, и ему пришлось вернуться в Триест.

К тому времени старшие сыновья уже прочно стояли на ногах, старшие дочери вышли замуж, и Амалия, на руках которой оставались две младшие дочери, девятнадцатилетние близнецы Мелания и Ирена, и восемнадцатилетний Александр, решила радикально переменить место и образ жизни.

Так как в отличие от старших братьев Александр не обнаруживал ни малейшей склонности к коммерческой деятельности (отношения с цифрами у него вообще были напряженными: из-за цифр — из-за дат — он не успевал не только в математике, но и в истории), и так как мать, будучи итальянкой, мечтала для него о карьере певца, было решено переехать в Вену и определить его в консерваторию, где преподавал дальний родственник Амалии — Ферруччо Бузони.

Это был резкий перелом в течении жизни, но он мало что мог переменить в характере, потому что к восемнадцати годам характер бывает уже сформирован.

Вот и Александр к 1898 году был уже сформирован, причем не только причудливым сочетанием кровей и специфической нервной атмосферой неблагополучной семьи, но и особенностями обеих его родин — Албании, бывшей в ту пору частью великой Османской империи, и северной Италии, которая была тогда частью Австро-Венгрии.

Родных городов у Моисси было два — Триест и Дуррес, и при всем их племенном, национальном несходстве было в них все-таки нечто общее, существовал угол зрения, под которым они гляделись похожими, как родные братья.

Дело в том, что и Триест, и Дуррес были городами южными, но

не праздными и, следовательно, не праздничными — будничными. Место суровых трудов, а не сладких отдохновений. А точнее — даже не суровых, а трезвых и методичных. Города — дельцы, города — купцы.

Недаром сердцем Триеста была городская биржа «Тержестео» — скучный и монументальный казенный амбир, а сердцем Дурреса — грандиозное торжище ежегодной международной торговой ярмарки.

Таким же не праздничным — не разнеживающим — был климат, воздух, которым дышали оба города. В холодные времена года их заливал дождь и засыпал снег, в теплые — накаляла жара и продувал пыльный изматывающий ветер.

И оба города были придавлены горами: города в долине, у подножья, у подошвы, города без горизонта, без окоема, замкнутые, запертые, сдавленные. И еще была придавленность другого рода: в Триесте жили преимущественно итальянцы, но хозяевами в нем были австрийцы. В Дурресе жили албанцы, но судьбами их распоряжались турки. Причем дело могло не доходить до кровавых столкновений (в Дурресе доходило, в Триесте — нет), власть чужих могла быть невидимой и неслышимой. Она могла не вмешиваться, но то, что она *могла* вмешаться, разом меняло все. Дом перестает быть домом, если в нем в любой момент могут расположиться чужие.

Вот и получалось, что вроде бы у Моисси в первые восемнадцать лет его жизни было все: и семья, и дом, и сад — в Дурресе, и река его детства Изонцо в Триесте, и городские улицы с их суетой, и городские окраины с их тишиной, и в то же время не было главного — покоя, простора, ясности, уверенности в себе, полноты дыхания.

Мутный — деловой, торговый — воздух Триеста и Дурреса, и нависшая над обоими городами громада гор, и давящая громада чужой власти, и неустройство в доме, и неустройство в душе — все это не давало вздохнуть во всю ширь легких, и чем больше не давало, тем больше хотелось — вздохнуть, выпутаться, освободиться.

И в этой сдавленной, плохо освещенной, с застойным воздухом жизни был выход — выход как выдох. Как в Триесте, так и в Дурресе по сторонам, сверху, сзади были горы, конторы, пути, но зато прямо перед глазами — колышущаяся пуста моря. С этой стороны открывался выход, в эту сторону можно было бежать.

Бежал, правда, Моисси в другую сторону — на север, через горы, в Вену. Но это только так кажется, что в другую. На самом деле он все-таки бежал от скучной, застойной суеты своих родных краев в пространство свободы — праздности, радости, искусства. Все это для уроженца делового Триеста было сосредоточено в сияющем образе Вены — Виенны, как говорили итальянцы, — веселой и ласковой, праздной Вены.

Огромный Луна-парк для юнца из пыльного захолустья — вот чем была Вена для Моисси, когда деловая и энергичная мать снялась с места и отправилась на север, чтобы приучить своего младшего к делу. Потому что для практичной Амалии искусство было как раз не праздностью, а делом — таким же делом, как маклерство ее старших сыновей.

## Глава II ДОБРАЯ СТАРАЯ ВЕНА

Северная Вена оказалась городом куда более южным, чем южный Триест. Все дело в том, что Триест был севером юга, а Вена была югом севера. Пусть это был не тот край, «где цветут лимоны», — лимоны тут не цвели, но была в Вене мягкость и нега настоящего юга, который не знали ни Дуррес, ни Триест.

Эта мягкость и нега были даже в климате — ровном и ласковом, без резкостей, без лихорадочных крайностей дурресской и триестской погоды. И во всем облике города — с роскошными его бульварами, с коврами плюща, оплетающими стены, с белыми волами, сонно влекущимися по пыльным улицам предместий, — во всем этом жил и дышал юг. Южной была даже архитектура города — венское барокко, итальянскими архитекторами созданное, Италией вдохновленное, но при этом слегка откорректированное германским духом. Динамизм, грандиозность, мощный порыв, окаменевший в архитектуре итальянского барокко, был в Вене одомашнен, «объютнен», уравновешен обилием орнамента, пышной подробностью декора. Порыв был обуздан, сведен на землю, в интимную атмосферу уюта и тепла.

Уют и тепло — в этом Вена знала толк, как знает это всякий южный город. Потому что южный город это не только плеск фонтанов, жалюзи и маркизы и роскошные, тяжелые розы. Южный город это еще и способ существования, такой способ жить, при котором жизнь ощущается и воспринимается не как процесс, а как состояние. При ощущении жизни как процесса обесцениваются, пропускаются, теряются как незначачие все мгновения, ведущие к цели, — от чего-то к чему-то, от кого-то к кому-то. При ощущении ее как состояния все мгновения равноценны и драгоценны. Жизнь не пробегается, как пробегается улица, — досадная помеха на пути к цели — она проживается в каждом ее мгновении. Потому на юге живут всегда и везде — не только дома, как на севере, но и по дороге домой. Улица для южанина — это такое же место обитания, как и дом, и чувство улицы как места обитания может быть даже острее, потому что на улице человек чувствует себя более причастным



к потоку жизни вообще — к небу, погоде, деревьям, траве, толпе — к преходящему и непреходящему.

Жизнь рассредоточенная, плавно текущая, смакуемая в каждом ее глотке — вот такую жизнь и любили в Вене.

Здесь жили во дворах, куда выходили крытые галереи, тянувшиеся вдоль всех этажей дома, на улицах, уставленных столиками под пестрыми зонтами, в парках, куда приходили целыми семьями и устраивали пикники на траве. Знаменитый поэт Петер Альтенберг в знаменитое кафе «Централь» приходил в шлепанцах, потому что и кафе это, и улица, на которую оно выходило, и вообще вся Вена — были для него таким же домом, как и собственная его квартира. А венский писатель Роберт Музиль, писавший прозу, не отличимую от поэзии, об этом способе жить сказал так: «Ведь в конце концов жизнь состоит не из силлогизмов, а из ветра, облаков, улыбок, пожиманий плечами. Она иррациональна и неуловима».

Суровый Берлин любил говорить с сарказмом и осуждением о «типично венской лени мыслей и чувств», а знаменитый австрийский драматург Грильпарцер самокритично сравнивал родной город с Капудей, где разлагались, разнежившись, войска Ганнибала. И все-таки в венском способе существования, в венской уравновешенности была своя мудрость, потому что пульс жизни бился здесь ровно, не спеша и не замедляясь, без срывов и катастроф. Не нарастание — взрыв — разрешение, а мерное набегание и откатывание волны: вздымающееся и опадающее, отлетающее и возвращающееся к самому себе, завораживающее и засасывающее движение — движение венского вальса.

Как образ Вены, этот образ жизни был осознан в первой четверти девятнадцатого столетия, еще при Штраусе-старшем, при Ланнере, а позднее произошла лишь окончательная его кристаллизация.

Правда, конец века внес в этот образ серьезные коррективы: венское веселье перестало быть безмятежным. Острое ощущение «преходящести» жизни, всегда лежавшее в основе венского жизнелюбия, приобрело в 1890-е годы почти болезненный характер от предчувствия близящейся катастрофы: Вена была столицей империи, которая вот-вот должна была развалиться. И вот тогда-то ленивое венское эпикурейство окрасилось в лихорадочные нервные тона — «веселый Апокалипсис», как сказал кто-то о Вене конца века.

И еще один корректив был привнесен в венскую жизнь в те же годы. Артистическое эпикурейство Вены стало подтачиваться совершенно новым для нее духом торжествующей буржуазности.

Дело даже не в том, что преуспевающая буржуазная Вена все больше обрастала жиром комфорта, плохо согласующимся с ее



прежним — птичьим — умением жить минутой. В 1890-х годах Вена, с ее уже более чем миллионным населением, обзавелась электричеством, газом, трамваем, телефоном, под городом были проложены канализационные сети. В общем, это была деловая и солидная Вена, и банков в ней было едва ли не больше, чем кафе.

Дело в том, что дух буржуазности с его ставкой на прочное, солидное, надежное — недвижимое! — разводил человека со стихией жизни и, следовательно, ее поэзией. Вместе с легкомыслием исчезала легкость, вместе с наивной восторженностью — восторг бытия, вместе с безыскусственностью — искусство. Оставалась одна оболочка без ее живой пульсирующей сердцевины — не жизнь, а муляж жизни.

Олицетворением этого безжизненного муляжного духа буржуазной Вены стала Рингштрассе — знаменитое «Кольцо», сложившийся к 1890-м годам новый центр города. Здания Рингштрассе — Опера, новый Бургтеатр, Торговая академия, Дом художников, Дом союза музыкантов, ратуша, парламент, Академия художеств, Музей истории искусств — внутри функциональные и комфортабельные, снаружи осанистые и бесстильные, воплотили в себе новую эстетику — эстетику богатства и пустой парадности. Гранит, мрамор, лепнина, позолота, тяжелые пропорции, вот это и был стиль Рингштрассе, и все его попытки подделаться под прочие стили были тщетны, так как «исторический» декор (античность, готика, ренессанс — все равно что!), пушеный поверх объемных форм так, как поверх торта «запускают» кремовые розы, — оставался не более чем отпиской, формальным знаком, свидетельствовавшим об эрудиции его создателей. Эта была литературная архитектура, следовательно, — не архитектура по существу.

Стиль Рингштрассе с его бутафорской помпезностью затронул не только архитектуру. К 1890-м годам таким же «муляжным» стал и знаменитый Бургтеатр с его сладкоголосыми и вальяжными премьерами и премьершами, гладкими, как отпоеенные молоком телята. То была уже не уравновешенность, которой всегда была слава Вена, то была неподвижность безжизненности.

Но прежний — легкий и жизнерадостный, переменчивый и уравновешенный — венский дух все-таки не умер, потому что ток жизни, перекрытый в одном месте, пробился в другом.

Умер Бургтеатр, задекламировавшийся и загипсованный в велеречивых трагедиях Грильпарцера, но зрители тут же отхлынули в театры предместий, где комедийные актеры, преимущественно итальянского происхождения, разыгрывали перед ними бесхитростные, веселые фарсы.

Самому же Грильпарцеру Вена противопоставила не натурализм — для венцев эта берлинская повинка была слишком жесткой и однозначной — а свой, австрийский, вариант натурализма —

импрессионизм. Берлин родил Гауптмана и Отто Брами; Вена — Стефана Георге, Артура Шницлера, Роберта Музиля, Макса Рейнхардта.

В мягкой настойчивости, с которой Вена выбивалась из-под мертвящей пелены стиля Рингштрассе и преображала — по своему образу и подобию — новейшие эстетические течения, была неодолимость живого и творческого начала, далеко не исчерпавшего свои возможности.

Старая добрая Вена — лукавая и простодушная, веселая и меланхоличная, циничная и сентиментальная — оставалась молодой, поскольку она оставалась живой.

Таков был город, на улицах которого появился осенью 1898 года девятнадцатилетний юноша из Триеста: большеглазый, застенчивый, нервный. Он уже не был блондином — как в детстве, но каштановые волосы еще отливали рыжиной, щеки были по-детски пухлыми, и только в обжигающем взгляде светло-карих глаз чувствовался уже совсем недетский жар.

Он сам не знал, куда ему девать этот жар, куда с ним деваться. Он носил его в себе как готовность к счастью, которое может случиться в любой момент, на любом перекрестке.

Счастьем был уже сам город с его умиротворяющим ритмом праздности, и неважно, что по его нарядным улицам, по его зеленым бульварам юный Моисси бегал оборванный и голодный. Уютные венские кафе были для него недоступны. Он был так беден, что завтракал, обедал и ужинал ковригой ржаного хлеба с маслом, которым по баснословно дешевой цене торговал какой-то старик на задах Фолькстеатра.

Источник дохода был у Моисси только один и очень скудный: уроки итальянского, которые он давал какому-то юнцу из аристократического предместья Вены — Шенбрунна. Чтобы добраться до дома ученика, учителю приходилось пересекать Вену из конца в конец, потому что сам он жил в противоположном краю города, в Эрдберге. Так что всего за один год венского житья Моисси, истоптавший город вдоль и поперек, узнал его не хуже, чем родной Триест.

Но какой бы она ни была нервной и торопливой, эта жизнь все-таки не могла притушить жара, сжигавшего девятнадцатилетнего Моисси, потому что в жаре этом была не только неостывающая готовность к счастью, но и уверенность в том, что оно — будет: уверенность, проистекающая из уверенности в себе.

Жар ощущался как дар, но — какой дар, на что направленный? Тогда ему казалось, что это искусство бельканто, пение, которым он начал заниматься в консерватории с первых же дней своего пребывания в Вене. Но почему-то его баритональный тенор — хотя учился Александр не только прилежно, но и страстно, как делал

но, за что брался, — не вызывал энтузиазма у консерваторских профессоров. А уж особенно после того, как он почти сорвал голос, исполнив из ложно понятого прилежания несколько оперных партий подряд.

Моисси вообще был так прилежен в главном, что в остальном бывал вынужденно небрежным. Его консерваторское усердие стоило ему уроков, которые он в конце концов потерял, а вместе с ними — и источник существования.

Но, как позднее оказалось, это была не катастрофа, а перипетия, предусмотренная драматургией его судьбы, потому что поиски заработка привели Александра Моисси из оперного театра в драматический.

Его товарищ по консерватории, некто Крахер, сначала устроил его клакером в оперу, где он подрабатывал сам, а потом, в начале 1899 года, статистом в Бургтеатр, где работал его, Крахера, отец. Так Моисси впервые вышел на драматическую сцену, не ощутив, широчем, никакого особенного волнения сверх того, которое испытывает всякий застенчивый человек, вынужденный показываться на людях. За хлопотами молодого Крахера он не почувствовал руки судьбы и, выходя на сцену Бургтеатра то «старым греком», то «молодым римлянином», творческого жара тратил не больше, чем сидя на четвертом ярусе венской оперы в пестрой толпе клакеров. И если постепенно работа статиста вытеснила клакерство, то лишь потому, что она приносила вдвое больше денег: за аплодисменты в опере платили сорок крейцеров, а за «старого грека» в Бургтеатре — восемьдесят.

Но было бы и странно, если бы Бургтеатр в том состоянии, в котором его застал Моисси, увлек бы молодого статиста. Неторопливая степенность, помпезная декоративность при полном шутреннем холоде и покое — ничего не могло быть более далекого от тогдашнего (а точнее — всегдашнего) состояния Моисси. Труппа Бургтеатра была по тем временам большая — шестьдесят пять человек, и в ней подрастали тогда еще никем не замечаемые будущие звезды немецкого театра — Тимиг, Паульсен, Рамлер, но тон задавали старики — Зонненталь, Левинский, Баумейстер, Крастель, Шарлотта Вольтер, и то, что они делали на сцене, оставляло Моисси совершенно равнодушным. И потому в спектаклях Бургтеатра Моисси, всегда и во всем безудержно себя тративший, не тратил себя вовсе.

Правда, он учил немецкий язык, но не для театра, так как его персонажи были все бессловесны, а для будущей жизни, которой предстояло стать немецкой. Немецким должно было быть искусство, немецкой должна была быть любовь, которую он боялся пропустить, и вздрагивал, оборачиваясь на каждое хорошенькое личико: а вдруг это она?



Правда, первая любовь нашла Моисси сама и убедила его в том, что она и есть — любовь. Как и следовало ожидать, Моисси, привычный с детства к деспотической материнской привязанности, и в первом любовном приключении занял пассивную роль любимого и опекаемого. Его избранница, статистка того же театра, Мария Урфус, была старше его всего на три года, но вела себя с ним как мать, как старшая сестра, как сиделка, как наставница. Она ходила за ним, она учила его немецкому языку, она была его любовницей, не претендуя на то, чтобы стать женой. В общем, это была уравновешенная венская любовь, нежащая и нежная, согревающая не обжигая.

Но весной 1899 года ритм жизни Моисси — до сих пор такой повенский ровный — сбился, а точнее стал его собственным, лихорадочным ритмом. В этом году судьба, приведшая его в Бургтеатр, раскрыла свои карты, ибо в старейшем венском театре произошли перемены, которые в конце концов перевернули и всю его жизнь.

Дело в том, что назначенный в 1899 году директором Бургтеатра Пауль Шленгер, режиссер и театральный критик, осуществивший вместе с Отто Брамом натуралистическую реформу на сцене берлинского Немецкого театра, решил вернуть жизнь на сцену Бурга, пригласив в него знаменитого Йозефа Кайнца.

Оживить Бург Кайнец не сумел — одного его было слишком мало, чтобы привести в движение эту огромную инертную машину, но зато трудно было придумать художественное явление, которое в большей степени, чем Кайнец, могло задеть, приковать к себе и увлечь молодого Моисси. Потому что в Кайнце было осуществлено, получив законченное художественное выражение, то, что неоформленным дремало (нет, не дремало, а билось, ища и не находя себе выхода!) в этом прилежном, но незадачливом певце, в этом не узнавшем своего призвания застенчивом статисте, в этом до полусмерти залюбленном матерью и любовницей послушном и нежном сыне и любовнике — неисчерпаемые запасы страсти.

Страсть — это было главное в Кайнце, его печать, его клеймо, из-за которого он не мог прийти к двору ни в одном театральном ансамбле. Именно из-за нее он не прижился в театре Отто Брама, хотя Брам и считал, что все дело в верности Кайнца старой, «возвышенной», речевой манере, мешавшей ему примениться к сниженному бытовому тону, принятому в его театре. И из-за нее же, из-за страсти, Кайнец оказался изгоем и в Бургтеатре, хотя это был как раз оплот старой «возвышенной» манеры. Тут, в Бурге, слово было принято «петь», а не «проговаривать», как в театре Брама. Но актеры Бурга верно почувствовали разницу между своим и кайнцевым «пением», хотя и неверно отнесли ее на счет «брамовских влияний», на счет натурализма. Не в натурализме было дело, как казалось им, и не в «пении», как казалось Брамму. Дело было в том,



что манера Кайнца была возвышена и одушевлена страстью, которая не входила в брамовскую систему жизнеподобия, потому что и его представлении она не входила в самую жизнь. И в то же время она не входила в систему бурговских актеров, потому что сутью их стиля — стиля Рингштрассе — была как раз безстрастность.

Кайнец должен был потрясти Моисси с первого же появления потому, что даже внешне он был полной противоположностью премьерам Бургтеатра — высоким, красивым, осанистым. Кайнец был маленький, как сам Моисси, как и он — узкоплечий и нервный, а к тому же еще и некрасивый: с неправильным носом, вогнутым там, где благородному носу положено иметь горбинку, с глубоко посаженными небольшими глазами, с темным, как будто дубленным, лицом, с жилистой шеей. Но эта характерная внешность не была внешностью характерного актера, потому что сама по себе она не значила ничего. Речь и пластика, то есть движение — движение голоса и движение тела — вот что делало Кайнца Кайнцем, а внешность, что ж, внешность была просто оболочкой, сосудом, в котором помещалась его суть — его страсть, и когда эта страсть включалась, как включается ток, когда огонь загорался, внешность просто переставала быть видимой. Оставалась одна душа — слышимая, видимая, осязаемая. Как писал о нем современный критик, «душа торчала слишком близко к телу. Она колотилась прямо в ребра»<sup>1</sup>.

Нетерпеливая, горячечная речь, обгоняющая мысль, как свет обгоняет звук, ее захлебывающееся фанфарное стаккато — это и была душа Кайнца.

И пластика: вся — рывок, вся — нетерпение, вся — разбег и внезапная остановка, и руки, которые вздымались вдруг, как высокие узкие языки пламени, — это тоже была его душа.

Сирано де Бержерак, Ромео, маркиз Поза, гётевский Тассо — Моисси смотрел и не мог насмотреться. Ничего подобного он еще не видел на сцене и даже не предполагал, что такое может быть.

Правда, недавно ему довелось увидеть еще один театр, непохожий на Бург, — молодежную часть труппы Брама, показавшую в Вене «Привидения», «Власть тьмы», «Гедду Габлер». И хотя Моисси поразила принятый там способ сценического бытия — подробное, не отличимое от живой жизни существование в образе, душа его к такому театру не лежала. Ему хотелось чего-то совсем другого, и только теперь, увидев Кайнца, он понял — чего!

Теперь Моисси бежал каждый вечер в театр уже не за восемью — десятью крейцерами, а чтобы еще и еще раз с удивлением и восторгом увидеть, как вспыхнет на сцене пламя кайнцевого страсти, как осветит и обожжет оно все вокруг.

И страсть вспыхивала, и освещала, и обжигала, и Моисси загорался в ответ таким же огнем, только огня этого никто не замечал, потому что, как самый робкий и самый невзрачный, он стоял

в толпе позади всех, а слов ему дано не было. Да и были бы, он не смог бы их сказать, потому что до сих пор он еще говорил и думал по-итальянски, и для немецкого собеседника был заперт в своем косноязычии, как бывает в нем заперт заика, тщетно и страстно пытающийся воплотить в речь не дающиеся ему звуки.

Однако немой крик Моисси и выжигающее его изнутри пламя должны были когда-то прорваться и быть замечены. И это произошло, и имело вид случайности, хотя не будь этого случая, наверное, был бы другой: Кайнц должен был его заметить.

Сохранились воспоминания Моисси о том, как это было.

По какому-то недосмотру он получил роль персонажа, у которого, правда, не было слов, но зато было имя. Это была роль слуги Тартюфа, Лорана, а Тартюфа играл Кайнц.

«Я,— вспоминает Моисси,— видел его очень часто, он меня даже не замечал никогда. И вот — его выход. В сопровождении слуги Тартюф должен появиться из левой кулисы. Я стою в кулисе рядом с Кайнцем и говорю ему: «Добрый вечер». Но он на меня даже не смотрит. Указательным пальцем правой руки он проводит по какой-то деревянной рейке, смотрит на пыль и говорит помрежу: «А в театре могло бы быть и почище». Помреж, нервничая, торопясь, говорит ему: «Прошу вас, господин Кайнц, ваш выход». И мне: «И ваш тоже». Кайнц быстро и хладнокровно начинает свою роль: «Лоран, приготовь мне платье...». И вдруг смотрит мне прямо в глаза, произносит еще два слова, запинается и умолкает. Бородач из суфлерской будки рычит ему что-то страшным шепотом, помреж спешит нам на помощь, как ангел спасения и, наконец, вызволяет бедного Кайнца из беды»<sup>2</sup>.

В общем, Кайнц пришел в себя, и спектакль был доигран, но свою заминку, свою растерянность он счел не случайной, а приписал ее ошеломляющему воздействию взгляда юного статиста. Он словно попал в магнитное поле излучаемой тем страсти и потерял в этом поле всякую способность к ориентации.

Когда на другой день Кайнц осмыслил происшедшее, он решил, что такой мощный поток эмоциональной энергии не должен пропадать втуне, и попросил Шлентера проэкзаменовать Моисси. Когда растерянного и испуганного Моисси разыскали и привели в кабинет директора, оказалось, что он не знает наизусть ни одной роли, ни одного стихотворения. Из чего следует, между прочим, что о карьере драматического актера в первый свой венский год Моисси даже не помышлял. Но польщенный и обнадеженный интересом Шлентера и, главное, своего кумира Кайнца, Александр обещал в ближайшие дни что-нибудь выучить и предстать перед авторитетной комиссией.

1 декабря 1899 года он предстал перед этой комиссией, составленной из столпов Бургтеатра — Зонненталя, Левинского,

Баумейстера, Гартмана — и прочел им на чудовищном немецком языке монолог Уриэля Акости и Ричарда II. И произношение, и повышено экспрессивная манера исполнения произвели на стоненных отцов Бургтеатра самое неблагоприятное впечатление. В итоге юному соискателю был выдан документ, который гласил, что Александр Моисси, родившийся там-то и тогда-то от такой-то и такого-то, никаких способностей к актерскому делу не имеет.

Но это категорическое заключение не обескуражило Моисси, потому что отвергнутый Зонненталем и Левинским, которых он и сам в глубине души отвергал, он продолжал внушать веру Кайнцу.

Что из того, что ему по-прежнему не давали ролей! Зато сам Кайнец давал ему уроки сценической речи. И потому в свободное время Моисси еще более прилежно и еще более нетерпеливо учил немецкий. Он уже не сомневался в том, что он — драматический актер, что именно тут — выход его жару, его дару.

И 20 сентября 1900 года он, наконец, вышел на сцену, не статистом, а в настоящей роли: Шпигельбергом в «Разбойниках». Это было в летнем театре в предместье Вены, Нуссдорфе, в спектакле, сыгранном силами статистов и молодых актеров Бургтеатра, уставших ждать дебютов на родной сцене. Спустя месяц Моисси в том же спектакле сыграл Косинского. А в декабре того же года в составе той же труппы, перебравшейся в Парадный зал венского Купеческого собрания, — Кузовкина в тургеневском «Нахлебнике». Все эти спектакли были оценены прессой со снисходительной благожелательностью, но ни один из участников не был выделен особо.

Тем временем жажда театра, жажда театрального выражения у Моисси все росла, и ни Нуссдорф, ни венское Купеческое собрание не могли ее удовлетворить.

Ведь теперь он знал, что такое настоящий театр. Он видел Кайнца, видел молодежную труппу Брама, а летом 1900 года увидел и основной состав брамовского театра, показавший в Вене свои ставшие уже легендарными спектакли — «Возчика Геншеля», «Потонувший колокол».

После гастролей он в числе других актеров Бурга побывал на товарищеском ужине, организованном в честь берлинских гостей в погребке венской ратуши. На этом ужине Зонненталь произнес от имени венских актеров приветственную речь, в которой заявил, что нет нового и старого искусства, а есть только одно искусство — просто искусство.

Однако эта попытка сблизить и уравнивать старейшую венскую и новейшую берлинскую сцену не убедила Моисси. Для него к тому времени было уже несомненно, что искусство находится вне стен Бургтеатра.



Тем более, что так считал и сам Йозеф Кайнц. В конце 1900 года он уже вынашивал план отделения от Бургтеатра и создания своей собственной труппы.

Кайнц осуществил этот план в 1903 году, но Моисси этого не дождался. Ему не терпелось. Ему всегда не терпелось! Если он чего-нибудь хотел, то хотел так страстно, что ждать уже не мог. И потому, когда в начале 1901 года в Вену в поисках молодых талантов прибыл директор пражского Немецкого театра Анджело Нойман и Шлентер вместе с Кайнцем рекомендовали ему Моисси, Моисси ни минуты не колебался.

Старая добрая Вена была прекрасна, прекрасна хотя бы потому, что за эти три года в ее легкой и радостной атмосфере сами собой развязались почти все узлы, завязанные в душе юного триестинца его тягостным, омраченным детством и отрочеством. Прелесть Вены, ее покой, ее уют, даруемое ею ощущение доступности и возможности счастья, пробудили Моисси от его отроческого судорожного оцепенения, но, пробудив, открыли шлюзы его темпераменту, которому в Бургтеатре нечего было делать.

Нойман же предлагал не только настоящую работу — ангажемент на амплу молодых героев — он предлагал новый город, новую жизнь, новое — все, прекрасное уже потому, что оно ново и непредвидимо. И Сандро Моисси без сожаления оставил первую приютившую его сцену (на нее он больше не ступил никогда), подписал контракт на три года и вместе с верной Марией Урфус, все еще не женой, все еще любовницей, весной 1901 года уехал в Прагу.

### Глава III ПРАЖСКИЕ ДЕБЮТЫ

Анджело Нойман не обманул. Количество ролей, обрушившихся на Моисси в Немецком театре, превзошло самые смелые его ожидания. За два пражских сезона он сыграл их несколько десятков, причем самых разных — в трагедиях, комедиях, мелодрамах и даже опереттах: от Франца Моора до Каспара из «Корневильских колоколов».

Ролей было так много, что Моисси едва успевал выучить текст, чего уж там было думать о всяких тонкостях! Он спасался лишь своим заразительно действующим темпераментом да характерностью, ибо только характерные черты и черточки позволяли в ту пору отличить одного персонажа Моисси от другого.

Подчеркнутый грим, «париковатый» парик, особенность поправки — вот средства, которыми пользовался юный Моисси в еди-

ноборстве с лавиной ролей, подаренных ему щедрым Анджело Нойманом. «Когда я начинал,— вспоминал он позднее,— я полагал, что сценическое искусство состоит в том, чтобы приклеить себе фальшивую бороду. Я был убежден, что чем меньше я буду похож на самого себя, тем ближе подойду к идеалу»<sup>1</sup>.

Самолический Каспар в «Корневильских колоколах», рыжий, по-змеиному шипящий злодей Франц в шиллеровских «Разбойниках», старый забулдыга Куно из мелодрамы «Убийца», Сирано де Бержерак, тщательно скопированный с иронического и страстного Сирано Йозефа Кайнца — этот размах равно свидетельствовал как о неисчерпаемом запасе творческих сил, так и о поверхностности, рожденной юношеской самонадеянностью.

Анджело Нойман, поначалу пытавшийся направлять и одергивать молодого актера, под конец махнул на него рукой и предоставил выпутываться самому. И Моисси выпутывался, как щенок, брошенный в воду: захлебывался, но держался на плаву.

Обидно было, конечно, каждое утро читать в газетах о том, что «несомненно даровитый господин Моисси» совершенно не владеет немецким языком, и вся словесная часть роли у него пропадает, или — что господин Моисси как всегда метался по сцене так, будто у него было не две, а, по крайней мере, десять ног. Но ведь были же и другие мнения! В частности, его сразу же заметил пражский критик Эмиль Фактор, с которым у Моисси завязалась тесная дружба: вместе они, спустя два года, уехали в Берлин, потом в Вену, а в 1922 году Фактор подвел итог своим двадцатилетним наблюдениям над творчеством друга, написав о нем книгу.

Но уже в 1901 году Фактор был одним из тех немногих, которых уже тогда поразил и «неслыханный, дьявольски прекрасный голос» Моисси и фантастическая пластика его «изящного и гибкого, как у жокея, тела»<sup>2</sup>.

Да и недовольные актером критики, сетовавшие на чудовищность его произношения и аффектированность манеры, все же иногда были вынуждены признать, что «у него есть дарование: это видно по вспышкам неподдельной страстности». И вообще все сходились на том, что «для выражения вспышек и пароксизмов он находит в своем знойном темпераменте нужные насыщенные тона»<sup>3</sup>.

Но и недостатки, и достоинства Моисси в глазах его пражских рецензентов, в конце концов, свидетельствовали только об одном — о принадлежности его к какому-то совершенно иному миру, о его чужести, о барьере, который всегда остается между ним и зрителем: о барьере языковом — мешающем его понимать, о барьере национальном («южность и знойность») — не дающем воспринимать его искусство непосредственно и как бы отодвигающем его в какую-то экзотическую зону.

Языковой барьер, который действительно существовал, Моисси в конце концов преодолел. Он овладел немецкой речью, правда, сообщив ей ту своеобразную печать средиземноморского, «романского» начала, которая сделала ее единственной и неповторимой. То была не просто немецкая речь, а немецкая речь Моисси, в которой женственность итальянской кантиленной многоударной интонации сочеталась с мужественностью немецкой отточенной и звонкой фонетической стихии. То, что Мейерхольд писал о Моисси, — «Его мягкость была совершенно лишена аморфности, он всегда был мужествен и звонок»<sup>4</sup> — в равной степени относится как вообще к его манере игры, так и, в частности, к его немецкой речи, в которой уже были заключены все особенности его манеры.

Но выкристаллизовалось все это — и речь, и манера — позже, после Праги. В Праге же их можно было только угадать. Нет, лучше так: в Праге их *уже* можно было угадать.

И действительно, тогда, в Праге, речь Моисси и его тело, в котором руки, ноги, торс и плечи жили своей, отдельной жизнью — как живут они у щенят, жеребят и очень юных подростков, — еще не слушались его.

Слушался его — уже тогда! — только голос, голос, поставленный на вокальном отделении венской консерватории, певческий голос, опирающийся на диафрагму, летевший в зал мощной и ровной волной. Но и этот феноменальный голос немецкие зрители не могли отделить от неправильного произношения и фантастической пластики и воспринимали их вместе — как нечто неправильное, несовершенное, засоренное югом.

Им, зрителям, казалось, что этот странный юноша не говорил, а лопотал, и это их смешило и раздражало. А он не лопотал, он лепетал, как лепечет ребенок, входя во владение речью, которая вот-вот будет его. Это была не речь, а предречь, музыка, та самая мандельштамовская флейта, которую

И в слова языком не продвинуть,  
И губами ее не размять.

На сцене ноймановского театра, где работали, в основном, актеры-ремесленники, усердно копировавшие образцы брамовской (столичной!) натуралистической школы, этот вибрирующий, чувственный баритональный тенор, в котором, как в птичьей пении, не разобрать было слов, и эта аффектированная пластика, намекавшая на возможность какого-то совершенно небывалого — не натуралистического — способа сценического бытия, выглядели действительно странно. Вот этим-то Моисси из труппы ноймановского театра и выделялся: не тем, что играл неумело, а тем, что играл странно.

Странно, чуже, непохоже... И здесь, в Праге все складывалось



так, как повелось у Моисси еще с детства, когда он оказывался итальянцем в Албании, а в австро-итальянском Триесте — албанцем. Потом была Вена, куда он прибыл итальянцем, и за три года так и не успел сделаться немцем. И вот теперь Прага, куда он пришел полунемцем, полуитальянцем, в то время как тут надо было быть чехом. Разумеется, не в рамках Немецкого театра, куда его ангажировали, но в рамках пражского существования вообще. И если для труппы и публики Немецкого театра, посещаемого в основном немецкой колонией, он так и не сумел сделаться достаточно немцем, то для пражан, чье патриотическое чувство было глубоко уязвлено австрийским господством, он оставался именно немцем и значит — чужаком.

Ситуация, когда Моисси, где бы он ни был, оказывался человеком промежуточного, пограничного положения, человеком, который везде — чужой, повторялась с такой настойчивостью, что повторы эти, все сгущаясь и сгущаясь, начинали принимать очертания судьбы. Но тогда Моисси был еще слишком юн, чтобы понять, что это — судьба: быть на грани, всегда и во всем быть на грани и никогда ее не перешагнуть.

И оттого, что он сам был на грани, на краю, на перекрестке рас, национальностей, укладов, в нем все было на краю, на пределе, на исходе — готовое выплеснуться, но все-таки не выплескивающееся: неустойчивое равновесие, никогда не разрешающееся напряжение.

Неутоленная страсть или страстная неутоленность — это и был тот мотор, который управлял его жизнью и гнал с места на место, не давая остановиться, оглядеться, обжиться. И этот же мотор создавал драматический перепад, из которого рождался живой ток его искусства.

Пройдет всего несколько лет, и пронизательный австрийский критик отметит этот перепад между накалом страсти и невозможностью ее утоления как источник творчества, написав, что ток искусства Моисси возникал между двумя полюсами: «опьянением молодостью» и «тоской оттого, что приходится только все говорить и говорить и никогда не ухватить самое жизнь»<sup>5</sup>.

Но тогда, в Праге, играть эту тоску и это опьянение Моисси еще не умел. В Праге он их не играл — он ими просто жил. Его неутоленность принимала чисто житейские формы традиционного юношеского бунта против мещанской умеренности. Круглолицый, темноволосый, со щегольской щеточкой усов над добродушными широкими губами, он был в ту пору так неутомим и так весел! Кутила и гуляка, перепивавший всех и сам никогда не пьяневший, картежникавший с той же страстью, с какой играл на сцене, и с той же страстью увлекавшийся всеми хорошенькими женщинами, которые попадались на его пути.

И все-таки, и все-таки вслед за «опьянением молодостью» всегда шла тоска, «тоска оттого, ...что все равно не ухватить самое жизнь». Эта тоска, как горький осадок, выпадала в конце каждой его разгульной ночи и оставляла следы в ранних, слишком ранних морщинах: в двадцать два года уже собранный в складки лоб и две глубокие складки по углам рта — такие странные на совсем еще юном, простодушном, пухлогубом лице!

Тогда ему казалось, что тоска — оттого, что не понимают, оттого, что не принимают. Он кипел яростью против немецких ремесленников — жалких филистеров, составлявших зал ноймановского театра. Эти завсегдатаи пражских пивных и не подозревали о том, что прошли времена натуралистического театра, что уже живет, уже существует фантазмагорическая сцена Рейнхардта, что в Берлине вышло полное собрание сочинений Ибсена, что в Мюнхене торжествует Сецессион. Завсегдатаи не знали, но Моисси-то знал! Недаром он каждый свой отпуск проводил в путешествии между Берлином и Мюнхеном, посещая театры, музеи, выставки, книжные лавки.

Раздражение против пражской публики было таким сильным, что Моисси так и не полюбил Прагу, как полюбил он Вену. Если Вена распахнула перед ним горизонты жизни и искусства, то Прага, напротив, их как бы задернула. В свое время он надеялся, что переезд в Прагу, дававший ему возможность перейти от положения бессловесного статиста на положение актера-творца, ознаменует поворот в его жизни. Теперь, ко второму году его пражской жизни, ему стало казаться, что поворот произойдет только в том случае, если он покинет Прагу.

И наконец летом 1903 года Моисси, в очередной раз съездив в Берлин, сумел договориться с самим Рейнхардтом. Рейнхардт брал его к себе, в Новый театр, владельцем и директором которого он только что сделался. Брал, как брал всякого молодого и неизвестного актера: без контракта, без всяких гарантий. Гарантии должны были возникнуть тогда, когда станет ясно, как пойдет у новичка дело. Рейнхардт не любил рисковать. Но Моисси был доволен и такими условиями. Он доиграл сезон, и 26 ноября 1903 года в сопровождении верной Марии Урфус отбыл из Праги.

Ликование Моисси по поводу осуществившейся мечты было так велико, что даже несколько задержало его отъезд. Деньги, собранные друзьями и немногими почитателями на билет и на путешествие, дважды ухитрились на прощальный банкет, и лишь на третий раз Моисси удалось сняться с места.

Его отъезд был замечен. Газета «Богемия» от 24 ноября 1903 года сообщала, что послезавтра, то есть 26 ноября, Моисси уезжает в Берлин, и не без сожаления отмечала, что «господин Моисси принадлежал к числу самых многообещающих наших акте-

ров»<sup>6</sup>. Правда, тут же ему бросался тот самый упрек, который к третьему году пребывания Моисси в Праге уже приводил его в бессильную ярость: относительно его несовершенной немецкой речи, которой — как льстил себя надеждой автор статьи — Моисси сумеет наконец овладеть в Берлине.

Но очень может быть, что этой статьи с косвенным признанием его достоинств Моисси и не прочитал. Он был слишком занят предотъездными пирами и вообще всем этим радостным прощанием. Он был так счастлив покинуть Прагу, что даже, стоя у вагонного окна, не заметил, как она прекрасна: ноябрьская Прага, позолоченная осенним солнцем, с уже желтеющей листвой, с еще доцветающими розами, с грудями оранжевых тыков на бархатно-черной земле ухоженных пригородных садиков.

В вагонном окне он видел не Прагу, а Берлин. Всего несколько часов, и между той, будущей, берлинской жизнью и этой, минувшей, пражской, проляжет, как ему казалось, непроходимая пропасть. Он и представить себе не мог, что когда-нибудь он вернется — захочет вернуться — в Прагу.

#### Глава IV

### БЕРЛИН. ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С РЕЙНХАРДТОМ

То, что Моисси удалось-таки попасть в «орбиту» Рейнхардта, было так же естественно и неизбежно, как и то, что в конце концов он из нее выпал. Отношения режиссера и актера складывались под действием некоего объективного закона, не зависящего от личных симпатий и антипатий и отражающего лишь процесс творческого взаимоотношения и взаимоотталкивания.

Такой способ творческого содружества был вообще характерен для Рейнхардта, никогда не переходившего со своими актерами «на личности» и вовсе не стремившегося создать в своем театре тот тип дружественного, внутренне сроднившегося коллектива, который, скажем, был идеалом для творцов МХТа. В отличие от Станиславского и Немировича-Данченко, Рейнхардт был человеком деловым и практическим, при оценке работы своих сотрудников он никогда не вникал в «обстоятельства», и картина его взаимоотношений с актерами выглядела бы сплошной цепью измен и неверностей, если бы достигнутые режиссером художественные результаты не доказывали бы с совершенной очевидностью, что за его капризной переменчивостью стояли объективные требования художественного процесса.

Победитель всегда прав, а Рейнхардт несомненно был победителем. Победитель, триумфатор — это вообще было его жизненное



амплуа, «Он, — писал о Рейнхардте Томас Манн, — мог бы быть устройтеlem празднеств у какого-нибудь великого короля, ибо, в сущности говоря, в нем, безусловно, было что-то царственно-величественное. Однако времена королей прошли, и он сам стал великим царем, жизнь его была празднеством, декорированным, пышным, усладительным, полным и изящества и блеска...»<sup>1</sup>

И действительно: в ту пору, когда Моисси появился в Берлине, Рейнхардту едва исполнилось тридцать лет, а он был уже самым знаменитым театральным человеком в Германии. Хозяин двух театров (Малого и Нового), обладатель фантастического титула «Профессор», купленного у властей за огромные деньги, Рейнхардт жил в роскошном особняке, некогда принадлежавшем знаменитым Везендонкам, с красавицей-женой, актрисой его же театра Эльзой Хеймс, и двумя прелестными сыновьями. Вместе с ним жили нежно его любившие отец и мать, а страстно преданный ему брат Эдмунд умело вел финансовую сторону его предприятия. За что бы Рейнхардт ни брался, все ему удавалось, все шло так, что лучше просто нельзя!

Трудно поверить, что это фантастическое восхождение совершилось всего за какой-то десяток лет. В середине 1890-х годов Рейнхардт был еще заштатным актером в Зальцбургском городском театре и лишь в 1898 году попал в Берлин, в Немецкий театр, куда был приглашен самим Отто Брамом.

Прославленный Немецкий театр, колыбель немецкого сценического натурализма, переживал тогда эпоху заката, и немудрено, что юному актеру, к тому же австрийцу, уроженцу веселой, артистичной беспечной Вены, было безумно скучно внутри унылых его спектаклей.

Позднее, вспоминая времена работы у Брама, Рейнхардт протодушно жаловался на то, как тяготил его в этом театре прямолинейный натурализм, проявлявшийся во всем, — даже в способе гримировки, даже в бесконечных «натуральных» сценических трапезах! «Я стал тяготиться не то что бы своими ролями, а самим процессом гримировки — бесконечной наклейкой бород, накладыванием мастики, зачернением зубов. К тому же на сцене то и дело приходилось есть — чаще всего клецки или зелень. Меня тяготила вся эта атмосфера в целом, я чувствовал себя несчастным»<sup>2</sup>.

И действительно, трудно было найти место более чужое для молодого Рейнхардта, чем эта уныло жизнеподобная сцена, где слова «фантазия» чурались как чумы. Потому юный венец, жизнерадостный и честолюбивый, эту сцену только терпел. Он видел в ней лишь временное убежище, где можно набраться сил перед решительной атакой. «Пуританский литературный театр, который не был театром, — писал Томас Манн, — не мог удержать Рейнхардта. Он шел своим новаторским, авантюрно-либертинским путем,

и у колыбели театра, в которой возродился дух подлинной театральности, стояла пародия»<sup>3</sup>.

Атака на «нетеатральный театр» действительно началась с пародии. Еще работая у Брама, Рейнхардт объединил вокруг себя с десяток молодых актеров Немецкого театра, назвав эту труппу в труппе — «Очки». Название было символическим: каждого вступающего в ее ряды проводили через темную комнату, а затем вручали очки — предполагалось, что с этой минуты новообращенный прозревал.

В дни спектаклей в Немецком театре все члены группы послушно исполняли свои роли в правомерно натуралистическом духе (в частности, сам Рейнхардт в таком именно духе играл Луку в «На дне»), а в свободные вечера в маленьком кафе «Шум и дым» на Унтер ден Линден те же актеры давали эстрадные представления, пародировавшие стиль их собственного театра. И не только его, но и вообще все стили и направления.

Так, например, группа «Очки» разыгрывала перед посетителями «Шума и дыма» несколько пародий на «Дона Карлоса»: тут был «Карлос» романтический, «Карлос» натуралистический и даже «Карлос» символический, который назывался «Карлос и Элисида». То есть мишенью рейнхардтовских сарказмов становились поочередно позавчерашний, вчерашний и сегодняшний театры. В романтическом «Карлосе» пародировался Йозеф Кайнц, в натуралистическом — Отто Брам, со своей скандально провалившейся постановкой «Коварства и любви», в символическом — новейший модернистский Мюнхенский театр, возглавляемый Фуксом.

И смешно все это было ужасно! Томас Манн, видевший рейнхардтовское представление во времена своей мюнхенской молодости, вспоминал об этом так: «Мы, молодые мюнхенцы, члены литературно-драматического ферейна, хохотали до слез, когда однажды ночью, в пивной, где не было даже подмостков, рейнхардтовская труппа разыграла пародию на „Дона Карлоса“»<sup>4</sup>.

На первый взгляд может показаться, что такое разнообразие мишеней свидетельствует об эстетическом нигилизме Рейнхардта, тем более, что об этом же вроде бы свидетельствует и дальнейший его творческий путь, поражающий разнообразием эстетических ориентаций. Пройдет всего несколько лет, и Рейнхардт поставит «Коварство и любовь», которые заставят вспомнить о Кайнце, «Пробуждение весны», местами «отдающее» Брамом, «Пеллеаса и Мелисанду» — в духе символистских исканий Фукса.

Подобная трактовка, представляющая Рейнхардта беспринципным эклектиком, еще и потому выглядит правдоподобной, что она как бы перекликается с его прочно утвердившейся в общественном мнении репутацией беззастенчивого дельца.

Тем не менее эта трактовка, словно бы «разоблачающая»

рейнхардтовскую легенду как историческое недоразумение, несправедлива. Даже если снять с фигуры Рейнхардта пышные одежды, составляющие часть легенды (безупречное эстетическое чутье, бескорыстные поиски талантов, щедрое им покровительство), все равно он не предстанет перед нами голым королем. Нет, Рейнхардт не голый король, он король настоящий! И этому не мешают ни противоречивость его эстетической программы, ни чудовищные провалы во вкусе, которыми он поражал порой своих театральных коллег, ни легендарное его корыстолюбие.

Потому что все у этого человека «покрывалось» несравненным талантом жизни, поистине фантастическими запасами жизненной силы, которая обернулась и главным его достоинством, и главным его пороком: неутомимым формотворческим импульсом, с одной стороны, и столь же неутомимой суетностью — с другой.

Мощнейший заряд, вложенный в Рейнхардта природой, был еще приумножен тем, что детство его, отрочество и юность прошли в Вене, которая окрасила его талант в такие радостные, такие чувственные тона: «австрийское барокко, интеллектуализированное еврейством» — так сказал об этом Томас Манн<sup>5</sup>.

Рейнхардт словно фонтанировал жизненной силой, которой хватало на все: и на то, чтобы стать таким удачником, каким он стал, и на то, чтобы творить искусство, буквально бьющее током жизнелюбия.

Когда Рейнхардт утверждал, что видит в искусстве «силу, противостоящую пессимизму», он собственно и формулировал свою эстетическую программу, которая не нуждалась более ни в каких уточнениях.

За кажущейся эклектичностью стояла у Рейнхардта не равнодушная всеядность, а широта, вмещающая в себя все, что говорит голосом жизни. Критикам, обвинявшим его в отсутствии «платформы», он мог бы ответить словами Рильке:

Как мелки с жизнью наши споры,  
Как крупно то, что против нас!  
Когда б мы поддались напору  
Стихии, ищущей простора,  
Мы выросли бы во сто раз!

И Рейнхардт не «спорил» — не «мелочился» по вопросам направлений, стилей и школ. Он «подавался напору», и его несло (а порой заносило!), и этот мощный поток был потоком подлинного искусства. А то, что рядом с живым, народным, занимательным плыло в этом потоке мертвое, механическое, массовое, сенсационное, то, что сейчас мы назвали бы китчем, все это было издержками революции, которую Рейнхардт производил на сцене, превращая ее из храма в место для всех, где возможно — все!



Его сцена, прекрасная и вульгарная, стоит у истоков всего современного театра, и лучших, и худших его образцов, и эта необычайная, всеохватывающая широта воздействия объясняется широтой исходной позиции режиссера, черпавшего отовсюду, потому что черпавшего из жизни и ради жизни.

Наиболее полное и очевидное выражение эта позиция нашла в выдвинутой режиссером программе синтетического театра, которая никогда не формулировалась им как программа, потому что любая задача всегда была для него шире эстетической.

Музыка, живопись, балет, пантомима, цирк, приемы старинного театра — все это Рейнхардт вносил в создаваемое им сценическое зрелище не для того, чтобы его «украсить», а для того, чтобы впустить в него жизнь в полном ее объеме, не выражаемом на скудном языке жизнеподобного театра.

И даже настойчивый, через всю жизнь прошедший эксперимент со сценической площадкой (большая, малая, интимная, площадная, вращающаяся, вынесенная в зрительный зал) свидетельствует в сущности все о том же: о стремлении оживить мертвое. «Священная коробка сцены, — вспоминает Бернгард Райх, — угнетала его своей узостью, сковывала воображение, не позволяла полностью передавать реальность. Рейнхардт постоянно колдовал над ней — то суживал, то расширял сценическую площадку. Одно время он пробовал оживить ее предметами реального бытия, потом наоборот придавал месту действия абстрактно-обобщенный характер. Он заменял художественно оформленную сцену, полную деталей, композицией черных занавесов, порталов, башен. Он удалял решительно все, оставляя лишь оголенные, ступенчатые конструкции и строго отбирая детали, носящие характер символических знаков. Он заставил измученную убогую площадку вертеться, прыгать, танцевать под музыку, игру света и тени. Он ломал ей бока то справа, то слева, выкатывал на сцену части декораций вместе с актерами в гриме и костюмах. Однажды он велел актерам покончить со священным барьером. Шагнув через рампу, они спустились по дороге цветов в зрительный зал и по той же дороге возвратились из зала на подмостки. В конце концов, утомленный экспериментами со сценической коробкой, Рейнхардт вовсе распрощался с нею и открыл эпоху сцены-арены»<sup>6</sup>.

То есть Рейнхардт не просто нарушал традиционный облик сцены: нарушая его, он разрушал границу между сценой и жизнью.

Поэтому можно сказать, что революция, совершаемая им во имя «красоты» («Я мечтаю о театре, который поднимается над серой повседневностью к чистому воздуху красоты»<sup>7</sup>), проводилась собственно во имя жизни, которая давно уже не умещалась на слишком для нее тесной сцене натуралистического театра.

Этот поборник прав «красоты», этот «барочный» художник

меньше всего был эстетом, ибо весь его пафос борца был направлен на утверждение того, что «красота» просто входит в объем жизни. И оттого, что он не был эстетом, не был пуристом, его наследие так пестро, так неровно и небезупречно. Это не стихи, проросшие из сора, это и стихи, и сор одновременно. Потому рассматривать наследие Рейнхардта в чисто эстетическом плане просто непродуктивно: один только эстетический план для него не годится, его значение выходит за эти рамки.

Рейнхардта нужно судить не по достигнутым им художественным результатам (во всяком случае не только по ним), а по брожению, которое его деятельность произвела в современном театре. В каком-то смысле он был как дрожжи, на которых «взошла» вся современная сцена.

И крупнейшие деятели сцены именно так его и оценивали. Например, Станиславский мог придти в ужас от его спектакля (посмотрев «Царя Эдипа», он написал, что «застыдился своей профессии актера»), но ставил его необычайно высоко как сценического революционера, взбудоражившего театральные воды. «Будоражающего» действия его театра не могли не признать даже прямые эстетические оппоненты Рейнхардта. Так, например, русский критик неоромантического направления, высоколобый эстет Сергей Волконский, хоть и раздражался рейнхардтовскими спектаклями, все-таки вынужден был отметить, что его «постановки полны того, что принято называть исканиями... это недремлющее искание... и в результате нечто своеобразное, разбивающее ожидания! Вас все время, сквозь весь спектакль сопровождает чувство удивления, все равно, одобряете ли вы или осуждаете, наслаждаетесь или возмущаетесь, вы не перестаете удивляться»<sup>8</sup>.

Действие рейнхардтовских «дрожжей» потому, наверное, было таким сильным, что исторически безупречна была сама его исходная позиция, первичный импульс деятельности — разрушить демаркационную линию между «прекрасным» и «повседневным», или, как он говорил, «между мечтой и действительностью»<sup>9</sup>.

Это была демократизация понятия прекрасного, новое, рожденное очередным историческим этапом, открытие эстетического содержания реальности. И именно в этом — поверх и помимо всех конкретных свершений — благороднейший смысл театральной деятельности Рейнхардта, гуманиста и демократа, который, возвращая на сцену утраченную ею поэзию, возвращал на нее жизнь.

Поэтому все «формальные» поиски Рейнхардта, которые могли принести ему успех, а могли — неудачу, были так неотразимо привлекательны для художников сцены, исповедовавших тот же символ веры. Уже значительно позже, в 1930-е годы, Рейнхардт, бежавший от нацистов в Австрию, открыл в Шонбрунне свои знаменитые «курсы». Но, по существу, рейнхардтовские курсы — его

класс, его школа — начали существовать с первых лет его самостоятельной берлинской деятельности: сцена Рейнхардта как магнитом притягивала к себе все живое.

Вот потому-то появление на ней Моисси, актера, чья экзальтированная театральность словно бы прорывала оболочку обыденности, делая видимыми глубинный смысл и красоту жизни, было неизбежным и закономерным.

И неважно, что первые шаги актера на подмостках нового театра оказались Рейнхардтом незамеченными. Главное, что за неудачей, за разрывом последовало возвращение и новая встреча уже совсем с иным исходом: Рейнхардт его разглядел и оценил. И наверное, если бы процесс знакомства затянулся и понадобилось еще одно возвращение, то Моисси вернулся бы еще и еще раз — он был как бабочка, которая летит на огонь, обжигается и снова летит, потому что оторваться от него не может. Вот и Моисси тоже не мог, и летел, и рвался, готовый на все, согласный примириться даже с негостеприимством новой сцены.

А негостеприимна она была ужасно! Когда в декабре 1903 года еще не веривший до конца своему счастью Моисси появился за кулисами рейнхардтовского театра, он окунулся в совершенно для него новую и потому особенно мучительную атмосферу холода и недоброжелательства. Бывший премьер пражского Немецкого театра, зачисленный Эдмундом Рейнхардтом без жалованья, был фигурой настолько ничтожной, что главный Рейнхардт, Макс, его просто не замечал. Совершенно новым для Моисси был и типично прусский дух социального неравенства, царивший в рейнхардтовском театре. Коллеги не скрывали своего пренебрежительного отношения к новичку — этому нищему инородцу, не то итальянцу, не то албанцу. Как презирали они его бедность, как смеялись над неправильной немецкой речью, как надменно изумлялись его «нетеатральной» внешности — малому росту, щуплости, странным, аффектированным, на их взгляд, манерам!

Своей глубокой неприязни к Моисси Эдуард Винтерштейн, бывший тогда у Рейнхардта на амплу героя-любownika, не мог скрыть в мемуарах, написанных тридцать лет спустя. А прекрасная Агнесса Зорма просто брезговала играть с этим уродливым, по тогдашним берлинским понятиям, молодым итальянцем.

Экономный Эдмунд Рейнхардт, хотя и нанял пражского премьера без жалованья, присматривался к нему с беспокойством: что-то в новичке егостораживало.

В сезон 1904 года, к началу которого Моисси так рвался из Праги, ему дали сыграть только одну роль — Вурма в «Коварстве и любви».

Это произошло 23 апреля, а в мае Эдмунд сообщил ему, что с 16 июня, то есть со дня закрытия сезона, он может считать себя



уволненным. «Вы, — сказал он, подслащивая пилюлю, — интересный, даровитый актер... Но вы нам как-то не подходите».

И участь его была решена, решена без участия Макса Рейнхардта, который единственный, наверное, мог бы решить, подходит ли ему новый актер, но Рейнхардт по роковой случайности его престо не увидел.

А между тем Моисси ли было не знать, как подходит он всему, что делалось в театре Рейнхардта. Недаром он так в него рвался, недаром все бросил и со всеми порвал!

И теперь, после того как его так бесцеремонно, так грубо выбросили, он чувствовал себя буквально ослепленным горечью и обидой.

Сплошная тьма была вокруг, сплошная чернота: ни друзей, ни знакомых, ни связей, и дома — одна нужда и тоска, и мать настойчиво требует из Вены, чтобы он забрал ее к себе, в Берлин.

А Берлин; о, сам Берлин был ужасен! И тяжеловесный каменный амбир центра, и голые красно-кирпичные дома рабочих окраин, и чудовищные берлинские монументы — ощеренные толстозадые львы, рыкающие на все четыре стороны света у ног осанистых Бисмарков. И узкая грязная Шпрее, и торопливая, сбивающая с ног толпа на улицах — бледные лица, невидящий взгляд. Все — чужие, и все — чужое.

Отсюда, из Берлина, особенно родной и прекрасной казалась Вена — неторопливая, плавная, томная, как глаза с поволокой.

И даже Прага вспоминалась теперь такой уютной, такой домашней, и даже филистерство ее — тоже таким домашним, таким уютным, в шляпанцах как бы, совсем не страшным.

И все-таки Моисси не вернулся ни в Вену, ни в Прагу, а остался здесь, в этом, на первый взгляд, противоположанном ему городе. Остался и жил до 1933 года — сначала в дешевых пригородах, потом — в центре, а с 1920 года — в роскошном отеле, знаменитом «Адлоне», где у него был свой, постоянный, номер. Уехал он в 1933-м вместе с последними уезжавшими (убегавшими), когда помедлить еще — почти наверняка значило погибнуть.

Моисси был актером-гастролером, и потому все время уезжал, все время разъезжал, но приезжал, но возвращался он всегда в Берлин.

Было в этом уродливом городе что-то, что включало, приводило в действие его творческую энергию. Это в Вене, это в Праге, где было так просторно, так свободно, так покойно, у Моисси было место и время хотеть-не хотеть, делать-не делать, и творчество далеко не заполняло пространства его существования. Жизнь опадала, обвисала, как полотнище паруса, не поддерживаемое упругим напором ветра.

Берлин же не оставлял выбора, он прижимал к стене и требовал

отдачи. Вернее так: отдача получалась сама собой — потому что Берлин не оставлял времени и места ни для чего другого. Пространство свободы катастрофически сужалось, закручиваясь в центро-стремительный смерч необходимости — внутренней необходимости, неизбежности творчества.

Берлин был так нужен Моисси, наверное, потому, что город этот при всей его видимой неподвижности, даже мертвенности, был, как и он, болен лихорадкой действия, мучительной и неутолимой. Эта лихорадка становилась особенно заметной осенними вечерами, когда тьма съедала безжизненную берлинскую архитектуру и оставался только молчаливый неостановимый бег толпы на улицах, чернильная чернота неба и пронзительная желтизна электричества. Он был черно-желтый, как малярия, этот город, и малярийная его лихорадка была нужна Моисси, потому что он был из тех, для кого — чем хуже, тем лучше, у кого творчество рождается не от покоя и не от счастья, а оттого, что нет счастья и нет покоя: от беспокойства, от неустройства, от неутоленности.

И, наверное, именно потому во весь голос на языке театра Моисси заговорил не в Праге, а в Берлине. Что там заговорил — закричал! Закричал так, что его наконец-то услышали.

Оттого, что все было так плохо, Моисси из трех десятков берлинских театров выбрал наихудший, хотя, наверное, мог бы устроиться и в другой. Но — чем хуже, тем лучше: в этом была даже какая-то сладость отчаяния!

Он поступил во вновь открывшийся Остендский театр, расположенный в восточном, рабочем предместье Берлина, на Франкфуртштрассе, 132, — тот самый театр, который некогда приютил Йозефа Кайнца.

Этот грязный, дощатый балаган, с крохотной сценой и длинным зрительным залом, в котором расставлены были столики (театр-кафе, театр-пивная), был снят труппой Виктора Лавверенца, писателя и мецената, назвавшего свое предприятие «Немецким народным театром», ибо в программу его входило воспитание рабочего, то есть народного, зрителя в духе немецкого патриотизма. В связи с этим в репертуаре была заявлена исключительно немецкая классика. Труппа была случайная, собранная с бору по сосенке, художественного руководства не было практически никакого, поскольку Лавверенц не мог предложить своим актерам ничего, кроме рассуждений о специфике немецкого национального духа. Так что Моисси снова оказался в той же провинциальной, замшелой театральной атмосфере, которая окружала его в Праге, и наверное лишний раз вздохнул о потерянном театральном рае — о Рейнхардте, принесшем на немецкую сцену такие понятия, как художественный образ, образ спектакля.

Театр открылся 3 сентября 1904 года, а уже 22 октября, то есть

спустя восемь недель, был закрыт, так как полностью прогорел. Но этих восьми недель хватило для того, чтобы звезда Моисси взойшла на берлинском театральном небосклоне.

Он сыграл в театре Лавверенца всего три роли: Мортимера в шиллеровской «Марии Стюарт», Франца в его же «Разбойниках» и Голо в «Геновеве» Геббеля.

Все, что копилось в нем, не расходуясь в пражском театре, все, что подступало к горлу, не находя себе выхода в театре Рейнхардта, все это, развязанное безысходным берлинским отчаянием, излилось вдруг разом вот тут, в грязном окраинном балагане, куда не заглядывали критики, куда не забредали искушенные завсегдатаи главных берлинских театров.

Но Моисси их было и не надо. Ему просто надо было выкричаться, растратить свой жар, свою страсть, свою жизнь, и теперь для этого у него была сцена.

Однако, как ни растрачивал себя Моисси, жар не убывал, жажда не находила утоления — как это было у него и раньше. Но теперь эта жажда и невозможность ее утоления преобразились в материю искусства.

Моисси кричал со сцены о неутоленности, и его неутоленная страсть и страстная неутоленность тяжело повисали в воздухе, как повисает над землей в раскаленный полдень дрожащее марево горячего воздуха. Из маленького грязного зала пригородного театра тянуло тревогой и беспокойством — так тянет гарью лесного пожара в иные раскаленные лета.

И потому, наверное, вовсе не случайно, а как бы отвечая на неясно высказанный призыв — призыв тревоги, жара, пожара души, — в зал захоластного, ничего не обещавшего Остендского театра забрели все-таки ведущие берлинские критики: Юлиус Баб, Максимилиан Харден, Георг Германи.

То, что они там увидели, их поразило.

Они увидели актера, тело и голос которого были музыкой. Не слово клалось на музыку и иллюстрировалось пластически округленным, «музыкальным» жестом: само слово, сам жест были музыкой и на ее языке говорили.

Моисси был горяч, был порывист, но не как Кайнц, у которого взрыв голоса или жеста был кульминационной точкой вокального и пластического развития роли. Пластический и интонационный рисунок роли у Моисси был весь заключен в границах повышенно экспрессивного звучания. «Так, как говорил Моисси, — вспоминал позднее о его характерной речевой манере Беригард Райх, — в жизни не говорят... Моисси говорил страстно, интенсивно... Несмотря на то, что монологи произносились им с повышенной мелодичностью... они все-таки выражали реальные психологические переживания...»<sup>10</sup>



Страстная музыка речи Моисси именно потому и выражала «реальные психологические переживания», что она не была декоративной — музыка была не украшением, а самой сутью.

Жест и интонация Моисси были экспрессивны именно в том смысле, в каком экспрессивна музыка в сравнении со случайными необязательными шумами: экспрессивность не характерности, а интэнсивности, сущности, смысла.

А смысл всюду был одинаков. Музыка слова и музыкой жеста Моисси говорил об одном и том же: о страстной и яростной погоне за жизнью, жизнью, которую — не давали, жизнью, которую — отнимали, жизнью, которая — ускользала, уходила в песок.

Еще в Праге Моисси играл роль Франца, старательно подражая Кайицу: играл отвратительного рыжего негодяя, умного, хитрого, расчетливого и злого. Сейчас в этой роли он играл человека, яростно и бесплодно восставшего против несправедливости природы и судьбы, человека, гнавшего жизнь, как гончая гонит лису, гнавшего, но — упустившего, но — потерявшего, человека, погибшего на последнем рыжке, на последнем неразрешившемся напряжении.

Отложен был рыжий парик, оставлен характерный грим. Темно-каштановая грива собственных волос была просто перехвачена на затылке узенькой черной лентой, своим было лицо, изреванное ранними морщинами, и сам Моисси, его судьба, судьба вечного изгоя смотрели из глаз этого Франца, горячих, светлокрих, когда в последней сцене, уже прижатый к стене, спиной к зрителям, он вдруг резко оборачивался к ним через плечо, и его простому оскалу — оскалу пойманного зверя — так нестерпимо, так мучительно противоречил детски растерянный, молящий, отчаянный взгляд.

Моисси играл страстность и — падающую от нее тень — робость; смутное, но несомненное ощущение своей избранности и болезненную неуверенность в себе; жажду жизни и парализующее волю предчувствие ее неуловимости, ее неухватимости. Он играл себя — такого, каким его сделала албанская, триестская, венская, пражская жизнь, он играл всякого, чей душевный жар слишком велик, чтобы быть утоленным.

Георг Германи, первым забредший в зал Остендского театра, описал свои впечатления так: «Помню, что среди главных актеров, державшихся с большой важностью и издававших раскатистое «ррр», был некто, игравший Франца Моора, худенький, юный, с лицом печальной черной обезьянки, не умевший говорить по-немецки, но обладавший голосом, похожим на приглушенный звук старой скрипки. Он говорил мягко и вкрадчиво, вовсе не так, как говорят обычно театральные злодеи, и двигался по сцене устало и суетливо. Но внезапно в одном эпизоде он, охваченный ужасом, вкрутился по сцене, как черный шипящий кот, которому озорные

дети нацепили на голову бумажный колпак. В страхе и бешенстве актер почти ходил по стенам, бросался на затворенные двери, вскакивал на стулья и кричал, и шептал, и неистовствовал, и стонал... Это было нечто невиданное, нездешнее, возвращенное под иным, не нашим солнцем, солнцем, которое обостряет и накаляет все чувства»<sup>11</sup>.

Юлиус Баб, увидевший Моисси в роли Голо, этого великого грешника, погибшего оттого, что он бросил вызов самому богу, тоже был потрясен прежде всего особенным языком его жеста. «Там, на сцене, — писал он, — рядом с аристократически холодной Элизабет Шнайдер, вдруг появился юноша, который, правда, говорил на не совсем понятном языке, но языком голоса и тела, с невиданной ясностью и силой, рассказал о диких страстях, обуревавших Голо»<sup>12</sup>.

В этой же роли увидел его и знаменитый Максимилиан Харден, театральный критик, законодатель берлинских театральных мнений, и на другое же утро позвонил Максу Рейнхардту, чтобы заставить его немедленно пригласить в свой театр это «совершенно необыкновенное дарование».

Узнав, что речь идет об итальянце по имени Моисси, Рейнхардт очень удивился. Он считал, что итальянец и так работает в его труппе. Факт увольнения Моисси прошел мимо его внимания.

Но тут он забеспокоился. Он привык доверять мнениям авторитетов, а Харден несомненно был авторитетом.

И потому молодой итальянец, полгода назад уволенный Эдмундом, был тут же приглашен снова, и, больше того, возвращая его труппе, Рейнхардт даже рискнул сделать заявление, которое вошло потом во все биографии Моисси как свидетельство проницательности режиссера и его безграничной веры в дарование непризнанного дебютанта. «Господа, — сказал он, — я привел вам Актера».

О том, что он привел его во второй раз, красивая театральная легенда умалчивает.

Но с момента возвращения в труппу Рейнхардта в судьбе Моисси действительно наступил перелом.

## Глава V ПЕРВАЯ СЛАВА

Завоевать берлинскую публику оказалось труднее, чем покорить цвет немецкой критики. И не только публику — труппу рейнхардтовского театра тоже.

Коллеги Моисси, раздраженные его вторичным появлением на их сцене, дружно осудили Профессора за его странный выбор. Они

искренне не могли понять, почему Рейнхардт так настойчиво прочит на роли молодых героев этого чужеземца, что нашел он в этом породе с такой странной, такой невыигрышной внешностью: порежастом, смуглом до желтизны, с лицом только на первый взгляд молодым, а приглядишься — таким старым! Старым, как мир. «Паж и карлик в одном лице» — как обмолвился о нем один рецензент.

А в труппе Рейнхардта цвел в то время своей первой молодостью красавец Эдуард Винтерштейн, высокий, стройный, большеглазый, с персиковым цветом лица и пышными каштановыми кудрями. Рядом с ним порхала и щебетала крохотная, яркая, как колибри, Гертруда Эйзольдт, еще совсем недавно богатая светская дама, хозяйка модного берлинского салона. А знаменитая Агнесса Зорма, бывшая партнерша Кайнца, обретшая в театре Рейнхардта новую жизнь, блистала здесь своею зрелой красотой, своею неспешной певучей пластикой греческой богини.

Красота, талант, уверенность в себе, сознание своего социального превосходства — все это объединяло рейнхардтовских премьеров в тесный клан, враждебно щетинившийся против чужака. Двадцать лет спустя Моисси рассказывал своему приятелю, режиссеру Бернгарду Райху, какой мукой были для него те годы, когда его, голодного, плехо одетого актера-пролетария обдавали презрительным холодом именитые коллеги.

Рецензенты и зрители тоже не принимали нового любимца Рейнхардта. Характерная фигура Моисси — большая голова, слишком тонкие, по тогдашним понятиям, ноги («негероические икры», — писал рецензент, привыкший к мощным, снабженным патными накладками ногам героев-любовников) — не сходила со страниц юмористических листков. Когда летом 1905 года труппа Рейнхардта приехала в Вену, Моисси оказался в ней единственным, кто потерпел у венских зрителей сокрушительное поражение. Как писал один австрийский критик, «господин Моисси является создателем нового амплуа — это первое мужское инженеру на немецкой сцене»<sup>1</sup>.

Но Профессор шел против течения, настойчиво продолжая «ставить» на инженеру, и, как показало будущее, не ошибся. Уже к концу 1900-х годов Моисси сделался любимцем берлинской публики, а после 1910 года его слава перешагнула немецкие границы.

Эта прицельная точность выбора объясняется, по-видимому, тем, что Рейнхардт гениально угадал в Моисси неоромантический типаж, предчувствием которого жила немецкая сцена. Специфическая женственная внешность актера идеально соответствовала совершенно новому типу мужественности, принесенному в искусство героями Уайльда и Гофманстала, Д'Аннунцио и Ницше, Рихарда Штрауса и Фокина — Нижинского.



То была мужественность «естественного человека», пребывающего в зоне морального вакуума, «по ту сторону добра и зла». В этой зоне неоромантический герой и черпал свою силу, не расщепляемую сознанием вины и ответственности — капризную непредсказуемую силу природного явления. Однако эта сила в то же время гляделась слабостью именно потому, что была стихийной, бессознательной, неуправляемой, то есть в каком-то смысле пассивной и страдательной. В ее брутальной мощной мелодии ясно звучали обертоны слабости, которые придавали неоромантической мужественности неожиданно женственные черты. То была женственность, простиравшаяся в самой широкой шкале: от чистоты, невинности, беспомощности, жертвенности до — капризности, самовластности, нарциссизма. Противоречивость неоромантического искусства, прозрачно чистого и болезненно мутного, вся — от непомерной широты этой шкалы. Это искусство было помешано на мужественности совершенно по-женски — до истерики.

С особой очевидностью это обнаружилось в новом русском балете, балете Фокина — Нижинского, который так пленил театральную Европу, наверное, именно потому, что новый эстетический идеал оказался воплощен в нем с наибольшей силой, полнотой и законченностью.

Превратив мужскую партию в ведущую, Фокин впервые после Вестриса сделал балет мужским, но не просто мужским. Тут еще произошла своеобразная рокировка. Оттого, что женская партия стала при этом «поддерживающей», мужская обрела женственные черты. Истинно мужская мощь танцовщика была скрыта за кантиленной, обволакивающей, женственной пластикой. Мальчишески маленькое, но по-мужски плотное тело Нижинского расцветало на сцене Видением Розы. В этом парадоксальном сближении — Роза, символ женственности, воплощенная не в женском, а в мужском танце! — как в капле воды, отразилась вся странность, вся двусмысленность неоромантического идеала.

Таким же Видением Розы хотел вывести Рейнхардт на сцену и Моисси, который был до ужаса, до наваждения похож на прославленного русского танцовщика. Маленький рост, плотное сложение и, как и у того, при всей внешней приземистости — обещание и возможность парения, элевации, полета. И лицо, которое тоже могло быть никаким — спящим, пустым, закрытым, а могло, распахнув глаза и очнувшись, засиять совершенно неожиданной, почти неправдоподобной красотой.

Однако, в отличие от Нижинского, Моисси никогда не был Видением Розы, не мог бы им стать, потому что в самой его природе — вопреки типу! — не было той рафинированной женственной слабости, которую, словно тень, отбрасывала от себя неоромантическая мужественность танцовщика. Дело в том, что Моисси

изначально был одарен свойством, которое для неоромантического искусства так и осталось вечным искушением и недостижимым соблазном — мощью подлинного, не стилизованного примитива.

«Титаническая первность», «элементарно дикая утонченность» — так писал о Моисси Юлиус Баб<sup>2</sup>, и это была правда. В хрупкости Моисси не было и следа женственной слабости — ничего от Розы. В таком маленьком, таком изящном, таком мягком, в нем жила титаническая, истинно мужская сила страсти.

Этой особенностью Моисси — истинно мужская мощь при хрупком женственном облике — и воспользовался Рейнхардт, насаждая на своей сцене новый для публики тип неоромантического героя. Он неизменно поручал ему роли молодых циничных обольстителей, вернее даже не циничных, а морально индифферентных, соблазняющих и губящих так, как губит и убивает бесчувственная природа — омут, водоворот, молния.

Начало этой веренице ролей было положено в 1905 году, когда Моисси сыграл роль Филипа в пьесе «Граф фон Шароле», переделанной венским драматургом, приятелем Рейнхардта, Бер-Хофманом из одноименной елизаветинской трагедии. Филип по пьесе был коварным соблазнителем, погубившим жену друга. Соблазнять ее он должен был просто собою, своей мужской «фактурой», и Рейнхардт долго колебался, прежде чем в первый раз предложить берлинской публике такого нетрадиционного героя-любownika.

Он десятки раз вызывал Моисси к себе в кабинет и там, вместе с автором, ходил вокруг актера, разглядывая и оценивая его стати, как оценивают стати жеребца. Моисси терпеливо ждал, молча переводя сияющие светло-карие глаза с одного на другого. Как-то раз его даже поставили на стул, чтобы рассмотреть ноги, которые в костюме Филипа должны были быть обтянуты трико. Ноги оказались выше всяких похвал, но Рейнхардт все еще колебался. И тут Бер-Хофман предложил: «А пусть он что-нибудь скажет!» И когда Моисси заговорил и в воздухе поплыл, как тяжелый золотой мед, его бархатный баритональный тенор, автор пьесы воскликнул: «Вот он, соблазнитель!» И с сомнениями было покончено.

Моисси вышел на сцену и покориł зрителей. Его Филип это был сам соблазн в мальчишеском обличье. Юноша, почти мальчик, ломкий и в то же время гибкий, с насмешливой и твердой линией рта, со взглядом таким прямым и таким горячим, что партнеры и зрители ощущали его кожей, как некий тепловой луч.

Моисси играл не страсть, а просто — горячую материю жизни, которая оттого, что была горяча, не то чтобы одухотворялась, а просто была в своем праве: как камень, как лист, как трава.

Интересно, что у Моисси, такого темпераментного, такого эмоционального, порывистости в этой роли было меньше, чем где-либо. Температура его сценического существования была посто-

янна, но этого оказывалось совершенно достаточно, потому что изначально она была высока. Благодаря своему ровному горению Моисси в этом спектакле был единственным, кто выдерживал сухой стилистический строй елизаветинской трагедии. Остальные впадали в мелодраматическую аффектацию.

Эту разницу между ним и его партнерами отметил Гофман-сталь, который видел спектакль уже в разгаре успеха и описал свои впечатления в письме автору так: «Пьеса великолепна. Только, на мой взгляд, в ней кое-что переигрывается, подается слишком эмоционально... Но вот кто превосходит, так это Моисси. Он из всех самый лучший. Я несколько не преувеличиваю»<sup>3</sup>.

Филип имел у публики бешеный успех. Берлинские зрители, а в особенности зрительницы, вдруг воочию увидели воплощенной в прекрасном юношеском теле красоту, лежащую «по ту сторону добра и зла», о которой рассказывал им Ницше. Маленький, узкоплечий, смуглый обольститель в нежно-сером бархатном колете победоносно теснил мужественного героя-любownika, долгие годы господствовавшего на немецкой сцене.

Обаяние порока, оправдываемого страстью, сыграл потом Моисси в гётевском обольстителе Клавиге, этом ветреном, как Манон Леско, неверном любовнике, который ничего (ну ничего!) не мог с собой поделатъ. В нем была прелесть натуры, повинующейся лишь инстинкту жизнелюбия: детская, не знающая удержу страсть к радостям жизни и детское же умение наслаждаться, то есть впитывать, выцеживать каждое мгновение счастья до последней капли, не заглядывая вперед, не отвлекаясь, словно выбросившись на берег из стремительно несущегося потока времени. Клавиге — Моисси, кокетливый и простодушный, был настолько очарователен, что его финальная (заслуженная им) смерть вызывала в зале единогодушный вздох сожаления.

И такой же вздох вызывала гибель Франца Моора, этого традиционного злодея, который в исполнении Моисси притягивал к себе все сочувствие зрительного зала. «Он полон шарма, — писал о Франце Моисси Зигфрид Якобсон. — Его хочется поддерживать и жалеть, когда он попадает в беду!»<sup>4</sup>

Вообще поддерживать и жалеть хотелось всех моиссиевских злодеев — такими они у него получались обаятельными. Причем интересно, что «положительные» герои Моисси такого сочувствия не вызывали, потому что сочувствием к ним, видимо, не мог проникнуться сам актер. Он провалил роль благородного Саланио в «Венецианском кунице», а за такое олицетворение благородства, как Карл Моор, вообще никогда не брался. Это даже дало основание рецензенту негодующе заметить: «Александру Моисси больше по душе Франц Моор, декадентский завистник, идущий кривыми путями, нежели Карл Моор, смелый разбойник»<sup>5</sup>.



Дело однако не в том, что Моисси «не по душе» было благородство, а в том, что такого рода благородство было для него недостаточно драматично. Именно потому, что Карл Моор был прав в головы до ног, в его внутренних взаимоотношениях с миром царил гармония, которую молодой, романтически настроенный Моисси играть просто не умел. Не умел, так как не чувствовал. Это позже, после войны, после преподанного ею ужасного урока насилия, романтический герой Моисси войдет в контуры «положительно прекрасного человека», отторгнутого миром именно за то, что он прекрасен, человека обреченного, человека-жертвы, и благородство начнет измеряться у него новой мерой — мерой гармонической сдержанности.

В ту же, раннюю пору гармоническая личность не интересовала Моисси, потому что он не верил в ее жизнелюбие. В его глазах жизнелюбие могло быть только драматичным, оно неизбежно должно было наталкиваться на какое-то сопротивление. Это сопротивление преодолевали все моиссиевские «изгои», все его «преступившие», которые зато и были у него жизнелюбивы до исступления. В способности к такому исступлению Моисси и видел их высшее оправдание, ибо даже молодой, еще «неоромантический», Моисси никогда не романтизировал самый порок; злодеи просто переставали у него быть злодеями. Темные, они делались светлыми, словно опущенные в серебряную воду, потому что в неблагоприятных своих героях Моисси играл то, что в его глазах и было их благородством: выделявшую их среди всех волю к жизни.

В конце концов Рейнхардту пришлось даже отобрать у него роль Франца Моора — слишком разбалансированным получался спектакль, в котором из-за моиссиевского Франца полюс зла не только пропал, но почти становился полюсом добра. Как писал Якобсон, «еще больше, чем тело, изменена у Моисси в этой роли душа персонажа. Тут актер, кажется, даже перешел границу дозволенного»<sup>6</sup>.

Моисси стал играть в «Разбойниках» роль Шпигельберга, в которой его актерское обаяние, хотя и преобразовавшее шиллеровского персонажа, все-таки не могло кардинально сместить идейные акценты в пьесе. Однако масштаб этой, у Шиллера второстепенной, фигуры, с тех пор как роль стал играть Моисси, резко изменился. В его Шпигельберге сфокусировался самый дух рейнхардтовской постановки, воспевшей анархическое свободолюбие юности.

«Разбойниками» Рейнхардт продолжил работу над шиллеровской классикой, начатую еще в «Коварстве и любви». Смыслом этой работы было возвращение к жизни произведения, словно бы «омертвевшего» в своей хрестоматийной отчужденности. «Каждое слово прозвучит заново, как будто не высохли еще чернила».

Приступая в свое время к «Коварству и любви», Рейнхардт

объяснял труппе ее задачу так: «Представьте себе,— говорил он,— что в третьем ряду, вон там, у колонны, сидит двадцативосьмилетний офицер с худым напряженным лицом и пристальным взглядом исподлобья. Он писал ночами, покусывая кончик пера и сжимая ладонью щемящее сердце. Он ненавидел, плакал, любил и теперь передал нам свою боль и надежды в этой серой тетради с надписью «Коварство и любовь».

То же самое он мог бы повторить своим актерам и приступая к «Разбойникам». Потому что в его задачу по-прежнему входило представить на сцене не только драматический текст, но и всю «серую тетрадь», и «офицера», который исписывал ее страницы, «сжимая ладонью щемящее сердце». Рейнхардт хотел, чтобы зритель воочию увидел то светящееся ядро поэзии, которое составляет самую сердцевину пьесы, irradiируя на всех ее уровнях,— путь к правде и жизни лежал для него через это ядро.

Потому в поток жизни, требовавший своего воспроизведения на сцене, Рейнхардт включал не только «характеры» и «интригу», чем, скажем, ограничивался Брам, видевший свою задачу в том, чтобы, изъяс их из шиллеровского поэтического целого, возвратить жизни, то есть придать им жизнеподобие. Задача Рейнхардта была прямо противоположной.

Так как средоточием правды и жизни было для Рейнхардта поэтическое ядро пьесы, характеры и интрига погружались у него в раствор поэзии, бывший для него такой же реальностью, как и все остальное. Убогой прозе натурализма, предложенной Брамом в качестве ключа к Шиллеру, он противопоставил поэзию импрессионизма.

Шиллеровская поэзия, входящая как одно из составляющих в объем драмы, вошла и в объем рейнхардтовского спектакля, найдя счастливое воплощение в образе леса. Настоящий лес, со стволами, уходящими под колосники, с белым туманом, стелящимся в низинах, с яркой зеленью листвы, вдруг вспыхивающей под лучами прожектора-солнца, он был и Лесом, и в то же время Миром. За крупным планом детали и мгновения проглядывали смутные, уходящие в бесконечность очертания Вечности и Вселенной. Веселые разбойники бродили, перекликаясь, среди огромных деревьев, счастливые и свободные в просторном, свободном и светлом доме мироздания.

Замысел Рейнхардта, такой новый, такой необычный, нашел поддержку далеко не у всех актеров, сбивавшихся то в натурализм ненужной здесь характерности, то в риторику условно-романтического пыла. Можно, наверное, даже сказать, что Лес (художник Эдуард Штерн) «играл» здесь лучше и значил больше, чем большинство исполнителей. Но Моисси Лесу не уступал. Не Карл (Оскар Бережи), сентиментальный резонер, и не Франц (Пауль

Вегенер), рыжий, краснорожий, кривоногий, а Лес, прошитый солнечными лучами, пересвистывающийся птичьими голосами, и Шпигельберг — Моисси, радостный и легкий, стали героями спектакля.

«Шпигельберг — Моисси, — писал Якобсон, — сверкает тысьчью красок, он так стремителен в движениях и речи, что сцена с его появлением как будто начинает танцевать. Это человек, несомненно, из знатного рода, он культурен, в нем есть порода, и каждое его слово имеет над нами загадочную власть»<sup>7</sup>.

Эту тему, тему красоты свободной природы, продолжил Моисси в следующей своей роли — роли Луи Дюбеда в пьесе Бернарда Шоу «Врач на распутье».

Моисси играл здесь гениального, обреченного ранней смерти художника, который с великолепным пренебрежением отметал все традиционные моральные запреты, чтя одну только заповедь — беззаветного служения искусству, то есть красоте. «Я, — говорил у Шоу Дюбеда, — верю в Микельанджело, Веласкеса и Рембрандта, в могущество рисунка, в таинство цвета, в освобождение через вечную красоту от всего дурного, верю в миссию искусства, благословившую мои руки».

Идея самоценности красоты, представлявшая собою эстетический протест духа против буржуазного утилитаризма, идея, которая в 1900-е годы буквально носилась в воздухе, пропитывая собою всю художественную атмосферу, трактовалась у Шоу чрезвычайно своеобразно. В Дюбеда не было ничего демонического — краска почти обязательная для героев этого типа (вспомним, к примеру, ибсеновскую Гедду Габлер). Дюбеда в пьесе Шоу был простодушно циничен.

Моиссиевский же Дюбеда не был и циничен, только простодушен. В нем была чистота и наивность детскости, присущие всякой художественной натуре, и эти черты корректировали цинизм и наглость шовианского героя так, что от них просто не оставалось следа. Об аморализме тут вообще не шло речи. Моисси словно игнорировал модные споры о благодетельности для жизни и искусства позиции по ту сторону добра и зла.

Играя эту роль, он о них и не вспоминал. Играя эту роль, он вспоминал Петера Альтенберга, кумира его юности, знаменитого венского поэта, беззастенчивого в своих чудачествах, но беззастенчивого не от безнравственности, а от чистоты.

Артистизм был не только во внешнем облике моиссиевского героя — такого изящного и порывистого, он был в его душевной организации. В том, как он слушал своих оппонентов — радостно и доброжелательно, в том, как легко смирялся с мыслью о смерти. С привычкой жить его Дюбеда расставался без тяготы и надрыва, свойственных тяжелым и сосредоточенным на себе натурам. Эго-



изм, запрограммированный автором пьесы в его герое, бесследно растворялся в артистизме, выступавшем здесь своеобразной ипостасью человечности. Дюбеда у Моисси был окружен ореолом не вызывавшей никаких сомнений нравственной правоты. Когда он появлялся на сцене в своей просторной белой блузе художника, сама его фигура как будто излучала свет. Свет радости бытия, счастливой беспечности, даруемой сознанием могущества своего таланта. И эта радость, согревавшая и заражавшая все вокруг, была так велика, что герою хватало ее до последней минуты, до самого последнего вдоха.

В сцене смерти Дюбеда Моисси, бледный, изможденный, неподвижно сидел в кресле-качалке, до пояса укутанный пледом, и говорил, говорил, говорил, никем не перебиваемый, минут десять. Говорил радостно, увлеченно, убежденно, торопясь досказать, торопясь объяснить, как прекрасна жизнь, и самое прекрасное в ней — искусство. Моисси мог импровизировать в этой сцене бесконечно, и однажды партнеры, у которых лопнуло терпение, укатали качалку с протестующим Дюбеда за кулисы и затем, выйдя к зрителям, сообщили, что великий художник наконец умер.

Этот смешной театральный анекдот, может быть, лучше всего другого дает нам почувствовать, что же такое был Дюбеда в исполнении Моисси и что такое был сам Моисси, актер, который одним только голосом мог в течение десяти минут держать в плену зрительный зал, обольщая его, дразня, убеждая.

Эта роль сделала Моисси любимцем столичной публики. После нее он стал кассовым актером, кумиром берлинских гимназисток. В публике образовался даже особый клан «моиссисток» — юных девушек, почти подростков, с прическами а ля Джульетта: косы, розетками уложенные на ушах.

Однако от успеха к успеху и от роли к роли излюбленный герой Моисси заметно менялся. Он становился все «благороднее», разводя актера с имморалистским идеалом неоромантического искусства.

Этого, впрочем, следовало ожидать, так как несовпадение существовало с самого начала. Даже женственность Моисси, столь характерная для неоромантических героев, значила у него нечто совсем иное, чем у них. Как мы уже писали, несмотря на женственность, в Моисси не было ничего от эфеба, женственное у Моисси значило просто — «тонко организованное».

В победительных его героях, в его неотразимых обаятельных эгоистах — Филипе, Клавиво, Шпигельберге, Дюбеда — эта женственность, эта тонкость организации представляли как импульсивность, как верность первоначальному инстинктивному движению, как гениальная интуиция. Даже кокетство, это исконно женское свойство, которым так часто были украшены его герои,

свидетельствовало об их абсолютно мужской уверенности в себе, прораставшей из врожденной способности действовать в лад со стихией жизни.

В благородных же и жертвенных героях Моисси эта тонкость организации углублялась до душевной тонкости. Женственность становилась синонимом благородства, того особенного благородства, которое немцы, не находя подходящего термина в своем языке, называли итальянским словом «джентилецца» — деликатность.

Все, что могло быть в его героях болезненным, благодаря осветляющему действию творческой природы Моисси, становилось благородным, то есть подчеркнуто гуманным, деликатно теснящим себя ради других.

Эта преобразующая способность таланта Моисси, которая делала его искусство непроницаемым для любых декадентских веяний, в середине 1900-х годов нашла поддержку в одном из сильнейших художественных впечатлений его жизни.

Весной 1906 года все рекламные тумбы на улицах Берлина были наклеены афишами, на которых круглились луковки русских церквей и красовались бояре в огромных меховых шапках. Так извещал о своем приезде никому тогда не известный московский Художественный Общедоступный театр. Русские актеры обосновались на площадке рейнхардтовского Немецкого театра и потрясли берлинцев «Царем Федором Иоанновичем», «Дядей Ваней» и пьесой Горького «На дне».

Среди потрясенных был и Моисси. Эхо Москвина в роли царя Федора с той поры всегда будет звучать в мелодии его ролей. Особенно явным оно станет много лет спустя, в Протасове, но впервые его можно было услышать в роли, которую Моисси сыграл осенью того же года, то есть под свежим впечатлением московских гастролей.

То был Освальд в пьесе Ибсена «Привидения», которую Рейнхардт поставил к первой годовщине со дня смерти великого норвежского драматурга в своем новом, Камерном, театре.

Оформлять спектакль Рейнхардт пригласил знаменитого, в ту пору очень модного художника, соотечественника Ибсена, Эдварда Мунка.

С помощью Мунка Рейнхардт надеялся нарушить уже прочно сложившуюся в немецком театре традицию натуралистического — то есть прямолинейного и однозначного — толкования Ибсена. Рейнхардт хотел передать на сцене то, что он называл «непрозрачностью» драматурга — смутное, иррациональное, трагическое начало, которое роднило ибсеновскую пьесу с античной трагедией.

Добиться согласия Мунка оказалось трудно. Знаменитый художник, подверженный разного рода фобиям и к тому же стра-

давший запоями, жил в это время в Мюнхене, в доме сестры Ницше, где писал по фотографии портрет великого философа. Театр не интересовал его совершенно, в качестве сценографа он никогда не выступал и потому поначалу решительно отказался. Но энергичный Рейнхардт все-таки его уговорил, соблазнив возможностью расписать фриз зала на втором этаже его нового театра.

И Мунк бросил портрет Ницше, приехал в Берлин, каждый день приходил на репетиции, часами молчал, сидя в углу зала, а ночью пил и писал эскизы к «Привидениям». Один из этих эскизов — «Освальд с матерью» — потом долго хранился у Моисси, который вообще собрал довольно большую коллекцию произведений Мунка.

Наконец, эскиз единой декорации был сделан. Его отличало характерное для Мунка смешение натурализма и экспрессионизма: словно ненароком загибался краешек обыденности, и становилась видна ее трагическая подкладка — подкладка ужаса, болезни, смерти, разложения.

Декорация изображала традиционный павильон — заурядную, благопристойно меблированную комнату с широким окном в задней стене. Она вполне могла быть обыкновенной комнатой в зажиточном загородном доме, если бы не кровавые с белесоватыми подтеками обои («цвета воспаленных десен» — так описывал их Рейнхардт), которые кричали об ужасе и безумии, и не массивное черное кресло на первом плане, чья глухая чернота и тяжесть кричали о том же. Это кресло и эти обои и были кровавой подкладкой обыденности, случайно обнажившимся ее уголком, знаком беды, на которую обречена эта комната. А жертвой, предназначенной к закланию, был Освальд, жертвой тем более трагической, что он эту свою предназначенность сознавал и свое бессилие сознавал тоже.

Вот это сознание обреченности Моисси и играл в Освальде, именно сознание, человеческое и человеческое сознание неотвратимой беды, а не животный, экспрессионистский крик ужаса и не натуралистические подробности болезни.

«Этот Освальд, — писал Якобсон, — движется, как привидение, но, в отличие от Цаккони, не вызывает у зрителя отталкивающего чувства. Он захватывает нас своей мягкостью, застенчивостью, беспомощностью»<sup>8</sup>.

Мягкостью, застенчивостью, беспомощностью — деликатностью. Моисси играл в роли Освальда трагедию тончайше организованной благородной души, ясно сознающей, что на нее надвигается катастрофа безумия. Его ужас, ужас ослепительно талантливого и жизнелюбивого человека, в отчаянии медлящего перед засасывающей его черной воронкой безумия, и стал содержанием роли. Все было построено на страхе, на страхе перед озверением.

К тому же он был очень юн, его Освальд, хрупкий, как под-



росток, с неловкими резкими движениями, застенчивый, неуверенный в себе. Он забивался в угол не как больное животное, чувствующее приближение смерти, а как попавший в беду ребенок, существо, еще не ставшее взрослым, а потому беспомощное и беззащитное.

Однако при всей своей беспомощности и беззащитности моисси-евский Освальд ничем не походил на экспрессионистского героя, предчувствие которого уже носилось в воздухе эпохи. Он не был тем раздавленным непостижимой и бездушной силой «маленьким человеком», чей образ пронизывал все творчество того же Мунка. Оттого, что беспомощность юности сочеталась у Освальда с благородством зрелого человека, его фигура приобретала у Моисси истинно трагедийный масштаб.

Уступку экспрессионизму Рейнхардт и Моисси сделали лишь однажды — в «Пробуждении весны» Франка Ведекинда, поставленном сразу же после «Привидений».

Это была в ту пору необыкновенно модная пьеса, с триумфом прошедшая по всем европейским сценам. И по-настоящему оформлять Мунку следовало бы, наверное, не «Привидения», а именно эту пьесу, так как Ведекинд был ему по духу гораздо ближе. Все, что сказал Ведекинд в своей многословной истерической драме, бичующей лицемерие современного школьного воспитания, которое оставляет подростка один на один с мучительными половыми проблемами, Мунк выразил одним своим полотном, знаменитой картиной «Переходный возраст»: девочка-подросток в жалкой, полудетской еще наготе, которой кричаще противоречит недетское отчаяние застывшего взгляда и судорожно скрещенных на пахе рук.

Вот эту постыдную, тайную болезнь полового созревания, болезнь, от которой, бывает, и умирают, и сыграл Моисси в роли гимназиста Морица Штифеля. Худые руки, торчащие из коротких рукавов гимназической курточки, сутулость (ведь сутулясь занимаешь меньше места, меньше бросаешься в глаза!), любимый жест, — тот самый, мунковский — скрещенные на пахе руки.

Все остальные вокруг Моисси — хорошенькая золотоволосая Камилла Айбеншютц, игравшая «павшую» гимназистку, сам Ведекинд в роли резонерствующего Человека в маске (в вечер премьеры Автор-Актер постыдно забыл свой собственный текст!) только рассуждали о боли, о болезни, о ране, меж тем как Моисси и был этой раной, бесстыдно зияющей, кровоточащей, и зрители, притягиваемые смешанным чувством любопытства и отвращения, не могли отвести от нее взгляда.

Спектакль, спекулировавший на модной теме, выдержал сто семнадцать представлений — цифра для Берлина небывалая. Но несмотря на успех ни Моисси, ни Рейнхардт его не любили. Слишком она была больная и темная, эта пьеса, предвещавшая экспрес-

сионизм 1920-х годов, с которым они недаром не найдут общего языка — ни тот, ни другой.

Впрочем, о характере своих эстетических предпочтений Моисси в ту пору вряд ли задумывался. Он делал то, что хотел от него Профессор. Ощущая себя звездой, зажженной Рейнхардтом, Моисси относился к режиссеру с таким уважением, таким пиететом, такой поистине сыновней нежностью, что старательно, радостно и покорно следовал его режиссерской линии, какие бы причудливые очертания она ни приобретала.

А очертания были и в самом деле причудливы. Феерии и интимно-психологические драмы, пантомимы и оперетты, натуралистический язык брамовской школы и условные приемы японского театра «Но» — все шло в дело, и все получалось, успех следовал за успехом.

Правда, если взглянуть на тогдашний путь Рейнхардта с «кассовой» точки зрения, то ничего причудливого в нем вообще не было: сплошная прямая линия, торжествующе устремлявшаяся вверх! Еще в 1902 году, став во главе Малого театра, в который было преобразовано кабаре «Шум и дым», Рейнхардт произнес тронную речь, в которой изложил свою программу. Он заявил, что хочет иметь три театра: один, Камерный, для современной интимно-психологической драматургии, другой, Большой, для классики, и третий, Очень Большой, для массовых зрелищ «в греческом духе». И постепенно он эту программу осуществил.

В 1905 году он продал Малый театр, зал которого уже не выдерживал наплыва публики, театральному предпринимателю Барновскому, а сам купил Новый театр и одновременно стал директором Немецкого, сменив на этом посту Пауля Линдау.

В 1906 году Профессор купил и этот театр, прельстившись его удобным местоположением (самый центр Берлина), и приступил к его реконструкции. Старый пыльный сарай, каким был Немецкий театр при Бrame и Линдау, в течение года был перестроен с учетом всех технических достижений, принесенных временем. Усовершенствована была сцена, улучшен был и зрительный зал, который русские зрители дружно сравнивали с залом Московского Художественного театра.

В рассчитанной на годы вперед рейнхардтовской программе по завоеванию зрителя Немецкому театру предназначалась роль Большого театра, того, что для широкой публики. Репертуар здесь должен был складываться из адаптаций классики, а постановки — носить яркий, зрелищный, феерический характер.

Функции маленького театра, театра для элиты, в котором предполагалось опробовать новинки драматургии и вести собственно сценический эксперимент, должен был исполнять «Камершпиеле» — Камерный театр. Для него в том же 1906 году

Рейнхардт купил здание танцевального зала «Эмберг», находившегося по соседству с Немецким театром, и уже к осени его перестроил.

То был действительно Камерный театр — всего на триста мест, очень элегантный и комфортабельный. Панели из золотисто-коричневого дерева, затянутый красным ковром пол, глубокие просторные клубные кресла. В уютном овальной формы вестибюле — бюст Ибсена из красновато-желтого мрамора. Небольшая сцена, отделенная от зрительного зала только двумя ступенями. Превосходная акустика. Услужливые лакеи, разносившие в антрактах прохладительные напитки. Единая для всех мест и весьма высокая цена билета — тридцать золотых марок. Посетители — в смокингах и вечерних платьях.

Располагая Немецким и Камерным театрами, Рейнхардт мог считать две трети своей театральной программы уже выполненными. Осталось создать лишь Очень Большой театр: он появится в 1911 году, когда режиссер купит для этой цели берлинский цирк Шумана.

И всюду, на всех площадках он имел успех, все залы ломались от пубрики.

Такое нельзя объяснить одним только гением предпринимательства, хотя и присущим Рейнхардту и прямо связанным с его фантастической жизненной силой (удача любит жизнелюбивых!). Такое должно иметь под собой глубокие художественные основания, и эти основания в самом деле были.

Секрет неотразимой обольстительности рейнхардтовской сцены, любой сцены, и самой малой, и самой большой, заключался в «заразительности» его взгляда, которому даже самое захватанное всегда предстало как захватывающе новое, полное неразгаданного еще смысла. Рейнхардт обладал замечательным свойством великих художников — видеть все через «здесь и сейчас», с обновляющей и животворящей силой непосредственности.

Именно под этим взглядом, словно под увеличительным стеклом, вспыхнула вдруг впервые увиденная чистая поэзия шиллеровских и шекспировских пьес, которая традиционно пропадала, будучи погребена за интригой. (Как сказал о его шекспировском цикле один критик, впервые мы увидели не подстрочник, а художественный перевод.)

Этот же взгляд заставлял загореться живым, жгучим огнем ибсеновские тексты, возвращая им никем ранее не замеченную поэтическую недосказанность.

И он же угадал в старинном приеме чужого далекого театра возможность необычайно сильного, непосредственного воздействия на современного зрителя. И зритель действительно счастливо ахнул, когда в пантомиме «Сумурун» актер, это традиционно от-



чужденное от него границей рампы существо сцены, вдруг перешагнул эту границу и оказался прямо в зале, на Дороге цветов — так близко, что его можно было коснуться рукой.

И адаптация античных и средневековых текстов, которые Рейнхардт так любил и для которых и строил свои Очень Большие Театры (театры на цирковых аренах, театры на церковных площадях), тоже в сущности были вызваны к жизни его неумейной потребностью «здесь и сейчас» соприкоснуться с когда-то бывшим и давно прошедшим. Посредством этих адаптаций, умело учитывающих особенности восприятия массового зрителя (сокращение монологов, усиление действенных моментов, подчеркивание эмоциональных пиков), Рейнхардт словно бы подкручивал колесико бинокля, приближая и проясняя мир, уже почти неразличимый для современника. Это сопровождалось потерями, неизбежными при всякой адаптации, но это же приносило неоценимые приобретения. Игра стоила свеч!

Сложное соотношение потерь и находок вообще характерно для творчества Рейнхардта, который делал величайшие художественные открытия и одновременно создавал арсенал приемов, откуда до сих пор черпает западный «массовый» — то есть коммерческий, развлекательный — театр. Но сам рейнхардтовский театр никогда не был коммерчески-развлекательным. Современная «массовая» сцена, так изобретательно пользующаяся его находками, представляет собою не творческий акт, а бездушную индустрию развлечения. Она мертва, в то время как рейнхардтовский театр, даже при всех бессознательных уступках дешевому вкусу, был живым. Его одушевлял творческий импульс художника, который стремился к волшебному преобразению реальности не для того, чтобы «отвлечь» зрителя от той жизни, что вокруг него, а наоборот, чтобы привлечь его к ней, показав ее истинное, волшебное (для Рейнхардта всегда волшебное!) лицо. Спектакли-феерии, которые он так любил, были, в сущности, приглашением к счастью.

Характерно, что с годами, по мере того, как окружающая Рейнхардта действительность приобретала все более трагическую окраску, это приглашение стало даваться ему все труднее. Если проследить во времени все тринадцать его постановок «Сна в летнюю ночь» — от спектакля 1905 года до фильма, снятого в Голливуде в 1935-м, — то откроется раздирающая душу картина выветривания, иссыхания инстинктивного жизнелюбия художника.

Наверное, никогда еще у Рейнхардта, любителя сценической бижутерии и механизмов, не было таких возможностей, как в Голливуде в 1935 году: километры сверкающей фольги и серебряной мишуры, тонны хрустальных шариков и шаров, бескрайние зеркальные поверхности для озер, тысячная толпа для массовок, кинотехника, с легкостью творящая чудеса превращений и исчезно-

вопий, и тем не менее, каким мертвым, каким муляжным получился у него этот фильм! И иначе не могло быть, потому что к тому времени у Рейнхардта уже не было главного: ощущения жизни как волшебства, которое и превращало в настоящий бриллиант всю его сценическую бижутерию. Голливудский опыт Рейнхардта лишний раз доказывает, что даже самый волшебный из его театров был связан с жизнью по принципу сообщающихся сосудов: его сцена оставалась живой, куда жизнь для него была волшебной.

А в 1905 году она, несомненно, была для него волшебной, а потому и спектакль получился волшебным, хотя строительный материал, который использовался для тогдашнего феерического арена, далеко уступал голливудскому. Вокруг тонких деревянных каркасов обертывался намазанный клеем упаковочный холст, а потом приминался — получались стволы деревьев с почти натуральной корой. Тысячи шелковых листочков пришивались к веткам деревьев и кустов. Площадка сцены выкладывалась искусственным ядом. Подсвеченное снизу стекло лежало на планшете сцены, как озеро. Все было обрызгано хвойным эликсиром. Изобретательность Рейнхардта не было границ, и все самые замысловатые его выдумки превращались в жизнь, то есть в свет, цвет, аксессуары, машинерию, костюмы, руками его верных друзей и помощников — художником Эдуардом Штерном, оставившим ради Рейнхардта знаменитое мюнхенское кабаре «Одиннадцать палачей», пражским другом режиссера художником Эмилем Орликом, зальцбургским, еще школьным приятелем Бернардом Хельдом, исполнявшим в театре обязанности режиссера массовых сцен.

Будучи разложено на детали, это сотворенное руками Рейнхардта и его помощников (и такое «германское», такое тяжело-весное по форме!) волшебство кажется до муляжности наивным. И все-таки этот муляжный мир составлял часть совершенно живого и подлинного праздника жизни!

«Сон в летнюю ночь» стал у Рейнхардта балетом-феерией. Звучала музыка Мендельсона и Грига, и все на сцене танцевало. Танцевали эльфы — полуобнаженные девушки, закутанные в прозрачные зеленые вуали, танцевал Пэк — крохотная грациозная Гертруда Эйзольдт с хвостиком и рожками, танцевали светлячки — качались, подпрыгивая на невидимых зрителю нитях, маленькие электрические лампочки.

И все увенчивалось поистине сказочным грандиозным финальным апофеозом. Эдуард Винтерштейн, исполнявший в спектакле роль Тезея, вспоминал о нем так: «Вся сцена превращалась в финале в беломраморный полукруг греческой арены. Сверкающая белизна мрамора резко контрастировала с сумрачным лесом. Слева, у полукруга перед рампой, возвышался трон Тезея и Ипполита, которые в сопровождении свиты почти в сто человек под звуки

«вадебного марша шествовали через мост на арену. Свита располагалась на скамьях мраморного полукруга, к которому вели от моста две лестницы. Между этими лестницами находились ворота, из которых позже выскакивали веселые шуты»<sup>9</sup>.

Моисси — Оберон, легконогий и стройный, в коротенькой тунике, словно выкроенной из зеленого дерна, был духом и божеством этого волшебного леса. Более того — он был Паном, то есть и лесом, и летней ночью, и сном, который в такую ночь снится. В нем словно воплотилась сама фактура шекспировского стиха, то светящееся ядро поэзии, которое Рейнхардт стремился сделать видимым, слышимым, осязаемым. Мелодически модулирующий баритональный тенор Моисси не просто нес зрителю информацию, само его звучание уже было информацией. Они были воплощенной жизнью, ее материей — и этот голос, такой насыщенный чувственными обертонами, и это произношение с мягкой, ласкающей, счастливой долготой гласных. «Как в раковине тритона заключен голос моря, так в Моисси был заключен голос жизни, — писал Якобсон. — Рот его был бухтой, в которой билось море. И сам он был целым лесом»<sup>10</sup>.

То есть Моисси не просто идеально вписался в волшебную феерию Рейнхардта, он сконденсировал в себе самый ее дух, как это уже было в «Разбойниках».

Профессор был доволен, Моисси счастлив, ряды восторженных поклонников и поклонниц росли от спектакля к спектаклю. Рейнхардтовского премьера любили так, как умеет любить толпа лишь своих кумиров: не только за достоинства, но и просто за особенности и даже за недостатки, которые тоже казались прелестными.

«Его можно любить за все особенности его игры, — писал в ту пору в своих письмах из Берлина Виктор Жирмунский. — Не только за слова, но и за тембр голоса, за его произношение, не совсем немецкое, но такое индивидуальное и аристократическое, за его любимый усталый жест опущенной и согнутой в кисти левой руки, за его любимую позу, напоминающую S-образный изгиб тела Венеры Боттичелли»<sup>11</sup>.

Одним словом, Моисси, казалось бы, обрел в театре то, о чем мечтал. Так же как рейнхардтовский театр в его лице нашел себе актера («Господа, я привел вам Актера!») на все времена.

Но это было не так. Времена Моисси прошли очень скоро — уже три года спустя Профессор решительно его отстранил, сделав премьером своей сцены Альберта Бассермана. И не потому, что Моисси стал играть хуже, и не потому, что капризный и переменчивый Рейнхардт «разлюбил» одного и «полюбил» другого, а потому, что Профессор, с его безошибочным, никогда его не обманывающим чутьем, понял, что бег времени выдвинул на первое место актера бассермановского типа.



Так что время торжества, время царствования Моисси на рейнхардтовской сцене было недолгим. И, вероятно, это можно было угадать и во времена его триумфов, потому что чужеродность Моисси этой сцене чувствовалась даже тогда. Чувствовалась даже там, где он выполнял режиссерскую задачу, казалось бы, идеально — в «Разбойниках», в «Сне в летнюю ночь».

Потому что именно в этих, идеальных, случаях солирующий — не партнерствующий, а лирически выражающий себя — Моисси с особенной очевидностью представал вне рейнхардтовского монтажа. Все актеры Рейнхардта обладали замечательным умением быть частью его художественного мира, а Моисси этого не умел. Рейнхардт стремился достигнуть эффекта гармонического разрешения, смонтировав воедино все элементы спектакля, а Моисси этому повольно сопротивлялся, ибо он сам по себе уже был гармоническим разрешением, счастливым результатом, неразложимым на элементы. Он всюду и от всего существовал отдельно, он был неуловим, как шарик ртути, он отслаивался от окружающего, как отслаивается вода от масла.

То есть уже в самом способе существования Моисси на рейнхардтовской сцене можно было угадать традицию, которой он наследовал и которая сделала таким недолговечным его союз с Рейнхардтом. Последний романтик, Моисси недаром стал в 1920-е годы последним в Европе «солистом», последним трагиком-гастролером.

Но самое главное это то, что «романтический способ существования» был у Моисси совершенно органичен, так как рожден он был самой его темой. То, как Моисси играл, было напрямую связано с тем, что он играл.

Один — в толпе, солист — в хоре, одиночка, изгой, заложник судьбы — вот что играл Моисси, вот что нес в себе лирический поток протагониста, выступающего из фона, из среды, из ансамбля и стягивающего к себе все нити драмы.

Страстный, как Рейнхардт, жизнелюбивый, как Рейнхардт, Моисси не обладал его гармоническим мироощущением, и сама тональность искусства Рейнхардта — «полнокровное бытие, наполненное красками и светом», как определял ее режиссер, — была для него чужой. Рейнхардт звучал в мажоре, а Моисси в миноре.

Для немецкого искусства Моисси, с его страстным жизнелюбием и органической «надтреснутостью» души, был тем же, чем для русского Блок, «трагический тенор эпохи». Недаром много лет спустя, во время советских гастролей Моисси, критика, ища ему определений, вспомнил о Блоке: «Лицо Моисси... есть образ осужденного на гибель человека... индивидуальное лицо Моисси вырастает в символ такой величины, что хочется рядом с ним поставить другое лицо — лицо Блока»<sup>12</sup>.

Этот трагический «надлом», эта «надтреснутость» были у Мо-

исси природными и непреоборимыми. Должно было пройти много лет, история должна была показать свое страшное лицо, чтобы и сам Моисси, и его зрители «опознали» этот надлом как трагическое предчувствие исторической катастрофы. Поначалу же это было просто безотчетным и инстинктивным чувством обреченности, трагической уверенностью в недостижимости «полноты бытия».

«Темным, вечерним было все существо молодого Моисси, — писал австрийский критик Фонтана. — Его большие, широко открытые глаза, его вибрирующий голос — на всем этом были вечерние одежды, одежды тоски. Все — беснование, задумчивость, смех, ликование, состояние счастья — все это было взвешено в чьей-то пустой руке и оказалось легким, слишком легким. Но Моисси должен был продолжать нести все это, хотя и знал, что все это лишь суета, одна лишь суета, которая не приносит ничего, кроме усталости. И вдруг элегический мотив превращался в свою противоположность, в буйство фантазии. Моисси доверялся словам, и они поднимали головы, как драконы, плыли, как корабли, пылали, как свечи. Он сам превращался в слово, в звучащее слово. И полностью исчезал в прекрасной лжи. А потом на героя Моисси нападала тоска, непонятная и томительная, тоска оттого, что приходится все говорить и говорить, и никогда не ухватить самое жизнь»<sup>15</sup>.

Стрелка барометра Моисси всегда, с самого начала, указывала на «бурю», в то время как стрелка Рейнхардта уверенно стояла на «ясно», и потому в его театре-празднике Моисси никогда не мог участвовать целиком.

Рейнхардт это понимал и старался учитывать. Беспредельность характерного для Моисси «томления по жизни», томления трагического, потому что — не реализуемого, Рейнхардт показывал со своей сцены как беспредельность бессознательного жизнелюбия. Неотразимая фактура юного Моисси использовалась в его спектаклях как краска, обозначающая победительную силу жизни, чье высшее оправдание она сама, полнота ее проживания.

Да и сам актер, с тех пор как оказался в орбите «счастливого искусства» Рейнхардта, старался приглушить трагические обертоны своего отчаянного и отчаявшегося жизнелюбия. Но и будучи приглушенными, эти обертоны все-таки звучали. За белыми сияющими одеждами солнечных героев Моисси сквозила темная, трагическая подкладка.

Его Ромео выходил на улицы рейнхардтовской Вероны — белокаменной, залитой солнцем, пульсирующей музыкой и движением, — с печатью обреченности на лице. Он с самого начала, всегда, заранее знал (так и знал!), что все — рухнет, и все — погибнет. Тоска и отчаяние были у него пропорциональны силе желания, яростной силе его страсти. Эта страсть читалась в тяжелом, горячем взгляде, которым он провожал Джульетту, в чувствен-

ной дрожи голоса, в общем «сумрачном» колорите образа. Это был темный Ромео — «желтый», как называли его критики за изжелта-смуглый цвет лица и темное, отчаянное настроение. Темный — потому что обреченный и сознающий свою обреченность.

И чем громче, чем отчаяннее звучал трагический тенор Моисси, этот одинокий голос, призывавший не доверяться реальности, выносивший приговор жизни, которая уже обманула или еще обманет, тем большим анахронизмом казался он Рейнхардту.

Они оттесняли, корректировали, дополняли друг друга, ясный, «классичный» режиссер и его романтический, «темный» премьер, но настал момент, когда Рейнхардту захотелось опереться на что-то более созвучное ему по духу.

В 1909 году он пригласил в свою труппу Альберта Бассермана, который занял место Моисси, и Моисси снова почувствовал себя осиротевшим.

## Глава VI СНОВА СИРОТА

Начиная с 1906 года у Рейнхардта завелся обычай в летние месяцы вывозить свою труппу на гастроли в Мюнхен. И он, и его актеры любили этот город. Профессор, может быть, еще и за то, что Мюнхен, эта баварская Вена, напоминал ему Австрию, то есть дом, детство, юность, но главное за то, что пульс художественной жизни бился здесь сильнее и отчетливее, чем где-либо.

Артистизм, то есть дар художественного выражения, сказывался у мюнхенцев во всем. И в том, что на окраинах города, в его крестьянских предместьях еще и в 1900-х годах продолжал совершенно органично существовать народный мистериальный театр того типа, который искусственно, на потребу туристам, вращивался в Обераммергау. И в том, что Мюнхен стал естественным центром притяжения для всех немецких художников. И в том, что жилось им здесь (и не только им, а вообще — людям искусства) легко и весело. Томас Манн, в ту пору юный мюнхенец, на склоне лет с нежностью вспоминал о замечательных мюнхенских кабаре, где художники, писатели, актеры, музыканты не только пили, но и жили — жили полной артистической жизнью. В историю немецкого искусства вошел знаменитый кафешантан «Одиннадцать палачей», где ежевечерне собирались художники, основоположники знаменитого Сецессиона, где Ведекинд выступал с песенками собственного сочинения, аккомпанируя себе на гитаре. Дружба с Эдуардом Штерном, сделавшимся потом любимым рейнхардтовским сценографом, и Ведекиндом завязалась у Рейнхардта и его актеров именно здесь.



И еще был один существенный момент, который привлекал Рейнхардта. Самый дух артистизма, присущий Мюнхену, как бы ставил этот город в отношения естественной оппозиции к натурализму как искусству обыденности — то есть жизни, не преображенной духом. Недаром Мюнхен был центром немецкого импрессионизма, с одной стороны, и символизма — с другой.

Потому-то импрессионистский театр Рейнхардта чувствовал себя в Мюнхене, как дома. В экзальтированной атмосфере мюнхенской богемы, перед темпераментным зрительным залом, таким непохожим на берлинский — чванный и чинный, Рейнхардт лишней раз утверждался в избранном им для себя направлении.

К тому же в Мюнхене он практически не имел конкурентов. В этом городе художников не было сколько-нибудь заметной театральной жизни. Самое знаменитое театральное начинание этого времени — «Художественный театр» Фукса — выросло из живописи и настоящим театром так и не стало, выражая себя в основном на уровне деклараций.

В сущности, даже само его название следовало бы переводить не как «Художественный», а как «Театр художников», потому что создан он был художниками (во главе его долго стоял знаменитый Франц Штук) и нес в себе неизгладимые черты чисто живописного, то есть «одномерного» взгляда на реальность.

Центральным пунктом программы «художественников-художников» было освобождение театра от жизнеподобия. Во имя этого они презрительно отбрасывали любые попытки организовать сцену как пространство трехмерное. Фукс отказался от «сцены-коробки» и предложил «сцену-раму», лишенную глубины. В эту раму, как в раму картины, должны были «вставляться» актеры, которые, будучи лишены пространства вокруг себя, выглядели неким объемным дополнением задника, были «рельефами», как говорил Фукс. Это и было — «рельефный театр Фукса».

Скованный в движении, вставленный в раму, актер переставал «притворяться» частью жизни, как «притворялся» он в жизнеподобном театре, и демонстрировал себя просто как своего рода живой механизм природы. Самоцельность пластики в театре Фукса была программной, с ее помощью предполагалось вернуть театру потерянные им чисто театральные измерения, освободив его от «акцидентий литературы».

Эта была одна из самых наивных в истории европейского предвоенного театра попыток реформации сцены, обреченная с самого начала хотя бы потому, что реформаторы, не будучи людьми театра, просто не понимали его специфики как вида искусства. То была реформация с точки зрения художника, то есть с той точки зрения, с которой в театре заведомо ничего не видно.

Однако первичный импульс, вызвавший к жизни реформу

Фукса, выражал общую тенденцию времени, переросшего натурализм и жаждавшего искусства повышенного звучания, в котором жизнь представляла бы просвеченной ее «высшим смыслом».

Поэтому, несмотря на целый ряд принципиальных расхождений, мюнхенский Театр художников Рейнхардту был близок. Профессор как бы соотносил мысль Фукса о самоценности и самодостаточности пластической и голосовой стороны роли с собственной мыслью о необходимости реформировать актерскую манеру в духе повышенной экспрессивности, которая только одна способна поднять человека «над серой повседневностью к чистому воздуху красоты».

Таким образом в Мюнхене Рейнхардт мог найти единомышленников больше, чем в любом другом городе. И потому, наверное, он так любил туда приезжать. На Кауфингерштрассе и в знаменитом погребке «Торггельштубе» на Плацль в летние месяцы можно было встретить всех берлинских знаменитостей.

Начиная с 1909 года Рейнхардт даже стал абонировать на лето площадку фуксовского театра, а когда в 1910-м ему понадобился для «Царя Эдипа» Очень Большой Театр, он снял огромное, на тысячу человек, помещение Выставочного зала в Терезиенхоф.

Он чувствовал себя в Мюнхене как дома. Настолько, что свободно распоряжался труппой Фукса, главную силу которой составляли в эти годы замечательный характерный актер Штейнрюк и двадцатипятилетняя «героиня» Иоганна Тервин — высокая, статная брюнетка, темноглазая, смуглая, с низким голосом и властной повадкой. Оттеснив маленьких, грациозных берлинских премьерш Эйзольдт и Айбенщютц, она, уже во время гастролей 1909 года, заняла в спектаклях Рейнхардта место молодой героини, а с 1910-го перешла в его труппу и переехала в Берлин. Разумеется, работа у Профессора обещала — как в творческом, так и в материальном отношении — гораздо больше, чем участие в экстравагантных театральных экспериментах Фукса. Но в принятом актрисой решении сыграли свою роль и личные причины. Дело в том, что властная красота Иоганны с первой же встречи подчинила себе рейнхардтовского премьера — хрупкого, женственного Моисси. С 1909 года они стали неразлучны.

Поначалу Моисси пытался скрыть случившееся от Марии Урфус и довольно успешно, так как Мария, в 1908 году перешедшая от Рейнхардта в труппу «Лессинг-театра», гастролировала теперь отдельно от мужа и о том, что происходило в Мюнхене, знать не могла.

Но в 1910-м, когда Тервин переехала в Берлин, все открылось. Мария, в общем, легко относилась к мимолетным романам Моисси, однако тут она почувствовала опасность. Растерявшись, она утратила свойственную ей нежную терпимость и, после нескольких

бесплодных скандалов, пошла на крайнюю меру. Потребовала, чтобы любовник на ней женился и дал имя ребенку, который должен был родиться весной 1911 года. Против обыкновения Моисси упрямылся, шутливо уверяя, что его имя не сделает чести ни ей, ни ребенку, но Мария шутки не приняла.

В результате, новый любовный союз Моисси оказался ознаменован заключением брака со старой любовницей, и, как ни странно, в этом вовсе не было двоедушия. Просто Моисси очередной раз занял привычную ему с юности позицию подчинения тому, кто его любит. Как предоставлял он когда-то себя матери, так предоставлял он теперь себя обеим любящим его женщинам — в той форме, на которую каждая из них была согласна.

Наверное, он был при этом и счастлив тоже, но над всем господствовало чувство усталости. Не случайно он именно в это время перенес внезапную вспышку туберкулеза — болезни его отрочества, казалось бы, давно и прочно залеченной.

Ощущение смертельной усталости прорвалось у него в ту пору и в одном сценическом образе — в роли Фауста. Совсем еще молодой, его Фауст был изможден страстями, которые он ощущал как тяжкую надоевшую ношу, как пелену, заставшую его зрение, как препятствие, мешающее прикинуть к истокам жизни. «Роль Фауста-ученого, — писал Якобсон, — Моисси исполняет прекрасно. Глаза его горят от бессонных ночей, этого беспокойно двигающегося человека легко представить себе средневековым немецким алхимиком, пусть итальянского происхождения. Зато Фауст-любовник — не без удивления констатирует критик, — Моисси как будто вовсе не интересуется. Его Фауст стоит как бы в стороне от всего, отвлекшись и задумавшись»<sup>1</sup>.

Моисси устал быть любовником, устал играть любовь и жить любовью, устал быть одушевленной материей страсти. Он отошел от всего в сторону и, отвлекшись, задумался.

Вот таким, отделившимся от всего, отвлекшимся и задумавшимся видим мы его сквозь тьму прошедших лет в роли маркиза Позы в шиллеровском «Доне Карлосе».

Это был первый среди его героев человек — почти богочеловек, открывший длинную перспективу ролей, которая завершилась толстовским Протасовым. Впервые Моисси сыграл не любовника, а человека, который любит, человека — опору мира.

Скепсис и отчаяние принадлежали в спектакле Бассерману — королю Филиппу, а мечта о свободе и уверенность в ней — Моисси. Оптимизм, составлявший основу человечности его героя, был психологически оправдан тем, что это был оптимизм юноши — Моисси играл очень молодого Позу. Это было такое высокое и легкое парение над миром компромисса и жестокой необходимости, что людям с практическим складом ума оно казалось предательством полити-



ческой мысли Шиллера. Как писал великий прагматик Бертольд Брехт, видевший первого моиссиевского Позу, «маркиз показан нам как политический краснобай»<sup>2</sup>.

Такая характеристика, знай о ней Моисси, наверное, безмерно бы его удивила. Он играл не политического краснопая, а восторженного от молодости идеалиста. «Моисси, — писал о его Позе Якобсон, — играет одну крайность образа: он молод. Но мне не кажется, что молодость мешает передать зрелость Позы. Ведь Поза это почти Шиллер, а Шиллер написал его, когда ему было двадцать восемь лет. Моиссиевский Поза на эти годы и выглядит. Речь у Моисси граничит с пением. Но у Шиллера это возможно, а иногда даже пужно. И Моисси понимает это своим инстинктом актера»<sup>3</sup>.

Шиллеру это действительно было «пужно». Иное дело, что Брехту с его прагматизмом не только Поза, но и сам Шиллер должен был казаться «политическим краснобаем». А «краснобайства» Брехт не любил.

Тем более не любил, что возводил его к национальной традиции, к привычке немцев ставить превыше всего сферу отвлеченной мысли, а область практики считать заведомо «низкой». Сам же Брехт из «слова и дела» решительно выбирал «дело». Недаром именно им был создан великий новый театр, который в пику предшественному играл не «переживание», а «фабулу», театр, весь построенный на «физическом действии» как на своего рода овеществлении мысли.

И хотя этот театр появился спустя полтора десятилетия после описываемых событий, сама атмосфера недоверия к «отвлеченностям» начала зарождаться уже тогда, в 1910-е годы, с их внезапно обнаружившимся недоверием к неоромантическому «краснобайству». Рейнхардт оказался к новым настроениям чувствительнее других, и в его театре «смена караула» произошла уже осенью 1909 года. Место романтического Моисси заступил Альберт Бассерман с его специфическим, «страстным» прозаизмом.

Замечательный характерный актер с безграничным диапазоном возможностей, и трагик, и комик, Бассерман и внешностью своей, и манерой был прямой противоположностью Моисси. Прихрамывающий, хриплогосый, некрасивый, он принес на рейнхардтовскую сцену совершенно новую пластику и новый способ обращения со словом, которое он буквально растворял в непрекращающемся потоке «физических действий».

Речевое измерение образа было для Бассермана лишь одним из измерений, притом не главным. Более того, он его словно «стеснялся», ему казалось, что вернуть к слову доверие можно, только лишив его традиционного преимущества перед всем прочим. Поэтому Бассерман оттеснял слово, затушевывал, скрадывал, выдвигая вперед какие-то очень конкретные, «физические» действия.

Так, например, произнося монолог Отелло перед убийством Дездемоны, он ни на минуту не оставался в покое: сначала он проверял, не стоит ли кто-нибудь за дверью, потом закрывал ее, опускал занавеси на окнах, поправлял на столе светильник. Как пишет в своих воспоминаниях Бернгард Райх, в результате, Бассерман «фактически устранил монолог. Получилась сумма какой-то мимической информации и простейших целенаправленных действий, которые только сопровождаются словами, только иллюстрируются словами... Фраза произносилась жестами, в то время как речь Отелло, написанная именно как речь, как драматическая ария, была разрушена». И далее: «Обращение Бассермана с языком было направлено на овецствление. Язык Бассермана есть промежуточное звено между разговорной техникой Рейнхардта и языком жестов Брехта»<sup>4</sup>.

Именно в качестве промежуточного звена Бассерман и был нужен Рейнхардту, ибо и сам Рейнхардт тоже остановился на полпути между старым и новым театром.

Не приняв нового театра в момент его полного самоосуществления, то есть в 1920-е годы (слишком он оказался аскетичен и тенденциозно рационален для его радостно-чувственной, роскошно-барочной природы!), Рейнхардт раньше всех принял его тенденцию к перемещению на сцене центра тяжести от поэзии — Слова к прозе — Действию.

Пластика и речь Бассермана, как бы прозаические, но в то же время не «жизнеподобные», не аморфные, а, напротив, острые, пронзительные, вибрирующие от переполнявшего их смысла, не просто «отрезвили» рейнхардтовскую неоромантическую сцену. Они открыли для нее совершенно новую красоту, таящуюся в глубинах «мысли-смысла».

Вот как описывал характер воздействия бассермановской манеры на публику русский критик Сергей Волконский (речь идет о Гамлете): «Рост небольшой, фигуры нет, голос не сильный, часто сопровождается хрипом. Не ярко и не звонко... Но актер умный... все, что он делает, обдуманно для роли, а не придумано для публики. Он не увлекает, еще менее трогает, но он все время интересен: все время мысль, и ни разу мысль не приносит в жертву эффекту... все ясно, точно, определено... Правда, никакого стремления к красоте, но зато какое уважение к смыслу!»<sup>5</sup>

Несмотря на признание достоинств Бассермана, в словах Волконского ясно сквозит неприязнь к самому этому способу сценического существования. Волконский словно бы видит в нем измену искусству, подмену эстетической задачи задачей чисто информационной. И из этого следует, что «регистр», в котором работал Бассерман, был просто недоступен слуху критика неоромантического направления, каким был Волконский.

И не только его слуху: Рейнхардту пришлось долго приучать свою публику к новой, «прозаической», актерской манере, ибо артист был неприятно удивлен отсутствием в ней уже привычной ему «красоты».

Эта переориентация во вкусах проходила тем более трудно, что новая «красота», красота смысла, открытая Бассерманом, представляла у Рейнхардта все в том же характерном для его романтического театра поэтически-импрессионистском обрамлении.

Так, например, безжалостное устройство мироздания, обречшее Гамлета на гибель, сценограф Рейнхардта, Эдуард Штерн, тот самый, что оформлял «Разбойников» и «Сон в летнюю ночь», передавал через образ бездонного пустого пространства, продуваемого ледяным ветром.

Когда в «Гамлете» поднялся занавес, публика видела пустую сцену, на которой слева, спиной к зрителю, держа в руке огромную алебарду, стоял над жаровней с раскаленными углями часовой. Перед ним расстилалась бездна ночного неба. Чтобы создать ощущение бездны, Штерн соорудил на сцене стену, загигавшуюся сверху полукуполом. Ее вогнутая сторона была обращена к рампе, а в проделанных в ней крохотных отверстиях сияли мириады электрических лампочек-звезд.

Все это было необыкновенно эффектно, и уже сама декорация до начала действия вызывала аплодисменты. А потом вызывал их Бассерман, игравший аскетического и сильного, немолодого, зрелого Гамлета. Но успех Бассермана, убеждавшего зрителя неэстрадной логикой мысли, был совсем иным, нежели успех Моисси, который успел выступить в этой роли еще до прихода в театр нового премьера, сыграв в Гамлете очередного своего заложника и жертву. В случае с Бассерманом была благодарность и одобрение, в случае с Моисси — безотчетный восторг, плененность.

Когда Рейнхардт увидел, что Моисси в Гамлете все-таки переигрывает Бассермана, он вернул ему роль. Но любви своей он ему так и не вернул.

С этого времени Моисси перестал быть его фаворитом. Коллеги алорадовались, Иоганна огорчалась, сам Моисси страдал. Страдал не от раздраженного тщеславия, не от неудовлетворенного честолюбия — этих слабостей у него не было. Он страдал оттого, что лишился ставшей уже привычной опеки, зрелого мудрого покровительства, оттого, что снова осиротел.

Эту ситуацию Моисси, обстоятельствами жизни с детства лишенный отца, всегда чувствовал особенно остро. И именно ее, эту ситуацию, он с необыкновенной силой изобразил в том своем первом Гамлете, Гамлете 1909 года.

Он играл Гамлета музыкально, но — психологически. То была партия для лирического тенора, для голоса, самый тембр которого



и модуляции говорили о молодости и сиротстве. Сиротстве, потому что нет отца, потому что мать — не мать, потому что весь мир чужой, как это бывает только в молодости.

Я один, мир тонет в фарисействе,  
Жизнь прожить — не поле перейти.

Критика окрестила его Гамлета «Гамлетино», то есть «Гамлетик», маленький Гамлет. Оттого маленький, что лет на десять моложе шекспировского, и оттого, что явно не учился в Виттенберге, и оттого, что не рассуждает, а повинуется чувству.

Этот тонкий, как прутик, мальчик в традиционном черном камзоле был настолько вне «риторической» традиции, что камзол просто не замечали. Казалось, что Гамлет пришел на сцену из зрительного зала, и, когда он ставил ногу на суфлерскую будку и начинал сам с собою рассуждать о том, быть ему или не быть, он казался братом, ровесником, современником Освальда и даже Морица Штифеля, потому что в первом своем Гамлете Моисси играл только то, что мог понимать и чувствовать сам — юношеский нравственный максимализм, юношеское отчаяние от несовершенства мира, готовность к любви и чувство покинутости, сиротства. Гамлета-мыслителя Моисси играть даже не пытался. Все те места роли, где должна быть показана мучительная борьба мысли и воли Гамлета, актер как бы перепрыгивал после темпераментного разбега. В первом своем Гамлете Моисси играл только любовь.

Главные запасы любви были там, где они и должны были быть у незрелого юноши, у Гамлетино, у сироты. Главные запасы были там, где отец, который держал над ним своды мира, а когда умер — эти своды рухнули. Любовь, преданность, нежная память об отце — это была одна из главных красок роли. Александр Блок, видевший спектакль в Берлине в 1911 году, говорит, что одним из лучших в «Гамлете» был эпизод, когда Гамлет «спрашивает у Горацио, седая ли голова была у Призрака? Нет, отвечает Горацио, серебристо-черная, как при жизни. Тогда Моисси отворачивается и тихо плачет»<sup>6</sup>.

Одиночество, заброшенность, неспособность к контактам — все шло отсюда, от острого чувства утраты. «Редко, — писал Феликс Залтен, — редко кому другому удавалось показать именно эту тоску сына по своему отцу так явственно, как делал это Моисси. Вот стоит он, взрослый человек. И тем не менее, чувствуется, что он осиротел. Чувствуется по его облику, который утратил вдруг детскую нежность, и по голосу, в котором слышна душа совершенно обнаженная, израненная, истекающая кровью»<sup>7</sup>.

Это действительно был Гамлетино, а не Гамлет, человек не просто незрелый, но и не желающий быть зрелым. Стать зрелым означало отлепиться, обособиться, «взять на себя», действовать,

а раз действовать — стать личностью безнравственной, как все действующие. А это юного Гамлета пугало больше всего. Он потому еще так оплакивал отца, что со своими запасами нежности и отвращения к действию за отцом был как за щитом. Теперь же этот щит оказался выбит у него из рук.

Моисси было в ту пору уже двадцать девять лет, но он все еще не изжил, не преодолел комплексов и болезней отрочества и юности. Он все еще чувствовал себя неуверенно, если над ним не простиралась длань нежной и властной опеки. Потому «измена» Рейнхардта надолго выбила его из колеи.

Профессор совсем перестал с ним работать, почти им не интересовался. Играл теперь Моисси преимущественно в спектаклях, которые ставили помощники Рейнхардта на экспериментальной сцене Камерного театра.

Так, в 1910 году Голландер поставил там для него пантомиму Фрекса «Сумурун», в которой Моисси сыграл роль «восточного принца» Нуреддина. Смуглый юноша в белоснежном тюрбане со стройной и мощной, как колонна, шеей танцующим шагом прошел по помосту, настеленному над центральным проходом партера, и, медленно подогнув ноги, уселся по-турецки на авансцене. Улыбнувшись своей характерной, по-детски кривой улыбкой, Моисси произнес единственную фразу своей роли: «Я пришел к вам из далекой страны, дорогой жизни, дорогой цветов». Дальше слов не было, была только пантомима, красноречивый монолог тела — то, что Моисси так блистательно умел делать в самом своем начале. Теперь, в 1910-м, он умел много больше, но его умение в театре Рейнхардта перестало быть нужным.

Моисси так остро чувствовал эту ненужность, что в 1910 году начал переговоры с венским «Бургом», своей театральной колыбелью. После смерти Йозефа Кайнца там освободилось место премьера, и отцы театра предлагали его Моисси.

Но они так и не договорились.

Моисси передумал и остался у Рейнхардта, потому что тот в последний момент соблазнил его замечательной ролью и замечательными гастроями. В далекой, занесенной снегом России он должен был сыграть Эдипа в спектакле по пьесе Гофмансталя «Царь Эдип».

Это предложение поселило в Моисси самые радужные надежды. Оно было тем более приятным и неожиданным, что к тому времени «Эдип» шел у Рейнхардта уже больше года (впервые он был показан в мюнхенском Выставочном зале 26 сентября 1910 года, а потом триумфально прокатывался в берлинском цирке), и главную роль в нем с огромным успехом играл Пауль Вегенер.

Вегенер был актером нового, «бассермановского» типа, инстинктивно противостоящим неоромантическому театру и по духу



своему и по выразительным средствам. В роли Эдипа он блистательно и умно играл «маленького человека», погибающего в схватке с превосходящей его безымянной силой. То есть он играл не трагедию Софокла, а именно адаптацию Гофманстала, предвосхищавшую конфликты экспрессионистских драм.

Эдип Гофманстала и Вегенера был маленьким, потому что был примитивным, человечески незначительным и совершенно бессильным. Его сопротивление судьбе — отчаянный, импульсивный отпор — выглядело безнадежной попыткой самозащиты. Идея вины, столь значащая у Софокла, герою Гофманстала и Вегенера была просто недоступна. Слишком они были неравны, этот Эдип и Рок, чтобы Эдип мог вступать с ним в сознательные споры! Вегенер играл истерическое возмущение и истерическую агонию человека, которого насмерть затаптывают, и он не видит, кто его затаптывает и почему. «Варварская, истеричная, грязная Греция, — писал Волконский. — Не ясная Эллада Гёте, а Эллада Ницше. Классический мир в кризисе, отдавшийся первичным инстинктам»<sup>8</sup>.

Специфическую «непластичность» Вегенера, то есть новый «прозаический» способ сценического существования тела, Волконский, в духе своих эстетических пристрастий, воспринимал просто как пластическую беспомощность, как художественное бессилие.

«Вегенер — Эдип, — писал он, — большой, голосистый, без всякого ритма, без всякого чувства красоты, без малейшего понятия о красоте человеческого тела. С царским посохом в правой руке, все время откинутой назад, он делал жесты левой... Как противно, когда человек нарочно отказывается от самого красноречивого своего орудия — правой руки! Когда он стоял спокойно, он держал левую руку ладонью на бедре, и в этой вызывающей позе какой-то Кармен через плечо разговаривал с народом... Царица Иокаста подошла к нему сзади и положила левую руку на его левое плечо... Он эту руку взял правой рукой, перетянул через всю грудь, левой еще раз перехватил выше локтя: не могу забыть эту голую руку, которая, как лента через плечо, покоилась на чужой груди в течение чужого монолога... а как беспомощно ступали его сандалины по деревянным доскам мраморной лестницы, как путался он в одеждах, какое отсутствие мысли, какое преобладание случайности в движениях! Походка дворника с вязанкой дров, поднимающегося по черной лестнице, более размерена и освещена мыслью, чем произвольные спотыкания этого античного царя!»<sup>9</sup>

Возмущение Волконского знаменательно. В сущности, это был протест «хорошего вкуса» и отстоявшихся норм против живого движения жизни, поток которой всегда несет в себе «случайности», с точки зрения строго эстетической выглядящие пошлостью.

В тот день, когда в Мюнхене давалось первое представление «Эдипа», на проводившейся там же Международной выставке



воду хождения демонстрировался полет цепелина. И в ту минуту, когда аппарат поднялся в воздух, огромный Выставочный зал, где происходил спектакль, опустел. Все — и актеры, и зрители выскочили на улицу и, задрав головы, восторженно наблюдали за небывалым полетом. Иокаста — Агнесса Зорма — в развевающейся белой тунике тоже стояла на ступеньках театра и, воздев руки к небу, что-то восторженно шептала.

В этом подстроенном жизнью коллаже из античности и современности, который Волконскому, наверное, показался бы чудовищным, было столько же вульгарности и столько же поэзии, что и в спектакле Рейнхардта, пронизанном токами настоящего и будущего.

Публика это чувствовала и валом валила на его «Эдипа». Так что Профессор мог быть совершенно доволен, и никакой необходимости улучшать спектакль, заменяя в нем исполнителя главной роли, у него не было.

Но он и не собирался его улучшать. Моисси, которого так обрадовало предложение Профессора, наверное, ужасно бы огорчился, если бы узнал, что Рейнхардтом руководили при этом вовсе не эстетические соображения.

Во-первых, нужно было прочувствовать Вегенера, который начал слишком уж поддаваться своей всем известной слабости — страстию к алкоголю, что заметно нарушало спокойное течение жизни театра. Во-вторых, Профессор полагал, что для русского зрителя, которого он заведомо ставил ниже берлинского, сойдет и второй состав. Тем более, что второй состав — и это было третье соображение — имел перед первым и свои преимущества: Профессору казалось, что «южный», «романский» типаж Моисси больше поразит воображение русского зрителя, нежели Вегенер с его славянским, в общем, обликом.

## Глава VII В РОССИИ

20 марта берлинский поезд, в котором ехала труппа Рейнхардта, достиг пограничной станции Вержболово. Тут, в расчете на более широкую колею, меняли состав, и немцы перешли в уютные и просторные купе «Северного экспресса», с его полированным красным деревом, рытым зеленым бархатом обивки, лампами под красными шелковыми абажурами. Мягкий толчок, и — поезд покатил по широкой русской колее. Не только колея, тут все было непривычно широко; за окнами поезда убегали к горизонту бескрайние просторы, засыпанные — какая странность! — нетронутым зимним сне-

гом. В Польше уже хозяйничала весна, на голой отпотевшей земле проклевывались желтые звездочки мать-и-мачехи, и деревья повесеннему напряженно растопыривали в сияющей синеве свои сухие еще ветки, а тут словно и не март стоял на дворе! Одни только русские могли бы догадаться, что уже весна: по небу — чистому, ярко-синему. Немцы видели только зиму, потрясающей красоты зиму с розовым снегом и небесами ослепительной флорентийской синевы.

Впрочем, Рейнхардт не очень-то давал им засматриваться в окна. В течение всего двухдневного пути он мучил труппу репетициями, безжалостно отсеивая всех, кто не справлялся с его заданиями, и с ближайшей станции отсылая их обратно в Берлин. Так была отослана молоденькая актриса, игравшая служанку Иокасты. Текст ее роли Профессор распределил между несколькими статистками. Как ни странно, сцена от этого только выиграла — стала живее, и молодой актер Фриц Кортнер, впоследствии знаменитость, а тогда рейнхардтовский статист, долго ломал себе голову: отослали Профессор актрису, потому что придумал такое решение сцены, или решение сцены родилось после того, как актриса была отослана? Но так или иначе, все что ни делал Рейнхардт, все было к лучшему.

То, как играл Эдипа Моисси, Рейнхардта, в общем, удовлетворяло. Хотя и удивляло немного, потому что этот Эдип был непохож на вегенеровского и день ото дня становился непохожим все больше. Поначалу, во время первых репетиций, эта разница выглядела как разница характеров. «Моисси, — вспоминал Кортнер, — был исполнен изящного достоинства властителя, Вегенер производил впечатление человека с бешеным характером. Моисси страшился судьбы, Вегенер вызывал ее на бой, Моисси знал, что боги сильнее его, Вегенер считал, что шансы у него есть»<sup>1</sup>. И так далее, и так далее.

Рейнхардт не возражал против всех этих отступлений от уже принятой интерпретации, ибо полагал, что Моисси просто исходит из своих характерных внешних данных. То, что Моисси исходил из собственного, совершенно самостоятельного понимания образа, он тогда еще не догадывался.

Когда вечером 21 марта труппа прибыла в Петербург, билеты на все представления были уже распроданы, несмотря на неслыханно высокую цену: пятнадцать рублей за место! Но при этом общественное мнение было настроено к театру Рейнхардта все-таки враждебно. Газеты негодовали по поводу непомерных расценок, насмехались над «профессорским» титулом Рейнхардта, разоблачали его берлинские финансовые махинации. Суворинское «Новое время» позволяло себе откровенно антисемитские выпады. Первого представления ожидали со злорадным нетерпением.

Рейнхардт недолго протомил петербуржцев. Приглашенный в качестве постановщика массовок режиссер Александр Санин провел одну репетицию, чтобы ввести в спектакль «толпу» (петербургских гимназистов «хорошего сложения», набранных по объявлению в «Новом времени»), и 25-го Профессор объявил первый спектакль.

Вечер премьеры наступил, и зрители, аристократические заиседатаи модных премьер, привыкшие к первым рядам партера и бархатному уюту лож, с опаской переступили порог цирка Чинизелли, где неистребимо пахло лошадьми и опилками и где не нужно было снимать шуб. Очутившись в полутьме огромного амфитеатра, они ахнули.

Перед ними лежала пустая арена. От арены вверх, к той площадке, где помещается обычно оркестр, поднималась широкая лестница из семнадцати ступеней. Она вела к дворцу Эдипа — величественному черному фронтону с четырьмя огромными четырехугольными колоннами. По краям площадки курились два жертвенника, бросая багровые отсветы на едва видные в полутьме стены.

Вдруг пронзительно вскрикнули трубы. Над фронтоном, слева и справа, загорелись, словно два огромных глаза, два сине-лиловых прожектора. Окруженные дымным ореолом лучи скрестились на темном песке внизу. Зловеще пророкотали барабаны.

На арене появился человек с факелом — обнаженный по пояс, с белой повязкой вокруг бедер. Потом выбежали еще трое, тоже с факелами. Все четверо кинулись вверх по лестнице и замерли каждый на своей ступени. В наступившей тишине ясно слышалось потрескивание пламени в светильниках. Издали послышался смутный гул голосов, голоса становились все отчетливее, пока, посреди крика и воплей, не пробилося, наконец, настойчиво повторяемое слово «Чума!».

Вместе с этим словом появилась толпа. Она хлынула из всех трех цирковых проходов и наполнила до краев чашу арены, образовав, вместе со зрителями, единое колышущееся море голов. Потом в дымном синем свете прожекторов над толпой вырос целый лес рук, простертых ко дворцу. Это граждане Фив молили царя Эдипа избавить город от чумы. Для этого он должен был найти и изгнать человека, который был причиной мора: убийцу царя Лая, чей престол занимал теперь Эдип, женатый на вдове Лая, Иокасте. «Спаси! Спаси! Спаси!»

Яркий белый луч ударил в массивную дверь дворца. Она медленно отворилась, и из нее показался Эдип. Сделав шаг, он замер посреди площадки. Он замер надолго. Толпа внизу продолжала бесноваться, а Эдип стоял неподвижно и молча, давая зрителям себя рассмотреть.



Он был на котурнах, в белом хитоне, перехваченном на груди очень широким медным поясом. Прямые черные волосы падали на плечи. На лбу — повязка из серебряных блях. В руке — высокий серебряный жезл.

Наконец вопли и мольбы стихли, и звонкий крылатый тенор Моисси взлетел к куполу цирка: «В чем дело, дети мои?»

В ответ ему потекла сбивчивая, истеричная, бесноватая речь. То говорил слепой старец, прорицатель Тиресий, требуя изгнать из Фив убийцу Лая. Тиресий кричал, рвался из рук поводыря, бился головой о ступени. Ему вторили крики и рыдания толпы, которая металась внизу, в синем свете прожекторов, как больной на смятой постели.

Эдип слушал молча, не двигаясь, покуда под глухие раскаты грома Тиресий не прокричал, что убийца — это он, Эдип. Тут Эдип вспыхивал и обвинял Тиресия в том, что он подослан Креоном, братом Иокасты, желавшим свергнуть его с престола.

Появлялся Креон, радостно приветствуемый толпой. Расступившись, она пропускала его к лестнице. Остановившись на нижней ступени, Креон со спокойным достоинством оправдывался. Толпа молча слушала диалог Эдипа и Креона, дружно, единым слитным движением поворачивая головы в сторону то одного, то другого из говорящих. Луч света, падавший на Эдипа, то меркнул, то разгорался, как бы отмечая перепады его настроения.

Стремясь отвести от себя наветы Тиресия, Эдип рассказывал свою историю. О том, как покинул он Коринфское царство, ибо был сыном коринфских правителей, а ему предсказали, что он убьет отца и женится на матери. О том, как, скитаясь, он дошел до Фив и освободил их, разгадав загадку сфинкса, державшего город в рабстве. О том, как стал фиванским царем и женился на вдове Лая.

Однако обвинения, брошенные Тиресием, все-таки не давали ему покоя. Он посылал за пастухом, который в свое время должен был убить новорожденного сына Лая и Иокасты: так приказал сам Лай, которому предсказали, что сын убьет его и женится на матери. Послав за пастухом, Эдип скрывался за дверями дворца.

После небольшой интермедии — хора фиванских старцев, комментировавших происшедшее, — под куполом раздался переливчатый колокольный звон, и на площадке вновь появлялся Эдип, чтобы выслушать Вестника из Коринфа. Вестник сообщал, что царь Коринфа, Полиник, умер, и горожане просят Эдипа вернуться на царство. Эдип отказывался, ссылаясь на предсказание: «Но мать жива, и я ее боюсь!». «Не бойся, — отвечал Вестник, — Полибию ты не родной по крови». И открывал Эдипу, что он приемный.

С этого момента спокойствие покидало Эдипа. Движения Моисси становились судорожными, голос прерывался. Когда объявляли о приходе Пастуха, он в яростном нетерпении сбежал вниз по

лестнице, по дороге выхватывая у одного из факелоносцев светильник, и, растолкав толпу, хватал Пастуха за ворот, направляя свет факела прямо ему в лицо. Буквально вырвав у Пастуха ужасную правду — старик, в свое время убитый Эдипом по дороге из Коринфа в Фивы, был Лай, его отец, и женился он, следовательно, на своей матери. — Эдип словно погасал. Перевернув факел, он тушил его о землю и медленно, едва волоча ноги, поднимался по ступеням и скрывался во дворце.

После нескольких минут напряженной тишины из дверей с пронзительным воплем выбегали служанки: их госпожа, Иокаста, узнав о своем невольном преступлении, повесилась. Пораженная ужасом толпа бросилась было по лестнице вверх, потом откатилась назад и закружилась по арене. И вдруг — замерла, замолкла.

На верхней площадке появился ослепивший себя Эдип. По его лицу текла кровь. Сделав два неверных шага, он отступался и с грохотом катился по лестнице, колотясь головой о ступени. На арене он поднимался и снова падал, запутавшись в хитоне.

Креон, ставший отныне царем Фив, подводил к нему дочерей для последнего прощания. Потом поворачивался к Эдипу спиной и поднимался по лестнице к дворцу. Слепой Эдип, вытянув вперед руки, неверными шагами, спотыкаясь, пересекал арену и исчезал за занавеской бокового прохода.

Выстроившийся в одну линию хор проводил его жалобным возгласом, пропетым в унисон. Где-то далеко глухо пророкотали барабаны.

Спектакль кончился.

Оцепеневшая публика молчала, потом тишина взорвалась шквалом аплодисментов. Это уже позже, придя в себя, зрители стали анализировать впечатления, а критики и рецензенты спокойно и объективно разбирать уже не само впечатление, а средства, которыми оно было достигнуто.

Но тогда, в первые минуты, публика еще не успела забыть нервную дрожь и внезапный подколенный холод, вызванный падением Эдипа с лестницы и видом его окровавленных глазниц, и свое потрясение перелила в аплодисменты. Неважно, какими средствами была достигнута победа над настроженным, предубежденным, требовательным петербургским зрителем. Важно, что она была достигнута!

Как писала присутствовавшая на премьере московская рецензентка, преданная adeptка МХТ, Любовь Гуревич, «нельзя уйти спокойно и равнодушно с этого спектакля, продолжающегося без перерыва около двух часов. Он поражает, взвинчивает, рвет нервы. Словно пьяными уходят с него даже те, которые сами потом отрещиваются от него как от наваждения. Даже оставаясь холодными в душе, непрерывно сознавая, что это, по выражению

Толстого, «поддельное искусство», ежеминутно содрогаясь от внутренней фальши всего происходящего, сидишь в каком-то тумане. Не то хочешь вскочить и уйти, не то — остаться, чтобы смотреть, жадно смотреть. Это словно гашиш, от употребления которого люди становятся мало-помалу безвольными и невменяемыми»<sup>2</sup>.

Характер воздействия спектакля описан здесь очень точно. И, что немаловажно, признан сам факт этого воздействия. Позиция Гуревич в этом смысле уникальна, ибо почти все критики, не принявшие спектакль, просто отмели его как несостоявшийся — настолько выпадал он из рамок общепринятого и общеутвержденного.

Ревнителю психологического театра, поклонники «московских художественников» провозглашали спектакль «неискусством», ибо их возмущало столь демонстративное пренебрежение к психологическому правдоподобию и откровенная декламационность актерской манеры. Сам Станиславский, успевший посмотреть «Эдипа» еще в Берлине, то есть с Вегенером в главной роли, возмущался в письме домой: «Это так ужасно, что я застыдил своей профессии актера. Пафос, галдение народа, бутафорски-костюмерная роскошь»<sup>3</sup>.

Приверженцы классико-романтического направления были безмерно шокированы вторжением варварства и вульгарности в заповедный мир античной красоты. «Разве несносные прожекторы не опошляют святую литургию софокловой поэзии? — риторически вопрошал трагик Николай Россов, по-видимому, даже не заметивший, что «Эдип», которого он смотрел, принадлежал перу Гофманстала. — Разве ослепивший себя Эдип, проходящий без посторонней помощи через всю арену, не есть бессмыслица, грубо сочиненный эффект? Чем оправдать такой реализм, что толпа Рейнхардта, точно клоуны, появляется из боковых узких проходов никем не забываемого цирка? Ведь этим окончательно уничтожается весь аромат софокловой трагедии, временами даже чувствуется какой-то фарс при такой постановке!»<sup>4</sup>

А Николай Вильде приводил в назидание Рейнхардту пример традиционного, классико-романтического спектакля Муне-Сюлли в парижском «Трокадеро»: «Там хор говорил свои строфы под музыку арф, не разбиваясь на отдельные голоса, как у Рейнхардта. Там не было этой врывающейся толпы испуганных граждан. Было как-то молитвенное и красивее»<sup>5</sup>.

Отсутствием гармонической успокоенности, скрежещущими диссонансами возмущались неоромантики, которым спектакль Рейнхардта казался вопиющим образчиком дурного вкуса.

«Все законы хорошего вкуса попрали Рейнхардт, — писал об «Эдипе» Сергей Ауслендер. — С некоторым недоумением собирается изысканная публика в плебейский цирк, сидят в шубах



и шанках: пахнет конюшней, грубо сделан портал, грубые световые эффекты прожекторов, все грубо, резко, нет романтического любования Элладой, сладких грез о прошлом, где все, даже самое страшное и кошмарное, принимает образы нежные и прекрасные»<sup>6</sup>.

А вот как темпераментно возмущался спектаклем Сергей Волонский: «Или музыку софокловой лирики узнали вы в этом скандированном харканьи? Или понравился вам писк дворцовых плакальщиц?.. Бесцельное бегание, бессмысленное топтание по лестнице и бессмысленное возвращение... рейнхардтовский принцип смещения актеров со зрителями никогда не провозглашался в большей грубостью масштаба. Эта толпа фиванских граждан, толпящаяся здесь же рядом с нами, где обычно топчутся лошади... Этот Эдип, уходящий в изгнание за плюшевую занавеску, эти дрессированные старцы на фоне шляп и цилиндров!»<sup>7</sup>

Но эти нападки как слева, так и справа оставляли зрелище, созданное Рейнхардтом, совершенно неуязвимым. Об этом, в частности, свидетельствует и вынужденное, словно бы сквозь зубы, признание Гуревич. Варварский, вульгарный, безвкусный спектакль все-таки торжествовал, безраздельно подчиняя себе зрительный зал. Больше того, он потому наверное и торжествовал, что попирав законы хорошего вкуса, гармонии и соразмерности. Режиссер совершенно сознательно прибегал здесь к тому, что сейчас бы мы назвали шоковой системой воздействия.

Задачей Рейнхардта, который как всегда стремился преодолеть традиционный барьер отчуждения между аудиторией и классическим текстом, было чисто эмоциональное, безотчетное заражение зрителя. Спектакль должен был восприниматься так, как воспринимается ожог, вопль, вспышка — поверх слова, минуя сознание. «Игра» велась не по правилам, но именно потому «затягивала» публику. «Царь Эдип», — писал с неодобрением Виктор Жирмунский, — разрушал художественную грань между формой искусства и переживанием зрителя»<sup>8</sup>.

И он действительно ее «разрушал», ибо этой цели служило тут все. И то, что «изысканная публика» должна была против обыкновения явиться в «плебейский цирк» — высокая классическая трагедия разыгрывалась на заведомо «низких» подмостках. И то, что (беспрецедентно для того времени!) спектакль шел без перерыва, и шел целых два часа, в буквальном смысле слова не давая зрителю передышки. И то, что приемы его были нарочито грубы («грубые эффекты», как называли их ревнители хорошего вкуса), грубы, потому что утрированно выразительны. Ибо главным принципом постановки была именно повышенная выразительность, экспрессивность, то, что и сделало рейнхардтовского «Эдипа» предтечей экспрессионистского театра 1920-х годов.

Обращаясь к цирковой арене, Рейнхардт не только сталкивал два противоположных стиливых потока — высокий и низкий, он получал возможность совершенно по-новому организовать сценическое пространство и извлечь из этого не виданные ранее эффекты.

Выйдя на цирковую арену, Рейнхардт стал первым в Европе режиссером, который начал манипулировать на сцене массами, далеко предвосхитив в этом смысле экспрессионистов. Не десяток статистов, а толпа из пятисот человек, не несколько голосов, а мощный унисонный хор.

Вот как описывал «кухню» массовых сцен в рейнхардтовском «Эдипе» немецкий историк театра: «Весь хор, численностью до пятисот человек, разбит на группы, которые вливаются в цирковой манеж через разные входы. У входов толпа остается более тесно сплоченной, чтобы создать впечатление, будто новые массы людей теснятся сзади... когда толпа с мольбою простирает руки, сначала поднимается одна рука, затем другая, чтобы зритель воспринял усиление, удвоение этого массового жеста. Все поворачивают головы к тому, кто говорит в данное время. Самые оживленные места диалога сопровождаются более сильными или более слабыми стонами... более длинные речи хора поделены между отдельными группами: одна из хоровых групп начинает, другая вступает за несколько слов до того, как кончает предыдущая группа. Группа, стоящая всегда дальше, позади остальных, — в нее входят самые низкие голоса — тянет последнее слово в течение нескольких мгновений. Отсюда происходит восхитительное угасание звука, которым Рейнхардт умеет производить такое сильное впечатление»<sup>9</sup>.

Этот способ организации сценического пространства, затопляемого толпой, которая втекала и до краев наполняла чашу арены, становясь в ней единым, огромным и, в своей огромности, чудовищным биологическим организмом — почти механизмом, — лишь позднее, у экспрессионистов, обнаружил свой полный трагический смысл. Толпа предстала у них как «человек-масса», где каждый нивелирован как индивидуальность, но составляет часть целого, действующего как единое существо, грозное и жалкое одновременно.

Рейнхардтовская толпа на арене была лишь предчувствием грядущей темы и грядущих времен. Не улавливая еще смысла экспрессионистской коллизии, режиссер с необыкновенной чуткостью ухватил ее эмоциональную окраску: чувство безысходного отчаяния от трагической несоизмеримости сил Человека и Мира, Человека и Рока.

Ужас, охватывающий человека при виде разверзшейся перед ним бездны этой несоизмеримости, и выражался в сценической партитуре «Эдипа», выстроенной на самых прямолинейных кон-



трастах: одинокая фигура — толпа, тишина — крик, темнота — свет, движение — неподвижность. Луч прожектора, концентрированный и напряженный, как палец, протыкал тьму. Тишину прерывал многоголосый вопль толпы. Вслед за паузой статуарной неподвижности следовало бешеное движение, когда только что стоявший на площадке Эдип вдруг скатывался вниз по ступеням дворцовой лестницы, пересчитывая их своим телом.

Экспрессивность этого оглушающего, ослепляющего, бьющего по нервам сценического зрелища была так агрессивна, что захватывала зал вопреки воле. И в то же время она была так нова, что профессионалам казалась ненормальной — чудовищной, безвкусной.

Но несмотря на суровые осуждения критики, столь удивительные для Рейнхардта, привыкшего у себя дома к безоговорочному признанию, было все-таки несомненно, что спектакль «Эдип» имеет в России такой же большой успех, как и в Германии.

Правда, в России у этого успеха был оттенок, которого в Берлине не было. Русская аудитория очень четко отделила от рейнхардтовского спектакля «партию», исполняемую Моисси, и, отделив, поставила ее неизмеримо выше всего прочего.

«Молодой, нервный, обаятельный, он поразил всех своим гололом, дикцией и темпераментом, не потерявшим даже посреди оксальтированного пафоса рейнхардтовской постановки», — писал Юрий Беляев<sup>10</sup>.

«Во всем этом беспорядке, во всем декламационном завывании только одно впечатление красоты и точности — это голос и дикция Моисси — Эдипа», — вторил ему Сергей Волконский<sup>11</sup>.

Точность была столь безупречной, что сама «красота», то есть отнюдь не жизнеподобный, а высокий строй моиссиевского исполнения, воспринималась как «живая жизнь» посреди нарочито аффектированного зрелища, созданного Рейнхардтом. Впечатление «живой жизни» было таким сильным, что у некоторых критиков возникала даже характерная аберрация. Казалось, что Моисси неврастеничен, что он играет «нашего современника», что он «дает черту больной наследственности», что за истерическим финальным смешком Эдипа вот-вот последует освальдовское: «Мама, дай мне солнце!»

Но это была именно аберрация. Моисси оставался в пределах высокого строя трагедии, отнюдь не опускаясь в сферу современной психологической драмы. Как справедливо замечал Михаил Юрьев, полемизируя с теми, кто видел в Моисси неврастеника, «неврастения это тик души... Как Моисси ни нервен, он остается классическим по завершению красоты исполнения»<sup>12</sup>.

И это была правда. Моисси действительно был «классическим». Ибо внутри созданного Рейнхардтом избыточно яркого, надрывного



зрелища — прекрасного и вульгарного одновременно — он сохранил верность и своей романтической теме, теме избранника, и своему романтическому, то есть гармоническому языку.

Моисси играл в Эдипе не маленького человека, как Вегенер, а богочеловека. Он сумел сделать своего Эдипа живым, оставив его недосыгаемо высоким. Но то была новая высота, которую рецензенты, настроенные на волну привычных представлений об античной трагедии, словно не замечали. Вернее, замечали, но не могли оценить ее во всем ее значении.

Так, например, даже благожелательно настроенная к Моисси критика с сожалением отмечала, что Эдип у него не царь и не полубог, а просто — человек. «Не царь античных времен, не герой-полубог, а просто простой, очень хороший и очень добрый человек»<sup>13</sup>.

Но Моисси был не «просто человек» — он был действительно «очень хороший и очень добрый». Такой хороший и такой добрый, что становился больше чем человеком — богочеловеком, подобным тому, из Назарета, который рядом с языческими богами древности тоже выглядел последним из смертных.

Иными словами, «Эдип» у Моисси становился христианской интерпретацией языческой легенды. Бессознательно и, следовательно, безлично совершенный грех отчуждался в ней от героя настолько, что выглядел ничьим и общим. Своим страданием этот Эдип — почти Христос — искупал грехи всех и всех спасал. Сама предопределенность его трагедии приобретала здесь то самое значение, которое она имела в христианской легенде: Эдип был заведомо приговорен к страданию и изменить был ничего не в силах.

Именно потому актером тут был усилен момент сознания героем своего положения. Его Эдип не был жертвенным животным, он испивал свою чашу сознательно. Кульминацией роли была у Моисси сцена, где Эдип, вопреки всеобщим мольбам, яростно добивался от Пастуха и Вестника ужасной правды, которой мог бы и избежать. Но он все-таки добивался этой правды, которая должна была обречь его на муку, как добывается света человек, отчаявшийся блуждать в темноте. Эдип — Моисси тряс Вестника, ухватив рукой складки его хитона, он буквально лоб в лоб сталкивал его с Пастухом, вырывая у обоих воспоминания о происшедшем и сопоставляя одно с другим.

Таков был высокий смысл «Эдипа» в понимании Моисси. Именно этот смысл определил стилевой строй его игры, это тончайшее (точнейшее!) балансирование между повышенным тоном романтического театра и ошеломляющей своим аскетизмом простотой театра психологического.

Вот тут, через смысл, а отнюдь не только через форму выражения проходил водораздел между Моисси и всем прочим в спектакле,

который, на первый взгляд, тоже балансировал между этими стилями. Очень точное определение места Моисси внутри спектакля принадлежит Федору Степуну, видевшему «Эдипа» год спустя во время московских гастролей.

Темперамент, который равно отличал как игру Моисси, так и постановку Рейнхардта, есть, считал критик, «только формальная стихия души. Только ее количественный элемент, мертвый без момента качественного, ритм переживания пуст без действительно значительной мелодии души. Моисси тут первый из первых. И потому его радость уже не радость только, а восторг, грусть не грусть только, но скорбь... и живущая в душе драма уже не драма только, всегда случайная, но трагедия судьбы и мировой закон, и жизнь его на сцене уже не переживание только, а само бытие. Так вырывает он нас из относительной сферы психологического искусства и возносит в пределы подлинной, сущей красоты... такое высокое искусство требует значительного повышения выразительности основных средств сценического творчества»<sup>14</sup>.

И действительно, оттого, что повышенная выразительность диктовалась самим замыслом, самим высоким смыслом трактовки Моисси, его Эдип от начала и до конца существовал в «пределах подлинной, сущей красоты».

Прекрасен был он сам: маленький, на котурнах и в длинном хитоне он казался высоким и стройным, огромные глаза сияли в ярком встречном свете прожекторов, весь в белом, он как будто светился на темном фоне дворцового фронтона.

Прекрасна, певуча, полногласна была его пластика: «Жест изысканный, но одновременно простой, глубоко индивидуальный, личный, но в то же время символический» — так описывает его Степун и приводит пример. Вот как при первом своем появлении Моисси — Эдип поднимает коленопреклоненную толпу: «Протянув вперед ладонями кверху еще не совсем вытянутые руки и согнув спину, Моисси всем телом подается назад и тем самым как бы опускается к народу. Оставаясь в таком положении, он сначала до последней возможности вытягивает руки вперед и кверху, но народ не поднимается, тогда он начинает выпрямлять спину, и этим движением простертые до неподвижности руки еще раз подаются вперед. Неподвижное двинулось, толпа поднялась. Весь жест окрашивается символическим светом».

И действительно — символическим, ибо этим своим упругим и пластически необыкновенно красивым движением Моисси словно совершал живое чудо: сообщал движение неподвижному, вдыхал жизнь в мертвое.

И таким же неправдоподобно прекрасным, подчеркнута мелодичным было и звучание голоса. Произнося свою первую, обращенную к толпе фразу: «Ihr armen Kinder!» («Бедные мои де-



ти») — он точно соблюдал опорные интервалы ниспадающей октавы: тоника — квинта — октава.

Но и будучи неправдоподобно прекрасным, сиянным, этот Эдип все-таки до конца оставался человеком. Когда он уходил в последний раз, неверными шагами пересекая арену, туника падала у него с плеч, и взгляду зрителя представало его по пояс обнаженное тело, такое хрупкое, беззащитное, уязвимое. И оттого мука, которую оно претерпевало, казалась нестерпимой, как собственная. За плюшевую занавеску, скрывавшую выход с манежа, уходил не просто «один из нас», а лучший из нас, спасший нас своей мукой.

Так, пробившись сквозь режиссерский замысел, прозвучала в экзальтированном, почти экспрессионистском спектакле Рейнхардта собственная, романтическая мелодия Моисси, которая так пленила русского зрителя, традиционно чувствительного и к этой теме, и к этому языку.

Успех Моисси, к тому же выделенный из успеха спектакля в целом, был так велик, что после него актер уже не мог не уверовать в себя: Моисси наконец-то понял масштаб и специфику собственного таланта. Понял это и Рейнхардт: если не масштаб, то специфику — несомненно. Масштаб он все-таки предпочитал не видеть. Наверное, он был даже удивлен овациями, которые обрушивались в России на исполнителя главной роли! Это вопиюще противоречило всем надеждам, связанным с русскими гастролями рейнхардовского театра.

В легендарно богатую Россию, это Эльдorado всех европейских гастролеров, Рейнхардта привел не только расчет на баснословную выручку. Гастроли были задуманы как демонстрация торжества немецкого искусства. Амфитеатр цирка в вечер премьеры был украшен черно-желтыми флагами. На представлении присутствовал посол. Рейнхардту был вручен адрес от петербургской немецкой колонии и лавровый венок: на обвивавшей его атласной ленте было написано: «Пионеру германского искусства».

И вдруг, вопреки ожиданиям, вопреки прочно сложившейся традиции, в финальных вызовах прозвучало, заглушая все, итальянское имя Моисси. Его вызывали столько же, сколько самого Рейнхардта! В вечер премьеры Профессор проявил великодушные. Выйдя на оркестровую площадку, туда, где только что стоял Эдип, Рейнхардт с достоинством раскланялся, потом повернулся к шеренге выстроившихся в почтительном отдалении актеров, за руку вывел из нее Моисси и отечески подтолкнул его в спину, как бы приглашая отвесить благодарный поклон. Моисси сиял и кланялся, счастливый и растерянный, еще не вполне представляя себе размеры своего триумфа.

Когда эти размеры стали ясны, самолюбивый Рейнхардт перестал отечески выводить его за руку. Он был раздражен и удивлен.



Ведь он никогда не ошибался! Он предпочел Моисси Вегенера, а Вегенер — Эдип имел у берлинской публики такой успех! Он отодвинул Моисси, чтобы приблизить Бассермана, и именно Бассерман получил зимой 1911 года «кольцо Иффлянда», высшую награду немецких актеров. И вдруг — это странное, необъяснимое предпочтение!

Рейнхардт не скрывал своего раздражения, но оно уже не делало Моисси несчастным. К тридцати двум годам он наконец-то повзрел, стал взрослым.

Ему пришлось стать взрослым. В Петербурге он получил известие о смерти отца и в тот же день — телеграмму о рождении дочери, Беаты. Так что он наконец «отлепился», но и отлепившись, не почувствовал себя сиротой.

К тому же он был в ту пору так счастлив!

Мало того, что в Берлине его ждала дочь, эта радость и чудо, которые будут теперь в его жизни всегда. Было покончено с мучительными отношениями, которые до сих пор связывали его с Марией. Теперь, когда дочь родилась, и родилась как бы «в лоне семьи», то есть охраняемая именем Моисси, Мария отпускала его на все четыре стороны. Отныне он все время мог быть с Иоганной — в доме Марии его больше не ждали.

Правда, мелькала у него порой мысль, что еще лучше было бы быть ни с кем, но он гасил ее, не дав ей разгореться.

Однако, Иоганна, сопровождавшая его в русском путешествии, чувствовала это безотчетное стремление к свободе и ревновала Моисси к бесчисленным петербургским поклонницам так яростно, как ревнуют обычно к одной. Она ревновала его просто к стихии жизни, к ее возможностям, ее обещаниям. Она любила его и хотела оставить его только себе.

Впрочем, поводы для ревности были такими эфемерными, что до тягостных объяснений дело не доходило. В ту пору между любовниками царил мир. Они вместе радовались успехам Моисси, вместе открывали Петербург: утопанный, изрезанный полозьями бесчисленных экипажей снежный покров Невы, такие яркие в темноте почного парка электрические огни Виллы Роде, безбрежное ледяное пространство, распахивающееся со «стрелки» Елагина острова.

29 марта Моисси вместе со всей группой был приглашен на обед к графу Зубову в его особняк на Исаакиевской площади. Из темноватой столовой, обшитой деревянными панелями, были видны массивные гранитные колонны — западный портал Исаакиевского собора. По фронтону лепились знакомые с греческо-албанского детства буквы кириллицы. Моисси перевели: «Царю царствующих».

Храм, его тяжелая темная колоннада, заполнял все окна Зубовского дворца, не пропуская в них небо. И на устах всех при-

сутствующих тоже был храм — храм искусства. За время своей театральной карьеры Моисси привык к этому словосочетанию, но он ни разу не слышал, чтобы его произносили с такой истовостью.

Сидевший рядом с Моисси граф Сергей Волконский говорил, что он, Моисси, должен сыграть царя Федора Иоанновича, царя — Блаженного, царя — Святого. Эта роль — только для русского, но Моисси лишь по чистой случайности немец, на самом деле «Вы — наш».

И хотя звучало это странно, нечто подобное Моисси действительно чувствовал. Он в самом деле ощущал эту страну своей.

Год спустя, когда он увидел разноцветные, разновеликие купола Василия Блаженного (такие восточные, прямо Тадж-Махал!), а потом розовые апрельские свечи киевских каштанов и плавно сбегающую к морю одесскую лестницу, это ощущение стало еще сильнее.

Но впервые оно пришло к нему тогда, в Петербурге, в тот снежный, тот солнечный, тот нежный март.

## Глава VIII

### ПЕРЕД ВОЙНОЙ. ВОЙНА И ПЛЕН

Годы накануне первой мировой войны были для Европы на редкость спокойным и счастливым временем. Вспоминая об этой поре в мрачные годы фашизма, Стефан Цвейг вздохнул о ней, словно о потерянном рае: «Вена, Париж, Милан, Лондон, Амстердам при каждой новой встрече изумляли и восхищали: все шире и величественнее становились улицы, грандиознее общественные здания, богаче и изящнее магазины. Уровень жизни возрастал... Новые театры, библиотеки, музеи возникали повсюду; такие удобства, как ванна и телефон, бывшие доселе привилегией избранных, проникали в быт мелкой буржуазии, да и пролетариат, с тех пор, как рабочий день был сокращен, заявлял о себе, требуя хотя бы малой доли в благах и удобствах жизни. Все шло вперед... никогда Европа не была сильнее, богаче, прекраснее, никогда не верила она так глубоко в прекрасное будущее»<sup>1</sup>.

Благодаря достатку и свободному времени у людей появилась возможность недоступных ранее развлечений — путешествий, спорта. Менялся самый стиль жизни. Европа на глазах молодела. Мужчины сбрили бороды, женщины сбросили корсеты и укоротили юбки. В моду вошли танцы, завезенные из Латинской Америки, — кек-уок и танго, соответствующие вновь обретенной молодой раскованности тела.

И не только на физическое, но и на духовное состояние воздей-

становалась новая атмосфера. Как пишет в тех же мемуарах Цвейг, «люди набрались духу: в них появилась новая отвага, они стали смелее в странствиях, безрассуднее в жизни... мелочной расчетливости стали стыдиться»<sup>2</sup>.

Даже Берлина — этой цитадели филистерства — коснулся легкий и веселый дух перемен. Один за другим распахивали двери танцевальные залы и ночные кафе, как грибы росли теннисные корты, вошли в обычай воскресные загородные прогулки на велосипедах, совершаемые всей семьей. Берлинцы веселились, сорили деньгами, танцевали. Никогда еще Моисси, этому легкомысленному, беспечному южанину, не жилось в Берлине так хорошо, как сейчас. На всех снизошла счастливая уверенность в будущем именно тогда, когда до несчастья было уже рукой подать. «...нам мерещилась заря новой эры, — вспоминает Цвейг, — а на самом деле это было зарево уже приближающегося мирового пожара»<sup>3</sup>.

Но кто тогда думал о пожаре! Моисси, во всяком случае, не думал. Он был счастлив.

Мало того, что после русских триумфов он, хотя и лишенный покровительства Рейнхардта, объективно возвращает себе место премьера труппы, по праву деля его с Бассерманом. Он вообще вырывается на первое место: в 1911, 1912, 1913 годах Моисси — самый модный в Берлине актер. Его осаждают поклонники и поклонницы, его переманивают в другие театры, он получает баснословные гонорары, он веселится напропалую, днюя и ночуя в кафе «Вестенс», знаменитом прибежище берлинской богемы. А еще он обрастает замечательными друзьями, и круг их свидетельствует о том, что и в эти годы — годы легких удач и бездумного веселья — в Моисси продолжается подспудная душевная работа. Общества актера ищет блестящий венец, утонченный поэт Гофмансталь и одновременно «больной гений» Эдвард Мунк, богемствующий норвежский художник, все время находящийся на грани нервного срыва. С Мунком Моисси пьет, покупает у него картины, щедро выбрасывая на них огромные суммы. С Гофмансталем он читает и слушает стихи, гуляет по берлинским пригородам, вспоминает Вену.

В эти же годы, как почти все рейнхардтовские актеры, Моисси начинает сниматься в кино. «Черный закон», «Глаза Оле Брандеса», «Последний день Помпеи» — все это типичная кинопродукция тех лет: мелодрамы, костюмно-исторические трагедии. «Великий немой» еще не заговорил, и Моисси, подобно всем остальным, изменяет своей привычной манере, компенсируя отсутствие слова утрированной мимической игрой. Он бешено вращает глазами, бьет себя в грудь, картинно отшатывается, отчаянно заламывает руки — и, глядя на него, зрители, а в особенности зрительницы то холодеют от ужаса, то обливаются слезами, то облегченно вздыхают.



Кроме того, Моисси впервые пробует себя в качестве педагога — в актерской школе, открытой Марией Урфус. Сама она живет в том же доме, где школа, и он часто у нее бывает. Не только из-за школы — из-за крохотной белокурой Беаты тоже. Моисси переживает первые радости отцовства. Несмотря на недовольство Иоганны, он продолжает содержать не только Марию — это для него само собой разумеется, но и всех ее многочисленных бедных родственников. Слава богу, деньги у него теперь есть.

Одним словом, дела у Моисси в эти годы идут так же хорошо, как у всех берлинцев, всех немцев, или, если принять рассуждение Цвейга, как у всех европейцев вообще.

Но в искусстве этого времени он продолжает стоять особняком. Характерное для Моисси высокое духовное напряжение держит его вне русла главной художественной моды этих лет — вне «модерна», сосредоточенного на чисто декоративной задаче и потому окрашенного в тона своеобразного эстетизма.

«Это было время, — вспоминает о той же поре в России Петров-Водкин, — «Весов и Скорпиона», утончающих и разлагающих на спектры видимость... время Бердслея, когда запунктирились и за-гирляндились кружочками все книги, журналы и альманахи передовых издательств... это было время, когда венский модерн с беспозвоночной кривой и болотным колером вышел на улицы: Ярославский вокзалом, купеческими особняками и «бледными ногами» Валерия Брюсова...»<sup>4</sup>

«Беспозвоночная кривая модерна» ясно различима в те годы не только в архитектуре и прикладной живописи с их приверженностью к текучим линиям растительного орнамента, она видна и в театре. Так, скажем, ее мгновенно узнаешь на знаменитом рисунке Кокто, изображающем Нижинского в роли Раба в «Шехеразаде» — в этой его почти эмбриональной позе, в линии контура, заключающего фигуру танцовщика в мягкий овал.

И вообще пряная декоративность дягилевских спектаклей, прямо связанная с декоративностью «модерна», стала в ту пору своеобразным эталоном, надолго определившим характер европейских театральных исканий.

Как писал с истинно французской восторженностью один парижский критик: «Вся жизнь раскололась на две части — до и после Дягилева».

Чисто декоративный поиск характерен в ту пору и для немецкой сцены. В частности, в этом направлении, помимо самого Рейнхардта, работают и его молодые помощники в «Каммершпиле», ставя «Турандот» Гоцци и пантомиму Фрексы «Сумурун» в духе стилизованной восточной орнаментальности: шелковые шальвары и звенящие браслетами босые ноги, полуголые мужские торсы и страусовые опахала. Но хотя Моисси в спектаклях и участвует, более

того, играет в них главные роли, само направление этого поиска его не задевает. Его притязания лежат в иной плоскости.

Они, скорее, перекликаются с притязаниями театральных утопистов 1910-х годов, связанных с антропософским учением Рудольфа Штейнера, — с исканиями Жака-Далькроза, Аппиа, Дорна.

Именно они, претендовавшие на то, чтобы вернуть человеку его истинное место — место центра космоса, возродили в ту пору на сцене вагнеровскую идею театра как образа универсальной жизни, его проповедь синтеза всех искусств. Только если для Вагнера своеобразной моделью космоса была музыкальная драма с ее единством симфонического, вокального, драматического искусства, то для новых реформаторов сцены — швейцарца Аппиа, француза Жака-Далькроза, немца Дорна — такой моделью должна была стать новая, трехмерная сцена, на которой тело актера должно было жить специфической музыкально-ритмической жизнью, «настраивающей» его дух на волну «мирового духа». Сцена, очищенная от шелухи исторического и бытового декора, и музыкально пантомимирующий актер должны были дать образ «голого человека на голой земле» в главных непреходящих закономерностях их отношений — тех закономерностях, которые оседают в мифах.

Целью этого театра, театра мистерий и массовых действ, было, в сущности, создание новой религии — то, что в России с такой ясностью оказалось сформулировано Вячеславом Ивановым и Андреем Белым.

Выход за пределы чисто эстетической задачи, то есть стремление посредством театра «пересоздать» \* человека, было главной чертой европейской театральной утопии предвоенных лет, и эта черта не могла не импонировать Моисси, актеру-проповеднику, страстно верующему в высочайшее предназначение искусства. Не мог не привлекать его и нравственный облик новейших утопистов с характерным для них активным гуманизмом. Недаром девизом одного из самых видных штейнерианцев, барона Дорна, основавшего в окрестностях Дрездена знаменитый Институт ритмического воспитания, было: «Практическая воля плюс идеализм» \*\*.

Собственно штейнерианцем Моисси, с его инстинктивным

---

\* Характерно, что театральное, сценическое бытие было, по Штейнеру, одной из первых ступеней самопознания и «самосоздания» человека.

\*\* О том, что «идеализм» этих фантастических людей, утопистов 1910-х годов, был действительно помножен на «практическую волю», свидетельствует бескомпромиссность их поведения во время войны. Будучи принципиальными пацифистами, все они после 1914 года оказались в нейтральной Швейцарии: одни по доброй воле, как Андрей Белый, другие по воле шовинистически настроенных правительств воюющих стран; так, например, именно в Швейцарию эмигрировал Э. Жак-Далькроз, когда его изгнали из Германии за то, что он подписал протест против разрушения немцами Реймского собора.



недоверием ко всему «темному» и мистицизму в том числе, но стал — швейцарский «Мессия» не свел его с ума так, как свел он Андрея Белого или Михаила Чехова, но чисто «сценические выходы» этого учения его интересовали.

Тем более, что эти «выходы» он мог наблюдать прямо в Германии, никуда не выезжая, в том же Институте ритмического воспитания в Хеллерау, куда Дорн пригласил работать самого Жака-Далькроза.

В 1912 году в Хеллерау побывал Сергей Волконский, восторженно описавший и сам Институт, который, по его мнению, возвращал людям утраченный ими дух истинно человеческого единения, и один из показанных ему там спектаклей. То была опера Глюка «Орфей», поставленная силами учеников под руководством Жака-Далькроза.

Зрительный зал, рассказывал Волконский, был выгорожен белыми колоннами и белыми полотняными драпировками, за которыми прятались электрические лампы: «Постепенно свет зажигается, и вы погружаетесь в световую ванну».

Сценическая площадка складывалась из нескольких платформ, которые по мере надобности то задергивались светло-синими колленкоровыми занавесами, то обнажались. На разных планах перекрещивались лестницы. Роль Амура «играло» световое облако, появлявшееся во время центральной арии на самом верху узкой, задрапированной синим лестницы. Симфоническая часть оперы находила себе зрительное воплощение в массовых сценах: взявшись за руки и стоящие на коленях актеры образовывали своими телами несколько концентрических кругов — «венков», как пишет Волконский. «Когда музыка достигала форте, они перегибались в поясице так, словно раскрывался цветок. Потом, под диминуэндо цветок снова закрывался. Свет при этом то усиливался, то ослаблялся»<sup>5</sup>.

При всей наивности отдельных сценических решений все это, несомненно, было плодотворным развитием вагнеровской идеи слияния драмы с музыкой, куда более удачной, нежели байрейтская, попыткой «овеществить» неосязаемое, придав музыке зримую сценическую конкретность.

Слияние великой музыки с движением и светом было действительно своеобразной «световой ванной», очищающей душу, как литургия.

Вся театральная Европа паломничала к Жаку-Далькрозу и Дорну. Если к Штейнеру приезжали обычно высоколобые художники-мыслители типа Андрея Белого, то в Хеллерау стекались именно практики сцены — актеры, режиссеры. Приезжал Антуан, приезжал Люнье-По. Рейнхардт, по-видимому, тоже приезжал, так как свой Очень Большой Театр он в ту пору явно пытался направить и



русло этих новейших театральных исканий: ему тоже хотелось создать свою сценическую литургию.

Правда, выходило из этого бог знает что, так как язычески чувственной природе Рейнхардта был глубоко чужд не только мистический дух новой сцены, но и сам ее идеальный, богоискательский смысл. «Литургию» он воспринимал исключительно со стороны зрелищной и откровенно в этом признавался.

«Церковь,— писал он,— и прежде всего церковь католическая, это и есть колыбель современного театра. Ей самой присуща атмосфера особой театральности. Католическая церковь, задачей которой является пробуждение в нас высочайших духовных порывов, достигает этого прямым воздействием на наше сознание самим своим обликом: колоннами, уходящими ввысь, куполами, мистическим полумраком алтаря. Она зачаровывает нас восхитительными пронаведениями искусства, сиянием витражей, блеском тысяч свечей, бросающих блики на золотое убранство храма. Она заполняет наш слух пением и музыкой, чарует звуками органа, сладким запахом ладана. Все это путь к нашему внутреннему существу, дорога к возвышенной собранности и откровению»<sup>6</sup>.

Совершенно очевидно, что этот гимн католической церкви вышел из уст не столько католика, сколько художника, с детства и на всю жизнь очарованного барочной роскошью зальцбургских храмов. Он не зрелищу хотел вернуть литургический смысл, он хотел литургию сделать зрелищем.

Потому все «литургии» Рейнхардта неизбежно приобретали оттенок «шоу», о чем свидетельствует, например, знаменитый «Миракль» по мотивам метерлинковской «Сестры Беатрисы», поставленный им в 1911 году в Лондоне.

Огромный, из стекла и стали, театральный зал «Олимпия», который лондонцы прозвали «железнодорожным вокзалом», он, по его словам, превратил в «пламенеющую готику».

На сцене был дотошно воспроизведен роскошный интерьер готического храма с отлитой из гипса «деревянной резьбой» и цветными витражами. В главной роли выступала русская танцовщица, красавица Наталья Труханова, согласившаяся исполнить весьма рискованный номер: палач буквально раздевал ее ударами «бича», и она предстала зрителям в покрове из одних только своих роскошных волос. В картине охоты на сцену выводили огромную свору борзых, а охотники выезжали на белых цирковых лошадях, перекрашенных по требованию Рейнхардта в пегих. В массовых сценах были заняты двести статисток, изображающих монахинь. В финале на снискавшую прощение грешницу сыпались из-под купола церкви тысячи живых благоухающих роз. Спектакль сопровождала музыка в исполнении «живого» симфонического оркестра из ста пятидесяти человек.

Литургия-шоу имела у зрителя огромный успех, и воодушевленный им Рейнхардт тут же поставил еще одну. Гофмансталь сделал для него адаптацию средневекового немецкого моралите о грехе и возмездии, и эта его мистериальная драма под названием «Каждый» была поставлена Рейнхардтом на огромной арене цирка Шумана.

Однако спектакль, который спустя десятилетие завоевал такое зрительское признание, сделавшись словно бы «визитной карточкой» театра Рейнхардта, в 1911 году провалился.

Может быть потому, что разыгрывался он на арене, а не на церковной площади, как это стало в обычае с 1924 года, когда Собор святого Стефана и зальбургские барочные дворцы полноправно вошли в сценическую картину. А может быть потому, что зритель 1911 года, радостно и уверенно смотрящий в будущее, еще плохо представлял себе, что такое возмездие.

В главной роли выступал Моисси: неловкий, не справляющийся с требованиями акустики, предъявляемыми ареной, плохо слышный, плохо видный и, главное, плохо понимающий смысл рейнхардтовской литургии.

Он не понимал, чего ищет Рейнхардт, и не мог скрыть своей растерянности — ни в «Каждом», ни в последовавшей за ним очередной гофманстальевской адаптации — «Электре».

«И что же мне теперь делать?» — в растерянности обернувшись к Электре и с ужасом взглянув на окровавленный топор, спрашивал Моисси — Орест. И хотя спрашивал это матереубийца, в его растерянности было столько детской несчастьности, что зрители — по свидетельству критики — больше сочувствовали убийце-сыну с его тихим вопросом, чем вопящей, умирающей матери.

«Что же мне теперь делать?» — таков был невысказанный вопрос, который Моисси носил в себе, вернувшись после московских триумфов в Берлин и послушно исполняя на всех рейнхардтовских сценах все, что требовали от него режиссеры. Он даже сыграл и спел Ганимеда в оперетте Зуппе «Прекрасная Галатей», гала-спектакле, поставленном осенью 1913 года Рейнхардтом и продирижированном Рихардом Штраусом.

И тут Рейнхардт, учитель и покровитель, в очередной раз решил, что ему делать, подарив Моисси роль — на всю жизнь. Это был толстовский Федор Протасов или, как интимно называли его немцы, «Федя».

Мысль о «Живом трупе» возникла у Рейнхардта в Москве, во время апрельских гастролей 1912 года. В эти дни немецкие гости побывали на только что вышедшем спектакле МХТ. Они увидели дуэт Ивана Москвина и Алисы Коонен, услышали старинный русский романс «Вы меня пленили, вы мне жизнь разбили» (Протасов и Маша пели его едва слышно, словно не голосом уже, а одной



душной), были потрясены страстью и удалью цыганской народной песни «Шелмаверсты».

Моисси уже видел однажды Москвина — в «Царе Федоре Иоанновиче», видел и не мог забыть. И новый москвинский Федор тоже запал ему в душу навсегда. (Он даже позаимствовал у него кое-какие мизансцены: например, он, как и Москвин, слушая пение цыган, ничком лежал на диване.)

Для Рейнхардта спектакль МХТ тоже был большим художественным потрясением, но для него имела значение еще и сенсационная сторона дела. Ведь речь шла о неизвестной в Европе пьесе великого писателя. К тому же Толстой только что умер, и потому интерес к нему широкого читателя и зрителя был особенно велик.

Все десять дней, что Рейнхардт пробыл в Москве, он посвятил, с одной стороны, улаживанию юридической стороны вопроса — переговорам с семьей Толстого, с другой — изучению «цыганского колорита». Он побывал у «Яра», он слушал Полевицкую, он даже пытался — хотя и безуспешно — пригласить ее в свой спектакль.

Рейнхардт предвкушал, какое ошеломляющее впечатление произведет на уравновешенную берлинскую публику разнузданная стихия цыганщины, и центром своего будущего спектакля делал именно ее. Что же касается главной роли, то поначалу он собирался сыграть ее сам. Может быть потому, что когда-то играл Луку в спектакле Отто Брама «На дне» и ему казалось, что «босяцкую» часть роли он сможет передать превосходно. Но потом, к его чести, замечался.

Правда, не сразу. В Москве и некоторое время в Берлине он еще придерживал роль для себя. И как-то, делаясь с Максом Фактором планами будущей постановки, признался, что ужасно хотел бы сыграть Протасова сам. «Так в чем же дело? — Дело в том, что есть у меня один актер...» — И Рейнхардт сделал неопределенный жест рукой.

Этим актером был Моисси.

Протасов стал его призом, его выигрышем, самым, может быть, крупным в жизни. Эдип, Протасов, а в последние годы Каждый в одноименной мистерии Гофмансталя — это было лучшее, что содал Моисси, и, как все лучшее, он и эту роль сделал сам.

Рейнхардт, наверное, потому и сказал «есть у меня один актер», что к тому времени прекрасно знал Моисси и чувствовал в нем гигантские душевные запасы. Ну а к тому же актер уже блистательно доказал — завоевав своим Эдипом московскую и петербургскую публику — как замечательно понимает он «славянскую душу».

Подарив Моисси Протасова, Рейнхардт им больше не занимался. Разве только помог пайти кое-какие технические приспособления. Придумал, например, чем занять руки актера, привыкшего к экспрессивной статике и столь же подчеркнута экспрес-



сивным жестам Эдипа. Рейнхардт дал его Протасову пенсне, которым Моисси жестикулировал в минуты горячности.

Но душу Протасова Моисси нашел сам.

Эти поиски Рейнхардт, совершенно уверенный в актере, доверил ему полностью. Сам режиссер в это время был занят воссозданием цыганского и босяцкого московского колорита. Его находки очень понравились жаждущим экзотики берлинским зрителям, но безумно раздражали русских критиков, наводнивших петербургские и московские газеты возмущенными рецензиями.

«Посетители трактира у него курят сигары, половые ходят в смокингах, городовые носят какую-то экзотическую форму, а признаком аристократизма является большой крест на груди, как у нашего духовенства», — негодовал корреспондент «Биржевых ведомостей»<sup>7</sup>.

Воплощение «цыганской стихии» режиссер доверил хору русской берлинской студенческой колонии, солистку — некую Ратмирову — выписали из Москвы. Одним словом, Рейнхардт, как и все европейские режиссеры, обращавшиеся к русской теме, вырастил на сцене Немецкого театра классическую развесистую клюкву. Просто невозможно было поверить, что он только что был в Москве и видел спектакль Немировича-Данченко!

Словно и не был, словно и не видел элегантного до стерильности Каренина — Качалова, словно не заметил сдержанного аристократизма его матери — Лилиной: «Вся с головы до пят она такая, как должна быть. Складки платья, соболья кацавейка, кружево вокруг нежных аристократических рук — все типично, все прелестно, и все до невероятности естественно, просто, ежедневно. Та же ежедневность во французских фразах, которыми пересыпана роль»<sup>8</sup>.

Нет, наверное, дело все-таки не в том, что «не заметил» — не заметить было невозможно. Дело в том, что «естественность» и «ежедневность» противоречили самому замыслу Рейнхардта, который ставил спектакль как раз о «неежедневности» — о небывалости и исключительности самого этого «случая».

Поэтому режиссер отказался от сложного переплетения мотивов, которые у Толстого — как это и бывает в «ежедневной» жизни — движут человеческой судьбой, а оставил Протасову всего один: любовь к жене, толкнувшую его на небывалый подвиг самопожертвования.

По замыслу Рейнхардта действиями Протасова с самого начала руководила любовь к Лизе, стремление устроить ее счастье, которое — он точно знал! — она найдет только с Карениным. Потому что Каренина она любит, а его, Протасова, нет.

Так что сошел этот Протасов с рельс, выпал из колеи жизни не потому, что жизнь эта, с ее фальшью и ничтожностью, несущее-

ственностью ее ценностей, стала для него нестерпима, а просто потому, что ценой его счастья устраивалось счастье ближнего, и он за этой ценой не стоял. Блаженный, святой, бестелесный Протасов: поистине загадочная славянская душа!

Какие-то следы этого замысла так и остались в сценической ткани роли и были заметны даже десять — пятнадцать лет спустя. Так, скажем, в последней картине, прежде чем застрелиться, Протасов — Моисси становился перед женой на колени, а когда, умирающего, его поднимали с пола, тело актера надламывалось и обмякало в той характерной позе, в какой принято изображать Христа, снятого с креста.

Но в самом своем существовании замысел Рейнхардта был изменен актером сразу.

Его Протасов не клал свою жизнь в основание чужого счастья, не жертвовал ею. Слишком она была драгоценна — как всякая жизнь, и Протасов это понимал как никто. Во всяком случае он понимал это лучше, чем Лиза, лучше, чем Каренин, которым свойственная ему полнота жизнеощущения была недоступна. Они жили бедно, медленно, прохладно. Протасов жил горячо, и эта горячность, этот нетерпеливый жар ощущались во всем. В том, как он слушал пение Маши, «зарывшись лицом в мягкий диван... в блаженной истоме каждого мускула», в том, как смотрел на Машу, как прикасался к ней («налет романской чувственности» — писал артистик), и даже, наконец, в самой интенсивности его страдания, в том, что на такую интенсивность его природа была способна. «Поряд нам, — вспоминает Бернгард Райх, — был философ тоски. К нему подходила та характеристика, которую Шекспир дает Жаву-меланхолику в комедии «Как вам это понравится»: «Он высасывает меланхолию, как ласочка высасывает яйца». Моисси — Федя с наслаждением бросается в море горьких страданий»<sup>9</sup>.

И даже умирал Протасов — Моисси с наслаждением. Толстовское «Как хорошо...» звучало в его устах с покоряющей силой не просто психологической, а прямо-таки физиологической правды.

Страсть к жизни, талант жизни были основополагающим свойством этого Протасова, и именно они неизбежно должны были развести его с жизнью сначала и увести его из нее в конце концов. Слишком чувствителен был этот человек к любому фальшивому звуку и потому — слишком требователен. Моиссиевский Протасов был больше, чем психологически безукоризненный характер, и больше, чем социальный тип, принадлежащий определенной среде в эпохе. Это был вечный тип, вечный образ. Моисси говорил, что рассматривает этот образ как общечеловеческий «наряду с Гамлетом».

Как «общечеловеческий» он его и играл, как «общечеловеческий» он был интересен всем и всегда. Первый раз Моисси вышел



на сцену Протасовым в 1913-м и играл его до самой смерти в театрах всех стран и континентов. Последний раз — это было в мае 1935 года в Италии, в Сан-Ремо — он появился перед зрителями именно в этой роли. И последние слова, которые он произнес на сцене, были протасовские: «Как хорошо...»

Сюртук, пенсне, лакированные ботинки, бледное, ничем не примечательное лицо — таким выходил Протасов — Моисси на сцену. Мягкость и неприметность были во всем облике этого человека, но уже с первых реплик зритель начинал его примечать как нечто горячее и живое посреди остывшей, сделавшейся словно бы автоматической жизни. Посреди людей-автоматов и их механических жестов моиссиевский герой маялся и эту маяту не мог скрыть. Он маялся, потому что, в отличие от других, еще помнил, что жизнь может быть иною. В эту «иную» жизнь он и «выбрасывался» временами, как выбрасывается человек на полном ходу поезда в оглушительную тишину безбрежной ночной степи, только здесь вспоминал забытое слово «воля».

Жизнью, степью и волей были для него Маша и цыганская песня. Здесь, в цыганской стихии, он понимал, что еще может быть счастлив, здесь зрела мысль о побеге — побеге в жизнь ради себя, не ради Лизы, хотя и Лизе от этого тоже стало бы лучше.

Эта мысль билась где-то в самой глубине подсознания, а сверху, в сознании, шли лихорадочные поиски выхода, которые, как в страшном сне, все возвращали и возвращали Протасова к одному и тому же месту: к выстрелу, самоубийству, небытию. На смерть обрекал себя не он, на смерть обрекала его та самая «не-жизнь», в которой он маялся. Решение покончить с собою было навязано судьбой, как навязывается человеку смертельная болезнь.

Когда с этим своим решением он входил в трактир, «по его лицу, — пишет критик, — можно было угадать, что в кармане у него лежит револьвер. Это застывшее на лице самообладание безошибочно узнает врач, когда к нему в кабинет входит пациент, знающий, что он обречен»<sup>10</sup>. И отчаянный вскрик Протасова «Не могу!» был у Моисси воплем смертника, которого силой затаскивают на эшафот.

А какая блаженная эйфория буквально затопляла его после того, как он «не смог»! Он остался жить, и жил в полную меру, и был говорлив, как бывает говорлив счастливый, и что из того, что говорливость счастья приходила к нему в опьянении! Вино, действие вина было просто педалью, усиливающей, длящей каждый миг жизни-блаженства. Свою историю первому встречному, Петушкову, Протасов рассказывал как случай чудесного спасения: так в портовом кабаке моряк, смеясь от счастья, рассказывает товарищу о чудесном спасении при кораблекрушении. Пусть корабль и все его земное достояние пошли ко дну, зато он спас!



И радость Протасова оттого, что он спасся, была ничуть не меньше той, которую он испытывал оттого, что спас Лизу. Хотя и не было в ней, в этой открытой простодушной радости, страсти и напряженности эгоизма: радость вытекала из благоговейного отношения к жизни как некоему чудесному дару, которым грешно бросаться.

Когда же Протасов, казалось бы, выпавший из жизни «нормальных людей» настолько, что его уже не могли достать лопасти ее механизма, внезапно попадал в ловушку законности, он поначалу пытался оборониться от нее своею подчеркнутой оторванностью от происходящего. Он держался отчужденно, и чиновнику, который его допрашивал, отвечал с враждебной сдержанностью.

Но позицию непричастности не удавалось сохранить надолго. Вспыхнув, Протасов обрушивал на допрашивающего всю ярость, которую вызывали в нем фальшивые установления не-жизни. Протасов кричал, захлебываясь и срывая голос, путаясь в шнуры воем, которым он яростно размахивал перед лицом следователя. Но, крича, он понимал, что с этого момента ему уже не уйти в тот блаженный мир, который он сумел выгородить себе «около» жизни. Его вытолкнули и оттуда. С этого момента начнется его последний истерпеливый бег — от муки жизни к блаженству смерти. Теперь он уже не скажет «не могу». Он сможет и нажмет курок для того, чтобы утишить боль в сердце, ставшую невыносимой.

«Как хорошо...» — скажет он, умирая, и будет ясно, что действительно — хорошо: блаженно. Так же блаженно, как блаженно было слушать «Шелмаверсты», зарывшись лицом в диван, «в блаженной истоме каждого мускула».

Это самоубийство, это демонстративное предпочтение смерти — жизни было как бы восклицательным знаком в той яростной, протестующей тираде, которой стала у Моисси вся финальная часть роли. Именно протестующей, что противоречило замыслу Рейнхардта, желавшего поставить спектакль о странности славянской души, сосредоточенной на культе самопожертвования. Бернгард Райх считал, что в предсмертном бунтарском монологе Протасова Моисси выходил за пределы рейнхардтовского замысла спектакля.

Потом актер еще и еще раз вернется к этому мотиву яростного протеста против оков закона, притворяющегося необходимым регулятором социальных отношений.

Если в Протасове инстинктивно восставал против узаконенных порядков жизнеустройства его гениальный талант жизни, то в гётевском Тассо, сыгранном годом позже, был протест гения, пригнблемого к земле феодальными установлениями его эпохи, установлениями, которые власть предержавшие пытались преподнести ему как своеобразный стимул для выживания.

Описывая в своей трагедии судьбу гениального итальянского поэта, Гёте несколько смягчил обстоятельства его жизни — жесто-

кие притеснения Тассо феррарским герцогом, у которого он служил, — ибо таким образом слишком рискованной выходила бы параллель с положением самого Гёте при веймарском дворе. Потому Герцог, его сестра Элизабета Д'Эсте, в которую влюблен Тассо, в трагедии были представлены как мягкие, терпеливые меценаты. Но хотя феодальный откровенный произвол приобрел у Гёте «цивилизованные» формы произвола его эпохи, самый конфликт художника и общества остался все тем же.

Тирана герцогского секретаря Антонио о том, что Тассо живет в счастливом краю, «где каждый с гордостью послушен», и ласковые увещевания герцогини Д'Эсте, объясняющей поэту, что лишь в золотом веке было «все позволено, что мило», а сейчас — «лишь то, что подобает», словно по каплям долбили непрочную кору вежливого верноподданничества Тассо, покауда, наконец, его свободолюбивая натура не взрывалась протестом.

В четвертом и пятом актах «Тассо» Моисси словно бы снова выходил на тему Протасова, который, заикаясь от ярости, путаясь в словах и шнурке от собственного пенсне, кричал о несвободе человека в мире лицемерных общественных установлений.

Только Протасов заикался и путался, и то запахивал, то расширял свою ветхую коричневую крылатку, а здесь, в «Тассо», пятистопный ямб Гёте лился из уст актера ровной и мощной волной, вздымающейся гребнем горьких сарказмов.

Не так я стар, да и не так умен,  
Чтобы в ответ смеяться терпеливо,  
Должны мы были рано или поздно  
С ним разорвать, тем хуже, чем поздней.  
...мне учителей не надо,  
Свободы я хочу для дум и песен,  
Довольно мир стесняет нас в делах!

А в пятом акте, когда Тассо запирали в сумасшедшем доме, всплеск эмоций у Моисси достигал такой силы, что классицистская трагедия Гёте превращалась у него в романтическую. Именно эту тему играл он, не неоромантическую, а просто романтическую, старую и вечно новую тему конфликта общества и избранника духа. Как писала об этом конфликте Марина Цветаева,

Что же мне делать, певцу и первенцу,  
В мире, где наичернейший сер?  
Где добродетель хранят как в термосе?  
С этой безмерностью в мире мер?

В Протасове ли, в Тассо ли — Моисси всегда оставался «певцом и первенцем», безмерностью, которую мучают и истязают в «мире мер», но безмерность его была такова, что он не только с небывалой

остротой чувствовал свою катастрофу, катастрофу гения в обыденном мире, но вмещал в себя муку всех.

Когда Моисси произносил свой последний монолог («разломан руль, и мой корабль трещит со всех сторон... рассеянное дно уходит из-под ног...»), сидя за столом в темнице сумасшедшего дома и обращаясь к кому-то невидимому, он плакал настоящими слезами не только о себе, но и обо всех. «Кайнци, — сравнил Эмиль Фактор двух актеров, — со страстью и убеждением кричал о несправедливостях, чинимых миром ему, Тассо, Моисси показывает нам, как Поэт чувствует несправедливость, творимую по отношению ко всем остальным людям, и из этого расширения рождается более высокая степень трагизма»<sup>11</sup>.

Иными словами, это было точно то же самое, что в «Живом трупе»: «Когда Феда в сцене со следователем кричит и стучит кулаком по столу, его доводы звучат как доводы всего оскорбленного человечества»<sup>12</sup>.

И вообще родство с Протасовым обнаружилось вдруг во всех героях Моисси, даже в старых, игранных раньше совсем иначе. Отчаянная — максималистская — непримиримость окрашивала в цвета романтического бунта то несогласие с миром, которое отмечало всех моиссиевских персонажей от Освальда до Гамлета.

Так, в широкой панораме театральных направлений предвоенной Европы, где чувственно-декоративное, «ушедшее в ботву» (по выражению Рильке) искусство «модерна» соседствовало с недостижими полноты эстетического выражения поисками символистско-штейнерианцев, Моисси нашел свою дорогу — дорогу романтизма, которому остался верен до конца жизни.

Он начал романтизмом и кончил романтизмом, только все корректируя, все уточняя самый тип своего по-новому демократического, по-новому человеческого героя, начисто лишённого традиционных демонических черт. Новым этого героя делал именно его антидемонизм — его мягкое, гуманное, светлое начало. Он был нежным, этот герой (и Гамлет был нежным, и Освальд, и Эдип, и Протасов), и то, что несмотря на свою нежность, он все-таки бросался в роковой неравный поединок с силами зла, и придавало ему черты особой одухотворенной мужественности.

А мужественность скоро должна была пригодиться и самому Моисси, причем вовсе не там, где этого можно было ожидать — не на поле боя первой мировой войны, а как раз тогда, когда он поле боя волею судеб покинул.

Хотя поначалу он в войну прямо-таки бросился. И не он один.

Несмотря на то, что в сравнительно благоденствующей Европе причин для войны вроде бы не было, все чувствовали, что она будет, что ее не миновать. Она должна была развязаться как бы сама собою. Как пишет в своих мемуарах Цвейг, «дело было отнюдь не



в идеях, и едва ли — в небольших пограничных территориях. Я не могу найти другого объяснения, кроме... переизбытка силы — трагического порождения внутреннего динамизма, накопленного за сорок мирных лет и искавшего силовой разрядки в насилии»<sup>13</sup>.

Характерная для империалистической стадии капитализма жажда передела мира была настолько нерассуждающей, что не поддавалась разумному объяснению и мистифицированному общеденному сознанию представляла как нечто иррациональное.

Интересно, что тот же Цвейг прекрасно видел истинные причины войны: «Францию, — пишет он, — распирало богатство. Но ей все было мало, ей подавай еще и колонию, хотя и в прежних хватало людей, и вот Марокко чуть не стало поводом к войне, Италия зарилась на Киренаику, Австрия аннексировала Боснию, Сербия и Болгария в свою очередь угрожали Турции, а все еще обделенная Германия уже занесла свою лапу для яростного удара. Повсюду избыточная кровь бросилась государствам в головы. Добрая воля к сплочению внутренних сил переходила в захватнический азарт... всех по ту и по эту сторону свел с ума биржевой курс».

И тем не менее, перечислив все эти подлинные причины, Цвейг все-таки не находит войне никакого другого объяснения, кроме «динамизма», нуждавшегося в «силовой разрядке».

Такое восприятие очень характерно. У многих европейских интеллигентов предвоенной поры было ощущение, что Европа ввергается в войну с фатальной зачарованностью кролика, притягиваемого змеиным взглядом. Именно это ощущение преследовало героя манновской эпопеи «Волшебная гора», который накануне войны почувствовал, что «мир дошел до крайней точки» и, следовательно, что-то неизбежно должно произойти. Тайная жажда действия, обещавшего сдвинуть человека с «мертвой точки», делала войну словно бы еще и психологически неизбежной.

И вот август 1914 года настал, и война началась, вызвав в стане воюющих противоречивые чувства. С одной стороны, тут было разрешение тягостного напряжения и ощущение невольной обретенной ясности позиции — теперь уже не приходилось выбирать, теперь надо было быть в строю соотечественников! С другой стороны, всех одолевал тоскливый ужас при мысли о жестокости варварства, которое теперь надолго воцарится на, казалось бы, так прочно цивилизованных полях Европы.

Моисси, как и все актеры, был срочно отозван из отпуска, который он проводил в Италии, и появился в раскаленном и душном августовском Берлине спустя два дня после объявления войны. А уже 11 августа вызвался идти на фронт добровольцем.

Должно быть, немалую роль в этом решении сыграло национальное самоощущение Моисси. Чувствуя себя итальянцем, он испытывал неловкость за соотечественников, медливших с вы-

полнением договорных обязательств, в соответствии с которыми Италия должна была вступить в военные действия на стороне Германии. Однако решение, принятое так скоропалительно, по-видимому, подтачивалось изнутри тайными сомнениями. Недаром Моисси было просто необходимо снова и снова о нем заявлять, снова и снова его аргументировать. Эмиль Фактор вспоминает, как на одном из товарищеских банкетов Моисси, наверно, «раз сто» сказал: «Нет, все-таки это единственно правильное!»

Путь к фронту оказался для актера нелегким. Мешала его сомнительная национальная принадлежность. Но в конце концов трудности были преодолены, и Моисси попал сначала на курсы по подготовке летчиков, а потом за штурвал самолета.

При этом он еще умудрялся не расставаться со сценой. Хлопоча о призыве, Моисси продолжал играть в берлинской антрепризе Рейнхардта, где дела в ту пору шли очень странно.

Первое, что сделал экономный Эдмунд Рейнхардт с началом войны, было сокращение жалования актерам до жалкого ежесемечного пособия в размере ста марок. Он был уверен, что в результате всех катастрофических событий зрители перестанут ходить в театр. Но тут впервые дал о себе знать закон военной психологии, в соответствии с которым жажда развлечений оказывается прямо пропорциональной катастрофичности происходящего. Зритель валил в театр, и Эдмунд еще никогда не делал таких сборов. Скрыть это было невозможно, и Рейнхардт пообещал с течением времени выплатить группе разницу.

Неожиданный зрительский бум, вернувший актерам веру в необходимость их искусства, еще более разжигал и без того царившие в театральной среде настроения патриотического ажиотажа.

Впрочем, этот ажиотаж захватил не только театральную среду. Перед искушением шовинизма не устояли даже такие светлые головы, как Томас Манн, Гауптман, Гофмансталь. В числе других они подписали письмо «немецких патриотов», обращенное к интеллигенции воюющих стран. Это письмо, которое называлось «К цивилизованным нациям», начиналось так: «В качестве представителей немецкой науки и немецкого искусства мы торжественно протестуем против лжи и клеветы, которыми наши враги пытаются изгазнить правое и доброе дело Германии в навязанной нам страшной борьбе, угрожающей самому нашему существованию... Неправда, что Германия вызвала эту войну!»

Пацифистов в немецкоязычных странах было тогда немного. Активное антивоенное движение было представлено только возглавляемой Карлом Либкнехтом и Розой Люксембург группой «Интернационале», из которой вырос потом «Союз Спартака»\*.

\* Союз Спартака — левая социал-демократическая группа.



Пацифистски же настроенные деятели искусства примыкали скорее к социал-пацифистам типа Каутского. Одними из первых пропаганду пацифистских идей начали экспрессионисты и штирне-рианцы, приступившие в нейтральной Швейцарии к изданию антивоенного журнала «Белые листки».

Для Моисси, ощущавшего себя благодарным сыном Германии, пацифистская позиция тогда, в самом начале войны, была психологически невозможна. Правда, вставая на сторону Германии, он все-таки должен был убедить самого себя, что встает тем самым на сторону добра и справедливости. «Задачи Германии теперь, — писал он в письме от 28 августа 1914 года, — сражаться за идеи человечности и порядка...»<sup>14</sup>

Моисси сохранял эти прекраснотушные иллюзии так долго, почти год, наверное потому, что он слишком долго просто не видел войны вблизи. Уже став летчиком, он продолжал исполнять свои обязанности в труппе Рейнхардта, только из Берлина перебрался в Киль, где актеры под руководством Рейха разыгрывали для патристически настроенного зрителя национальный классический репертуар: «Валленштейн» Шиллера, «Минна фон Барнхельм» Лессинга. В том же Киле он даже исхитрился еще сниматься в кино.

Только летом 1915 года начались первые полеты разведывательного характера, и они оказались настолько успешными, что Моисси был удостоен Железного креста второй степени. Однако и этот крест, и сама военная служба были какими-то ненастоящими, словно опереточными — как в знаменитом мюзикле Джоан Литтлвуд и Чарльза Килтона «Что за прекрасная война», посвященном событиям 1914—1918 годов.

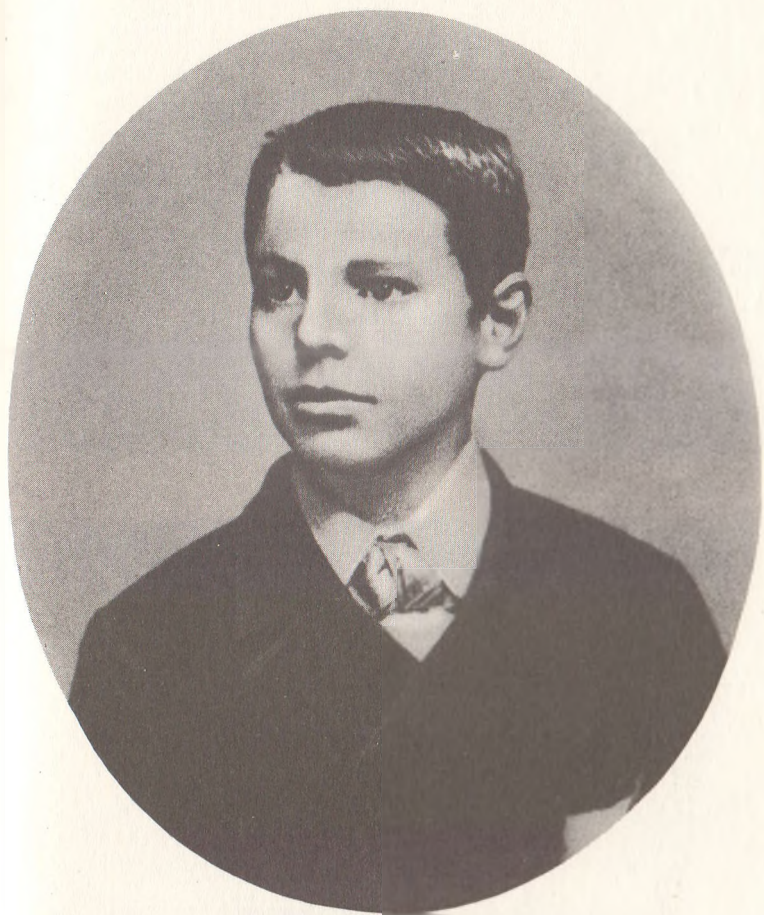
Действительно, что за прекрасная война — война, при которой не только не стреляешь, но просто даже не видишь противника! Видишь только коричнево-зеленое лоскутное одеяло Бельгии и Северной Франции и тихое синее летнее море.

«Выпал» Моисси из войны тоже как-то странно, прямо-таки неправдоподобно — как в оперетке. 8 июля 1915 года он со своим товарищем вылетел из Киля в Остенде не по военному заданию, а просто чтобы искупаться на прославленном морском курорте. Лето стояло очень жаркое.

Но при полете они сбились с курса, и французы заставили их приземлиться в Кале. Не успев удивиться, они оказались в плену, и только тут, с этой минуты, и началась для Моисси настоящая война, хотя солдатская его эпопея в этот момент как раз закончилась. Больше он под ружье никогда не вставал.

Сначала он работал в качестве военнопленного на одном из бельгийских военных заводов, потом бежал, был схвачен, заключен в лагерь. Там вспыхнула его старая болезнь, туберкулез, причем





А. Моисси. 1895



Триест. Причал Сан Карло  
Триест. Вид на Большой канал





Триест. Площадь Биржи

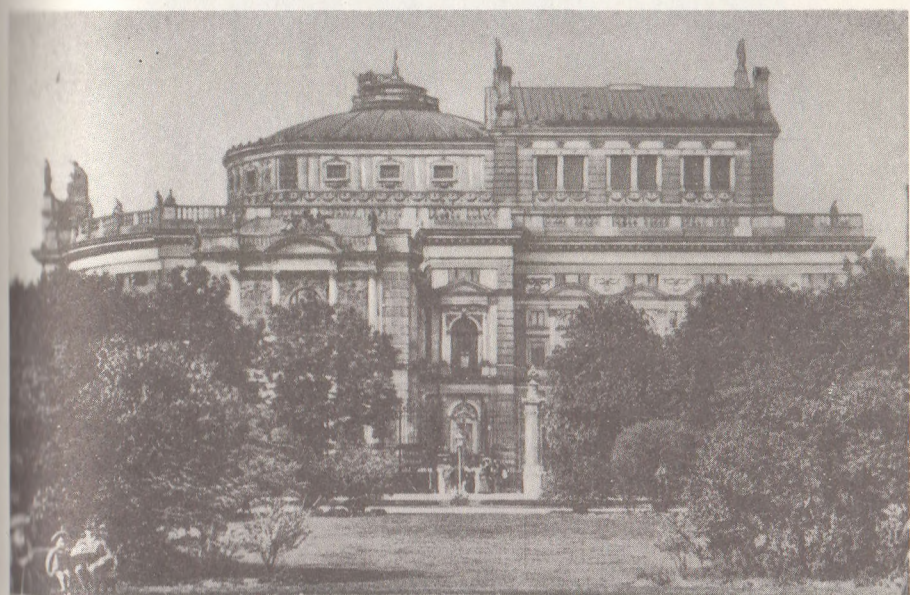
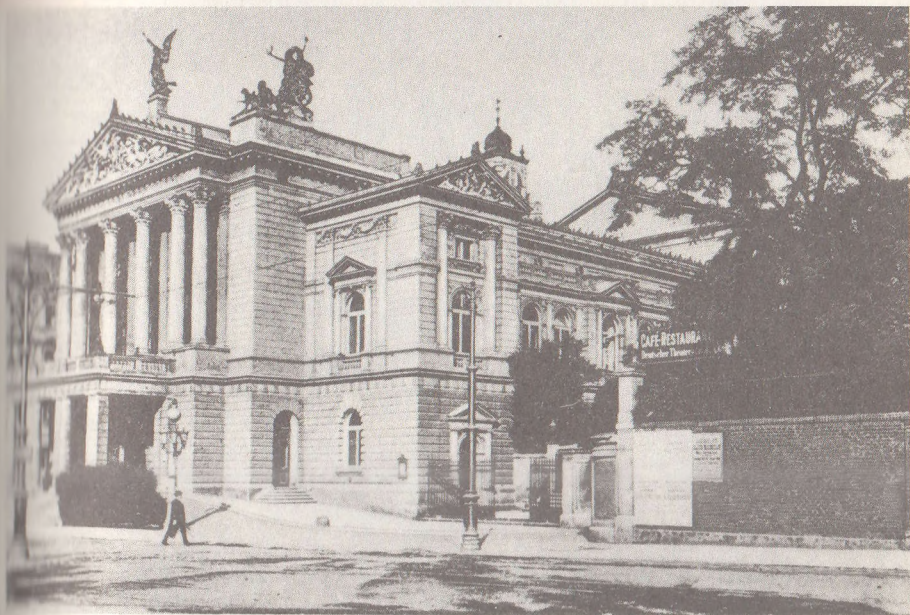
Триест. Большая площадь





Й. Кайиц, 1900-е гг.





Вена. Бургтеатр

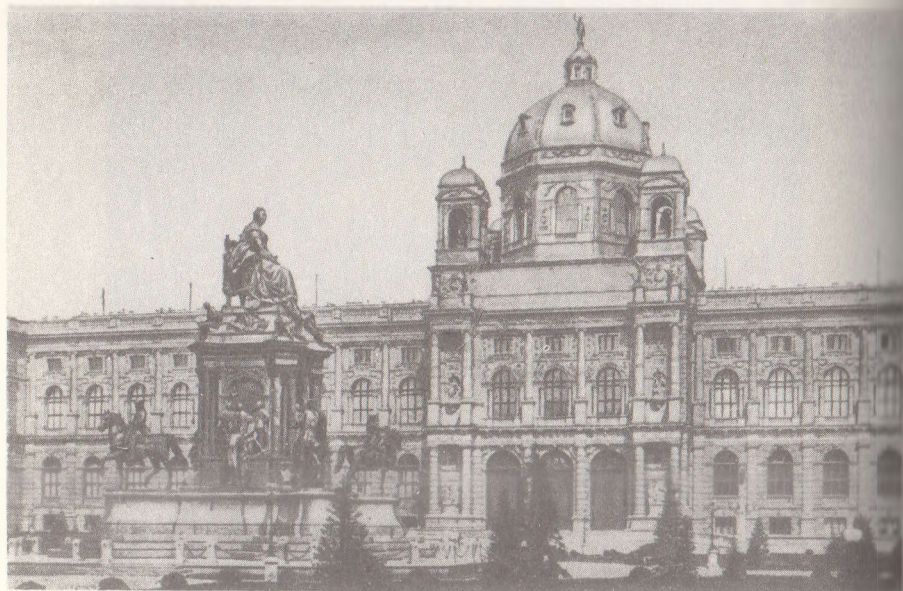


А. Моисси. 1906





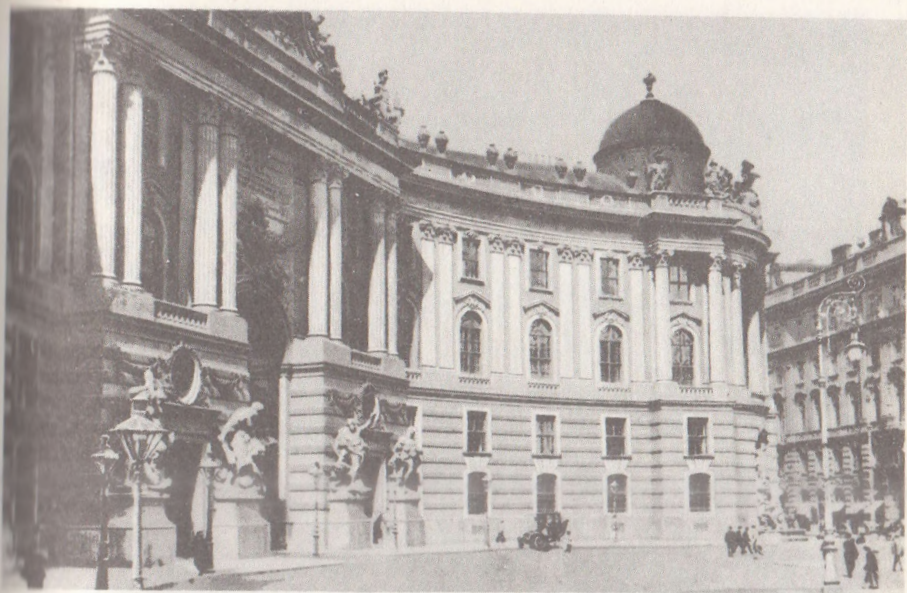
И. Кайиц в роли Сирано.  
«Сирано де Бержерак» Э. Ростана. 1900-е гг.



Вена. Музей истории искусства и памятник Марии-Терезии

Вена. Рингштрассе. Здание парламента





Вена. Хофбург





Гамлет. «Гамлет» У. Шекспира. 1910-е гг.



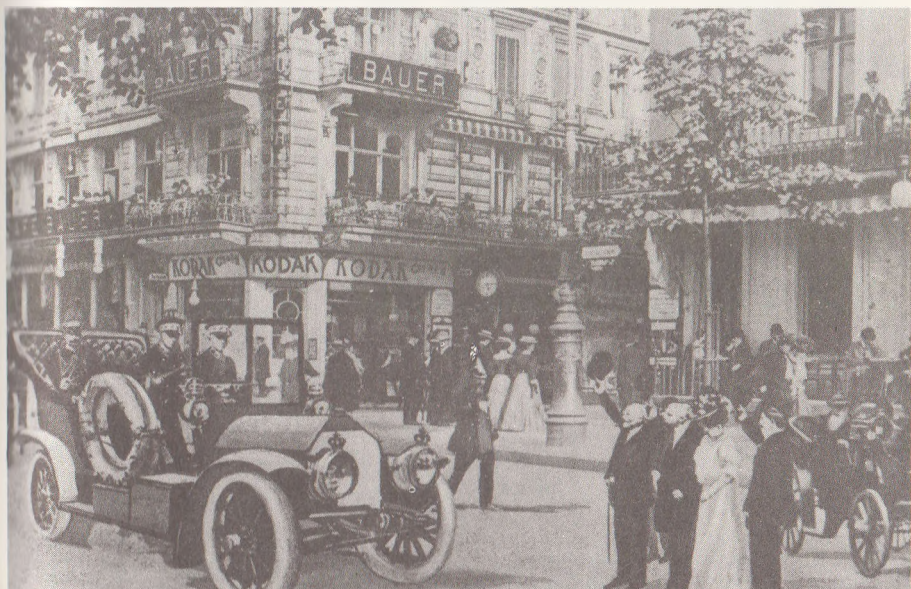
Франц Моор. «Разбойники» Ф. Шиллера. 1920-е гг.





Берлин. Памятник Бисмарку  
Берлин. Парад почетного караула





Берлин. Бранденбургские ворота

Берлин. Уитер ден Линден



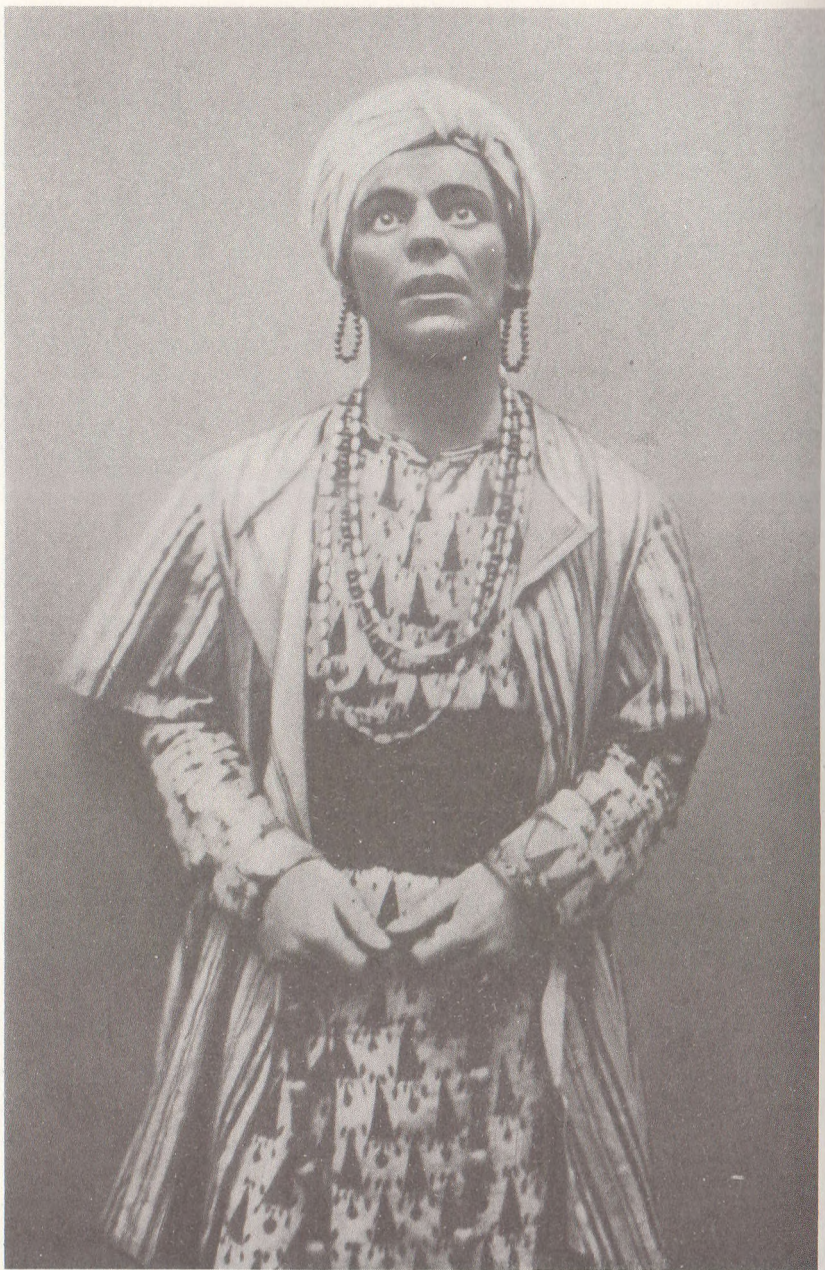


Фиеско. «Заговор Фиеско» Ф. Шиллера. Конец 1920-х гг.



Филип. «Граф фон Шароле» Р. Бер-Хофмана. 1905





Нуреддин. «Сумурум» К. Фрекса. 1910





Гамлет. «Гамлет» У. Шекспира.  
Конец 1920-х гг.



«Гамлет» У. Шекспира. Немецкий театр. Финальная сцена





Макс Рейнхардт. 1940-е гг.



«Царь Эдип» Г. фон Гофмансталя. Сцена из спектакля. 1910





Эдип. «Царь Эдип» Г. фон Гофмансталя. 1911

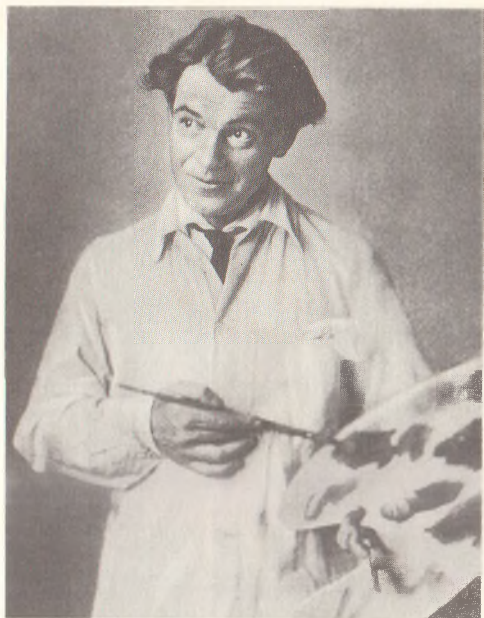


Эдип.  
«Царь Эдип» Г. фон Гофмансталя.  
1920



П. Вегенер в роли Эдипа.  
«Царь Эдип» Г. фон Гофмансталя.  
1910





Дюбеда.  
«Врач на распутье» Б. Шоу.  
1920-е гг.



Клавиго. «Клавиго» И.-В. Гёте.  
1920-е гг.



А. Моисси. 1908

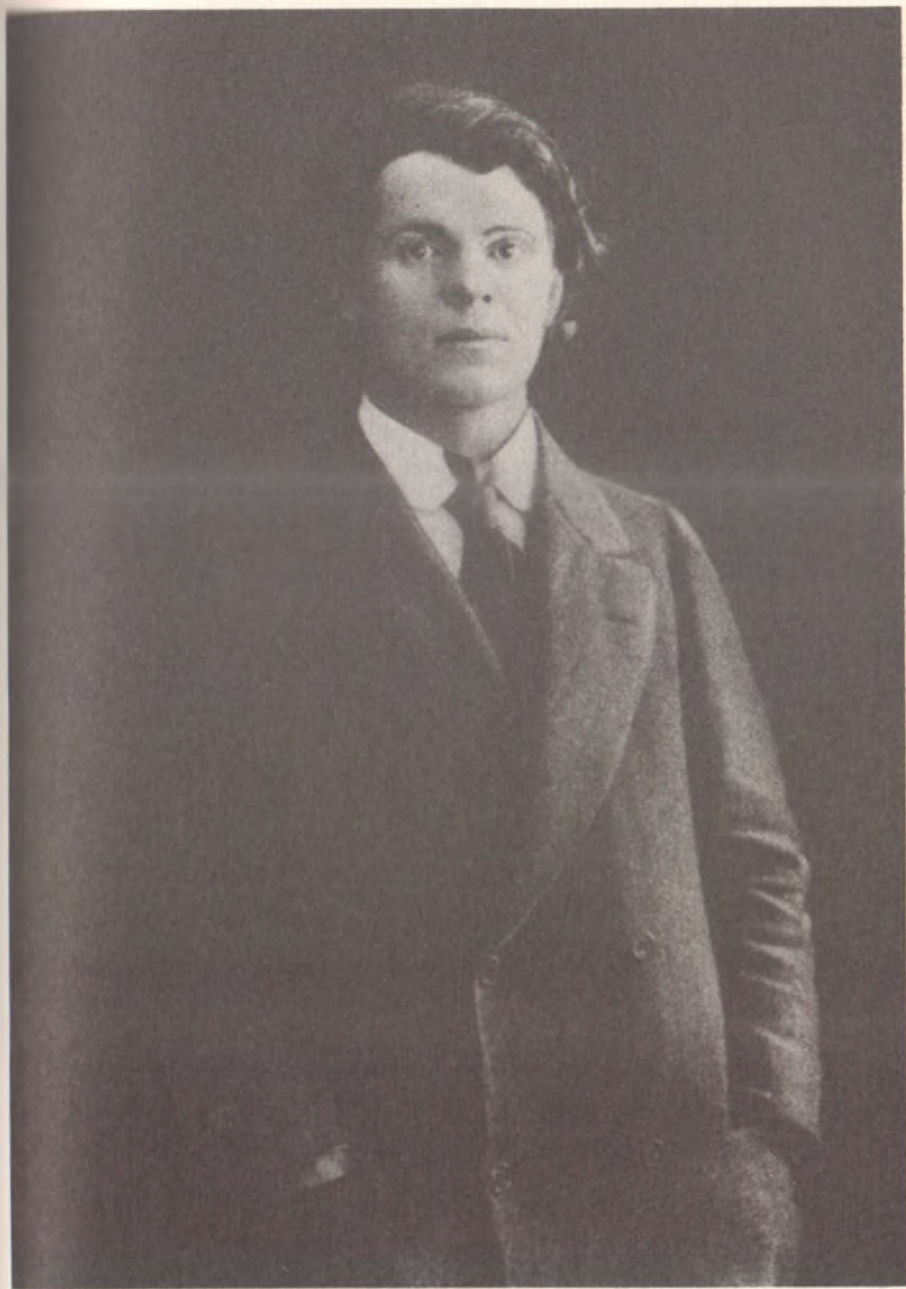




А. Бассерман в роли Гамлета.  
«Гамлет» У. Шекспира. 1911



А. Моисси с матерью. 1920-е гг.



А. Моисси. 1917





Дантон. «Смерть Дантона» А. Бюхнера. 1920-е гг.



Монтезума.  
«Белый спаситель» Г. Гаунтмана.  
1923



Отелло. «Отелло» У. Шекспира.  
1921



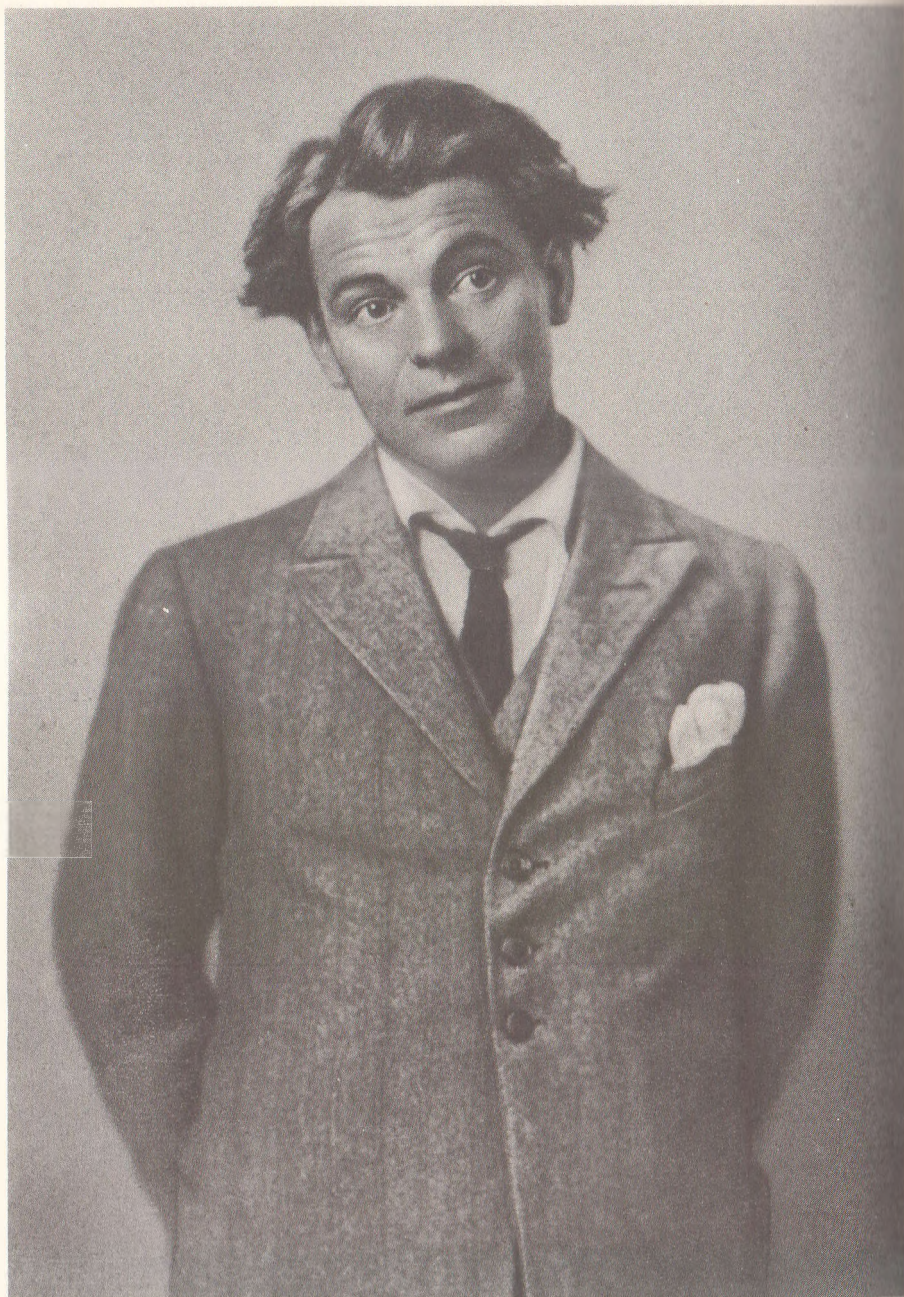


Шейлок. «Венецианский купец» У. Шекспира. 1920-е гг.



Тассо. «Тассо» И.-В. Гёте. 1920-е гг.





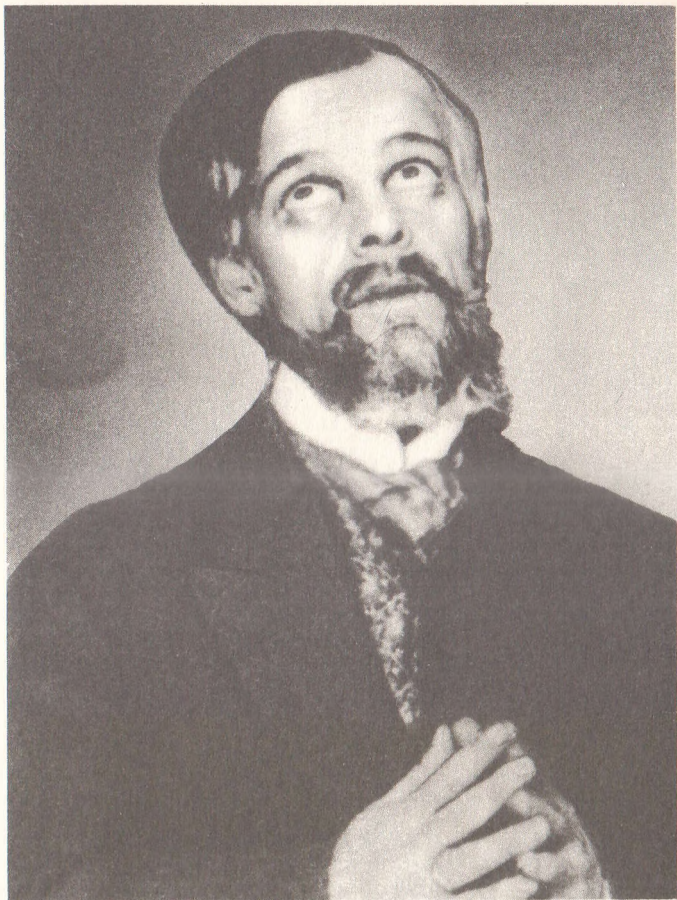
А. Моисси. 1920-е гг.



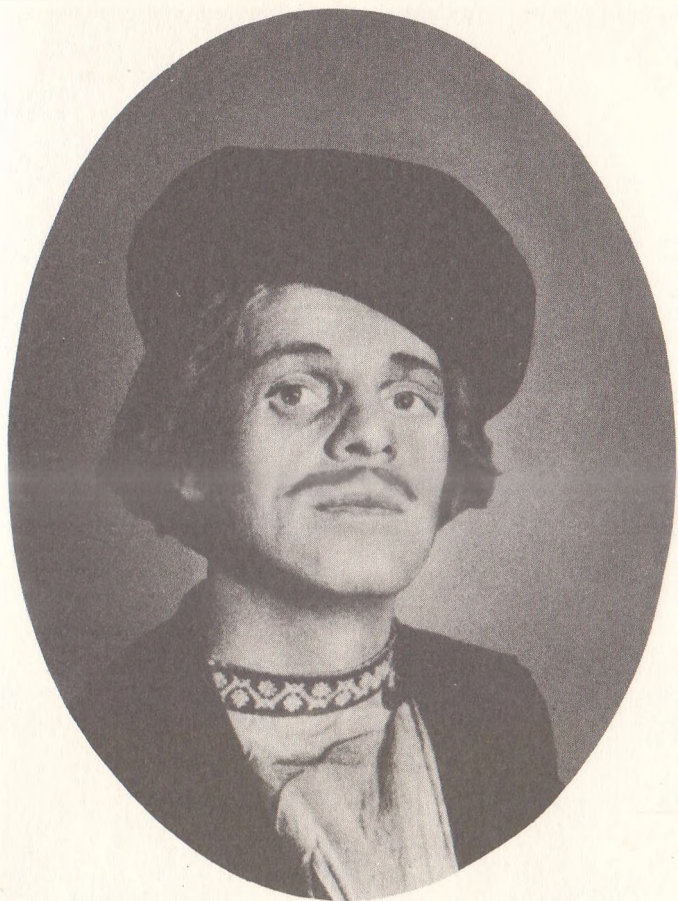


Прохожий. «От ней все качества» Л. Толстого.  
1920-е гг.





Сарынцев. «И свет во тьме светит» Л. Толстого.  
1920-е гг.



Никита. «Власть тьмы» Л. Толстого. 1920-е гг.





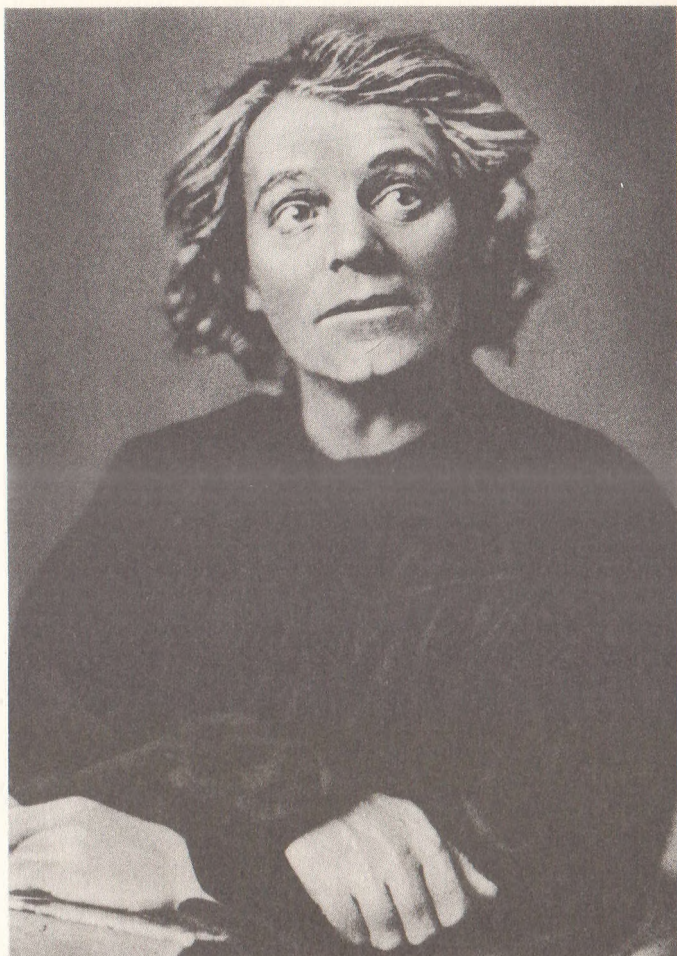
А. Моисси в Москве. 1924

А. Моисси с актерами Ленинградского академического театра драмы. 1925



А. Моисси. Конец 1920-х гг.





Фауст. «Фауст» И.-В. Гёте. Середина 1920-х гг.



Граф фон Шароле. «Граф фон Шароле» Р. Бер-Хофмана.  
Середина 1920-х гг.





Жак. «Как вам это понравится» У. Шекспира.  
Середина 1920-х гг.



Каждый. «Каждый» Г. фон Гофманстала. 1930-е гг.





Моркоте. Швейцария

приняла такую тяжелую форму, что инспектировавшая лагерь международная комиссия Красного Креста сочла необходимым отправить его в Швейцарию, в лагерь для интернированных, расположенный в горной деревушке Ароза.

Ароза — это было прелестное курортное местечко, вполне соответствующее своему названию, которое для итальянского уха звучало напоминанием о росе и розе.

Четыре тысячи метров над уровнем моря, десяток крестьянских домов, кирха, небольшой двухэтажный «Летний отель», низкий кустарник, бессонный, особенно звонкий в ночной тишине, переплеск горных ключей, сияние ледников где-то под самым небом, и ветер, ветер...

Приютив Моисси почти на два года, Ароза подарила ему выздоровление — физическое и духовное. Ибо именно тут, в маленькой провинциальной нейтральной Швейцарии, перед ним распахнулись горизонты истины и справедливости.

В 1945 году Томас Манн в статье «Германия и немцы» объяснил, какой глубокий смысл всегда имел для немцев переход швейцарской границы. «Поездка из Германии... в Швейцарию... была поездкой из провинции в большой мир, как ни странно звучит утверждение, что именно крохотная Швейцария, а не громадная могущественная Германская империя с ее исполинскими городами является большим миром. И тем не менее это действительно так. Нейтральная, многоязычная, проникнутая французским влиянием и овеваемая ветрами с запада Швейцария, несмотря на свои ничтожные размеры, была и на самом деле в гораздо большей степени миром, Европой, чем политический колосс на севере, где слово «интернациональный» давно уже стало бранным эпитетом и где в затхлой атмосфере провинциального чванства едва уже можно было дышать»<sup>15</sup>.

Вот так и для Моисси крохотная Швейцария стала действительно «миром». Если манновский Ганс Касторп спустился с швейцарской Волшебной горы, чтобы хотя бы через войну приобщиться к судьбам своего народа и, следовательно, всего мира, прорвав тем самым кольцо эгоистического самозерцания, то Моисси вышел из войны и на эту Гору поднялся. Но не для того, чтобы, как Касторп, успокоиться вдали от людей, а для того, чтобы тут, в многоязычном и нейтральном мире, понять гуманистический смысл общечеловеческого единения.

Швейцария была тем местом, где понять это было проще всего. Мало того, что она была нейтральна. Именно тут, в Швейцарии, оседали воинствующие пацифисты всех стран — Краусс и Шикеле, Андрей Белый и Жак-Далькроз, Элюар и Арагон. Тут издавались «Белые листки», которые из-под полы, рискуя жизнью, распространяли в воюющей Германии и Австрии. Тут Моисси встретил



многих своих венских знакомцев — например, известнейшего театрального критика Людвиг Бауэра.

Холодный и чистый воздух швейцарских Альп не только залечил его легкие. Тут в Моисси с его разноплеменной кровью ожило изначально ему свойственное ощущение себя гражданином мира.

Вновь обретенная ясность мысли и чувства — это было первым и главным подарком гостеприимной Швейцарии недавнему немецкому летчику.

Вторым подарком стала естественная, не нарочитая, сама собою разумеющаяся человечность отношения к нему, незваному, в общем, пришельцу. Уже с осени 1916 года Моисси свободно разъезжает по всей Швейцарии, выступая с любительскими и профессиональными труппами в Берне, Цюрихе, Базеле. Он показывает свой излюбленный репертуар — «Эдипа», «Привидения», «Живой труп». А в 1917 году принимает участие в спектаклях гастролирующего здесь театра Рейнхардта.

Моисси играет, легко дышит, дружит с прекрасными людьми и, в общем, совсем не рвется вернуться в Германию, где ему неизбежно пришлось бы снова занять позицию по одну из сторон баррикады. Правда, очень хочется взглянуть на Беату, уже шестилетнюю — круглолицую, кареглазую, похожую на него в детстве, — но Мария исправно шлет ему в Швейцарию фотографии и подробные письма, и он готов потерпеть до конца войны.

Однако нетерпеливая Иоганна ждать не хочет. С того момента, как Моисси оказался в Швейцарии, она хлопочет о его освобождении. В ход пускаются связи старинного, еще детского приятеля Моисси — румына Виктора Ефtimiу. Он теперь крупный писатель, лицо у себя на родине уважаемое. Ефtimiу добивается, чтобы Моисси обменяли на какого-то французского генерала.

Обмен совершается, и в конце июня 1917 года Моисси предоставляют свободу. Правда с условием, что он не вернется в строй. Моисси принимает условие безоговорочно. Больше того: без этого условия он, вероятно, не принял бы и свободы.

В июле он уезжает.

Но и уехав, он так и не захотел расстаться со Швейцарией навсегда. Едва появилась возможность, он купил виллу в Биссоте, итальянском кантоне Лугано, и сбежал сюда всегда, когда в иных местах ему становилось худо.

И даже похоронить себя Моисси завещал в Швейцарии, в местечке Моркоте, которое было видно из окон его виллы — их разделяло озеро Лугано. В Моркоте, а не в Триесте, не в Дурресе, не в Вене, не в Берлине. Все эти четыре родины с высоты его высокогорного швейцарского опыта уже казались ему чем-то досадно провинциальным. Нет, не Италия только, но еще и Албания. Не

Германия, но еще и Австрия. Одним словом, и то, и другое, и третье, весь мир, все люди.

Об этом своем вновь обретенном духовном опыте он и будет рассказывать со сцен всех театров в первые послевоенные годы.

## Глава IX

### ВОЗВРАЩЕНИЕ. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ С РЕЙНХАРДТОМ

Моисси вернулся из плена в июле 1917 года. 24 июля он дал первое представление в Мюнхене. Его приезд был замечен: «Большой актер и отважный солдат возвратился», — кричали заголовки мюнхенских газет. Хотя события на немецкой земле разворачивались так, что возвращение «солдата и актера» могло бы среди них и потеряться. С весны 1917 года в Германии назревала революция, которая после знаменитой берлинской стачки 16 апреля приобрела вполне реальные очертания.

Страну лихорадило. Немцы жаждали выхода из войны, оборачивающейся для них катастрофическим поражением, и прогрессивных социальных преобразований в структуре общества. Эта жажда стала особенно велика с ноября 1917 года, когда Россия подала всему миру свой великий пример.

В январе 1918 года в Германии прошла всеобщая забастовка, а в ноябре, в Киле, восстанием моряков утвердилась — правда на короткий срок — власть Советов. Из Кили начался поход восставших на Берлин. Напуганный реальной возможностью пролетарской революции, кайзер отрекся, и 9 ноября 1918 года Германия была провозглашена республикой, которая позднее вошла в историю под именем «Веймарской».

Но несмотря на компромиссные меры, принятые правительством, чтобы предотвратить революционную катастрофу, революция в Германии продолжала набирать силу. В конце 1918 года Карл Либкнехт организовал Коммунистическую партию. По всей стране формировались рабочие и солдатские советы. 16 декабря 1918 года Всегерманский съезд Советов призвал к установлению коммунистического режима, учреждению народной милиции взамен регулярного войска, наказанию виновников войны и отставке Гинденбурга. В том же декабре революционные моряки с красными флагами ворвались в канцелярию правительства и потребовали, чтобы оно признало власть рабочих и солдатских советов.

В ответ буржуазия перешла в контрнаступление. В январе 1919-го в Берлине было подавлено коммунистическое движение и зверски убиты Карл Либкнехт и Роза Люксембург. В мае была свергнута установившаяся в Баварии власть Советов.



Так, горьким поражением завершилась немецкая революция, от которой ожидали так много. И хотя ожидания не оправдались, сама атмосфера этих двух лет, когда немцы почувствовали себя творцами истории, атмосфера революционного порыва, оживления гражданского чувства, сделала это время необычайно плодотворным для духовной жизни.

Как в России первых послереволюционных лет, так и в Германии 1917—1920 годов происходит подъем в сфере всех искусств, и в театре в том числе.

Начало этого периода характеризуется торжеством экспрессионизма — еще недавно нелегального, полулегального, гонимого за свой пацифистский пафос. Экспрессионизм был искусством буржуазного индивидуализма, и основным его мотивом — как в театре, так в живописи и литературе — было истерическое уличение мира в обидях, чинимых отдельной человеческой личности. Так же как со знаменитого полотна Отто Дикса из полузасыпанного окопа яростно щерился на зрителя опутанный колючей проволокой череп неизвестного солдата, так же экспрессионистские драмы и спектакли кричали, рыдали, вопили все об одном — о несчастливости человека, принявшей прямо-таки, в глазах этих художников, апокалиптические размеры.

«Никогда еще,— писал австрийский экспрессионист Герман Бар,— не было эпохи, потрясенной таким отчаянием и ужасом смерти. Никогда человек не был так мал, никогда еще не было ему так жутко. Никогда радость не была так далека, а свобода так мертва. Вся эпоха становится одним криком — человек взывает к своей душе. Искусство тоже кричит в глубокую тишину, оно кричит о помощи, оно призывает дух. Это и есть экспрессионизм. 1920-е — это время экспрессионизма. Драмы экспрессионизма начинают наводнять периферийные сцены. На подмостки выходят измученные калеки, приплясывающие скелеты, сыновья, обманутые отцами, и затерявшиеся в сутолоке городов, всеми покинутые бывшие солдаты. Сценическая площадка, освобожденная от декораций, ограниченная не горизонтом, а бездной, приобретала новые, несоизмеримые с человеческой фигурой измерения. Да и сам человек превращался в знак, в социальную маску, а слова, разреженные в телеграфном стиле, должны излучать мощную поэтическую энергию».

И хотя многое из этого (ну, хотя бы «сценическую площадку, ограниченную не горизонтом, а бездной», огромную площадку, «несоизмеримую с человеческой фигурой») Рейнхардт угадал и предвосхитил еще в «Гамлете», еще в «Эдипе», он не мог разделить тот пафос безысходного отчаяния, который лежал в основании искусства экспрессионистов. Для этого он был слишком счастливым и гармоничным, таким счастливым и таким гармонич-

ным, что фактически выпадал из этого отчаянного и отчаявшегося времени.

Именно выпадал, потому что 1920-е годы, годы расцвета экспрессионистского театра, для Рейнхардта стали началом заката. Типично экспрессионистский нажим, утрировка — тенденциозность замысла, тенденциозность выражения — сделались характерными чертами современной сцены, оттеснив на второй план полнокровный и уравновешенный рейнхардтовский театр.

Никогда еще не приходилось Профессору слышать в свой адрес столько уничтожающей критики, сколько наслушался он в первые послевоенные годы. Даже Альфред Керр, рецензент правоверной «Берлинер Тагесblatt», приверженец «классического» искусства и гонитель всяких современных «вывертов» упрекал Рейнхардта в сусальности, утверждая, что его спектакли похожи на изделия венских кондитеров. Что уж тогда говорить о художниках и критиках левого направления!

Клаус Манн, описавший театральный мир этих лет в романе «Мефистофель», так представил выпады драматурга-экспрессиониста Карла Штернхайма (в романе он выведен под именем Мардера) в адрес Профессора (у Манна Рейнхардт так и проходит под своей всем известной кличкой): «В театре вы почти так же мало смыслите, как в литературе... предрекают, что вы кончите директором большого цирка где-нибудь в Аргентине!»

И публика, в общем, поддерживала это мнение, потому что не ходила на спектакли Профессора.

Рейнхардт зрительского охлаждения не понимал, очень ему удивлялся, но как человек практический делал для себя выводы. Пожимая плечами, он все-таки допустил на свою сцену несколько экспрессионистских драм («Нищий» Р. Зорге, «Коралл» Г. Кайзера, «Сын» К. Газенклевера), поручив их молодым режиссерам. И даже сам поставил спектакль — «Смерть Дантона» Бюхнера — якобы в экспрессионистском духе: аскетически, в черных сукнах, вырывая из темноты ослепительным лучом прожектора трибуну, с которой Дантон — Моисси произносил свою истерическую самоубийственную речь.

Вопль монолога посреди пустого сценического пространства, отсутствие подробного исторического декора, напряженное, экспрессивное освещение — это и была дань Рейнхардта времени, во всяком случае, так ему казалось. Он считал, что это ничем не хуже, чем спектакли Карла Йесснера, ставшего в ту пору кумиром берлинской театральной толпы.

Возглавив в 1919 году Государственный драматический театр в Берлине, Йесснер превратил эту всеми забытую бывшую придворную прусскую сцену в самый посещаемый театральный зал столицы.



Рейнхардту и не снились такие аншлаги, такие сборы.

А какие актеры! Изменивший Рейнхардту Фриц Кортнер, первая актриса послевоенного Берлина Герда Мюллер, дебютировавшая здесь Елена Вайгель...

На материале классической драматургии (шиллеровские «Вильгельм Телль» и «Заговор Фиеско в Генуе», шекспировский «Ричард III») Йесснер ставил тенденциозные политические спектакли, выделяя в них антиираническую тему и безжалостно купируя все, что на нее напрямую не работало. Таким образом по главу угла ставился принцип одномотивности (один импульс действия, одна черта характера), который должен был придать происходящему концентрированную выразительность.

Самым прославленным берлинским спектаклем 1920 года стал «Ричард III» — с голой сценической площадкой, на которой не было ничего, кроме застеленной красным ковром и круто уходящей вверх лестницы. По этой лестнице Ричард поднимался к власти, по ней же скатывался вниз, потерпев крушение.

В 1920 году Йесснера потеснил в зрительских симпатиях Эрвин Пискатор со своим Пролетарским театром, в котором тенденциозность замысла и воплощения (сотрудником Пискатора с первых лет его деятельности был Бертольд Брехт) приняли совсем открытую и именно потому перешедшую уже в художественное качество форму. Пискатор 1920-х это, по существу, был Брехт *ante litteram*, первые робкие наброски его дидактического «эпического» театра.

Вот как выглядело, например, знаменитое пискаторовское обозрение «Берлинский купец».

Когда поднимался занавес, зритель видел перед собой три киноэкрана: по бокам и на заднем плане сцены. На них проецировались статистические таблицы, газетные страницы, телеграфные сообщения. Затем появлялись берлинские пригородные пейзажи, движущийся поезд. Поезд прибывал на вокзал, и герой, «берлинский купец», выходил на перрон, а потом с экрана «сходил» на сцену. Сцена была разделена на несколько секторов, в каждом из которых действовали представители определенного класса и политических убеждений: режиссер как бы давал «поперечный разрез» немецкого общества. В финале происходило разорение «берлинского купца», и на сцену — на знаменитый «пискаторовский конвейер», то есть движущуюся ленту — выходили метельщики (одного из них играл Эрнст Буш) и, напевая веселую песенку, выметали мусор, оставленный господами: стальную каску убитого на фронте солдата, ворохи обесцененных банкнот.

Это новое и такое специфическое искусство Рейнхардту казалось шарлатанством, обманом, вещью, которой не находилось никакого соответствия в реальном мире.

Но это было не так. Реальные соответствия находились. Глав-

ным соответствием было столь актуальное для революционных лет представление о человеке как существе прежде всего политическом — homo politicus. В ту жаркую пору, когда история казалась мягкой, поддающейся всякому усилию, глиной, активный и действующий человек, то есть человек, реально существующий в пространстве истории, характеризовался прежде всего политической позицией. Не чертами характера, не национальными и возрастными особенностями, а именно своей политической ориентацией. Модель мира, возводимого на сцене Йесснером и Пискатором, имела реальный, жизненный прототип. Иное дело, что в случае с Йесснером речь шла о мелкобуржуазной революционности, а в случае с Пискатором, как позднее с Брехтом, — о революционности пролетарской, но то, что тенденциозность этих художников питалась тенденциозностью самой эпохи, это было несомненно. Недаром же эта эпоха породила, в конце концов, такой законченный эстетический феномен, как тенденциозный театр Брехта.

Попав после мирной, хотя и жесткой в своем пацифистском аскетизме, Швейцарии в атмосферу кипящих политических страстей, Моисси растерялся.

В отличие от Рейнхардта, он не пожимал плечами и не считал происходящее на сегодняшней сцене блефом, недоразумением. Он понимал историческую обусловленность новейшего искусства, но само оно было ему чуждым. Как и Рейнхардт, Моисси тоже не мог поверить в одностороннего homo politicus, потому что он был гармоничен и любая односторонность казалась ему предательством бесконечной полноты жизни.

Вернувшись в Германию — похудевший, повзрослевший, постаревший, — он сначала играл в давних, уже сложившихся спектаклях Рейнхардта свои прежние роли — Позу, Освальда, Гамлета, Клавиво, Ромео, Протасова. Потом он добавил к этому списку еще четыре новые роли: Дантона в одноименной пьесе Бюхнера, Сарынцова в пьесе Толстого «И свет во тьме светит», Никиту в его же «Власти тьмы», Шейлока в трагедии Шекспира.

Одним словом, все — в русле старой добротной классической драматургии, почти без уступок экспрессионизму и тенденциозному дидактическому театру пискаторовского типа. И тем не менее все это старое было, по существу, новым.

Ибо и Поза, и Дантон, и Гамлет — все это было про политику.

Вместо жаворонка, звенящего в эмпиреях юношеской дружбы, в образе Позы вдруг явился фанатик политической идеи, во имя которой он, как шахматную фигуру, будет двигать Дона Карлоса и за которую без промедления отдаст жизнь.

А в Дантоне, протагонисте бюхнеровской драмы «Смерть Дантона», Моисси показывал крушение политической идеи. Герой Великой французской революции был представлен тут историческим



фаталистом, который осознал неподвластность исторического процесса усилиям революционных вождей, не опирающихся на массы, и в связи с этим — неизбежность перерождения буржуазной революции. «Пресыщенность человека рутинной политики», — писал о моиссиевском Дантоне Музиль. И добавлял: «пресыщенности рутинной человеческого бытия»<sup>1</sup>. Эта пресыщенность была настоящим обертоном, примешивающимся ко всем проявлениям чувственной привязанности к жизни, которые демонстрировал Моисси на первом плане своей роли. По словам того же Музиля, это был «почти мелочный Дантон-эпикурец, с любовью взирающий на чувственные радости жизни и так идущий к концу, чтобы лишь в последнюю минуту, загоревшись, протрубить в трубу»<sup>2</sup> — то есть произнести свою разоблачительную речь в Трибунале.

Эта пресыщенность как бы «осаждала» взметнувшуюся радость жизни, переводя роль из мажора в минор. Но она не привносила в характер Дантона скептических обертонов — сама жизнь, этот подарок судьбы, никак не компрометировалась в его глазах тем роковым поворотом, какой придал его собственному жизненному пути сделанный им политический выбор. Сознание обреченности как раз и придавало особую остроту его восприятию жизни во всей ее чувственной полноте. Когда, стоя у окна в ожидании ареста, Дантон — Моисси задумчиво и нежно гладил цветы, это было прощание с жизнью, которая, он знал, могла бы быть прекрасной.

Этот Дантон, осаживающий фанатиков революционной схемой, в жертву которой приносились тысячи человеческих существований, объективно выступал как защитник жизни, которая должна развиваться по своим естественным законам. То была своеобразная проповедь воздержанности, которая в накаленной атмосфере Германии первых послевоенных лет обретала тысячи разных значений — содержательных и формальных, ибо сама классическая мягкость Моисси в роли Дантона воспринималась как укор экспрессионистской истерике и дидактической жесткости первых опытов Пискатора — Брехта.

И такой же проповедью нравственной и эмоциональной воздержанности — человечности — прозвучал и послевоенный моиссиевский Гамлет.

Этот Гамлет только хрупкостью внешнего облика напоминал довоенного юношу, сироту Гамлетино («благородный мальчик с классического гобелена... на высоко поднятых руках Фортинбраса он лежит узенький, словно серп»<sup>3</sup>), в остальном он был совсем другой: зрелый человек, уверенный в себе, горячий, сердечный, искренний.

Все силы открытого актерского темперамента Моисси уходили здесь на ту единственную привязанность Гамлета, которую не нужно было скрывать по фабуле: на Горацио.

И еще раз ярким пламенем — потому что там уж совсем не нужно было ее таить — вспыхивала любовь Гамлета на кладбище, когда он брал в руки череп Йорика: «Бедный Йорик!» Моисси произносил эти слова не задумчиво и не иронически, он их выкрикивал — громко, страстно, с испугом и нежностью, так что было видно, что это — вспышка детской привязанности, привязанности к человеку, который когда-то был к нему добрым.

Открытость и незащищенность сердца, умеющего чувствовать непосредственно, и отделяла Гамлета — Моисси от прочих, зачерствевших и закаменевших, персонажей и делала его неспособным на то, на что все они были способны от рождения — на насилие. От осуществления мести его удерживала не разъедаемая сомнениями воля, а барьер любви. Этот барьер и отделял его, единственного нормального человека, от толпы ненормальных, невоздержанных, истеричных насильников, которыми были все окружавшие его по пьесе.

«Среди толпы кретинов, подлых подхалимов, преступников и истериков Гамлет это единственный нормально чувствующий, добрый и великодушный человек. Именно потому он представляет собой норму человека, как его задумал бог», — писал Макс Брод<sup>4</sup>.

В этом свете неожиданно длинное и подробное наставление Гамлета актерам, когда он пытается научить их воздержанности, звучало как парафраз проповеди Гамлета — Моисси людям вообще: воздержанность выступала синонимом доброты и великодушия, которые должны быть нормой для всякого человеческого существования.

Вот эту «норму» и демонстрировала новая, классически спокойная игра Моисси на фоне истерических и тенденциозных театральных экспериментов 1920-х годов.

Эти эксперименты были такими оглушительными, что голос Моисси на этом фоне был слышен плохо. Он звучал эхом, отголоском прошедших «классических» времен, как и голос Рейнхардта, но этот обертон был необходим в общем звучании времени. Он придавал своей эпохе полномерный исторический объем, при котором еще оставалось видимым прошлое, готовое каким-то таинственным образом вот-вот перейти в будущее.

В этом и состояло, наверное, значение моиссиевского Гамлета, лучшего из того, что было создано Моисси в первые послевоенные годы. Одно из самых тонких описаний этого Гамлета оставил Макс Брод, видевший гастрольный спектакль Моисси в Праге в 1924 году, и потому его хочется представить здесь полностью. Брод писал так:

«Это не какой-то причудливый и странный страдалец. Если взять его целиком, то он человек прачеловеческой неискаженной доброты и разума, человек, который по разным мотивам пугается



убийства. Как изобретательно анализировали комментаторы всех времен этот мотив «Гамлета», но главное они забыли: что убийство это убийство. И убийство преступника остается убийством, и убийство, предписанное человеку всеми силами небес, все равно остается ужасным — вот та простая правда, которую Моисси своим душевным и пламенным пониманием Гамлета раскрывает перед нами. Пусть мораль стократно требует от нас, чтобы мы наказали зло, все равно что-то первобытное, изначальное в нас восстает против этого, что-то в нас не хочет, чтобы этот мир превратился в тюрьму. Гамлет и представляет собою этот первобытный изначальный голос, добрый голос, готовый скорее обвинить себя, чем ближнего. Потому нам так понятно, когда Гамлет, который никому ничего плохого не сделал, говоря с Офелией, кается и бьет себя в грудь: «Я очень горд, мстителен, честолюбив... Все мы кругом обманщики... Не верь никому из нас», — говорит он Офелии. И Шекспир вовсе не хочет этим сказать: смотрите, вот случай слабоволия, ненормальности, слабости, ведь иначе он давно бы отомстил за отца! Напротив, посредством слов поэта Моисси говорит нам: «Гамлет задуман не как патологическое исключение. Все люди должны поступать так, как он. То есть задуматься, как и он, если бы только они сумели достичь такого же высокого уровня любви, что и он. То, что высокий уровень любви делает человека неспособным жить, это является укором не Гамлету. Это скорее обвинение богу-творцу»<sup>5</sup>.

Всю работу над старыми, много лет игранными ролями Моисси вел самостоятельно, вне режиссера. И не только потому, что «отставив» в 1909 году своего премьера, Рейнхардт почти им не занимался. Дело еще в том, что в послевоенные годы Рейнхардт почти перестал заниматься своими берлинскими театрами вообще. Не сочувствуя новым театральным течениям, не понимая предпочтения, которое широкая публика оказывала политическому театру Йесснера и Пискатора, Профессор все чаще подумывал о том, чтобы оставить Берлин и вернуться в Вену. Тем более, что из Берлина его вытесняли становившиеся там все более явными антисемитские настроения.

И вот, в 1920-м году, уступив свое берлинское театральное предприятие концерну «Рей-Ба-Ро»\*, Рейнхардт купил в окрестностях Вены роскошный барочный замок, бывший кардинальский дворец Леопольдскрон и переселился туда окончательно.

Профессор всю жизнь любил играть короля, и новое жилище предоставляло ему в этом смысле неограниченные возможности: сорок комнат, мраморный зал, библиотека с коллекцией масок

---

\* «Рейнхардт — Барновский — Роттерс», общество с ограниченной ответственностью во главе с кинофирмой УФА (директор Ф. Голландер).

Арлекина, роскошная оранжерея, огромный парк, зеленый театр на маленьком острове посреди озера и еще много чего другого. И все это фантастически дешево по случаю инфляции.

Отныне Рейнхардт основное внимание отдавал новому своему театру, венскому Йозефштадту. Берлинскими театрами управлял Феликс Голландер, ориентируя их на постановку чисто коммерческих зрелищ. В рамках этой программы была создана и новая берлинская сцена Рейнхардта — Большой драматический театр.

Большой драматический театр это и был Очень Большой Театр, который наконец-то Рейнхардт получил, перестроив для этой цели цирк Шумана. До этого спектакли прокатывались просто на цирковой арене.

Перестройка была гигантским предприятием с обескураживающими результатами.

Зал — на пять тысяч человек. Сцена — шириной в тридцать и глубиной в двадцать метров, снабженная вращающимся кругом и горизонтом, на который специальный «волькен-аппарат» проецировал бегущие облака. Мощные прожектора с пятицветными фильтрами.

Однако акустика в зале оказалась ужасающей, и, чтобы ее улучшить, архитектор Пельциг декорировал потолок сталактитобразными наростами. Акустики это не улучшило, хотя и выглядело очень эффектно, так как в кончик каждого сталактита была вмонтирована цветная электрическая лампочка.

Но главное, огромный (мастодонтский, «маммут-бюне», как называла его критика) этот театр не принес Рейнхардту ни коммерческого, ни художественного успеха, так как в его бессмысленно огромном театральном зале завяло и потерялось то, что раньше имело успех.

В частности, Моисси потерялся совершенно. Все его неудачи этих лет, как отмечала критика, были связаны с «полууспехами» арены.

И действительно, как было не потеряться Моисси с его новой сдержанностью и новой проповедью сдержанности, то есть человечности, на бесстыдно площадной арене этого откровенно коммерческого театра, где, не обновляясь, прокатывались «шоу» пятнадцатилетней давности!

Вот, например, какое впечатление производили на зрителя когда-то знаменитые «Разбойники»:

«Все лесные сцены шли на арене, огромном спускающемся и поднимающемся просцениуме, а интерьерные сцены — на самой сцене. Декорации спектакля были абсолютно натуралистическими — скалы из папье-маше были обработаны со скучной точностью муляжа, кусты, мох, трава, песок дорожек — все было как настоящее. За окнами павильонов то плавно двигались по голубому небу



легкие белые барашки облаков, то по черному небу мчались мрачные тучи, между которыми сверкали звезды.

Все это было потрясающе настоящим, умирительно взаврадающим, впервые виденный мною «волькен-аппарат» (сложный оптико-световой прибор для воспроизведения движущихся облаков) создавал полную иллюзию неба и безграничной дали: все... кроме актеров. Актеры выли, рычали, демонически хохотали, поверить в истинность их чувств и поведения ни один нормальный человек не мог. После высококультурной, утонченно-изысканной сдержанной игры актеров Бургтеатра это казалось глухой провинцией... И это театр знаменитого Рейнхардта? Просто не верилось!»<sup>6</sup>

Это пишет Вадим Шверубович, сын Качалова, который с труппой отца гастролировал тогда по Европе и после Вены («изысканная игра актеров Бургтеатра») прибыл в Берлин. Шел 1921 год, и Моисси в предприятии Рейнхардта тогда уже не было, да и трудно было себе представить актера его типа и масштаба в подобном окружении.

Тем не менее до 1920 года ему приходилось играть именно в таком окружении, и понятно, как это его тяготило.

В эти годы Моисси предпочитал работать не в грандиозных рейнхардтовских театрах, а в маленьких венских филиалах, где ставил тогда спектакли молодой ассистент Профессора Бернгард Райх, сделавшийся близким другом актера.

Характерны пьесы, которые друзья выбирали для постановки: «И свет во тьме светит» Толстого, его же «Власть тьмы», «Игроки» Гоголя. Все — русское, русское, русское. И потому наверное, что жили они тогда событиями русской революции, и потому что был забываем моиссиевский Протасов, и потому что обманчиво камерный психологизм русской драмы (атом, в котором заключена вселенная!) представлял собою самую прямую противоположность грандиозным «либретто по классике», прокатывавшимся в Очень Большом Театре.

Правда, три новые русские роли не стали для Моисси тем, чем был для него Протасов: тут не произошло такого точного попадания в самую суть его актерской природы.

Не удался ему и Ихарев в гоголевских «Игроках» — видимо, из-за полного отсутствия в актерской природе Моисси «демонических» черт, без которых поистине дьявольская страсть героя к игре становится страстью только шулерской.

Что касается Сарынцова, то тут Моисси обмануло его сходство с Протасовым: свойственная и тому, и другому жажда подлинной, «нефальшивой» жизни. Но если протасовская жажда выражала себя в поступке — свой эксперимент он ставил прямо на себе, без примеров и без примерок, то та же самая жажда у Сарынцова оборачивалась просто проповедью. Перед косным механизмом привычно-

го существования Сарынцов оказывался совершенно бессильным: он не только не умел заставить своих ближних «жить по правде», он и сам не умел жить, как Протасов, то есть не в словах только, а в поступке.

Не страсть, а болезненное усилие и смертельное изнеможение играл тут Моисси, и сочувствие, которое вызывал у зрителя его Сарынцов, было заметно смешано с раздражением.

«Свет во тьме светит», — писал Роберт Музиль, — заставляет вспомнить о Руссо. Такой же моральный эксгибиционизм, публичное обнародование борьбы с совестью. Такая громкая перебранка двух внутренних голосов, что сбегаются люди, и, кажется, даже земля перестает вращаться! Такие натуры не могут быть целителями, это рычащие голоса больного человечества. Сила их заключается не в их идеях, которые терпят поражение при осуществлении, а именно в их бессилии... У Моисси есть одно место — это когда он поднимает глаза к небу и разводит руками, и другое — когда он тупо замолкает. Это именно какие-то духовно тупые жесты. Как если бы пуля катилась по песку или удары сыпались на матрац»<sup>7</sup>.

Не жертва и не судья (ни на то, ни на другое у Сарынцова не хватало силы и самозабвения), этот герой был слишком неопределен и слишком прохладен для страстного адвокатского темперамента актера. Того самого темперамента, которому он дал полную волю в толстовской «Власти тьмы», сыграв Никиту просто как несчастную жертву обстоятельство, как глухого, дурно воспитанного ребенка, который становится преступником из-за того, что слишком упрям, слишком легкомыслен, слишком внушаем. Первая часть роли, там, где Никита совершает все свои чудовищные поступки, у актера оказалась словно «засвеченной», а сыграл он фактически только вторую — то есть прозрение героя и его мучительное раскаяние.

И все-таки, благодаря чувству всеобщности человеческой судьбы, которое дается только гению, и этот, в общем, чужой актеру и зрителю русский парень — в косоворотке, низко надвинутой на лоб фуражке, с фатоватыми усиками над добродушными пухлыми губами — таинственным образом оказывался причастным к мировому ходу вещей и с неожиданной стороны становился понятным.

«Это необузданный зверь, который беспомощно сникает, когда вспоминает о своем человеческом лице, — описывает моиссиевского Никиту А. Броннен. — Его укрощает не совесть, а сознание глупости, сознание той страшной, трагической глупости, которая сделала из массы европейцев то, во что они сегодня превратились: истекающую кровью, давящую друг друга толпу... Моисси показывает нам секунду, заставляющую грешника громко зарыдать над совершенным им страшным деянием. Так взвыли бы мы все, если бы бог спросил нас: «Чего, собственно, хотите вы друг от друга, что все



время совершаете убийства? Кто дал вам право губить мою весну?»

...Толстой предвидел наше время. Мы живем под сковывающей нас властью тьмы. И мы должны склониться перед великим искусством актера, который вернул нашей сцене то, что она утратила в последнее время: способность быть зеркалом и рупором жизни..»<sup>8</sup>

Интересно, что тою же неожиданной актуальной стороной повернулся к европейскому зрителю после войны и Протасов: «Передо мной, — писал в той же статье Броннен, — был человек, от которого все отказались. Человек, обреченный, идущий ко дну, переполненный той жаждой самоуничтожения, которая... ввергла нас в войну... И несмотря на это тут была и возможность новой жизни, какая-то светлая сторона, заря какого-то нового сознания».

И она действительно тут была. Как ни искал всю жизнь Моисси в русской сокровищнице, он так и не нашел ничего, что лучше Феде Протасова ответило бы его «жажде самоуничтожения» и в то же время — бере в «новую жизнь».

Моисси не рожден был для того, чтобы стать судьей, как Сарынцов, он рожден был для того, чтобы стать жертвой (opfer, жертва, как определит за год до смерти его ампула один итальянский критик), и любимой его «жертвой» и был Федя Протасов, который, как никто, умел чувствовать жизнь каждой своей жилкой и, как никто, хотел умереть.

«Как говорил он, ах, как говорил он, — вспоминает австрийский критик Фонтана, — как говорил он даже своим телом, которое все время старался спрятать в тень: «Теперь — Невечернюю»<sup>9</sup>.

«Теперь — Невечернюю». В немецком переводе: «Спойте мне песню про закат!» («Ah, singt doch das Lied vom Abendrot!»).

Закат! Моисси чувствовал, что эпоха клонится к закату, чувствовал, как чувствовали это все, но предчувствовал и предвидел, как немногие. Если для Шпенглера, автора знаменитого бестселлера предфашистской эпохи «Закат Европы» (1918), свидетельством близящегося конца было появление «асфальтовой цивилизации», эпохи массового человека, лишенного корней и духовной жизни, то Моисси, этот демократический, этот простонародный романтик (этот немецкий Есенин!) предвидел и предчувствовал закат и ночь совсем другие. Те, что принесут кровь и смерть всему, в том числе и самой этой «асфальтовой цивилизации», ибо сделают своею жертвой именно массового человека.

Шел 1920-й год, и хотя декорации в Германии еще не переменились, уже неуловимо изменилось освещение — оно стало закатным. Как у Рильке:

Я вглядывался в строки, как в морщины  
Задумчивости, и часы подряд  
Стояло время или шло назад,

Как вдруг я вижу — краскою карминной  
В них набрано: закат, закат, закат.

Карминной, кровавой краской набухали и строки текста, который Моисси приносил со сцены, много раз игранные роли, в закатном свете ставшие совсем иными.

Вот таким, набранным закатной краской, предстал у Моисси Шейлок, которого он сыграл в 1919 году в спектакле, заново поставленном помощником Рейнхардта для Большой арены. Красочный и аляповатый, спектакль существовал как зрелище сам по себе — с «натуральными» венецианскими каналами, с натуральными бегущими за окнами интерьеров облаками и тучами, с условно веселым тоном легкой любовной комедии, а внутри этого муляжного мира мучилось живое существо, по-настоящему истекающее кровью.

«Пьеса, — писал критик, — оказалась включенной в репертуар конечно ради Александра Моисси. Он исключительно правдиво играет этого еврейского ростовщика. От всей его личности отдает востоком... типичная живописная голова... в нем чувствуется непосредливость Агасфера, и в нем явно есть сила — для того, чтобы защищаться и для того, чтобы нападать... Мастер интонации, Моисси нашел верный тон и для этой роли... Он говорит тягуче, в нос, передавая модуляции напевного еврейского плача, но в великолепно сыгранных взрывах злобы и ненависти чувствуется стальная мощь... когда-то этот упрямый еврейский ростовщик был для зрителя только комическим персонажем, над которым можно посмеяться. Сегодня зритель близок к слезам. Когда Александр Моисси произносит монолог о евреях, мы чувствуем пророчество и мировой истории. И как он пророчествует! С горящими глазами, с дрожащими губами, широкими жестами. Каждая малость в нем — оскорбленный еврей!»<sup>10</sup>

Национальная характерность — это было так нехарактерно для актера, всегда игравшего «просто человека», без выраженных национальных особенностей!

Но здесь характерность была нужна, потому что она стала способом передать необосовленность этого героя среди людей его расы — его принадлежность к определенной группе. Он был негерой, его Шейлок, он был один из многих, но он все-таки притягивал к себе громы и молнии, как притягивает их к себе обычно герой, потому что именно «многие» должны были теперь стать мишенью рока.

То было действительно «пророчество о мировой истории», которая надвигалась на Европу семимильными шагами. Хотя в 1920 году Сандро Моисси еще казалось, что от нее можно убежать.



И он бежал, как бежал Рейнхардт, как бежали многие, переселяясь из жесткой, жестокой и все ужесточавшейся Германии в казавшуюся еще мирной и гостеприимной Австрию. В 1919 году Моисси развелся, наконец, с Марией Урфус, женился на Иоганне, и по примеру Рейнхардта переехал в Вену. Только если Рейнхардт переехал из одного дворца в другой, то Моисси покинул постоянный номер в гостинице «Адлон» (правда, оставив его за собой на случай гастролей) ради небольшого дома в предместье Вены — Дорнбахе.

Улица Карла Гассе, 34: двухэтажная вилла с мансардой, небольшой сад, из прислуги — кухарка и садовник, который по утрам, когда Моисси выходил на прогулку, окатывал из шланга особенно рьяных поклонников — местных гимназистов, норовивших перелезть в сад через решетку.

Вся семья поселилась вместе с ним. То есть не только Иоганна, но и мать, и старшая сестра Софья, и Моисси, привыкшему к гостиничному уединению, поначалу пришлось трудновато. Правда, очень скоро он снова начал свою бродячую жизнь, и дом в Дорнбахе, как всегда это у него бывало, перестал, в сущности, быть его домом.

Но в первое время после переезда ему тут даже нравилось. Стояло раннее лето, и сад, хотя и крохотный, был прекрасен и звенел весь день птичьими голосами. Очень уютен был кабинет, с белосиними полосатыми обоями, такой укромно темный, но распахивающийся окном прямо в просвеченную солнцем листву.

И главное, здесь, в Дорнбахе, он уже не слышал ставшего привычным шепота, который неизменно сопровождал его в «Адлоне»: «Держу пари, что этот Моисси — еврей! Хочешь, на бутылку шартреза?»

Это было важно, может быть, важнее всего.

Но важно было и другое. Слишком упорным критическим гонениям стал подвергаться Моисси в Берлине. Левые корили его за несходство с новым художественным миром, возводимым на сцене Йесснером и Пискатором, правые его искусство готовы были принять, но упрекали актера за симпатии к большевикам. Особенно часто имя Моисси упоминалось в дискуссии о путях немецкой сцены, разгоревшейся в 1919 году на страницах берлинской прессы между приверженцем старого классического искусства Альфредом Керром и непримиримым пропагандистом нового — Гербертом Йерингом.

«Моисси говорит красиво, — писал Йеринг, — он играет не ритмично, а мелодично... Это, может быть, и хорошо для Феди Протасова, но успех в этой роли толкнул актера на тянущий тон и в других ролях... как раз в роли Протасова и содержались, наверное, первые микробы той эпидемии потери чувства благород-

ства, которая разразилась в среде немецких актеров... они смешивают человечность с пассивной безропотностью и говорят при этом о святости»<sup>11</sup>.

Как видим, полемика против манеры («Моисси говорит красиво... он играет не ритмично, а мелодично», «тянущий тон») естественно перешла в полемику с самим содержанием его искусства, в котором Герберту Йерингу чудилось что-то болезненное («эпидемия»), ибо «человечность» смешивалась в нем с «пассивной безропотностью».

«Пассивная безропотность» в Берлине 1920-х годов становилась мишенью критических сарказмов совершенно естественно. В то жесткое время даже дискуссии театральных критиков велись там с таким базарным остервенением, что, казалось, разогнать спорящих может только свисток полицейского.

Что уж тут было делать Моисси с его настойчивой проповедью «воздержанности» как основного свойства человечности! Тем более что Альфред Керр, этот критик классической ориентации, в своей защите Моисси часто смешивал воздержанность с хорошим тоном, а истерическую невоздержанность и даже грубость нового театра — с тоном дурным. Как будто речь шла о школе хороших манер.

Речь между тем шла о жизни и смерти.

И у Моисси было что об этом сказать.

Но в Берлине 1920 года его слушали плохо. Ему казалось, что это еще и оттого, что его голос теряется в сложной многоголосной партитуре рейнхардтовского спектакля, и какая-то доля правды в этом безусловно была.

Сама природа Моисси как актера-солиста объективно требовала, чтобы сценическое действие неизменно выстраивалось вокруг него как главного и единственного «центра». Между тем Рейнхардт сам по себе уже был «центром», который и определял логику построения спектакля в соответствии с собственным его художественным мышлением.

Одним словом, вдвоем им было тесно, как двум медведям в одной берлоге. Союз, с самого начала чреватый разрывом, окончательно себя исчерпал. В 1921 году Моисси ушел от Рейнхардта и стал гастрольным актером, то есть актером, который либо набирает себе труппу на спектакль, либо ангажируется на спектакль в чужую труппу.

В этом качестве он неизменно имел успех, то есть собирал полные залы и делал хорошие сборы. Но положение, которое он имел до войны, — положение первого берлинского актера и всеобщего, безоговорочного любимца — он себе так и не вернул. Дело было в том, что Моисси остался прежним, в то время как Берлин, как Германия неузнаваемо переменились.



ВРЕМЯ ИНФЛЯЦИИ.  
МОИССИ ИГРАЕТ ПРОСТОДУШНЫХ

Начало 1920-х годов было для Германии ужасным временем, когда она пожинала плоды развязанной ею войны. Послевоенная разруха, выплата гигантских репараций, оккупация французами Рура, лишившая Германию одного из ее жизненно важных промышленных центров, — все это повергло страну в такую глубокую нищету, какой она не знала уже много десятилетий. Борис Пастернак, проездом видевший Германию в феврале 1923-го, ужаснулся перемене, происшедшей с нею за девять сначала военных, а потом послевоенных лет. «Германия голодала и холодала, ничем не обманываясь, никого не обманывая, с протянутой временам, как за подающим, рукой (жест для нее несвойственный) и вся поголовно на костылях»<sup>1</sup>.

В 1921 году началась инфляция, эта медленная изнурительная болезнь, которая иным казалась даже страшнее войны — как иногда кажется страшнее смерти долгая неизлечимая болезнь. «Инфляция, — вспоминает Бернгард Райх, — изматывала нервы едва ли не больше, чем война. Повседневная жизнь под знаком инфляции стала нестерпимо мерзкой. Страх за себя перешел в ноющее самопрезрение за то, что терпишь эту мерзость. Все это изнуряло людей, подавляло их человеческое достоинство. Верно, инфляция не стреляла, не бомбила, зато она толкала одних на самоубийство, другим укорачивала жизнь из-за вечной тревоги не свести концы с концами, из-за необходимости годами балансировать на грани пауперизма. У третьих обнаружилась слабая сопротивляемость вирусу тяжелого заболевания совести. Я убежден, что если бы не было инфляции, многие рядовые немцы справились бы с отвращающими нацистскими представлениями...»<sup>2</sup>

В 1921 году за один доллар давали тридцать пять немецких марок, в июле 1923-го — сто шестьдесят тысяч, а в ноябре — четыре миллиарда! Жалованье выплачивалось с утра, до того, как обновлялся курс на текущий день, и истратить его нужно было как можно скорее, чтобы не потерять то жалкое преимущество, которое сегодняшний день давал марке перед завтрашним.

Вадим Шверубович, описывая Берлин тех лет, замечает, что в нем почти не было сытых людей, говоривших по-немецки. Все сытые были иностранцы. Немцы получали в день пятнадцать граммов мяса, масла не было вовсе, только маргарин, сахар — в минимальных дозах. Питались, в основном, гороховой похлебкой.

Голодающая, покачивающаяся на костылях, с протянутой рукой, страна как будто замирала — обмирала-вымирала. Бернгарду Райху, побывавшему в 1924 году в Париже и поразившемуся его

фантастическому уличному движению и сияющим витринам, Берлин, с его редкими автомобилями, скудным освещением, замедленной большой жизнью, показался городом при последнем издыхании.

В этом вымирающем, дичающем городе и души тоже дичали, словно зарастали бурьяном.

«Грубость нравов, — вспоминает Шверубович, — была необыкновенная. Постоянные драки... хулиганские, кабацкие, когда бьют палками, кастетами, бутылками, бьют одного, бьют женщин»<sup>3</sup>. И искусство, которое потреблял одичавший город, было тоже одичавшим. «В кабаре, — пишет Шверубович, — все лучшие номера были иностранными. Все, что было прусским, было грубым, примитивным... в маленьких театрах ревью и эстрады процветала грубая похабщина».

И если бы только «в маленьких театрах эстрады»...

Тот же Шверубович вспоминает о «Фаусте», которого он видел в одном из рейнхардтовских филиалов: «Раздражал отвратительный натуралистический гротеск ведьм, которых играли мужчины с вылезавшими из одежд вислыми резиновыми грудями».

А в 1923 году Рейнхардт распорядился поставить на своей пятитысячной цирковой арене оперетту «Орфей в аду». Дело в том, что спектакль такого рода давал возможность выпустить на сцену целые батальоны герле и вступить таким образом в конкурентную борьбу с профессиональными кафе-шантанами.

А вступать в борьбу было необходимо хотя бы потому, что некоторые рейнхардтовские актеры, соблазненные баснословными гонорарами, сбегали от него именно в кафе-шантаны. Вся актерская элита, возмущалась критика, предалась исполнению с эстрады сенсационных шлягеров. Тимиг, премьер берлинского рейнхардтовского предприятия, за три песенки, исполняемые им в течение вечера, получал десять процентов всей выручки.

Недаром Клаус Манн героя своего романа «Мефистофель», одного из крупнейших актеров 1930-х годов Хефгена — Грюндгенса, привел в театр не откуда-нибудь, а из прокуренного кафе-шантана сомнительной репутации.

Моисси этим путем не пошел. Да и невозможно представить себе его на эстраде. И не только на прусской — с ее грубостью и примитивностью. Даже самый тонкий эстрадный жанр, в котором, скажем, такими мастерами были всегда французы, оказался недоступен Моисси именно как жанр. Тут актера ограничивал, не пуская за роковую черту, сам его характер, в котором не было ни капли того, что французы называют *du chièn*, то есть «перца», рискованной игры. В этом открытом, наивном, доверчивом человеке, больше всего на свете любившем сказки и Евангелие, а еще Бетховена и Верди и прямо-таки с болезненным испугом сторо-



нившемся атмосферы сплетен и каботинства \*, столь свойственных актерской среде, совершенно не было лукавства, без которого легкий жанр перестает быть легким. Было простодушие, была детская веселость, а вот лукавства не было вовсе. Моисси хватало только на оперетту — это и был самый легкий из доступных ему жанров.

Так что ни берлинские, ни венские зрители так никогда и не увидели его на эстраде — хотя, казалось бы, кому, как не Моисси, с его певческим голосом, не попробовать себя в роли исполнителя шансонеток!

Но нет, решив порвать с Рейнхардтом, он этот путь решительно отверг и поначалу вынашивал совсем другие планы. Он приступил к переговорам с венским Бургом. Переговоры велись чрезвычайно серьезно, и исход обещал быть благоприятным, но тут замешались в дело просветские симпатии актера, настроившие дирекцию венского театра.

Как раз в 1919 и 1920 годах Моисси и с эстрады, и в печати особенно много высказывался о великом значении русской революции и Советского государства. В марте 1920 года во время одного из таких его выступлений в Гамбурге в него выстрелил какой-то националистически настроенный фанатик. К счастью, он оказался плохим стрелком, но история попала в газеты, и репутация Моисси в глазах отцов Бурга была сражена наповал. Больше его туда не приглашали, и даже в качестве гастролера он никогда не ступил на подмостки этого первого в его жизни театра.

Тем не менее контракт с Рейнхардтом Моисси все-таки расторгнул. Это произошло 31 января 1921 года, и с той поры он выступал в рейнхардтовских филиалах только в качестве гастролера.

С февраля 1921 года началась его гастрольная эпопея. Германия, Австрия, Чехословакия, Румыния, Венгрия, Италия, Испания, Дания, Швеция, Норвегия, Англия, СССР, Новый Свет — не было в мире страны, в которой он не побывал бы за оставшиеся ему четырнадцать лет жизни.

Эту свою страсть к перемещениям Моисси объяснял не только специфическими условиями работы гастрольного актера, но и причинами психологического свойства. «Жизнь для меня, — говорил он, — это путешествие. Я цыган по натуре. Любая оседлость и любая собственность, вынуждающая к оседлости, мне чужды. Месяц на одном месте — это для меня уже много. Я охотно живу в гостиницах. Сегодня здесь, завтра там. Чем чаще перемены, тем лучше. Можно обойтись минимумом багажа. Все мои пожитки умещаются

---

\* Мать Моисси вспоминает, что он как-то чуть не со слезами уговаривал ее не верить злым сплетням, распускаемым на чей-то счет, потому что «злые сплетни это почти всегда неправда». И сам он всегда отмахивался от любых наветов на знакомых и незнакомых ему людей и, если случалось ему узнать, что он был прав, с торжеством говорил: «Вот видишь!»

в одном старом чемодане. Нельзя становиться рабом коварного домашнего уюта»<sup>4</sup>.

О том, что стояло за этим психологическим складом — о неутолимой потребности в движении, которую рождал перепад между напряжением страсти и невозможностью ее утоления, мы уже говорили. Мойсси менял место жительства так же, как менял он окружение. Он им не то чтобы изменял, он их переменял, чередовал, присоединял одно к другому, все — любя, но ничему не отдаваясь до конца. Характерно, что при всей его открытости, при всей его радостной доброжелательности, у него не было близких друзей — были приятели, которых он любил и которые его любили, но беззаветной привязанности не было никогда. Он и бежал-то с одного места в другое и от одних людей к другим, может быть, как раз в надежде обрести наконец-то истинную привязанность: раствориться. Но «привязать» его не могло ничто.

Однако у проблемы гастролерства был, помимо психологического, и еще один, специфический театральный аспект.

Мойсси, этот гастрوليрующий солист, в 1920—1930-е годы словно бы вернул театр в дорежиссерские времена, парадоксально возродив канувшую в лету великую европейскую традицию гастрольного театра — традицию Кина и Гаррика, Росси и Сальвини. Фактически он был солистом и у Рейнхардта, так как выпадал из его ансамблей из-за своей лирической «самодостаточности». Но когда он остался один, без Рейнхардта, сольный характер его творчества стал особенно заметен. Последний солист, последний трагик в эпоху ансамблей, эпоху режиссуры, эпоху монтажного искусства — это, на первый взгляд, может действительно показаться странным рецидивом прошлого, но смысл избранной актером позиции был совсем другим, прямо противоположным. Стать солистом в данном случае значило сохранить для себя возможность лирического самовыражения, которое и является, может быть, самой характерной чертой искусства XX века.

То, что Пастернак говорил о творчестве кумира своей юности Скрябина — «Это было... вымышленное лирическое жилище, материально равное всей ему на кирпич перемолотой вселенной»<sup>5</sup>, — можно отнести ко всем величайшим художникам нашего столетия. Потому что «лирическое жилище» из «перемолотой вселенной» воздвигали не только такие откровенные, не скрывающие своей природы лирики, как Есенин и Рильке, Пастернак и Цветаева, Марк Шагал и Скрябин, Чарли Чаплин и Михаил Чехов. Отчетливо лирический, страстно лирический, заинтересованно субъективный отпечаток несет на себе искусство даже таких, на первый взгляд объективных, обманчиво эпических художников, как Пикассо и Мейерхольд, Брехт и Маяковский, Прокофьев и Шостакович. Необходимость и неизбежность лирического начала это, наверное,



самое главное, что принес искусству XX век, когда непосредственность отношения художника к действительности — непосредственность его отношений со стихией жизни — обрела вдруг высший эстетический смысл, ибо ею стала поверяться мера правды.

Иное дело, что характер выражения этого лирического начала был очень разным — от свободного, стихийного, открытого лирического самоизъявления, как у Моисси и Есенина, до затрудненного, скрытого, упрятанного в подтекст, как у Брехта или Пикассо кубистского периода. Но эта свобода лирического потока, с одной стороны, и его затрудненность, прерывистость — с другой, свидетельствует не о том, что Моисси и Есенин были «большими» лириками, а Пикассо и Брехт «меньшими», а о разнице их мировосприятия, о том, что одну и ту же данную им судьбой историческую реальность они видели по-разному. Водораздел проходил по первой мировой войне.

Моисси этого водораздела не перешагнул. Он так и остался в том, довоенном, классическом мире, с его ценностями, еще не подвергнувшимися жестокой проверке войной, с его представлениями о гуманизме, с его, ренессансной еще, концепцией личности как внутренне цельной и всегда равной себе человеческой индивидуальности. Цельность и гармоничность художественного мира Моисси — вся отсюда, из «до войны», из золотого века Европы. Отсюда же — гармоничность художественного выражения, так поражавшая зрителя 1920-х годов.

«Все в нем было благозвучным,— вспоминал о Моисси Оскар Фонтана,— не только его речь, но и его лицо с поразительной способностью преображаться, и его движения. Благозвучно было, когда он в роли Гамлета молча, но жалуясь всем своим существом, стоял перед тронном узурпатора, благозвучно было, когда он в роли Гамлета стонал от отвращения к миру и ломал руки; благозвучно было, когда он, Франц Моор, с кошачьей ловкостью отскакивал от прочной стены нравственности, а затем отчаянно сопротивлялся страшному суду, который сам на себя накликал. Благозвучно было, когда он, Эдип, одержимый болезненной любовью, склонялся над Иокастой с улыбкой, молящей о прощении. Благозвучно было, когда он, Дантон, прощаясь перед арестом, задумчиво гладил цветы. Благозвучием было, когда он, Клавиго, которому Бомарше диктовал унижительное письмо, внезапно прерывал писание, отбрасывал перо, мял между пальцами носовой платок и бросал его вслед за пером. Все в нем было благозвучно настолько, что я пошутил однажды, что у него отовсюду течет мед»<sup>6</sup>.

Это было то самое, естественное, как дыхание, благозвучие, которое мы без труда узнаем у Есенина: в его соловьином щелканье, в его залиvistом пении — пении прежде всего, о чем бы он ни пел! Несокрушимой, золотой наивностью их мировосприятия, на котором

все искушения их нечистого времени просто не оставляли следов, и объясняется то, что самые диссонирующие впечатления бытия неизбежно получали у этих двух художников гармоническое разрешение. Как писал с искренним возмущением друг Моисси Бергард Райх, «в устах этого актера и жестокая правда звучала утешительной, а после его гневной тирады становилось прямо-таки легко на душе!»<sup>7</sup>

Это возмущение чрезвычайно характерно для человека 1920-х годов, который просто не узнавал в созданной актером гармонической картине мир, каким он стал выглядеть после первой мировой войны: расшатанный, распавшийся, ненадежный, отвергнувший все ценности классической эпохи, и прежде всего представление о человеке как о некоем неизменном единстве.

В искусстве 1920-х годов человеческая индивидуальность представляла как нечто неопределенное, внутренне диссонирующее, обретающее форму лишь в контексте какой-то конкретной ситуации, а потом эту форму безмятежно сбрасывающее.

Особенно поражает этот новый взгляд на человека у художников уже сложившихся, тех, что формировались еще в лоне классических представлений. Скажем, у Пиранделло, недавнего вериста, у которого эта тема — тема несводимости человеческой индивидуальности к совокупности только ей свойственных черт — стала почти маниакальной идеей, одушевлявшей и его театр, и его позднюю прозу. Или у Пикассо, который вошел в кубистский период непосредственно из «розового», продемонстрировав тем самым коренной перелом во взгляде на модель, переставшую быть одним — определенным лицом, а ставшую тысячью лиц одновременно.

Брехт же, полномочный представитель 1920-х, уже весь замешан на этом, от начала и до конца. В первой послеэкспрессионистской пьесе Брехта, начавшей его эпический театр, «Что тот солдат, что этот» его герой на глазах у зрителя попеременно превращался в то, что требовали от него обстоятельства, отнюдь не подавляя в себе «собственной природы» именно потому, что собственной природы не было вовсе. Потом это открытие было развито Брехтом в целый театр, театр, понимаемый не просто как совокупность драматургических произведений, а как цельная и законченная драматургическая система, которая во многом повлияла на развитие современной сцены. Так же, как повлиял на современную живопись кубистский Пикассо.

Все эти новейшие эстетические структуры, в основании которых лежала новая концепция личности, потому и оказались столь плодотворными, что возросли на конкретной исторической почве.

Художник 1920-х годов, в ужасе оглядывавший послевоенную и предфашистскую реальность своего времени, видел, как опа



ненадежна, и именно это свое ощущение ненадежности и выражал. «В чем смысл перемены, так резко изменившей на переломе от розового периода к кубизму все творчество Пикассо? — спрашивает исследователь творчества художника и отвечает: — В том, что он перестает доверять натуре».

Перестает доверять натуре и Брехт. «Личность у него, — пишет автор цитированной выше статьи, — полуфабрикат, жизнь на наших глазах выделяет из нее нечто более или менее законченное... из этого варварского... опасного... монтажа раздельно стоящих и плохо согласованных душевных качеств возникает образ раздерганного, разнузданного, на все готового человека, который прекрасно вписывается в пейзаж современного капиталистического города. Маленький человек в эпическом театре полон динамичных стремлений: он отравлен цинизмом и упоен радостями жизни, он может пойти на баррикады и устроить погром, неясно, что его ждет — участь бунтаря или мелкого нациста»<sup>8</sup>.

Именно потому что новые художники писали своего героя с натуры, у них были все основания ему не доверять. Образ у них раздерган, потому что таков его прототип.

Но этот, по видимости, «раздерганный», а точнее, словно бы деловито разложенный на элементы художественный мир отнюдь не эпичен и не отчужден. Сложное движение его элементов организовано тем же лирическим авторским отношением, что и собственно лирическое искусство Моисси.

Откровенное вторжение авторского голоса в эпическое течение пьесы, происходящее в брехтовских зонгах, стоит по своему значению лирического отождествления актера со своим персонажем в театре Моисси. Так же, как стоит его пристрастное, субъективное преобразование модели под страстной кистью Пикассо.

Только Пикассо и Брехт, как лирики послевоенной эпохи, шли до конца, обнаруживая всю жестокую правду о человеке, открытую им временем. Для того, чтобы эта правда была услышана и увидена, новые художники и приводили зрителя в состояние шока, главным средством достижения которого было «отчуждение» — показ привычной вещи в новом свете, с новой, неожиданной точки зрения. То была жестокая, последняя, объективная правда о человеке, прошедшая через искушение злом и уже после него (после всего!) распахивающаяся в надежду, как всегда распахивается в будущую жизнь великое произведение искусства.

Правда Моисси была другой — неискушенной, довоенной правдой, не учитывающей трагического опыта последнего десятилетия.

Не учитывающей просто потому, что этот опыт оказался недоступен эмоциональному восприятию актера. Тут был его предел, дальше которого Моисси не видел, не слышал, не чувствовал. В сущности, это срабатывал инстинкт самосохранения, ибо, как

показало будущее, жестокая правда о человеке была актеру просто не по силам: не по физическим силам. Так же, как не по силам оказался Есенину ритм и темп жизни новой индустриализированной России.

Трудно сказать, что тут сыграло большую роль — хрупкость ли нервной организации обоих художников или неистребимость в них провинциального начала, перед которым оказался бессилён весь долгий опыт их жизни в метрополии: Есенин и в Москве, и в Нью-Йорке так и остался рязанским пастушком, а Моисси при всем своем берлинском лоске — наивным «дикарем» с юго-восточной окраины Европы. Не то чтобы два этих новейших Кандида, при всей своей фантастической талантливости, начиная с 1920-х годов совсем выпали из современной жизни, но они словно остались стоять на откосе, провожая глазами уходящий поезд.

Однако именно потому, что их искусство было глубоко лирическим, оно осталось живым и тогда, когда движение времени уже сметало их на обочину. Оно осталось живым, потому что в его основании лежала живая трагедия, их собственная трагедия — трагедия Простодушных, отказывающихся поспешать за деловитой эпохой 1920-х годов. Недаром именно в эти годы Моисси привел на сцену целую вереницу героев, которых так и можно назвать — Простодушными.

Это раньше у него были Эдипы, Протасовы, Гамлеты — герои, сознательно действующие или сознательно бездействующие, но объединенные этим до болезненности ясным сознанием своей ситуации. Теперь он стал играть тех, кто этого сознания был лишен, невинных помыслом, тех, кого в Писании называют «Блаженными»: «Блаженны нищие духом, ибо их есть царствие небесное».

В 1935 году, за неделю до смерти, в разговоре с итальянским журналистом Моисси сказал, что он всегда мечтал сыграть святого Франциска, Франциска Блаженного. Франциска он сыграть не успел, но зато он сыграл Монтезуму («Белый спаситель» Гауптмана), шекспировского Отелло, князя Мышкина, толстовского Прохожего («От ней все качества») — сыграл веру, доверчивость, доброту и наивность не как нюансы характера, а как его сущность, основу.

Предел, который был положен его новым героям их ничем незамутненной наивностью, предел, благодаря которому они всегда оставались в неведении относительно намерений окружавшего их мира и потому неизбежно становились его жертвами, — этот предел и был гарантией их человечности. Их человечность оставалась не только неискаженной, так как неискушенной — ее просто нельзя было исказить, так как нельзя было искушить. Нищета духа, понятая как неискушенность, неискушаемость, невозможность быть искусленным, оказывалась последним оплотом человечности, един-



ственным барьером на пути зла, барьером куда более надежным, чем горькое знание Освальда, Гамлета, Эдипа, Феда Протасова.

Персонажи Моисси всегда находились с миром в отношениях активного противостояния, но никогда это противостояние не было столь резким, как в случае с этими его нищими духом, невинными простаками. Резкость светотени, разделившей искушенный знанием мир и моиссиевских Простодушных, еще больше подчеркивалась тем, что все эти роли были созданы в эпоху торжества «новой деловитости», когда не только простодушие, но и просто душа стали казаться понятиями, утратившими всякий смысл. Новая деловитость действовала подобно новокаиновому наркозу: онемение, потеря чувствительности, благодаря которым операция по изъятию души проходила безболезненно и незаметно.

Но на героев Моисси этот наркоз не действовал, так как у них был против него иммунитет. Ах, как они были неделовиты, его нищие духом, его простодушные, не способные соприкоснуться с цивилизацией деловитости ни умом, ни сердцем! Недаром же все они были в какой-то степени дикарями — людьми иной расы, иной культуры, противостоящей средневропейской. Черты «дикаря» находила критика даже в его Казанове, слишком южном, сицилийском, почти арабском (африканском!), не без раздражения отмечая, что в этой роли Моисси «предает цивилизацию». Что же тогда говорить об ацтеке Монтезуме, о негре Отелло, о восточном, то есть экзотическом славянстве толстовского Прохожего!

Характерность неразвращенной, незамутненной, неиспорченной расы — культуры — цивилизации — души и стала плотью этих ролей, которую Моисси нашел в самом себе.

В нем самом после сорока словно проснулись все его неевропейские корни: его «славянство», его «гречество», его «еврейство», оттеснив материнское «флорентийство» на второй план. Он очень изменился к середине 1920-х годов. Был строен, стал поджар и сух, какая-то выжженность появилась во всем облике, лицо словно перелепилось, иссушилось внутренним жаром, стало меньше, а глаза, огромные, прозрачные, глядевшие уже не прямо и горячо, а куда-то за собеседника, отрешенно и в то же время сосредоточенно, сияли в пол-лица. Пройдет еще несколько лет, и печать выжженности сменится на его лице печатью болезни, наркомании, этого медленного самоубийства, посредством которого Моисси попытается убежать от созданной фашизмом «цивилизации» нового порядка. Моисси сам повторял в своей судьбе судьбу своих Простодушных и потому, наверное, был в их изображении так убедителен.

«Никогда еще, — писал Бела Балаш о его Монтезуме, — роль не подходила Моисси до такой степени, как эта, никогда он не олицетворял персонаж столь полно, насыщая его собственной анемичностью, анемичностью древних рас... исполненных благородной

хрупкости и утонченной нежности... Доброта и доверие в этом Монтезуме показаны как его природа, как определение судьбы, как фанатическая страсть, а не как черты характера»<sup>9</sup>.

Моисси сыграл в пьесе Гаутмана древнего императора ацтеков, который, пытаясь спасти свой народ от жестокости испанских завоевателей, доверился слову конкистадора Кортеса и был им жестоко обманут. Кортес продолжил ту же политику резни туземного населения, к которой прибегали все его предшественники. В результате, во время речи, в которой Монтезума призывал свой народ поверить «Белому спасителю», его забросали камнями его же подданные, а потом, уже в тюрьме, добил посланец Кортеса.

Слепую, ничем не истребимую веру в добро и детскую, святую доверчивость играл здесь Моисси, надевая своего темнокожего, украшенного перьями дикаря, нежно прижимавшего к груди белого кролика, чертами истинной, подлинно христианской человечности, так резко контрастирующей с душевной тупостью и жестокостью европейских «цивилизаторов», действующих именем Христа. Но при этом святой страдалец Моисси отнюдь не был бесплотен, и именно это придавало ему человеческое обаяние.

«Всем своим существом,— писал Оскар Фонтана,— он был мечтателем, страдальцем, святым, но как прекрасно, когда в самом начале по его лицу пробегает гримаса лукавства, как это наивное, детское привязывает его к земле, от которой его отрывает вздрагивающее, как у эпилептика, тело! А как он ходит!словно ноги у него парализованы, словно к ним привешен весь шар земной, и он должен волочить их как бесконечную тяжесть, неснимаемые кандалы... моиссиевский ацтек потрясал, когда он плакал, узнав о предательстве, когда в религиозном экстазе исполнял свой ритуальный танец. Подлинный король перед тем, кто, в сущности, рожден был рабом, вот кем он был, и вопль человеческого существа, которое мучают, звучал снова и снова с рыданиями и жалобами, словно он хотел донести их до престола бога»<sup>10</sup>.

И Отелло Моисси не хотел убивать Дездемону, он любил ее и прощал, но он вынужден был ее убить — обычаями своей страны вынужден, и, убивая ее, убивал и себя. То было двойное жертвоприношение на алтарь беспощадного и грозного бога-идола, жестокого к нему так же, как были жестоки к нему люди. Сам же Отелло был существом наивным и чистым, и прекрасным в этой своей простодушной цельности. «Моисси,— писал Роберт Музиль,— играл то, что Флобер называл Африкой... узкоплечий Отелло с толстыми губами, обезьяна, на лбу которой клеймо невинности выжжено сильнее, чем у любого европейца... в нем была неодолимая сила, которую Ницше называет сухой, горячей музыкой... Он был существом, каких не бывает, существом наивным, сказочным зверем. Он нашел камушек, кусочек стекла, который зажал в кулаке, и все на



него поглядывал, как на седьмое чудо, — это была Дездемона... И пусть этого Отелло преследовали Эринии! С той минуты, когда сказочный зверь замер в отчаянии со вздымающимися боками, они превратились в свору твякающих собак»<sup>11</sup>.

Может быть оттого, что в чистой мелодии князя Мышкина не было этих надсадных обертонов мучимой расы (Мышкин был не чужаком, а чудачком, не простаком, а блаженным), эта роль Моисси оказалась самой бледной в ряду его Простодушных. Это был уже почти Святой Франциск, Блаженный Франциск, которого Моисси недаром все-таки не решился сыграть.

Зато Прохожий, главный персонаж пьесы Толстого «От ней все качества», стал у Моисси в один ряд с Отелло и Монтезумой, а значит и с Освальдом, Гамлетом, Эдипом, Протасовым.

«От ней» значило: от водки. «От ней все качества» — так объяснял свои отступления от правил морали герой Толстого, Прохожий, деклассированный бродяга, набравшийся в городе революционного жаргона и просвещающий во время случайной ночевки в крестьянской избе своих хозяев. Однако пьеса эта, при всей очевидности ее дидактической направленности, все-таки не антиалкогольная агитка: это притча о добре и зле, о грехе и возмездии, о милосердии и прощении.

Толстовский Прохожий заступался за хозяйку избы, когда вернувшийся из кабака муж порывался ее избить, и пораженный этой неожиданной и самоотверженной защитой крестьянин затихал. А потом, когда пьяный Прохожий украл у своих хозяев пачку чая, и, пойманный, вот-вот должен был понести справедливое наказание, тот же хозяин за него вступался — во имя человечности.

Такова была нехитрая фабула пьесы, сделавшаяся, благодаря Моисси, знаменитой во всех концах Европы.

Пьесу ставил Райх, и поначалу в ней играл Бассерман, играл этнографический этюд о загадочной славянской душе, играл тщательно, детально-характерно, но — странное дело! — неизмеримо уступал Моисси, который как раз несколько о русской характерности не заботился.

Райх вспоминал, что Бассерман был очень подробен и логичен, стараясь дать психологический портрет деклассированного пролетария. И тем не менее замысел спектакля гораздо лучше выражал Моисси, который вовсе не стремился уточнить социальное положение своего героя и все-таки сумел дать почувствовать зрителю «легкое дуновение неуловимо приближавшейся великой революции»<sup>12</sup>.

Спектакль был задуман Райхом как притча о доброте, являющейся естественным следствием внутренней свободы и раскрепощенности. Именно в этом смысле следует понимать его слова о дуновении великой революции. Моисси играл здесь человека

свободного не только «от» (бродяга!), но и «для» — для активного волеизъявления добра. Он был настолько добр, его Прохожий, что казался чудачком, чем-то фантастическим, не реальным: словно со звезды упал, словно с неба свалился! В темной крестьянской избе он светился, как огонек, «смешной блуждающий огонек, глубоко трогаящий своей детской наивностью, заблудившийся плут и пасынок бога. Однако в день страшного суда именно он будет стоять близ престола божьего»<sup>13</sup>.

Моиссиевский Прохожий был простака и чужак — как Монтезума и как Отелло. Его простодушие и чужесть сквозили в детскости и экзальтированности его облика (красный бант на шее, подвязанные веревочкой галоши) и повадок — таких нелепых на фоне всех прочих «взрослых», солидных, спокойных персонажей этой пьесы.

Через эту странную фантастическую внешность выказывала себя душа Прохожего, чистая и доверчивая, с трудом прорывающаяся сквозь пьяный угар и шелуху усвоенных в городе чужих, не своих слов. Ее было видно, как сквозь мутное стекло, но в моменты кульминаций стекло прояснялось и глубоко человеческая суть героя предстала как на ладони. Прохожий знал и помнил, каким должен быть человек, потому что он сам был им. Расхожее, утратившее свой первоначальный смысл словосочетание «Христа ради» в последней реплике героя Моисси прочитывал в его подлинном, полузабытом значении.

«Как он говорил это свое «Прости, Христа ради! — вспоминал итальянский критик. — Христос как последняя инстанция! И уходил — жалкий и свободный, в пиджаке с прорехой на спине. И зрителям, атим пресыщенным, элегантным, скептически настроенным, ни во что не верящим зрителям, вдруг казалось, будто они получили пощечину. И они становились людьми, словно побывав на каком-то ритуале»<sup>14</sup>.

Ритуал был тот же, что в «Белом спасителе», — ритуал веры и милосердия, только там Моисси играл обреченность добра и доверчивости, а здесь их комическую неприкаянность в мире трезвости и расчета. И они действительно выглядели смешно, но они же еще и рвали сердце. В сцене застолья герой Моисси пьянел не столько от водки, сколько от расположения ко всем, кто его окружал. Голос его буквально звенел от счастья, когда, наклонившись над столом, он вскрикивал: «Бабушка, я любовь имею к тебе и ко всем людям! Братцы, миленькие!»

«Я любовь имею к тебе и ко всем людям!» — такое редко можно было услышать на немецкой сцене того времени. Фраза казалась удивительной, странной. Она задевала сердце, но ее слушали недоверчиво. Моисси как будто говорил на языке, который его зрители когда-то знали, но почти забыли. И забывали все больше и больше



по мере того, как послевоенная нужда и отчаяние сменялись в Германии относительным достатком и стабильностью второй половины 1920-х годов.

## Глава XI СНОВА В РОССИИ

В 1924 году облик Германии, изнуренной инфляционными тяготами, резко переменился. После того как в соответствии с планом Даудса Германии были предоставлены американские займы и субсидии и золотой их дождь пролился на монополии Рейнской области и других земель, экономика побежденной страны стала с необыкновенной быстротой набирать силу.

Атмосфера отчаяния, царившая в послевоенной Германии, рассеялась как по волшебству. Марка приобрела твердый курс, а вместе с ней обрели потерянную было твердость и уверенность и сами немцы. На смену недавнему унынию пришла вдруг ожесточенная жажда наслаждений.

Внезапный взрыв гедонизма, характерный для всей Европы 1920-х годов, выглядел особенно поражающим у деловых и основательных немцев, принявшихся осуществлять лозунг «Живи мгновением» прямо-таки с истовой последовательностью и методичностью. Они словно торопились добрать то, что было потеряно во время войны и послевоенных тягот.

Они добирали, они наверстывали торопливо и деловито, стараясь ухватить все, что только можно, от чувственных радостей жизни. Дух и последние его защитники, экспрессионисты, демонстративно посрамлялись. Происходила торжественная реабилитация телесной жизни человека, его инстинктивной сферы. Причем в этом торжестве усматривалось как бы и опосредованное торжество духа. Как утверждал Томас Манн в речи, произнесенной им в 1929 году на открытии Гейдельбергского театрального фестиваля, «...дух существует и там, где он немощует, не выставляя себя напоказ или отрекаясь от самого себя. Современная наука о жизни придает основное значение инстинкту, влечению, бессознательному творческому началу, и она настолько не видит ничего хорошего в духе, что позволительно было бы говорить о ее явной враждебности ему, но ведь и она сама тоже дух, обусловленная духом реакция против одностороннего интеллектуализма прошедших научных десятилетий. Неинтеллектуальность нашего времени, нашей молодежи, ее пресловутая деловитость в конце концов всего лишь физиономическое выражение того же духа... Все эти молодые спортсмены постыдились бы признать, что их страсть имеет свой

философский фундамент. Однако это так. Их страсть — выражение потребности времени, выражение новой концепции человека как телесно-духовного единства, которое стремится во всем достичь жизненной полноты, некоего углубленного язычества»<sup>1</sup>.

Однако само «новое язычество» не подозревало о приписываемом ему духовном источнике, оно демонстративно отвергало всякие духовные абстракции и предпочитало воспринимать мир с чувственной его стороны. Фактическое положение вещей явно не соответствовало утешительной интерпретации происходящего, предложенной Манном. Особенно очевидным стало это чуть позже, в годы фашизма, когда спорт был поднят на уровень государственного культа. Но и тогда, в 1920-е, кое-что уже можно было заметить. Люди бросились на стадионы и в спортивные залы, а книг, между тем, продавалось все меньше, и театры посещались все реже.

Новое язычество отворачивалось от прошлого, не заглядывало в будущее, оно припадало к сиюминутному настоящему: текущему и утекающему мгновению. Отсюда — лихорадочно беззаботный, болезненно легкомысленный стиль поведения, характеризующий 1920-е годы. Отсюда — культ джаза с его наркотически воздействующим звучанием. Отсюда — увлечение эстрадой, удовлетворявшей жажду элементарных развлечений, которую серьезный театр удовлетворить не мог. Никогда еще не было в Берлине столько кабаре и кафешантанов («Разденься!» «Для тебя!» — шептали, кричали, подмигивали неоновые вывески во тьме берлинской ночи), никогда еще не была так интенсивна его ночная, подпольная жизнь.

В этой атмосфере любимые герои Моисси — его Гамлет, его Эдип, его Протасов и, главное, его Простодушные выглядели просто неправдоподобно, как некая романтическая эмфаза, преувеличение, которое циничским 1920-м годам казалось смешным. И самый стиль Моисси — приподнятый над обыденностью, и его метод — откровенно субъективный, лирический, противоречил времени, которое ценило в искусстве лишь «объективное», не зараженное отношением и пристрастием.

Правда, в Вене, не такой деловитой и трезвой, как Берлин, актер все еще имел большой успех, но и то прежде всего в ролях типа Казановы, то есть тогда, когда он воплощал феномен, лежащий за пределами каких бы то ни было духовных измерений. Моисси играл тут патологию чувственности, жертву собственной физической природы, механизм, пускаемый в действие инстинктом, смертельно усталое чудовище — примерно то, что спустя полвека снял в своем Казанове Федерико Феллини. «Он, — писал о Казанове Моисси критика, — действует словно бы с завязанными глазами — так они устали от безумных ночей; из широкого чувственного рта сама собой изливается чарующая мелодия слова»<sup>2</sup>.

Но когда Моисси приезжал в Берлин, он наталкивался у ре-



цензентов на глухую стену непонимания. Критики новой волны, и прежде всего глашатай нового театра Йеринг, не жалели сарказмов, понося как репертуар Моисси (Прохожий в пьесе Толстого, Парачельс в одноименной комедии Шницлера, Король в грильпарцеровой «Еврейке из Толедо»), так и его манеру: «Все тот же меланхолический напев, все та же поникшая голова». Йеринг еще соглашался принять его пантомиму («Когда в третьем акте «Еврейки из Толедо» Моисси, откинувшись назад, с отрешенной улыбкой следит за игрой еврейки... в нем чувствуется что-то от его бывшего волшебства»), но — «как только он начинает говорить, все его очарование пропадает».

Пропадает, так как, по мнению Йеринга и всех теоретиков левого театра, Моисси, не способный очистить смысл своей проповеди от эмоциональных обертонов, лишает зрителя возможности критического, сознательного восприятия. Более того, Моисси, считал Йеринг, стремится именно это критическое сознание отключить, обольщая зрителей смутной, то есть полной нерасчлененных смыслов, мелодией своей речи.

И действительно, если в берлинских театрах левого направления актеры палили репликами, как пулями, обнажая в демонстративно информационной фразе весь ее явный, первый и последний смысл, то фразировка Моисси, интонационный строй его речи целили дальше этого конкретного смысла. Что касается Йеринга, то он даже считал, что они целят мимо смысла. «Моисси, — возмущался он, — не отделяет начало следующего предложения от конца предыдущего. Он разрывает ритмические и душевные связи стихов. Он произносит чисто фонетически...»

Однако успех, который Моисси имел у широкой берлинской публики, свидетельствует о том, что трагический смысл его лирической исповеди был все-таки уловлен. Йеринг вынужден был признать этот успех в своей рецензии, но, признавая, пророчил, что он — последний. «Хотя публика и неистовствует, когда Моисси повышает голос и начинает захлестывать зрительный зал своими ариями, его время кончается»<sup>3</sup>. Манера Моисси, его репертуар, воскрешаемый им на сцене тип гастрольного спектакля, все это, по мнению Йеринга, непоправимо развредило актера с главным направлением развития немецкого театра и должно было вот-вот развести его со зрителем. Критик возмущался тем, что в одном из интервью 1924 года актер отважился отрицательно высказаться относительно новейшей немецкой драматургии и новейшего немецкого сценического искусства. И добавлял, что для молодых актеров и драматургов эти отрицательные высказывания Моисси могут считаться лишь лестными. Скоро, утверждал Йеринг, зритель отделит зерно от плевел: отдаст свои симпатии новому театру, а от глубоко устаревшего искусства Моисси отвернется.

Но этот прогноз не спешил оправдаться — зритель продолжал ходить на Моисси. Предложенная деятелями левого театра схема, согласно которой Моисси представлял вчерашний день театра, а новейшее немецкое сценическое искусство — его сегодняшний и завтрашний день, была явно неверна. Моисси не выбыл из игры, он оставался внутри нее, занимая совершенно определенную позицию в расстановке художественных направлений эпохи. То была позиция абсолютной лирической оппозиции, демонстративного разрыва с миром, таким, как он есть. Чтобы оценить эту позицию во всем ее принципиальном значении, нужен был взгляд со стороны, способный отвлечься от повседневной театральной полемики, самое большее противопоставлявшей Моисси левому агиттеатру типа йесснеровского. Между тем, йесснеровскому, пискаторовскому, брехтовскому театру Моисси противостоял лишь постольку, поскольку он противостоял самому состоянию мира в 1920-е годы. Противостоял не с полемическим задором, не с вызовом, а — с отчаянием, повернувшись к нему спиной, опутив голову, спрятав в ладонях лицо.

Потому, наверное, естественно, что подлинный смысл позиции актера — смысл и значение его лирической позиции — был гораздо лучше понят и оценен не дома, а в гостях, во время русских гастролей Моисси в 1924—1925 годах.

Хотя и здесь его выступления породили множество недоразумений и кривотолков, ибо лирическая природа искусства актера была не сразу и не всеми замечена, будучи заслонена тем, что в рецензиях именовали его «чисто немецкой техникой». «Есенинское» начало актера было опознано в России не сразу. Тем более, что с первого же своего появления Моисси сделался аргументом в чрезвычайно живой, но частной, внутритеатральной полемике того времени — полемике между левым театром и театром академическим — и, чтобы рассмотреть и оценить актера отдельно, самого по себе, приподняв над специфически советской театральной злобой дня, понадобилось время. Но время, к счастью, было, потому что Моисси успел побывать в России два раза.

Первый раз его гастролы проходили с 7 по 29 марта 1924 года, во второй раз — с 11 декабря 1924-го по 7 января 1925-го. В своем новом качестве странствующего гастролера Моисси прибыл в Россию один и в Москве выступал с ансамблем Малого театра (в марте 1924 года — в помещении театра Зимина, в январе 1925-го — в Большом театре), а в Ленинграде — с труппой БДТ в его помещении (март 1924-го) и с труппой Акдрамы в ее помещении (декабрь 1924-го).

Отъезд Моисси в Советскую Россию сопровождался бешеной травлей актера в немецких, австрийских, а особенно белогвардейских газетах, поносивших его за то, что он «продался большеви-



кам». В СССР его приезду предшествовала шумная и доброжелательная реклама. «К нам, — писал Луначарский в «Красной газете», — приезжает дорогой гость, в сущности, величайший из ныне живущих актеров»<sup>4</sup>. К тому же самый приезд Моисси, независимо от его актерской репутации, знаменовал прорыв художественной блокады, которой подвергала молодое Советское государство капиталистическая Европа. «Первый гость Советской республики» — так торжественно именовала Моисси пресса, и принимали его действительно не просто как актера-гастролера, но как «гостя республики»: с торжественной встречей на вокзале, с приемами и банкетам в театрах, Госкино, у Луначарского.

Подводя итоги первых гастролей актера, Г. Чичерин на банкете в Обществе друзей искусства и литературы сказал, что «Моисси открыл перспективы культурного обмена».

Моисси же ехал в Россию как домой. Он хорошо помнил, как встречали его тут в 1912 году, и был совершенно уверен, что контакта со зрителем, так легко установившегося у него в первый приезд, в Советской России, где его ждала новая, демократическая аудитория, он достигнет еще естественнее и легче. Тут он оказался и прав, и неправ. Эти его гастроли оказались непохожими на гастроли двенадцатилетней давности, потому что и сам он был другой, и совсем другая была Россия.

Только март был такой же, как и тогда, солнечный и снежный. Все остальное, начиная с границы в Негорелом, где ходивший в СССР из Германии поезд встречали пограничники в длинных шинелях и остроконечных шлемах, и кончая московским перроном, где его ожидали — совсем по-европейски — операторы кинохроники, все было новое. И новым, не похожим на прежние, были московские улицы, где в толчее извозчичьих санок, меж лошадиных крупов под цветными сетками, то и дело мелькали автомобили и где крестьянские тулупы так странно перемешивались с шубами нэпманов.

Иоганна, приехавшая вместе с Моисси, не расставалась с фотоаппаратом, снимая Москву и мужа — мужа в Москве. Моисси в каракулевой шапке, в первый же день сменившей легкомысленную европейскую шляпу, кормит голубей на Красной площади. Моисси на засыпанной снегом скамейке беседует с двумя дворниками — бороды лопатой, белые фартуки, бляхи. Моисси на приеме в Госкино — такой хрупкий и такой штатский в вязаном жилете под пиджаком, с длинным, до колен свисающим шарфом посреди полувоенной толпы во френчах. И всюду — его серьезное поднятое вверх лицо с широко раскрытыми, удивленными, готовыми удивляться глазами. Он удивлялся всему — обилию учащейся молодежи, ее энергии и оптимизму, чувству достоинства, отличавшего в новой стране всех, даже дворников, и, главное, он удивлялся расцвету искусств, бурной театральной жизни.

Вот таким — серьезным, с удивленным лицом — он и остался в памяти тех, кто видел его в Москве и Ленинграде. Почему-то другим — веселым, смеющимся, раскованным — его не запомнили. Хотя он бывал и таким — на вечеринках в частных домах, где он пел, пил, играл на гитаре, ухаживал за хорошенькими актрисами и пытался говорить по-русски, нежно оглаживая языком непривычные имена: Оля, Катя, Николай Иванович. И был доволен, когда самого его называли Александром Константиновичем.

Ему ужасно хотелось, чтобы его приняли тут как своего. Да, его давно не было, двенадцать лет, но вот он приехал и его узнают, и он узнает — и людей, и город. Он радостно встречался со старыми знакомцами: с Луначарским, которого знал уже несколько лет, с Качаловым, с которым подружился в 1921 году в Копенгагене, где они одновременно выступали в одной и той же роли Гамлета: Моисси — в «Театре Боти Нансена» с датской группой, Качалов — в театре «Дагмар» с мхатовской. И со Станиславским, с которым несколько лет назад познакомился в Берлине. Станиславский был в России одним из немногих, которые оценили «немецкую технику» Моисси, не противопоставляя ее со знаком минус «русской широте». Больше того, эту широту Станиславский разглядел сквозь немецкую технику у самого Моисси. «Итальянец по происхождению, с южным темпераментом, он играет по-немецки и воспринял немецкую технику и работоспособность, в то же время обладая чисто русским сердцем с его широтой и свободой. Не есть ли это идеальное соединение, о котором может мечтать каждый актер, и не он ли должен послужить нам идеальным образцом для нашего изучения? Ему ничего не стоит зажить ролью, потому что он обладает для этого изумительной внутренней и внешней техникой... Заметили ли вы, что он никогда не говорит чужих слов, потому что слова роли он умеет сделать своими... Заметили ли вы, как четок и ясен его внутренний рисунок роли, а ведь для этого нужно иметь ум и сердце»<sup>5</sup>.

Все это Станиславский произнес в Художественном театре 7 января 1925 года на торжественном вечере, посвященном отъезду Моисси. На этом вечере Моисси был окружен давними своими друзьями, которых он любил и которые его любили.

Но было в Москве и много того, чего он до сих пор не знал, не видел и что узнавал с радостным любопытством: Мейерхольда, его театр, молодежные студии МХТ. Как восхищался он Ильинским в мейерхольдовском «Лесе»! Как потрясен был вахтанговским «Гадибуком»!

В одном из особенно приглянувшихся ему спектаклей Моисси даже захотел участвовать лично. Увидев в студии Дикого шницлеровского «Зеленого попугая», он пришел в такой восторг, что уговорил режиссера взять его на роль Анри. При этом он полностью



подчинился режиссерскому диктату Дикого, настояв только на одном — чтобы ему оставили красный плащ, в котором он привык играть эту роль (все остальные актеры играли у Дикого в черно-белом). Сохранился смешной рассказ бывшего студийца Н. Львова об импровизации Моисси в этой роли.

Это было в последней сцене спектакля, где актер Анри убивает Герцога, соблазвившего его жену. «Проспер (М. И. Раппопорт) как всегда пытался вложить нож в его правую руку, но Моисси ножа не взял, и Раппопорт зашептал по-немецки: «Bitte, nehmen Sie» \*, думая, что знаменитый актер что-то забыл. Ему удалось почти силой вложить в руку Анри нож, но тут случилось непредвиденное. Моисси нож взял, поднял его над головой и что есть силы швырнул его в сторону, а сам очень медленно стал приближаться к Герцогу (П. П. Пашков). Смущенный этой неожиданностью Пашков с испугом смотрел на Моисси, который все приближался и приближался и, наконец, подойдя вплотную к Герцогу, взял его за горло и начал душить. Совершенно сбивый с толку Герцог начал было отступать, хотя отступить было некуда, и уже по-настоящему испугавшись, зашептал по-немецки: «Warum machen Sie? Warum?» \*\*. Но и это не остановило Моисси, который сквозь зубы проговорил «Ruhe!» («Спокойно!») и продолжал сжимать его горло. Надо было видеть глаза бедного Пашкова, который не решался оказать ему сопротивление, хотя Сандро Моисси был человеком среднего роста, а Пашков богатырского сложения. Словом, Герцог был все же задушен, а не убит ударом кинжала, как обычно. И, надо сказать, получилось это очень эффектно и натурально благодаря подлинному испугу не ожидавшего такой смерти Герцога — Пашкова»<sup>6</sup>.

Одним словом, то были уютные домашние гастроли, которые отнюдь не принесли Моисси баснословных гонораров (больше того, к концу первого визита выяснилось даже, что его обсчитали \*\*\*), но

---

\* Пожалуйста, возьмите (нем.).

\*\* Что вы делаете? Почему? (нем.)

\*\*\* В № 15 журнала «Музыка и театр» за 1924 год (с. 9) появилась статья под названием «Эксплоатация Моисси». «В виду того, — говорилось в ней, — что приглашение на гастроли Сандро Моисси... не было согласовано с Рабисом НКТ и Биржей труда, составлен акт о нарушении подотделом МОНО правил о найме и передаче в прокуратуру на предмет привлечения к ответственности работников художественного подотдела МОНО по 132 ст. Уголовного кодекса. Оказывается также, что условия гастролей не были согласованы с союзными организациями (ЦК РАБИСа и ГУБРАБИСом) и отсюда сравнительно низкая оплата труда Моисси по сравнению с другими участниками спектаклей. Моисси получал за спектакль двадцать червонцев плюс оплату дороги, квартиры и стола, а режиссировавший эти спектакли Н. С. Волконский получал такую же сумму. А сбор со спектаклей был около 600—800 червонцев. Представителю РКИ при МОНО предложено расследовать, куда шли эти деньги, и узнать, были ли в данном случае контрагенты (комиссионеры). Все это в совокупности квалифицируется как «злостная эксплуатация иностранного артиста, недопустимая в рабоче-крестьянской среде».

которые дали ему возможность окунуться в атмосферу исторического оптимизма, столь несхожую с атмосферой, оставленной им дома. Его изумляло и трогало в России сочетание деловитости и радостного энтузиазма, таких удивительных по контрасту с цинической трезвостью Берлина и Вены. «Отсутствие идеализма» — вот на что в первую очередь жаловался Моисси, когда советские репортеры расспрашивали его о настроениях, царивших в Германии и Австрии.

Здесь, у русских, в идеализме недостатка не было. Но именно этот «идеализм» и развел Моисси с советским зрителем, которому оказалось чуждым проникнутое историческим пессимизмом искусство актера.

Несмотря на почетный прием, оказанный актеру, несмотря на огромный интерес, вызванный его гастролями в театральных кругах, несмотря на обширную, в большей своей части апологетическую прессу, выступления Моисси не стали в России тем безусловным театральным событием, которое собирает вокруг себя всех, без различия социального положения, возраста, культурного ценза. Во второй, зимний визит Моисси его спектакли даже плохо посещались: пустовал зал Академической драмы (ныне Академический театр драмы имени А. С. Пушкина) в Ленинграде, далеко не полон был зал Большого театра в Москве. И хотя пресса объясняла неуспех вторых гастролей Моисси отсутствием рекламы, а также тем, что было слишком много утренников, все-таки дело, наверное, не в этом. Дело было в резком несходстве настроений, одушевлявших искусство актера и советскую жизнь 1920-х годов.

Впрочем, в театральной полемике эта противоположность почти не отмечалась. Полемика велась словно бы в другом измерении, чисто эстетическом. Моисси выступал аргументом в характерном для 1920-х годов яростном споре «левого театра» с театром академическим или, как тогда говорили, «аками». Вспомним, что 1924 год был годом мейерхольдовского «Леса», одного из высших взлетов в творческой биографии великого режиссера, спектакля, оказавшего глубокое влияние на поиски всей советской сцены, и одновременно — годом столетия Малого театра, отмечавшего свой юбилей в ситуации полного творческого развала.

Как писал о тогдашнем состоянии Малого театра П. Марков, «дело не в большем или меньшем таланте отдельных исполнителей, а в том налете дурного провинциализма и штампа, которые глушат основы сценической техники актеров Малого театра. В этом сочетании искривленного традиционализма, граничащего в плоскости постановочной с рутинерством, и вульгаризации форм... опасность для Малого театра, грозящая свести на нет все поставленные им задачи». И дальше: «Может быть, в наступившем сезоне необходимо переложить определение «формального театра» с бывших левых



театров на театры традиций, потому что прием в них стал мертвым, ничего не обозначающим формализмом»! <sup>7</sup>

И вот на фоне этого внутренне мертвого искусства с характерной для него приблизительностью, необязательностью, неряшливостью формы, появился Моисси, чье чеканное мастерство являло собой некий неразложимый кристалл расчета и вдохновения.

«На фоне» в самом прямом смысле этого слова: не то что бы — вот так играли в 1924 году в Малом театре, а вот так — приехавший в ту пору на гастроли Моисси. Нет, как мы уже говорили, волею судьбы он попал именно внутрь Малого театра, играл со вторым его составом в спектаклях, на скорую руку слепленных режиссерами Н. Волконским и С. Ланским.

Мейерхольд, побывавший на «Гамлете», напечатал в «Правде» негодующую статью: «Нельзя было допускать, — писал он, — чтобы артист, гость, не побоявшийся приехать к большевикам, несмотря на гавканье кадетски-эсеровски-белой печати, предстал перед публикой в таком халтурном ансамбле, как это имело место на спектакле 14-го... по сцене двигались манекены в нарядах, от которых даже провинция давно уже отказалась, а режиссеры развешивали на сцене то какие-то грязные тряпки, то царево-кокшайские декорации» <sup>8</sup>.

В такое же окружение попал Моисси и в Ленинграде. Весной 1924 года это была труппа БДТ с тогдашним его усредненно-романтическим звучанием, в декабре — принципиально «неансамблевый» ансамбль Академической драмы. В рецензии на поставленные там «Привидения» Адриан Пиотровский возмущался: «Аполлонский, Железнова, Бороздин произносят как могут. Пускай произносят! Но нельзя обойти молчанием грубого невежества и неграмотности в игре заслуженной артистки Мичуриной. В финале «Привидений» эта актриса из соображений глубокого провинциального тщеславия, в погоне за трехгрошовым эффектом оставляет погибающего Освальда и занимается швырянием различных предметов в портрет старого Альвинга, чтобы затем брякнуться затылком об пол» <sup>9</sup>.

Высказывались, правда, и другие мнения, в которых, напротив, сдержанная, камерная манера Моисси противопоставлялась со знаком минус не то чтобы самим этим ансамблям, а некоему — пусть в этих ансамблях утраченному — русскому сценическому идеалу вообще.

Такова, например, была точка зрения Александра Кугеля, называвшего Моисси «трагик ди грация», то есть лирический, камерный трагик. «Самый диапазон русской надрывной, загульной, неумной души, — писал Кугель о его Протасове, — не в средствах нашего гостя, как не в его средствах грандиозный образ Гамлета. В наших сердцах еще звучат громы прежних трагических героев,

и сердца полны потрясающих воспоминаний. И простотой — псевдотрагической простотой — нас тоже удивить трудно... мы успели пережить все это, и простоту, и переупрощение — для нас это старый календарь»<sup>10</sup>.

На отсутствие «чернозема» и «широты натуры», идущей от «беспредельности русских просторов», сетовали в рецензиях на «Живой труп» и многие другие критики.

Но за этими их претензиями к недостаточно переданной национальной характерности скрывалась, в сущности, все та же, кугелевская, претензия к камерности Моисси. Ибо и «чернозем», и «широта натуры» были просто национальным выражением того титанизма, который, в соответствии с русской традицией, считался неотъемлемым свойством подлинно трагического актера.

Критикам этой ориентации не доставало у Моисси «трагических громов» — открытой, расплескивающейся, размашистой эмоции. Специфическую сдержанность актера, являющуюся, в сущности, концентрированным и, в своей концентрированности, почти условным выражением чувства и мысли, она приписывала его немецкой (читай: филистерской) умеренности. Сдержанность казалась слабостью, мощное электрическое поле трагедии провозглашалось областью, недоступной Моисси. «Диапазон его дарования далек от трагизма... — утверждал премьер БДТ Николай Монахов. — Он скорее неврастеник и психологичен...» С высоты своего, то есть классико-романтического, понимания трагического судил о Моисси Юрий Михайлович Юрьев: «В героических ролях в нем заметно стремление снижать их до обыденных образов. Правда, психологическая сторона выражена всегда в высшей степени тонко и ярко, но в них не чувствуется обобщенного ореола общечеловечности, чему, казалось бы, обязывали роли такого порядка, как Гамлет и Эдип»<sup>11</sup>. «Гигантских размеров, но неврастеник», — словно сожалел Михаил Кузмин<sup>12</sup>.

Но странное дело! Этого «камерного неврастеника» почему-то необычайно высоко оценил Мейерхольд. В потоке газетно-журнальных рецензий, вызванных гастролями Моисси, самые восторженные принадлежат его перу.

И объясняется эта «несообразность», по-видимому, тем, что Мейерхольд увидел в Моисси совершенно не то, что другие. Сухую графическую четкость жестов и поз Моисси, выверенную и в этой своей выверенности словно бы даже демонстративно рациональную смену речевых ритмов и тембров он отнес не на счет немецкой умеренности, как бы не дающей актеру подняться к высотам трагического, — он увидел в них новое качество выразительности: ту самую конденсированную и в то же время честную и трезвую, не прибегающую к эффекту педали выразительность, которой доби-  
вался в ту пору он сам.



«Помню, — рассказывал он позднее Александру Гладкову, — спектакли Моисси с ансамблем нашего Малого театра — напряженные, крикливые, форсированные актерские голоса, рассеянный и небрежно слушающий зрительный зал. Но вышел Моисси и смело спустил спектакль, шедший в огромном помещении оперного театра, на несколько тонов вниз, и зал вдруг затих, как заколдованный, при звуках незнакомой речи»<sup>13</sup>.

Разумеется, творцу биомеханики должно было в высшей степени импонировать само техническое мастерство Моисси, владевшего своим телом и голосом, как музыкант владеет инструментом, — и в этом тоже коренятся причины особой симпатии Мейерхольда к немецкому актеру.

Но главное все-таки было именно в этой, достигнутой актером, новой ступени выразительности, с высоты которой распахивались совершенно новые горизонты смысла. Острый в своей условности прием потому и выглядел у Моисси острым, что его вызывала к жизни острота мировосприятия, как это было и у позднего Мейерхольда.

Нет, это не было «импрессионизмом», «модернизмом», «орлеанским надрывом на качаловских тормозах», как воспринимала Моисси та часть критики, что была сбита с толку лирическим началом его искусства. То был совершенно новый образный язык, в котором демонстративная, подчеркнутая условность переводила привычное и обыденное в сферу художественного откровения.

Вот, например, как решал Моисси кульминационную сцену «Эдипа», в которой герой появляется перед зрителями с выколотыми глазами. В 1912 году это была сплошная, все нарастающая истерика, которая оказывала на зрителя то же шоковое воздействие, что и алая кровь в слепых глазницах Эдипа. В 1924 году моиссиевский Эдип выходил на сцену внешне совершенно спокойным — только глаза были закрыты и неподпоясанный хитон слегка затруднял движения.

«Глаза закрыты. Ни капли крови на лице — кровь источали наши сердца, наше распаленное воображение, — так вспоминает эту сцену Александр Глумов. — Он прислонился к колонне и без единого намека на перенесенную муку, как будто спокойно, на чистейшем звуке идеально поставленного голоса издавал негромкий, но очень длительный возглас «А-а-а!». Этот вопль продолжался, пока у актера хватало дыхания. Лишь под конец звук снижался кратким «глиссандо», смолкал, приобретал намек, вернее оттенок — но только оттенок! — бездны страдания. Затем Эдип повторял этот крик, повысив его на интервал приблизительно одного музыкального полутона. И затем — третий раз. Смотрел я спектакль многократно, и наконец, ... открыл для себя, что артист в эти мгновения не применяет ни одного мышечного усилия, не затрачивает

темперамента ни на грош. Однако сила воздействия на меня на втором, третьем, четвертом спектакле была одной и той же: каждый раз я выходил из зала потрясенным»<sup>14</sup>.

Но такие подчеркнутые уходы от психологической, физиологической правды существования были у Моисси сравнительно редки, отмечая лишь избранные моменты эмоциональных кульминаций. Можно вспомнить разве что мертвое тело Гамлета, которое не обвисало на руках «четырех капитанов», как это полагалось бы трупу, — оно было напряженно выгнуто, похоже на серп, и в этом невероятном, посмертном бунте тела прочитывалось торжество последнего гамлетовского усилия.

Степень условности выражения колебалась у Моисси где-то на грани между психологической мотивировкой интонации и жеста и музыкальным их оправданием, причем последнее в глазах русских зрителей заслоняло первое. Так, Марков писал, что «прекрасная звукопись Эдипа... действует на зрителя больше, чем логический смысл слов»<sup>15</sup>. Адриан же Пиотровский, замороженный музыкой голоса и тела Моисси, утверждал, что жесты и интонации Моисси вообще не имеют никакой — ни бытовой, ни психологической, ни даже декоративной — мотивировки. «Это, — писал он, — игра чистой абстракции. Это современная, индивидуальная, но до деталей разработанная выразительная система. Жест Моисси ничего не описывает, не иллюстрирует, не сопровождает. Но, наподобие того, как, узнав элементы какого-либо языка, учишься богатству его комбинаций, так же, поняв элементарный смысл повисших рук Моисси (исходное положение), понимаешь значение поднятой правой, левой, обеих (очень редко) рук, быстро движущихся, стучащих по виску, по крышке стола пальцев. То же и со словами. Его интонации — языковые жесты, сменяющие и разрешающие жесты моторные»<sup>16</sup>.

Но когда читаешь описания игры Моисси, то видишь натянутость подобного объяснения. Нет, жест Моисси и описывал, и иллюстрировал, и сопровождал. В диалоге Эдипа с Тиресием, презрительно отменяя его «пустые, как воздух» возражения («Wie le-ee-ge Luft!»), Моисси легко, каким-то крылатым движением, взмахивал рукой. Перед тем, как призвать «на свою голову» (auf diesem Kopf) гнев богов, он дважды ударял себя кулаком по темени, и то, что жест опережал слово, действовало, по словам Сергея Радлова, совершенно ошеломляюще. А в сцене страшного прозрения Эдипа у Моисси была пантомимическая пауза такой надрывной экспрессивности, что рядом с нею тезис Пиотровского об «игре чистой абстракции» выглядит уже совсем лишенным правдоподобия. Слушая рассказ Пастуха, Моисси, словно под ударами, наклонял голову, обхватывал ее руками, на несколько минут замирал в этой позе, затем поворачивался кругом и снова замирал — думал.



И вдруг стремительно бросался во дворец, чтобы выколоть себе глаза.

Пластический рисунок роли у Моисси действительно был легко разложим на простейшие и словно бы взаимозаменяемые элементы, но само движение этих элементов не было «игрой абстракции», потому что из него извлекался неотразимый эмоциональный смысл. Михаил Кузмин отмечал однообразие движений Эдипа, «восходящих и нисходящих исключительно по прямой линии», но именно поэтому, пишет он, «дважды, когда Эдип шарахается в сторону, это так потрясает»<sup>17</sup>.

Повторяемость, взаимозаменяемость первичных элементов выразительной системы Моисси несомненна, но это однообразие не скудости, а маниакальной страсти. Сходство приемов объяснялось не бедностью воображения, а тем, что играл Моисси всегда одно и то же: одного и того же героя, одно и то же состояние.

Разумеется, его Освальд, с гладко зачесанными, набрильянтированными волосами, в стареньком, но элегантно сером костюме, был непохож на Протасова — бритого московского барина в пенсне и лаковых туфлях в первом акте и обросшего бородой бродягу в поношенной коричневой крылатке в последнем. И Эдип с его статуарными позами, которым так шел белый шерстяной хитон и котурны, не имел ничего общего с нервным, порывистым Гамлетом в скромной темной куртке с белым воротником.

И хотя Моисси не пытался сыграть в Освальде норвежца, а в Протасове русского, индивидуальность характеров — только что начавшего жить юноши, привезшего домой счастливую и легкую атмосферу парижской богемы, и зрелого, смертельно уставшего от жизни человека — он передавал. И потому у Протасова — только у него и ни у кого больше! — была игра с пенсне, в шнурке которого он запутывался так отчаянно и безнадежно; а у Освальда, в конце пьесы, игра с круглым столом из темного полированного дерева, который выростал в непреодолимую преграду между ним и матерью, между ним и жизнью. Он кружил вокруг него, оставался и опять кружил, и это кружение было зримым воплощением смятения, которое переживал Освальд, — зритель как будто воочию видел тупик безумия, в который он был загнан.

Одним словом, все они были разные, герои Моисси. И все-таки сходство было. Это было сходство судьбы. «Он, — пронизательно замечал Пиотровский, — играет не «роли», а... единый и неизменный, созданный им, вернее, воспитанный им в себе образ обреченного, связанного, трагического человека, не калеки и не убогого! Человека бесконечно одаренного, с нежным и глубоким чувством жизни, но со столь же глубокою уверенностью в собственной своей непоправимой гибели»<sup>18</sup>.

Индивидуальность внешнего облика, пластики, речи — это был

тот минимум перевоплощения, на который Моисси шел. Но сквозная линия пластического рисунка роли, но общий камерный тон сценического существования его героев были одинаковы, ибо имели под собой основанием общность судьбы.

Когда Юрий Соболев определял характер построения всех ролей у Моисси как «переход от нервной активности к покою», он собственно уже и обозначал эту судьбу, судьбу всех героев Моисси, которые от слабой попытки бунта приходили к сознанию обреченности, желанию «не жить». И камерность, то есть намеренная ослабленность цвета в сценической живописи Моисси, — это тоже была печать судьбы, объединявшая Протасова, у которого не было «русского надрыва» \*, и Гамлета, которому не хватало «трагических громов» \*\*, и Эдипа, «спустившего на несколько тонов вниз форсированный, крикливый спектакль Малого театра».

В скованности движений моиссиевских героев (прижатые к торсу до локтей руки Гамлета, в которых жили только кисти; повисшие, как плети, слабые руки Освальда; однообразные жесты Эдипа, «восходящие и нисходящие только по прямой линии»), в специфической манере их речи — с внезапными паузами, разрывающими не только логическую нить фразы, но и самое слово («пауза на перегибе слова»), с понижающей к концу периода интонацией, с ослабленным почти до беззвучия последним слогом («Ich sterbe» \*\*\* произносил он в «Гамлете» так, что последний слог «be» был едва слышен) — прочитывалась смертельная усталость человека, осознавшего свою обреченность.

Обреченность, выброшенность из мира, «очерченность» персонажа кругом судьбы прочитывались в самом способе сценического существования Моисси, не диалогическом, а монологическом. В сущности, то была не игра с партнерами, а разговор с самим собой. Тем более, что Моисси играл в совершенно чужом, случайном ансамбле, и в таком окружении его герой выглядел более, чем когда-либо, изолированным и замкнутым в своей судьбе.

С особенной ясностью эта тема изолированности и обреченности предстала в Гамлете, потому что этот образ не требовал даже того минимума характерных обертонов, к которым обязывали актера роли Освальда и Протасова. Ситуация обреченности была показана в Гамлете очищенной от случайностей, во всей очевидной неотвратимости судьбы.

---

\* «В сцене у цыган, — с возмущением писал Кугель, — приятели Феди ходуном ходят, а он, самый чувствительный и наиболее неуравновешенный, только слегка, чуть-чуть, вполне благовоспитанно ручкой поводит!»<sup>19</sup>

\*\* «Если бы Гамлет был написан Чеховым, автор мечтал бы о таком Гамлете» — так своеобразно порицал Кугель в этой же статье исполнение актером шекспировской роли.

\*\*\* Я умираю (нем.).



То, что Гамлет был принцем ренессансных времен, обозначалось лишь костюмом: трико, которое, впрочем, было натянуто небрежно, морщило и обвисало, и черной бархатной курткой, которая тоже не служила к вящему украшению актера, потому что глубокий ее вырез обнажал его немолодую, с выраженными мускулами шею. Во всем остальном герой Моисси ничем не отличался от человека нашего времени.

Этот Гамлет был настолько обычен и даже обыден, что в первой картине (которой в спектакле стала шекспировская вторая, сцена с королем и королевой) его поначалу можно было попросту не заметить. Так терялся он, маленький, некрасивый, в темном невыигрышном костюме среди плащей, горностаев и вышитых камзолов. Он стоял в отдалении у колонны, а у трона возникал в тот момент, когда Клавдий обращал к нему свой лицемерный вопрос: «Ну как наш Гамлет, близкий сердцу сын?». Он возникал, он появлялся, он «подставлял себя» совершенно неожиданно для зрителя, словно перелетев через всю сцену.

Свой ответ на вопрос Клавдия — «И даже слишком близкий, к сожаленью» — Моисси произносил не с насмешкой, не с вызовом, а с открытой, нескрываемой болью. «Он не отозвался, — вспоминает Цимбал, — а вскрикнул от обращения Клавдия, и самим криком этим как бы завязалась начинавшаяся трагедия»<sup>20</sup>.

И в монологе «О если бы моя тугая плоть...», который Гамлет произносил после ухода короля и королевы, опустившись в кресло матери, боли было опять-таки больше, чем негодования. А сцена с Призраком окончательно уточняла смысл переживаемой Гамлетом трагедии: бремя мести, возложенное на него судьбой, этот Гамлет ощущал как непосильный для себя крест.

И весь дальнейший рисунок роли у Моисси говорил о том, что его Гамлет, совершая поступки судьи и мстителя, не чувствовал себя ни мстителем, ни судьей. Он был лишь жертвой рока, обреченного его на действия, противные его природе. Уничтожающему, саркастическому смыслу слов, обращенных к Офелии, противоречил его полный нежности взгляд. В сцене с матерью он был не морализатором, а загнанным в угол ребенком, прибегающим к своей первой и последней опоре. «Он говорит королеве оскорбительные слова, но как! Он на коленях у ее ног, совсем по-детски прижался к ней, плачет. И в том, как говорит он это, как прильнул он к ней, положив голову к ней на колени, ощущается огромная любовь и чувство большой боли. То, что он сказал ей, не имеет значения». Убийство Полония тоже было вынужденным, вырванным у Гамлета поступком: «Даже когда он убивает Полония, ему его жалко. Это чувствуется»<sup>21</sup>.

И оттого, что так тяжело, так непосильно было для Гамлета это бремя долга, обязывающее его к роли судьи и палача, смерть стано-

вилась для него счастливым выходом, даром судьбы. В сцене поединка с Лаэртом Моисси словно бы шутил, раскидывая руки, подставляя себя под удар. А когда удар был нанесен, он не скрывал своей радости. Склонив голову на грудь, он смотрел на свою рану и слабо улыбался. Руки беспомощно, словно в недоумении, распахивались, ноги подгибались, и он, опускаясь все ниже и ниже, падал на колени.

Но узнав об отравленном клинке и о нечаянном убийстве королевы, он, уже умирающий, все-таки находил в себе силы совершить акт мщения, который требовал от него рок. Широким движением Моисси подбрасывал вверх рапиру, ловил ее за лезвие и, как копьём, закалывал короля. Свой долг он исполнил. Но исполнил именно потому, что знал: больше ему не жить и в игре, к которой обязывали его обстоятельства, — не участвовать. То, что он сделал, он сделал для других, не для себя, потому что в спасение мира через кровь сам он не верил.

Это неверие принципиально отличало немецкого Гамлета от Гамлета Михаила Чехова, который как раз в ту пору, одновременно с Моисси, появился на московской сцене. Чеховский Гамлет, убивая Клавдия, «оправдывал это убийство из глубоко этических основ». Так писал о нем Марков. И продолжал: «Судьба Гамлета в Первой студии ставит вопрос о принятии и непринятии революции. Толкование Чехова — толкование человека, пережившего наши дни, потому что в Гамлете Чехова много боли и гнева и мало раздавленной слабости и безволия. Гамлет Чехова должен действовать»<sup>22</sup>.

Гамлет — Моисси тоже должен был действовать и действовал, но — вопреки собственному сердцу. Он прожил свою жизнь так, как должно, а не так, как хотел он сам. И потому все с ним происшедшее было не отвлеченной трагедией воли, которая отстаёт от опережающей ее мысли (так эту трагедию играл Качалов): то была личная трагедия человека, вынужденного поступить противно своей природе и у которого поэтому нет никакого другого выхода, кроме как в смерть.

Трагедию своего героя Моисси (как и Чехов, с его специфическим, непохожим на немецкий, русским историческим опытом) играл лично от себя, как играл и Освальда, и Протасова, и Эдипа. Он даже попытки не делал «перевоплотиться» в ренессансного принца — это был принцип Моисси, основание его глубоко лирического искусства. Как говорил Моисси, великим делает актера в том числе и его «великое неумение притворяться»<sup>23</sup>.

Объявляя свой метод советским критикам, он так и говорил, что стремится не к перевоплощению, а к разоблачению — к «демаскировке» самого себя. Но весь секрет великого обаяния его искусства



состоял в том, что, показывая в Гамлете свое собственное лицо, Моисси Гамлета вовсе не ронял, не мельчил, потому что его лицо, как лицо всякого большого художника, было лицом времени.

Оценивая моиссиевский метод демаскировки, Пиотровский писал так: «Чтобы открыть лицо, надо его иметь, надо его в себе воспитать! Это лицо Моисси и есть образ осужденного на гибель человека. Было бы очень важно знать, как менялось это лицо в творческой жизни Моисси. Когда сложились его трагические, его роковые черты? Но априорно соблазнительно видеть в них и за ними черты обреченной Европы, забвенного угла мира с жизнью, пущенной на «холостой ход» (слова Моисси). Так индивидуальное лицо Моисси вырастает в символ такой величины, что хочется поставить рядом другое лицо — символ обреченной жизни — лицо Блока»<sup>24</sup>.

В этой характеристике, в этом сопоставлении много правды. Действительно, лицо Моисси было лицом «обреченной жизни», лицом Германии, прошедшей через трагический опыт недавней революции, лицом Европы в преддверии фашистской ночи. Моиссиевский современный европеец, едва замаскированный бархатной курткой Гамлета или белоснежным хитоном Эдипа, застывал на сцене в той самой позе бессильного отчаяния, в какой в те же годы запечатлел Ходасевич героя своего стихотворного цикла «Европейская ночь»:

Колышется его просторный  
Пиджак, и, подавляя стон,  
Под европейской ночью черной  
Заламывает руки он.

Смысл и значение этих заломленных рук, мгновенно открывавшиеся соотечественникам Моисси, были поняты и в Советском Союзе. Но атмосфера творческой активности и исторического оптимизма мешала советскому зрителю воспринимать трагедию персонажей Моисси со всей непосредственностью. Характерно, что даже самый восторженный поклонник актера, Мейерхольд, приняв его замечательное мастерство, не принимал самого замысла его образов. «Гамлета, близкого зрительному залу страны, процветающей под звездой Ленина, мы не видели», — писал он, и дальше, в соответствии с излюбленной своей социологической схемой, объяснял случившееся тем, что замысел роли принадлежал не Моисси, а Рейнхардту, «режиссурой которого этот превосходный артист долгое время насыщался. Рейнхардт всегда был лакеем банкиров. В рейнхардтовской трактовке Гамлет — не наш Гамлет. Но нам кажется, что Моисси — наш»<sup>25</sup>.

Юрий Соболев утверждал, что самый репертуар Моисси («Эдип», «Гамлет», «Привидения»), через который актер выража-

ет веяния своего времени — «упадочного и смутного», — не представляет для советского зрителя никакого интереса.

И даже Пиотровский, восхищавшийся искусством Моисси, вынужден был признать его принципиальную чуждость искусству революционной России. «Его образы... в сущности варианты одного, основного для его миропонимания «человека в пустыне» — великой личности, брошенной в борьбу суетных и грубых сил. Эта философия, такая характерная для современного Запада, но такая далекая от реальной России нынешнего дня, она одна несколько отчуждает нас от этого Гамлета, этого Эдипа, этого Феди...»<sup>26</sup>

Да и то, как Моисси был принят широким зрителем (полные залы в первый приезд, когда публика, незнакомая с актером, просто удовлетворяла свое любопытство, и пустующие — во второй), тоже подтверждает мнение критики. Искусство Моисси оказалось в России 1924/1925 года очень уж не ко времени.

Надежды актера обрести здесь аудиторию, которую он не находил в жаждущей грубых развлечений Германии, не сбылись. Да, здесь не жаждали грубых развлечений, здесь хватало «идеализма», но общий мажорный дух России 1920-х годов препятствовал сочувственному восприятию отчаянного и отчаявшегося искусства Моисси. Энтузиасты молодой Советской России не понимали его, а он, хотя и восхищался их «идеализмом», смотрел на все происходящее так, как смотрит умудренный жизнью старик на еще не подвергшийся проверке временем оптимизм юности.

Так что несмотря на благожелательный прием, несмотря на углубившиеся дружеские контакты, несмотря на притягательность для Моисси демократических идеалов нового общества, общего языка у него с советской публикой не нашлось. Больше он в СССР не приезжал.

Видно, как и его героям, места Моисси не было нигде.

## Глава XII ПЕРЕД ЗАХОДОМ СОЛНЦА

Итак, шел 1925 год, до наступления фашистской ночи оставалось всего восемь лет, и всего десять оставалось прожить самому Моисси, и потому нам, уже знающим, что будет дальше, это время кажется временем перед заходом солнца — с особым его, меланхолическим, закатным освещением.

Но прелесть жизни и ее спасение состоят, между прочим, и в том, что сама она никогда не знает, что будет завтра (все возможно и ни в чем нельзя быть уверенным), и потому, слава богу, живет днем сегодняшним так, словно дню этому никогда не будет конца.



И тут, наверное, стоило бы вспомнить о том, что Моисси было в ту пору всего сорок пять лет, и хотя то были тогдашние сорок пять, а не нынешние, он находился в расцвете физических и духовных сил. Моисси был бодр, здоров, к тому же богат, знаменит, и, несмотря на привычную тяжесть семейного гнета (жена, мать, сестры, первая жена, ее родственники, которых он продолжал содержать), в общем, свободен. Свободен в своих перемещениях, в своих увлечениях. Он был молодежав и мужествен, и женщины сходили по нему с ума. И он тоже сходил и ко всякому новому роману относился серьезно и страстно, как бы начиная жизнь сызнова, и в самом деле молодедел в это время.

Но сказать, что человек проживает отпущенные ему душевные запасы в любые, даже самые темные времена, в данном случае, когда речь идет о художнике, это значит сказать слишком мало. Как всякий художник, Моисси переживал еще и счастье творчества, которое отнюдь не становилось меньше оттого, что на сцене в эту пору он чаще всего изображал обреченность. В прошлой главе мы столько говорили о ситуации безвыходности, в которой существовали все герои Моисси, и об обуревавшем их отчаянии, что читатель может подумать, что это бремя беды актер нес на себе и в жизни, что ее печать лежала на его лице.

Но нет, совсем нет! Стефан Цвейг, вспоминая о тех же годах, пишет, что Моисси просто невозможно было представить себе мрачным, неприветливым, замкнутым. «Уже то, как он подходит к человеку — блеск в темных глазах, грация в каждом движении гибкого тела, все еще молодого от не оставляющей его пылкости, все это пленяет. Он говорит какие-то слова приветствия, или «Очень рад!», или «Наконец-то мы встретились!», но прежде чем произнести их своим гортанным вибрирующим голосом, он уже выскажет их своей сердечно протянутой рукой, мягкой улыбкой, играющей на мальчишеских губах!.. Южанин, неисправимый южанин, который, чтобы не замерзнуть, всегда носит с собой родное солнце!»<sup>1</sup>

Такое сплошное умирание на сцене и такая живая жизнь вне ее — нет, тут дело не в одном только юге!

Дело еще и в том, что Моисси был великим актером и этим был счастлив.

Самую яркую, все его существо заливавшую радость он испытывал, по его признанию, как раз в те минуты, когда его герои проваливались в самые глубокие бездны несчастья. Это была радость художника, чистая радость игры, преобразующей непосредственное чувство в материю искусства, не просто страсть, а страсть творческая, о специфике которой очень точно сказал Пастернак. «Никто, как он, — писал он о Маяковском, — не знал всей пошлости самородного огня, не разъедаемого холодной водою, и того, что страсти, достаточной для продолжения рода, для творчества недоста-

точно, и что оно нуждается в страсти, требующейся для продолжения образа рода...»<sup>2</sup>

Вот этой «страстью творчества» Моисси был наделен в необыкновенной степени. Благодаря ей образы, создаваемые актером, виделись как бы в двойном радужном ореоле: игра, игра как волшебство театра, входила в них составной частью и под определенным углом зрения становилась видимой. Но часто ее не замечали, поглощенные содержанием слова, которое Моисси произносил со сцены, и один из самых тонких его критиков имел основания говорить, что «актера Моисси любили и ценили недостаточно. Не ценили его страсти к игре, его изящества, его умения превратить земное в нереальное, в сказку...»<sup>3</sup>

Частично эта страсть к игре находила себе выход в комедийной части репертуара Моисси, где он был вынужден «перевоплотиться», перестать играть «самого себя». Станиславский даже считал, что комедия и есть настоящее призвание Моисси. И когда читаешь описание игры Моисси в «Прохожем» («Как запомнился этот вежливый оттопыренный мизинчик в сцене чаепития, эта несколько небрежная манера говорить о самом себе, это умение с достоинством носить свое тряпье не без некоторой даже доли кокетства... и этот хороший детский плач с головой, брошенной в отчаянии на стол и закрытой руками, чтобы не было так стыдно, и наконец его поразительное пение «Варшавянки», спетой как бы для того, чтобы испугать этих милых и гостеприимных пейзажей») <sup>4</sup>, и видишь эту россыпь умело отобранных и изящно оркестрованных характерных деталей, то действительно веришь, что комедийное платье было Моисси удивительно по плечу. Но все же не более, чем какое-либо другое. Потому что этот блеск — искра от другого, большого костра: от страсти к игре, от страсти творчества.

Мы сделали это отступление о природе творческой страсти не только ради того, чтобы вернуть Моисси, представавшего во всех последних главах как бы сквозь призму его сценических образов, в контуры его собственного характера, но и для того, чтобы объяснить феномен неисчерпаемой сопротивляемости подлинно творческой натуры.

Ведь Моисси как актер лирического склада должен был быть неизбежно погребен под безысходной трагической тяжестью своего сценического груза — под всеми этими Гамлетами, Освальдами, Эдипами, — если бы не испытываемое им всякий раз торжество творца, освобождающегося через радость игры. Радость творчества наполняла смыслом сегодняшний день и заставляла с нетерпением ожидать завтрашнего.

Потому-то Моисси не доживал, а жил — играл, увлекался, строил планы, ездил по свету, — хотя жить становилось все труднее.



Все труднее, несмотря на то, что жизнь в Германии, достигшей довоенного уровня производства, была ключом. Но это было последнее, предсмертное улучшение в состоянии Веймарской республики. Не за горами был 1929 год, принесший с собой глубокий экономический кризис и, как одно из его последствий, оживление национал-социализма, который все более успешно связывал в сознании масс идею экономического процветания с торжеством нацистской идеи. То, что в начале 1920-х годов — расистские выходы, расистская пропаганда — было сравнительной редкостью, к концу десятилетия стало широко распространенным, прямо-таки бытовым явлением, молчаливо (пока молчаливо) поддерживаемым властями.

Моисси все реже выступал в Берлине, потому что «истинные арийцы» буквально преследовали его там угрозами и оскорблениями.

Он давно перестал читать рецензии, поручив это занятие кельнеру ресторана «Адлон», который каждодневно должен был резюмировать для него смысл и тон газетных высказываний по его адресу. Но письма он читал, и привыкнуть к ним было невозможно. «Вы нахальный итальянец, албанец или левантинец, наплевать, кто именно, вы коверкаете, искажаете своим иностранным акцентом не только слова, но и самый дух великой немецкой поэзии. Но недолго вам остается воображать себя немецким актером! У немцев возрождается национальная гордость, и потомки тевтонов скоро выбросят за дверь вас и вам подобных!»

Да и в Австрии, в Вене, которую он с 1921 года сделал своей штаб-квартирой, несколько месяцев в сезон выступая в «Фолькстатре» с набранной им самой труппой, становилось все неудобнее, все мрачнее. Там тоже на глазах нагнала националистская организация «Хеймвер»: летом 1927 года она буквально терроризировала Вену своими уголовными акциями.

В результате, Моисси, и без того склонный к перемещениям, в эту пору почти не живет дома. Словно птица, которую вспугнули, он перелетает из страны в страну, с континента на континент.

В 1924-м и 1925-м он побывал в СССР, скандинавских странах, на Кубе. В 1927 году выступал с «Гамлетом» и «Живым трупом» в Париже. Гастроли длились всего неделю, но привлекли к себе пристальное внимание французской прессы. Впрочем, этот интерес имел специфический характер: выступления Моисси рассматривались, прежде всего, как политическая акция. В антинемецки настроенной Франции гастроли труппы Моисси (Роза Бертенс — Иоганна Тервин — Эдуард Винтерштейн), первого немецкого театра, приехавшего в Париж после 1914 года, были восприняты как призыв к миру, дружбе, интернационализму. Недаром немецкие спектакли в театре «Ателье» посетил французский военный ми-

нистр, которого Моисси на банкете, последовавшем за спектаклем, назвал, к его удовольствию и удовольствию всех присутствовавших, «господин антивоенный министр».

Значительно больший, так как безусловно художественный, успех ждал Моисси в 1927/1928 году в США. Он приехал туда в составе труппы Рейнхардта, в качестве одной из ее гастрольных звезд. В этом качестве Моисси выступал у Рейнхардта не так уж охотно, и режиссеру приходилось всегда долго его уговаривать, прежде чем он соглашался.

Но в Америку он с Рейнхардтом поехал. Во-первых, нужны были деньги, во-вторых, хотелось бежать куда-нибудь подальше от Германии и Австрии, а что могло быть дальше Нового Света!

Гастроли начались в ноябре 1927 года и длились четыре месяца. Труппа Рейнхардта исколесила всю Америку. Американцы увидели «Сон в летнюю ночь» (в гастрольной афише ему была отведена четверть всех представлений), «Живой труп», «Каждого», «Коварство и любовь», «Смерть Дантона» и «Слугу двух господ». Моисси был занят в первых четырех спектаклях. Самый большой успех выпал на долю первого и последнего.

Новый Свет оказался действительно новым: совсем другим, непохожим на Старый. Он ко всему подходил со своими мерками и критериями, и шкала симпатий и антипатий оказалась здесь не такой, как в Европе.

«Живой труп» имел успех лишь в узких кругах интеллигенции. Призыв к человечности, заключенный в пьесе Толстого, большинству зрителей казался банальностью, воскресной проповедью, само собою разумеющейся, но никем не принимаемой всерьез. Удивила и, удивив, задела именно серьезность, с которой относились к ней герой и актер, Протасов и Моисси. «Сегодня сочельник, — писал 25 декабря 1927 года рецензент «Чикаго Абенд-пост», — и вот на сцене стоит человек и говорит, что чем больше мы веселимся, тем больше нам должно быть стыдно. То, что говорит Моисси, так просто, почти банально, так несущественно, что сердце в растерянности вопрошает: «Как это возможно?»<sup>5</sup>

Нравоучение, которое нес спектакль «Каждый», стилизованный под средневековое моралите, вообще не дошло до публики, потому что американцы искренне не могли понять, что плохого в служении Маммоне.

Зато те же американцы умирали со смеху на «Слуге двух господ», где неутомимый Тимиг — Арлекин демонстрировал замечательные акробатические трюки в сцене обеда. И вообще пьесу Гольдони принимали особенно благодарно, потому что, насыщенная и перенасыщенная пантомимой, она была понятна и без слов.

Но настоящий триумф рейнхардтовская труппа снискала в «Сне в летнюю ночь», так как американцы усмотрели тут элементы



любимого национального зрелища — музыкально-танцевального шоу.

Пышные декорации (подсвеченное стекло озера, беломраморная колоннада финала); эффектное появление персонажей из оркестровой ямы; великолепные танцы Геральда Крейцберга в роли Пэка; очарование открытой Рейнхардтом «новой звезды» Розамунды Пинчот, игравшей Титанию; ореол сенсации, окружавшей это открытие (Розамунда была не актрисой, а дочерью миллионера); заключительный блестящий апофеоз под музыку Моцарта и Люлли — это была сказочная феерия, которую шли не слушать, а смотреть. Непонятная немецкая речь воспринималась зрителями как смутный музыкально-шумовой фон.

И хотя Рейнхардт и говорил, что такого всеокрушающего успеха он не ожидал, триумф именно этой его постановки совершенно понятен. Признание, которым первая в мире страна массовой культуры наградила его любимый спектакль, было весьма красноречивым. Характерно, что и Рейнхардт, в свою очередь, не остался равнодушным к очарованию этой культуры. Из Америки он привез не что иное, как мюзикл, первый мюзикл, показанный в Европе, — музыкальную мелодраму Г. Уоттерса и А. Хопкинса «Артисты», где в главной роли клоуна Скида сначала выступал у него Владимир Соколов, а потом, с огромным успехом, Михаил Чехов.

Американская публика, умеющая выделять «звезд» из ансамбля, выделила и Моисси (Моисси — Протасова, Моисси — Оберона, Моисси — Каждого, Моисси — Вурма в «Коварстве и любви»), и он имел большой успех, в том числе и финансовый.

Настолько большой, что в октябре следующего года актер рискнул посетить Америку уже без Рейнхардта, с собственной труппой. Он показал того же Протасова и Каждого, а кроме того снялся в Голливуде, в фильме «Королевская ложа» по пьесе Дюма-сына «Кин, или Гений и беспутство». Тут его ждал полный провал, так как фильм этот, хотя и звуковой, был снят в классических традициях жестокой мелодрамы немого кино, с характерной для нее утрированной мимикой и аффектированной пластикой, призванных заместить речь и в звуковом фильме не имевших никакого оправдания. Вдобавок фильм оказался очень несовершенен технически. «Когда Моисси шепчет, — писал год спустя Йеринг, увидевший фильм на немецком экране, — мы слышим урчание, какой-то кошачий концерт. Когда он говорит быстро и громко, аппаратура гудит, хрипит и плюется. Из того, что говорит Моисси, нельзя понять и половины, из того, что говорят его партнеры, нельзя понять и трех четвертей»<sup>6</sup>.

Так что вторая поездка Моисси в США получилась не такой удачной, как первая.

И вообще похоже было на то, что в Европе играть все-таки

приятнее. Тут лучше его понимали, тут знали, чего стоит проповедь Феи Протасова и в чем зло Маммоны. И в конце 1920-х годов Моисси неустанно разъезжает по Европе, очертив для себя постоянный маршрут, по которому он перемещается каждое лето: Вена, Бухарест, Будапешт, Загреб, Прага. И лишь в конце сезона, осенью — Берлин. Да, всегда Берлин — центр, узел, корень, но всегда — после окраин.

Человек окраины, Моисси любил окраину, ее этническую пестроту, ее широту и ее простодушие, свободные неделовитые ритмы ее жизни, ее пластичность, которая неискушенному взгляду казалась аморфностью, а в самом деле свидетельствовала о неисчерпаемости, первоизданной нетронутости душевных запасов. Он отдыхал душой, он набирался сил в не знающем националистических предрассудков румынско-цыганском Бухаресте, в сербохорватском Загребе, в чешско-словацко-немецкой Праге. И как его там принимали! И какую он там имел прессу! Далеко не всегда она была апологетической, нет, но по глубине и тонкости проникновения она могла соперничать лишь с суждениями венских критиков Моисси — Роберта Музиля и Оскара Фонтаны, а берлинскую критику оставляла далеко позади. То, что писали о Моисси Макс Брод и Бела Балаш, это, может быть, вообще лучшее из всего о нем написанного — страницы, с которых давно умерший актер и сейчас встает как живой, и не просто живой, но словно бы в ореоле нежного тепла, которым окружили его пишущие о нем руки.

Именно там, на окраинах, еще находила сочувственный отклик классическая концепция личности, лежавшая в основании искусства Моисси, та, что казалась анахронизмом Брехту и Йерингу, а также искусственным берлинским и венским зрителям середины 1920-х годов. Там «прокатывал» Моисси и свой любимый репертуар, а возвращаясь в метрополию, Берлин и Вену, мучительно пытался найти со столичным зрителем общий язык.

Видимо, вот этими попытками найти общий язык объясняется Гамлет, которого Моисси сыграл в 1926 году в спектакле, поставленном для венского «Фолькстеатра» английским режиссером Эйлиффом. Благодаря купированию монологов, пьеса была сокращена наполовину, и действию, разворачивающемуся в современных интерьерах и костюмах, была придана стремительность детектива. Гамлет выходил на сцену в пиджаке, с сигаретой во рту, а в сцене Мышеловки облачался в торжественный смокинг. Но несмотря на столь вызывающую «новизну» прочтения (Призрак в этом спектакле танцевал чарльстон), «Гамлет» не имел зрительского успеха и сошел со сцены через несколько представлений.

Но подобное участие в чуждом ему начинании, такое насилие над собой — редчайший, наверное, единственный случай в биографии Моисси. Потому что обычно он не прилаживался, а «развивал»



себя самого. В эти годы у Моисси было мало новых ролей, но все они вырастали из предыдущего и продолжали главные его темы.

Галерея Простодушных пополнилась в эти годы современным воплощением того же типа. То был герой пьесы Ленормана «Трус», художник, дезертировавший с фронта первой мировой войны в швейцарский санаторий. В санатории симулянта разоблачали, а потом его, получившего в результате газетного скандала широкую известность, втягивали, пользуясь его простодушием, в шпионскую авантюру. Моисси подарил герою Ленормана свою внешность и свою нервность, свой пацифистский пафос и свое швейцарское прошлое, свое воспоминание о любимом герое, простодушном и беззастенчивом гении Луи Дюбеда, и его, Дюбеда, убеждение, что преданное служение искусству оправдывает все отступления от принятых нравственных норм. По словам критики, Моисси сыграл здесь «трагедию беспомощности, втягиваемой в низость», трагедию без вины виноватого.

Как и все его Простодушные, живущие и погибающие бессознательно, этот тоже нес на себе печать характерности, которую, по мнению Моисси, налагает на человека именно непосредственность, стихийность существования, его невычлененность из пестрого потока жизни.

«Клеймо невинности на челе обезьяны» — у Отелло, простодушное лукавство — у Монтезумы, а у ленормановского героя то специфическое сочетание неврастенического надрыва с легким солнечным моцартианским началом, которое было присуще самому Моисси.

Зато никакого клейма характерности не было у другого из новейших персонажей Моисси — у пиранделловского Генриха IV, которым актер продолжил линию своих рефлектирующих героев — героев унифицированных, сведенных к типу именно рефлексией, стеной встающей между ними и жизнью. Больше того, в Генрихе IV эта линия получила своеобразное завершение, так как нашла в одноименной пьесе Пиранделло, в самом характере этой драматургии, рассудочной и в то же время нервной, идеальную литературную основу.

Моисси играл тут человека, который когда-то сошел с ума, вообразив себя благородным французским императором Генрихом IV. Потом разум к нему вернулся, но он так и остался в образе Генриха (благо, что близкие располагали достаточными средствами, чтобы подыгрывать ему в его игре в императора), потому что предпочитал жить в пусть выдуманном, но благородном мире, нежели возвращаться в исполненный низости мир настоящий.

То есть тут был тот же добровольный отказ от жизни, страстное желание «не жить», которые одушевляли Гамлета и Протасова, только случай был представлен с особой, нарочитой наглядностью.

Эксперимент в чистом виде: с одной стороны — человек, с другой — мир, от которого он отказывается. И все, больше ничего нет. Ничего нет, хотя и толпятся тут еще и бывшая возлюбленная, и дочь возлюбленной, и соперник героя, коварный друг, а на самом деле враг мнимого Генриха IV. Все они нужны Пиранделло лишь для того, чтобы выстроить фабулу, поддержать ее так, чтобы она не «падала». И она не падает, хотя в то же время и не работает, потому что слишком уж очевидна ее функция. И в этом — все своеобразие драматургии Пиранделло, так страстно заинтересованного в том, чтобы привести героя туда, куда задумал его привести, что он не боится показать зрителям даже свою руку, руку кукловода.

В основе театра Пиранделло лежит живая жизнь — переживаемая его современниками трагедия отчуждения \*, но сам этот театр не так уж старается притвориться жизнью. Жизнь движется в нем не сама собою, а тенденциозной и откровенной волей драматурга. Это не театр-жизнь, но в то же время и не театральный театр, ибо он не только не живет по законам театра, он живет вопреки им, не драматически, а лирически: не логикой действия, а логикой слова. Авторского, в сущности, слова, ясно различимого за речью персонажей.

И вот как раз в этом — точка схода Пиранделло и Моисси, который здание своего театра воздвиг тоже из слова, из слова, положенного на голос, как на музыку. Когда Моисси, схватив как-то своего приятеля, актера Краусса, за руку и прижав ее к своей диафрагме, сказал: «Вот тут, милый Краусс, и заключено все актерское мастерство!», он несколько не преувеличивал. Но и не предавал при этом драматический театр ради музыкального, как считали многие, особенно немцы, которым Моисси всегда казался слишком «певучим». Просто актер выстраивал все здание роли, все свои дворцы и храмы прежде всего в этом, голосовом, измерении.

Потому-то он так любил выступать с чтением стихов, создавая средствами одного только голоса настоящие шедевры изобразительности \*\*. И так же, голосом, играл он в драме, образуя в пределах

---

\* То, что пьеса Пиранделло и есть живая жизнь, становится очевидным в тот поражающий своим художественным откровенным момент пьесы, когда герой буквально — наглядно — пробивает стену отчуждения, переносясь из избранного им измерения существования в другое, реальное. То есть когда он на мгновение сбрасывает маску, чтобы убить соперника, и тут же снова прячется в безумие: это как бы шаг с неба на землю и снова на небо.

\*\* Вот как А. Глузов вспоминает о выступлении Моисси на вечере во Дворце работников искусств в 1925 году, где он читал «Лесного царя» Гёте: «Моисси применял для характеристики четырех персонажей — автора, отца, младенца и Лесного царя — четыре различных регистра, даже тембра, пожалуй, легко и мягко моделируя в переходах от речей одного персонажа к другому. Обольстительное дуновение реплик Лесного царя он передавал зыбким распевным фальцетом, звучавшим, как завывание ветра в осеннем лесу, как полет желтых листьев, носящихся в воздухе».



своей партии такой сложнейший контрапункт, что она одна могла представлять от имени всей пьесы.

Недаром же Моисси был актером-солистом, недаром он был лириком! «С кем протекли твои боренья? — С самим собой, с самим собой!» — это о способе сценического бытия у Моисси и одновременно — о способе драматического построения у Пиранделло. Наверное потому моиссиевский Генрих и стал лучшим в Европе, явив собою вершину верности стилю, так откровенно нарушенному у другого знаменитого исполнителя этой роли, — у надрывно психологического Жоржа Питоева.

Моисси играл здесь полный и категорический разрыв с миром реальности, которую его герой, желая продолжать жить, пытается подменить созданием собственной фантазии. «Из жизни, которую уже не запломбируешь и на которую уже не наденешь коронку, вытаскивают корни, — так писал об этом Бела Балаш. — Или так: это как желудок, который, когда в нем нет никакой пищи, начинает переваривать сам себя... Или так: человек, не видящий вокруг ничего достойного внимания, пытается сам себе заглянуть в глаза...»<sup>8</sup>

Но как он это играл! Он играл не патологию, не надрыв, и даже не нервность, он играл спокойствие окончательно принятого, последнего, трагического решения: «Жесты Моисси, — продолжает Бела Балаш, — которые, благодаря своей картинной закругленности, всегда имеют что-то общее, что не соотносится с определенным, отдельным случаем, здесь приобретают особый смысл. Потому что это жесты человека, стоящего на высокой горной вершине и указывающего на бесконечный ландшафт. Это жесты человека, который спорит со вселенной... Каждое движение руки относится лишь к целому. Это жесты философа в экстазе или безумца в беседе с богом».

Здесь, в этой роли, впервые появился у Моисси тот его характерный взгляд — сквозь и за собеседника, — который так поражает на всех его фотографиях 1930-х годов. Взгляд сосредоточенный и в то же время отрешенный, который проходит сквозь все предметы зримого мира, устремляясь к тому, что за ним, к тому, что видимо только ему. Взгляд не безумца, а ясновидца.

Но в эту пору Моисси еще в силах отвести глаза от этого дальнего, только ему видимого плана, от этого ужаса, скрытого за чередой лет, которым еще предстоит пройти.

---

Произведение Гёте, написанное рубленным, как бы захлестывающимся стихом, обрело органическую жизнь, превращаясь в звуковое полотно высокой поэзии. Virtuозные ритмы, паузы, иногда неожиданные смысловые и музыкальные подчеркивания передавали стремительность бега коня. Постепенное нарастание динамики завершалось острой вершиной в последней строфе — трагический всплеск, катастрофа и ее разрешение: кончина младенца»<sup>7</sup>.

« Он еще может взглянуть в лицо действительности внимательным и проникновенным взглядом графа фон Шароле («Граф фон Шароле» Бер-Хофмана), который оправлялся от потрясения, вызванного предательством друга, и находил в себе силы вступить в борьбу со злом. Двадцать лет назад Моисси играл в той же пьесе как раз это самое зло, юного соблазителя Филипа, играл неотразимую в своей обаятельной силе и неподвластную моральному суду стихию природы. Теперь он играл здесь человечность — доброту, великодушие, самоотверженность. Как когда-то в Филипе, так и в графе фон Шароле, он выходил на сцену без грима. Гримом послужили двадцать прошедших лет, превративших прелестное мальчишеское лицо, бездумное и очаровательное лицо юности, в лицо зрелого мужчины, сознающего свою ответственность за судьбы мира. И дело тут не только в том, что Моисси состарился годами, став из мальчика мужем, а в том, что годы одухотворили его облик. «Господи, душа сбылась — умысел твой самый тайный!»

Душа действительно «сбылась»: она смотрела из глаз графа фон Шароле, который глядел в собеседника из-под приподнятых бровей пытливо, серьезно, любовно, открываясь и открывая. Филип двадцать лет назад смотрел совсем иначе: то был не взгляд — ожог, эманация не души, а тела, души лишенного. Филип касался предмета взглядом так, как касался бы его рукой.

Но главное это то, что в роли Графа, так же как во всех старых своих ролях (Отелло, Гамлета, Прохожего, Освальда), взгляд Моисси все еще оставался в пределах видимого живого мира, как оставался в его пределах он сам, с принятой им на себя миссией художника-гуманиста, убежденного и убеждающего других в неизбежности нравственных оснований жизни.

И хотя это происходило в то жестокое и все более ужесточающееся время, когда Пикассо и Брехт производили скептический пересмотр этой концепции, а немецкая действительность на глазах приобретала все более уголовный характер, как бы подтверждая своевременность такого пересмотра, проповедь Моисси, вопреки уничтожающей критике левого фронта, по-прежнему находила у зрителя отклик.

Как бы отлученный от новейшей линии развития немецкой сцены, Моисси в ту пору «сомкнулся» с другим театром, пользовавшимся у немецкого зрителя тех лет огромным успехом. То был русский театр, мхатовское его направление, представленное гастролерами (в 1921 году — «качаловской труппой», в 1922 — основным составом МХТ и его Первой студией), а также русскими актерами-эмигрантами, наводнившими тогда Берлин. К середине 1920-х годов половина труппы Рейнхардта носила русские фамилии. А в 1928 году в ней появился сам Михаил Чехов. И характерно, что даже те актеры, которые вели свое происхождение вовсе не из



МХТ — например, бывший таировский актер Владимир Соколов, — рекомендовались в Германии учениками Станиславского. Таковы были обаяние и авторитет этого имени! «Все без исключения русские, которые здесь работают, — писал Станиславский в письме 1928 года, — выдают себя за моих учеников...» И отмечал: «Русские имеют здесь сумасшедший успех»<sup>9</sup>.

Внутри немецкой театральной ситуации Моисси чувствовал себя как бы полномочным представителем Московского Художественного театра. Имена Чехова и Моисси в немецкой прессе постоянно сопоставлялись. Отмечая появление в рейнхардтовской труппе сначала Соколова, а потом Чехова, критика объясняла это тем, что Рейнхардт ищет и никак не может найти замену Моисси: сначала новый Моисси назывался Соколов, теперь он зовется Михаил Чехов.

Моисси охотно признавал это генетическое родство; правда, неизменно отмечая недостижимость для себя мхатовского идеала, называл Станиславского учителем, а Качалова — старшим братом, неизмеримо более талантливым, чем он сам. К тому же он бесстрашно афишировал свои дружеские связи со всем советским, сделавшись постоянным гостем, своим человеком в советском полпредстве в Берлине. Судя по воспоминаниям Луначарской-Розенель, Моисси искал в берлинской квартире Луначарского не просто тепло родного дома, но еще и убежище. Сюда он приходил делиться своими планами (написать пьесу о Наполеоне и сыграть его), здесь он мог услышать о своей работе компетентное мнение — пусть нелюбезное, но принадлежавшее эстетическому единомышленнику, которых у него в Берлине было так мало. Наконец, тут он мог рассказать об оскорбительных письмах и телефонных звонках и приподнять хотя бы уголок завесы над преследовавшим его кошмаром: видением Германии (да что там Германии, всего мира!), которая вот-вот превратится в кровавый застенек.

Одним словом, сюда Моисси убегал от непонимания, угроз и преследований. Чужестра и враждебность всего, что происходило вокруг него в Германии, как бы приближала его ко всему русскому, и к русскому искусству в том числе, сглаживая различия и противоречия и подчеркивая все, что было у них общего. Как, наверное, удивились бы советские критики, противопоставлявшие его «русской школе», прочитав статьи берлинских рецензентов, впрямую выводивших Моисси из Станиславского!

Это неожиданное сближение объяснялось не просто исторической ситуацией, которая как бы вынудила Моисси размежеваться с вскормившей его немецкой сценой. Просто ситуация лишней раз подчеркнула то, что действительно у них было общим, у Моисси и русского театра, представленного мхатовской школой: приверженность классической концепции личности. На фоне этой сущно-

стной общности разница между рассчитанным мастерством Моисси и «спровоцированным» проживанием образа, демонстрируемым мхатовскими актерами, становилась второстепенной. Важнее было, что в своем Протасове Моисси рассказывал зрителю о том же, о чем говорили ему мхатовские «Три сестры» (спектакль, который актер нежно любил, который поселил в нем так и не осуществившуюся мечту о Тузенбахе), — о неистребимости человечности.

Иное дело, что Моисси, может быть в силу бессознательного протеста против цинических настроений 1920-х годов, говорил об этом в «Живом трупе» слишком аффектированно. Так аффектированно, что это даже покорило Станиславского, считавшего, что актер был в этой роли слишком сентиментален.

Станиславский видел тот «Живой труп», который был возобновлен Рейнхардтом в Немецком театре в сентябре 1928 года к столетнему юбилею Толстого. Спектакль шел в новом составе (Лизу играла Елена Тимиг, Каренину — Роза Бертенс), но Протасов и общий замысел оставались прежними.

Премьера, на которой присутствовала прогрессивная берлинская общественность и представители советского посольства, превратилась в демонстрацию советско-немецкой дружбы. Это было чествование двух культур, двух великих классических культур, великой русской литературы и немецкого сценического искусства, представленного именами Моисси и Рейнхардта.

И все-таки, и все-таки критическое высказывание Станиславского о немецком Протасове, потерявшееся в хоре похвал, симптоматично. Poleмика Моисси с антигуманистическими тенденциями современной жизни и искусства хотя и велась с самыми благородными намерениями, по-видимому, не всегда достигала цели.

Станиславский был чутким человеком и сложившуюся ситуацию ощущал очень точно. Он «прочувствовал» ее через самого себя, когда в 1922 году после долгих колебаний привез в Берлин «Трех сестер». Он сделал это, поддавшись уговорам Немировича-Данченко, который писал ему из Германии: «В Берлине я очень ощути-тельно почувствовал, что можно ехать туда играть того же «Федора», «Сестер» и т. д. ... Там целое новое поколение, слышавшее, но не видевшее и жаждущее увидеть Художественный театр. И кроме того, то, что называют новым искусством, успело приесться»<sup>10</sup>.

И вот МХТ с «Тремя сестрами» приехал, и был триумф, но после него Станиславский писал в Москву Немировичу-Данченко так: «Смешно радоваться и гордиться успехом «Федора» и Чехова. Когда мы играем прощание с Машей в «Трех сестрах», мне становится конфузюно. После всего пережитого невозможно плакать над тем, что офицер уезжает, а его дама остается. Чехов не радуется. Напротив. Не хочется его играть. Продолжать старое невозможно, а для нового нет людей»<sup>11</sup>.



Это признание Станиславского знаменательно. Речь, в сущности, идет о кризисе классической культуры, предстающей здесь в специфическом театральном преломлении. Если эта культура хочет выжить, она обязана пройти через искус «нового». Какое оно, это новое, Станиславский еще не знает, но проблема кажется ему неразрешимой, потому что «для нового нет людей». Однако ему ясно, что «продолжать старое невозможно». Тут он полностью расходится с Немировичем-Данченко: не новое «успело приесться», а старое.

Собственно ту же трагическую ситуацию мы находим и в Немецком театре 1928 года, где классическое — гармоническое и цельное — искусство Моисси вынужденно вступало в отчаянную конкуренцию с новейшим сценическим искусством, которое «разлагало» художественный образ и именно этим неотразимо воздействовало на зрителя, узнававшего в нем образ реальности, катастрофически распадающейся у него на глазах.

На освященной традициями сцене рейнхардтовского театра, в стенах традиционного павильона Протасов совершал свой подвиг самопожертвования и, обвисая на руках Каренина в классической позе Христа, снятого с креста, шептал свое предсмертное «Как хорошо!» так, как только один Моисси умел шептать, — с пленительной, завораживающей мелодичностью. То была действительно музыка счастья, и зритель, даже внутренне сопротивлявшийся, не мог не узнать ее, не мог не признать. Но это было мгновение обольщения, которое не могло длиться. Его стряхивали, как наваждение, возвращаясь к реальной жизни, а Федя Протасов, во всей полноте и завершенности своего сценического бытия, и именно благодаря этой полноте и завершенности, так и оставался там, на сцене, бесповоротно отделенный от зрителей границей рампы.

А между тем рядом с ним — в маленьком театрике на Шиффбауэрдамм — в то же самое время (буквально в то же самое, осень 1928 года) герои брехтовской «Трехгрошовой оперы» свободно переходили эту границу, манипулируя восприятием зрителя с той же агрессивной свободой, с какой они действовали в рамках брехтовской фабулы на сцене. Эта необычайная эффективность воздействия, свидетельствующая о коренной связи нового искусства и жизни, была обусловлена не только тем, о чем говорила «Трехгрошовая», но и тем, как она это говорила.

Мало того, что на сцене торжествовал уголовный мир, в котором зритель с легкостью опознавал модель современного буржуазного общества с утраченной им системой нравственных ценностей: «Сначала хлеб, а нравственность потом!».

Главное, эта сцена и не пыталась притворяться жизнью. Между исполнителем и персонажем намеренно был оставлен большой зазор, не допускающий и мысли о каком-либо «перевоплощении».

Игра была игрой демонстративно и подчеркнута. Благодаря этому и достигалась «объективность», невозможная в традиционном «театре жизни». Однако именно здесь, в демонстративной разьединности актера и персонажа, выступающей на поверхность в моменты зонгов, «новая объективность» и обнаруживала свою лирическую подкладку. И в этом сложном диалектическом соотношении объективного и субъективного, в этом дразняще противоречивом сочетании эпического хода фабулы со страстным лиризмом музыки Вайля \* и заключался секрет неотразимости, с которой «Трехгрошовая» воздействовала на публику.

Было бы слишком просто объяснять плененность, зачарованность берлинского зрителя обаянием зла, который источал Мэхит Гарольда Паульсена — этот ослепительный холодный красавец с упрямой, скользкой походкой-повадкой хищного зверя. Пленяло не зло, а страсть и энергия музыки Вайля, ее вкрадчивая сила, неотразимость ее синкопированных ритмов. Недаром шлягер о Мэкки-ноже сразу же стал шлягером с мировой известностью и продолжает им быть по сию пору. Тут была жизнь, ее потенции, ее обещания, и потому так притягателен был этот феноменальный спектакль, который ничего не скрывал, ничего не приукрашивал, который все обнажал, выставляя на суд и поношение, и который в то же время был апофеозом жизни.

Ибо именно чистой силой, чистым голосом жизни посреди, казалось бы, последних, окончательных, убийственных разоблачений была музыка оперы, через которую осуществляло себя действие.

Именно здесь, в музыке, становилась видимой связь с традицией, с которой Опера принципиально порывала. Как пишет исследователь «Трехгрошовой оперы», «музыкальный романтизм с его открытым лирическим чувством, утративший ко времени создания «Трехгрошовой оперы» всякие связи с действительностью... пропущен у Вайля через горнило пародии... и возвращен к новой жизни»<sup>12</sup>.

Романтизм Моисси, проигравшего в соперничестве с новым театром, не прошел сатирических искусов. Он был романтизмом традиционным, тем самым — с открытым лирическим чувством. Открытым настолько, что Брехта и его сподвижников это коробило как своего рода художественная нескромность, как попытка насилия над зрителем, который, слава богу, для подобных наивных покушений уже неуязвим, будучи надежно защищен от них броней «новой объективности».

Однако успех «открытого» лирического театра Моисси доказы-

---

\* См. об этом: *Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы 20 века. М., 1979.



вает, что арсенал, в глазах Брехта давно опустевший, был далеко не исчерпан.

Как раз в пору «Трехгрошовой оперы» Моисси выпустил пластинку с записью монолога из «Фауста». То был монолог из первого акта, тот, в котором Фауста, решившего покончить с собой, возвращает к жизни перезвон пасхальных колоколов. Пластинка вышла большим тиражом, она широко продавалась в Австрии и Германии, и кроме того ею были щедро «заряжены» берлинские фонотеки. Заплатив десять пфеннигов, каждый желающий мог услышать знаменитый текст Гёте в исполнении знаменитого актера.

Один итальянский журналист вспоминает, как, живя в пору своего отрочества в Берлине, он иной раз тратил выпрошенные у матери пфенниги не на кино, а на то, чтобы послушать пластинку Моисси. Так странно было, надев наушники, выключить весь реальный мир с его нерасчлененными смыслом шумами и погрузиться в мир идеальный, создаваемый средствами одного только голоса, гениального голоса, умеющего живописать звуком, как художник кистью!

Это воспоминание чрезвычайно символично. Текст Гёте, положенный на голос Моисси, — ведь это был целый материк, уходивший в прошлое классической культуры! Ее голос доносился едва слышно, как сквозь плотные слои воды: Атлантида, на глазах у всех погружающаяся в пучину океана. Ее уже не было видно, но еще можно было услышать, и потому она и старалась вся предстать через звук, через голос. Бесплотная, она воздвигала свое здание не в пространственном, а во временном измерении, полагающемся не в драме, а в музыке.

Музыка прежде всего и приходит на ум, когда слышишь этот монолог, переписанный ленинградской фирмой «Мелодия» и выпущенной в 1968 году. И дело тут не только в нескрываемом, организуемом весь отрывок ритмическом рисунке и не в мелодическом звучании речи, граничащей с пением. Дело в том, что само драматическое движение, само развитие темы, происходит тут на уровне музыки.

Весь этот монолог, который начинается словами «Река гудящих звуков отвела от губ моих бокал с отравой этой», а кончается фразой: «Я возвращен земле. Благодаренье за это вам, святые песнопенья» — делится у Моисси на четыре музыкальные части.

Первая часть, в которой Фауст утверждает свою невосприимчивость к искушению веры (она кончается словами: «Я не сумею вознестись в те сферы, откуда радостная весть пришла») — это *andante sostenuto*, с характерной тугой полнотой звука, с мощным размеренным ритмом, который подчеркивается акцентированным удлиненным произнесением слов, являющихся не столько смысло-

выми, сколько ритмическими опорами стиха (Summen, Chöre, Grabensnacht, Gesang \*).

Вторая часть (воспоминания о юности), переход к которой совершается на поражающем своей неожиданностью *vibrato languendo* («Und doch» — «Хотя и ныне») и которая заканчивается словами «И мир во мне родился небывалый» — это *allegro affanato* — все более лихорадочная, захлестывающаяся, захлебывающаяся речь, плавящийся поток эмоций.

Третья часть («С тех пор в душе со светлым воскресеньем связалось то, что чисто и светло, оно мне веяньем своим весенним с собой покончить ныне не дало») — это *adagio martellato e grave*. Последнее слово «zurück» — «назад» (вернуться назад, в жизнь) отделено от всего предшествующего тяжелой паузой, подчеркивающей его окончательность.

И наконец, две последние строки («Я возвращен земле. Благодаренье за это вам, святые песнопенья»), построенные на *vibrato dolcissimo*, это настоящая лакримоза. Моисси говорит, захлебываясь от рыданий, для которых в переводе Пастернака как бы нет причин. Однако актер здесь точно следует гётевскому тексту: «Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder» («Слезы льются, земля вновь держит меня»).

К этому нужно еще добавить, что музыка речи Моисси положена на музыку колоколов, под которую идет весь монолог.

И тем не менее, все это вместе взятое относится к сфере не музыки, а слова. Потому что «музыка» в данном случае это просто своеобразный способ отчуждения, который не дает лирической исповеди опуститься в сферу душевного натурализма. Недаром, когда в последней строке монолога, произнося слово «Die Erde» — «Земля», актер, задыхаясь от слез, заглатывает целый слог (он говорит не «ди эрде», а «ди эр...»), этот мазок натуралистической краски действует ошеломляюще, словно сдвигаются планы, и слушателю на мгновение приоткрывается бездна отдельной, индивидуальной судьбы, над которой вознеслось все этой мощное, легкое здание.

Но это «а парте» тут единственное. Моисси больше нигде его себе не позволяет. Монолог парит в воздухе, как бы держась собственной внутренней тягой, той тягой, о которой Манделштам писал так:

Когда, уничтожив набросок,  
Ты держишь прилежно в уме  
Период без тягостных сносок,  
Единый во внутренней тьме,

\* Жужжание, хор, пасхальная ночь, песня (нем.).



И он лишь на собственной тяге,  
Зажмурившись, держится сам,  
Он так же отнесся к бумаге,  
Как купол к пустым небесам.

И все-таки этот парящий, «без тягостных сносок», период несет в себе весь груз лирической исповеди художника, который уже знает, что жить дальше не стоит, но который еще не хочет умирать. Это горькое знание и одновременно страстное желание жизни прочитывались и на лице моиссиевского Фауста 1930-х годов, то есть на лице самого актера, выходявшего на сцену без грима. То было прекрасное и страшное, словно бы обуглившееся лицо — лицо горевшее, перегоревшее, но все еще не потухшее, отчаянное лицо с отчаянным «последним» взглядом.

Фаустовское страстное, сквозь слезы, возвращение к жизни — остаться, еще помедлить, не уходить! — это и было даром Моисси Германии 1930-х годов, светом, оттенявшим надвигающуюся тьму. Пусть рядом уже светилось другое искусство — ослепительно яркий сценический мир Брехта — Вайля, — но и Моисси еще не погас. Еще, расставшись с заветными десятью пфеннигами, припадали к наушникам берлинские подростки, чтобы среди шума и треска помех услышать чистый, ликующий баритональный тенор, который с такой звенящей силой, с такой упругой энергией произносил: *Feier, heller Ton, Glück, Jugend, Gesang* (праздник, светлый звук, радость, молодость, песня).

### Глава XIII

#### НОЧЬ

Темнота начала сгущаться с 1929 года. Она сгущалась стремительно, минуя полосу сумерек так, словно в огромном помещении стали вдруг резко и торопливо захлопывать окна, забирать их ставнями, покуда они не ослепли все до единого.

Кризис, сотрясший в 1929 году мировую капиталистическую систему, свел на нет все достигнутое Германией после 1924 года. Отток капитала за границу, замораживание производства, невиданная волна безработицы — все это объединило во взрыве недовольства самые разные слои населения. Недовольство, естественно, обращалось против Веймарской республики, продемонстрировавшей беспомощность буржуазно-демократической модели государства перед лицом назревших проблем, и искало ей альтернативу.

Оттого, что рабочий класс в эту решающую минуту не смог выступить как единая сила из-за разногласий между социал-де-

мократами и коммунистами, этой альтернативой в конце концов оказался фашизм, который пришел к власти при поддержке крупного капитала — международного и отечественного. С октября 1929 года гитлеровская национал-социалистская рабочая партия (НСДАП) стала получать места в рейхстаге, то есть начала свое победное восхождение.

Вообще 1929 год оказался тяжелым, траурным годом.

Весной умерла в Италии мать Моисси, неистовая и деспотичная Амалия, наконец-то отпустив на волю своего почти пятидесятилетнего сына. Но в этой воле не было уже смысла. Просто было немного странно, что давление, которое всегда ощущалось с этой стороны, вдруг исчезло.

15 июля покончил с собой сын Гуго фон Гофмансталь, Франц, а 16-го умер от разрыва сердца сам Гофмансталь, давний и близкий друг.

18 июля умер Эдмунд Рейнхардт, один из двух столпов рейнхардтовского театрального предприятия, и после этой смерти оно не смогло оправиться уже никогда. С 1929 года началась его агония, окрашенная в тревожные тона лихорадочной деятельности.

Еще праздновалось — торжественно и пышно, с шампанским и речами — двадцатипятилетие рейнхардтовского Немецкого театра, и его фасад в честь знаменательной даты разукрашивался елочной мишурой.

Еще шли на цирковых аренах Берлина и Вены, на церковных площадях Венеции и Флоренции грандиозные рейнхардтовские мистерии.

Еще ставились в многочисленных берлинских филиалах искрометные ревию, в которых премьеры труппы, недавние Гамлеты и Офелии, ошеломляли зрителей наимоднейшими и порой весьма рискованными шлягерами. А иногда в драматический спектакль, идущий на освященной традициями сцене, вводилась звезда кабаре, и это сообщало классическим подмосткам совершенно новое — «порочное» — очарование. В пьесе фон Унру «Фея», поставленной в рейнхардтовском «Каммершпиле», блистал знаменитый актер кабаре, красавец Курт Буа, и великосветская публика буквально шала от его песенок.

Невозможно рассказать,  
Что ж мне вовсе одичать?  
Боже!  
Что же  
Сделалось со мной!

Это лихорадочное, с сомнительным привкусом веселье, которому предавались в берлинских театрах, было вообще характерно для столицы, буквально захлестнутой в конце 1920-х годов духом каба-



ре. На пятьдесят один драматический театр в Берлине приходилось в 1927 году девяносто семь кабаре! Уже само это количество красноречиво свидетельствует о качестве тогдашнего берлинского веселья. То было веселье циническое, на все махнувшее рукой, приготовившееся к смерти, веселье с уголовной подкладкой, веселье с привкусом крови. Недаром один из лучших фильмов о предфашистской Германии был назван его создателями «Кабаре» — то было действительно кабаре, кабаре-бордель, на глазах у присутствующих превращавшееся в застенок!

Однако Рейнхардт, хотя и поощрял деятельность своих берлинских директоров, выручавших для него баснословные прибыли, сам этой специфической эстрады, эстрады «с гнильцой», не любил.

В легком жанре он любил легкость, свойственную классическим его образцам. Выстроить в стройную шеренгу десятки полуобнаженных герлс, взметнуть над их головами фонтан из страусовых перьев, и чтобы целый лес точеных, обтянутых сетчатым трико ножек вскинулся вдруг вперед и вверх в рискованном на классического канкана:

Кончиком ботинки

С носа сбить пенсне!

И ножки вскидывались, и раскачивались страусовые перья, и звучала прекрасная музыка. Рейнхардт ставил оперетты.

Едва похоронив Эдмунда, не сняв траура, отправился он за океан, чтобы поставить в Америке «Летучую мышь», и еще одну «Мышь» — в Лондоне, и еще одну — в Берлине. И в Берлине же — «Прекрасную Елену», и в Берлине же — «Сказки Гофмана» — единственный среди череды этих ясных и светлых спектаклей, в котором прорвалась новая для Рейнхардта пронзительная нота прощанья. В «Сказках Гофмана», в их последней, «погребальной» сцене, он словно отпел поэзию, радость, жизнь.

Но эта нота потонула в том гимне жизни, каким звучали у Рейнхардта все его опереточные зрелища. Чем темнее становилось вокруг, чем страшнее, тем настойчивее бежал Профессор в светлый, радостный, престоудушно-мелодический мир классической оперетты, стараясь не дать погибнуть ее традиции. Он словно чувствовал, что сохранить ее необходимо, и для этого ставил, ездил, учил, показывал. Однажды, раздраженный непонятливостью лондонских актеров, он сам — более чем семидесятилетний, маленький, седой, сутулый — выбежал на сцену и блистательно протанцевал канкан.

Рейнхардт так настаивал на оперетте вообще и на венской ее разновидности в особенности не только потому, что она была частью материка, обреченного катастрофе, — материка классической гуманистической культуры XIX века. Пропагандируя в конце 1920-х — начале 1930-х годов венскую оперетту, он по-своему участвовал

в борьбе «за Австрию». Таков был его способ полемики с пангерманскими настроениями, со все более настойчивыми утверждениями культурной и исторической несамостоятельности Австрии, необходимости и неизбежности ее растворения в Германии — то есть со всем тем, что вскоре делается неотъемлемой частью фашистской внешней политики. Как скажет в 1933 году фашистский посланник в Вене Лерхенфельд, «Австрия это искусственная конструкция, выдумка писателей и поэтов. В действительности существуют только немцы, и нужно, чтобы Австрия поняла, что она всего-навсего восточный край германизма»<sup>1</sup>. В 1930-е годы само существование Австрии, этой нефашизированной немецкой земли — очага оппозиции, убежища для гонимых, — стало вызовом режиму Гитлера. Элемент этого вызова содержался во всех культурных начинаниях, вдохновлявшихся австрийской идеей, будь то премьера «Летучей мыши» в Берлине, на которой с вдохновенными речами о «прекрасной Вене» выступали Гофмансталь и дирижировавший оркестром Рихард Штраус, или ежегодный августовский Зальцбургский фестиваль, с каждым годом привлекавший все больше туристов.

Начало традиции Зальцбургского фестиваля было положено в 1921 году. В этом году организовался Зальцбургский комитет в составе Макса Рейнхардта, Гофманстала и директора Венской оперы Шалька, и австрийское правительство выделило на строительство фестивального театра четыре миллиона крон. Но небольшая по тем временам сумма растаяла во время инфляции, и здание театра выстроено не было. Спектакли — немецкая и мировая драматическая классика и опера — ставились в помещении Зальцбургского театра и под открытым небом — на площади перед Кафедральным собором.

Именно там, на деревянном помосте, сколоченном прямо на паперти, появился впервые Моисси в роли Каждого в 1921 году и появлялся после этого почти каждое лето, хотя с каждым годом все менее охотно.

Дело в том, что спектакль Рейнхардта, стоявший в одном ряду с прочими достопримечательностями Зальцбурга и сделавшийся такой же приманкой для туристов, как Собор, дом Моцарта, Дворец епископа, — с течением лет делался все более рутинным. Хотя, как это часто бывает с начинаниями, уже пережившими момент своего художественного апогея, именно в 1930-е годы Зальцбургский фестиваль стал в Европе особенно популярен. Во-первых, сама весть о нем к этой поре широко распространилась, а во-вторых, паломничество в Зальцбург стало как бы паломничеством к «австрийству», к австрийской национальной святыне.

В августе крохотный, с сорока тысячами жителей, городок едва вмещал всех желающих — толпу туристов всех классов: и тех, кто



приезжал в собственных шикарных автомобилях, забивавших при вокзальную площадь, и тех, что с рюкзаками за плечами и альпенштоком приходили пешком. Впрочем, все общественные слои тут сразу же перемешивались до полной неотличимости друг от друга, так как Зальцбургский фестиваль создал и собственную моду: белые полотняные шорты и просторные куртки для мужчин, пестрый костюм баварских крестьянок для женщин.

И тем не менее эта демократическая, как бы всех уравнивавшая, атмосфера «храма искусства» была в значительной мере видимостью. Премьерная публика, раскупавшая билеты, которые стоили целое состояние, являлась на спектакль вовсе не в баварских нарядах, а во фраках и вечерних туалетах от Пакена. И искала эта публика отнюдь не художественных впечатлений: престижным было просто присутствовать на спектакле.

Дух снобизма и рутины, царивший на фестивале, в конце концов убил живую идею, лежавшую в его основе. В Зальцбурге прочно установилась «атмосфера колумбария» — так сформулировал свои впечатления от четырнадцатого фестивального сезона один итальянский критик.

Грубо сколоченный деревянный помост, задником которому служил барочный фасад Кафедрального собора с тремя его каменными ангелами, как бы составлявшими часть аудитории, оцепеневшая от скуки элитантная толпа, расположившаяся на деревянных скамьях, жаркое августовское солнце, пыль — было во всем этом что-то мертвенное, обреченное смерти. И еще — вороны, несметное количество ворон каркало над площадью, словно над кладбищем. «Когда играл Моисси, — вспоминал немецкий критик, — я находился под его обаянием и не замечал, и только потом заметил: тучи черных птиц, носившихся над площадью со своими криками смерти»<sup>2</sup>. О том, что живую ноту в эту вымученную стилизацию вносил только Моисси, свидетельствует и вдова Гофманстала, никогда не смотревшая спектакли с другим исполнителем.

Но Моисси играл все реже. Вот разве что в траурный 1929 год в память умершего друга и из сочувствия к горю Рейнхардта он согласился выступить в «Каждом». А на будущий год опять отказался. Он всё-таки предпочитал работать в собственных антрепризах.

Однако интересно, что хотя «организационно» Рейнхардт и Моисси разошлись в ту пору окончательно, духовно они оказались в эти годы ближе, чем когда-либо.

Это раньше, в прекрасную предвоенную эпоху, Моисси с его трагическим мироощущением противостоял чувственному и жизнелюбивому искусству Рейнхардта, противостоял, не отрицая его, а корректируя, словно бы «уравновешивая». Сейчас, когда катастрофа, предчувствием которой он жил, уже совершилась, он, как

и Рейнхардт, пытался выставить на пути все сметающего потока заслон из классических ценностей гуманизма.

В последние предфашистские годы он даже психологически повторял путь Рейнхардта, ибо его отношения со временем складывались точно так же. Своим искусством он пытался спасти, сопротивляться, предупредить, он отчаивался и в то же время надеялся, он угадывал и все-таки не мог поверить: он жил внутри времени, и ему тоже не было видно то, что скрыто за краем лет.

И в 1930-м, когда уже столько окошек захлопнулось и так потемнело (в этом году НСДАП стала второй по значению партией в Германии), он все-таки не мог предвидеть тех апокалиптических ужасов, которые принесет с собой 1931-й, 1932-й и все завершивший 1933-й. Их не предвидело — не в силах оказалось предвидеть — большинство. Разве иначе смогло бы это большинство играть в детские игры у самого подножья эшафота? А оно играло: берлинские франты отметили нацистский успех 1930-го года тем, что все как один надели бурые, цвета бычьей крови — почти коричневые — короткие пальто с широкими, «мужественными» поясами. Берлинские модницы прикололи к отворотам жакетов бриллиантовые свастики. Все продолжали жить и надеяться.

И Моисси тоже надеялся и жил. В 1930-м ему исполнилось пятьдесят. Но никто не дал бы ему этих лет, и не только потому, что он сохранил форму (а форма была блестящая! Луначарская-Розенель вспоминает, как пятидесятилетний Моисси в спектакле по пьесе Шоу «Слишком правда, чтобы было хорошо» выходил на сцену в купальном костюме: смуглый, стройный, поджарый, он крутил на турнике «солнце» так, как это было бы впору юноше). Моисси выглядел молодым, потому что сохранил юношеский интерес к жизни, радостное любопытство к завтрашнему дню, неистребимую, неподвластную трагическим опровержениям реальности уверенность в будущем. Пора больших надежд, больших ожиданий, которая обычно кончается у человека вместе с юностью, у Моисси растянулась почти на всю жизнь. Ожидание и заряжало его, словно ток, юношеской энергией, и этот ток ощущался всеми.

Элегантные дамы в парчовых манти, раз оглянувшись на вошедшего в вестибюль «Адлона» смуглого большеглазого южанина в табачного цвета костюме и широкополой шляпе, потом все оглядывались и оглядывались, словно их притягивали к нему невидимые нити. Итальянские рабочие-иммигранты облепляли столы заштатной траттории, где хозяином был приятель Моисси, уроженец Триеста, и смотрели на него влюбленными глазами. Официанты, горничные, бармены «Адлона» гордились своим постоянным жильцом и не скрывали своего обожания. Цвейг и Шницлер, Луначарский и Качалов, Шалапин и Татьяна Львовна Толстая — это уже были друзья, и они любили Моисси как друга, но с той



характерной нежностью, с какой любят младших в семье — младших, молодых, увлекающихся, и от этой своей увлеченности беззащитных, нуждающихся в покровительстве. «Наш мальчик» — так отечески называл его Шаляпин, который был старше Моисси всего на шесть лет.

Итак 1930-й и 1931-й — это была еще молодость, которая разом кончилась, резко оборвалась год спустя. Но до 1932-го Моисси жил и играл, как прежде, еще не понимая, что «как прежде» уже нельзя.

Это в эпоху «новой деловитости» Простодушные Моисси еще могли быть услышаны — услышаны как аргумент против эпохи. Сейчас, в пору становления «нового порядка», когда место цинической объективности заступили кровь и насилие, прекрасодушные герои Моисси стали бессильны: невидимы и неслышимы. Но актера продолжал привлекать именно этот тип персонажа. Он сыграл его в роли князя Мышкина в инсценировке романа Достоевского «Идиот», сделанной бывшим таировским актером Владимиром Соколовым. Спектакль был поставлен тем же Соколовым в «Берлинер театре», и сам он сыграл в нем Рогожина.

Если не считать парика (длинные прямые белокурые волосы, понадобившиеся, очевидно, для того, чтобы подчеркнуть контрастность внешнего облика героев, так как Рогожин — Соколов был жгучий, с монголоидными чертами, брюнет), все в новом герое Моисси напоминало прежних. Даже наклоненное вперед тело и согнутые в коленях ноги были, как у Монтезумы. И, главное, прежним был характер героя: он снова играл роль страдающего, доброго, пассивного человека.

Мышкин — Моисси был не истеричен, не слезлив, он был спокоен и благостен и в своем спокойствии и сверхчеловеческой доброте совершенно убедителен. Но сама его позиция — позиция пассивной жертвенности — выглядела просто нелепой в сорвавшемся с цепи мире, который окружал Моисси в 1930-х годах. Воспевать жертвенность в том пахнущем кровью глухом застенке, в который вот-вот должна была превратиться Германия? Что она могла, такая жертвенность, против топора и концлагеря? Да она просто ничего не значила в новой расстановке сил!

К тому же зрителей отдаляла и, отдалив, охлаждала сама экзотичность сюжета и персонажей. Россия, XIX век, эта странная славянская душа, эти странные русские со связкой баранок на груди и с узлами из цветастых платков на палках, перекинутых через плечо...

Все это было не про них и не про сейчас. А вот про них и про сейчас был Фриц Кортнер в роли Дрейфуса в фильме «Дело Дрейфуса». И мало ли что — XIX век! Мало ли что — французы! Луначарская-Розенель вспоминает, как в 1931 году она смотрела этот фильм в берлинском кинотеатре. «Кортнер играл Дрейфуса, не

спекулируя на чувстве жалости, не стараясь сделать своего героя симпатичным — все равно публика сочувствовала ему... Когда после произнесения приговора с него срываю погоны, ломают шпагу и лицо этого спокойного сдержанного человека на мгновение искажает гримаса от ужаса и незаслуженного оскорбления, — из темного кинозала послышались рыдания...»<sup>3</sup>

Пройдет всего год, и рыдания в зрительном зале будут слышаться просто при появлении на экране Элизабет Бергнер, изгнанной из страны за свое неарийское происхождение. Рыдавших встретят при выходе из зала штурмовики и препроводят в ближайшее отделение полиции. А в 1933-м запретят уже и сами фильмы с Бергнер.

Предвидеть все это в 1932 году было очень легко. В этом году партия Гитлера, вступившего в 1931-м в альянс с руководителями крупной промышленности, стала первой партией в Германии. По стране прокатилась волна нацистских насилий, которым одиноко пыталась противостоять Коммунистическая партия, организовавшая рабочих в отряды сопротивления фашизму.

Одновременно начался процесс «ариизации» страны, проходящий под лозунгом «Кровь и почва» — „Blut und Boden“, или сокращенно „Blu-Bo“.

Этот процесс коснулся и театра. Министерство культуры потребовало, чтобы все дирекции представили списки работающих в них лиц неарийского происхождения. Моисси попал в них одним из первых.

Правда, в 1932 году еще можно было возмущаться подобными требованиями, как это и сделал давний недруг Моисси Герберт Йеринг в своей статье «Ложные фронты». Но как странно он возмущался!

«Когда читаешь или слышишь, — писал он, — о тех предложениях по вопросам культуры, которые вносятся в ландтаг и временно принимаются, то можно почти понять растерянность театральных деятелей. В соответствии с такого рода предложениями Министерство должно затребовать от всех государственных театров... точный список всех занятых в них иностранцев и евреев. Это предложение было внесено национал-социалистским депутатом бароном Грегори. Что такого рода предложения оказывают деморализующее воздействие на весь театральный коллектив, ясно даже профану... ибо теперь всякого неудобного конкурента можно убрать с его места на основании одних только слухов и подозрений. И каким гротескным получается при этом выступление национал-социалистского представителя! Оно обращено против Моисси. Но в настоящее время почти вся критика уже и так не принимает Моисси... Моисси это актер не послевоенного времени, а предвоенного. Стремление привязать эту звезду вильгельмовской эпохи к современности свидетельствует о печальном незнакомстве с пред-



метом... Мы неоднократно подвергали резкой критике деятельность большинства берлинских театральных директоров. В Ландтаге же ведется борьба против этих давно изживших себя типов. Это — ложные фронты»<sup>4</sup>.

Йеринг, по-видимому, плохо представлял себе конечные цели новой культурной политики. Он считал деятельность национал-социалистских депутатов в области театра излишней, потому что вынести эстетический приговор несостоятельным «берлинским директорам» или «звезде вильгельмовской эпохи» мог и он сам, на страницах «Берзен-Курьера». Он еще не догадывался, что от составления списков скоро перейдут к принятию мер и будут выносить уже не эстетический, а просто приговор: будут изгонять, избивать, убивать.

А вот Иоганна, та понимала, что дело серьезно, и, пустив в ход все свои связи, раздобыла для мужа документ, удостоверявший его албанское, не еврейское происхождение. Но Моисси не одобрял бурной деятельности, развитой женой. Он совершенно не хотел отказываться от той части еврейской крови, которая текла в его жилах. Он не хотел приспособливаться к новому порядку. Он ясно видел, к чему все идет.

«Как светло и резко, — пишет рецензент о его Гамлете 1933 года, — возникает в третьей сцене, с Призраком, слово «убийство». Слово сверкающая сталь вынырнула из сценической тьмы. И так путанно и отрешенно звучат потом остальные слова. ...Моисси уже не играет Гамлета как нерешительного бессильного диалектика. Он полон тревоги, но он способен к действию, и слово является тем оружием, которым он так блестяще владеет, идя напролом»<sup>5</sup>.

Убийство! В 1933-м это слово действительно вырвалось из окутывавшей его тьмы недомолвок и сталью сверкнуло перед глазами немцев.

В январе этого года к власти пришел Гитлер. В феврале была устроена провокация с поджогом рейхстага, которая понадобилась для того, чтобы развязать Гитлеру руки в отношении Коммунистической партии, пытавшейся организовать народ на борьбу с фашизмом. Аресты начались в ночь с 27 на 28 февраля, когда еще пылал рейхстаг, а через три месяца было арестовано уже около семидесяти тысяч человек. В их числе был и руководитель компартии Эрнст Тельман.

23 марта был принят закон о наделении гитлеровского правительства чрезвычайными полномочиями, которые позволили Гитлеру начать открытую борьбу на всех фронтах, в том числе против профсоюзов. 14 июля были запрещены вообще все партии, кроме НСДАП, и создан нацистский аппарат террора: СС, гестапо и концлагеря.

Начался процесс «унификации» страны, задачей которого было

очистить Германию от инакомыслящих и инородцев. Немецкий театр «очищался», как и все прочее.

Летом 1933 года был убит один из руководителей рейнхардтовского берлинского концерна Франц Роттерс. На спектаклях Рейнхардта нацисты устраивали скандалы: свистели, выкрикивали грубые оскорбления в адрес самого режиссера и актеров. В «Шиллер-театре» на спектакле, поставленном по пьесе еврейского драматурга, штурмовики бросились на сцену, чтобы расправиться с постановщиком и исполнителями. Осенью 1933 года член НСДАП актер Ганс Алберс прямо на сцене, во время спектакля, избил своего партнера, еврея Фрица Кортнера. По словам Луначарской-Розенель, «Кортнер, захваченный врасплох, не сразу понявший, что происходит, не сопротивлялся, а публика аплодировала Алберсу, улюлюкала и оскорбляла Кортнера»<sup>6</sup>. В 1934 году был принят новый театральный закон, в соответствии с которым театр, не только государственный, но и частный тоже, рассматривался как моральный институт, призванный воспитывать народ в национал-социалистском духе. Весь персонал театра как государственного, так и частного должен был с этих пор утверждаться министерством культуры.

3 августа 1934 года, после смерти Гинденбурга, Гитлер стал единоличным правителем Германии, объединив в своих руках полномочия президента и рейхсканцлера. Над страной опустилась фашистская ночь, которой суждено было длиться еще одиннадцать лет. Клаус Манн в романе «Мефистофель», написанном по свежим следам событий, в эмиграции, так говорил об атмосфере, установившейся в Германии: «Апокалиптические всадники несутся по земле, здесь они сделали привал и объявили о своей омерзительной власти... Грязная ложь притязает на власть в твоей стране. Она орет, вопит в залах собраний, из микрофонов, со столбцов газет, и из этой пасти разит вонюю, эта вонь многих гонит прочь из этой страны, а те, кто вынужден остаться, страдают в вонючем застенке».

«Вонь» действительно многих выгнала из этой страны. Уехали Томас Манн, Бертольт Брехт, Иоганнес Бехер, Эрнст Буш, Лион Фейхтвангер, Эрнст Толлер, Вальтер Газенклевер, Кете Кольвиц, Макс Мейнардт, Эрвин Пискатор, Альберт Бассерман (предварительно отказавшись от почетного членства в рядах Союза немецких сценических деятелей), Фриц Кортнер, Элизабет Бергнер и многие другие.

Но многие остались, причем не все оставшиеся «страдали в вонючем застенке». Не страдали те, кто — по словам Клауса Манна — говорили: «Я всегда был и остаюсь немецким художником и немецким патриотом, кто бы ни правил в моей стране. Мне в Берлине лучше, чем где бы то ни было на свете, и у меня нет ни малейшего желания уезжать».



Остался, например, один из любимых рейнхардтовских актеров Вернер Краусс и потом еще приезжал в Вену уговаривать режиссера вернуться. Остался бывший актер кабаре, сделавшийся первым трагиком режима, Густав Грюндгенс, который послужил прототипом героя романа «Мефистофель». Остался крупнейший искусствовед и критик Готфрид Бенн, отдавший свое изощренное перо на службу тоталитарной идее. «Государство, власть, — утверждал он в одной из статей 1933 года, — очищает индивидуальность, фильтрует ее нервную чувствительность, делает человека кубическим, даруя ему поверхности для соприкосновения с другими, делает его способным к искусству»<sup>7</sup>.

Правда, были и такие, которые, оставшись, не служили фашизму, но объективно поддерживали его своим присутствием. Как, например, это произошло с Рихардом Штраусом, не замешанным ни в чем предосудительном и тем не менее связавшим свое имя с режимом, хотя бы своим согласием стать руководителем вагнеровских празднеств, устроенных Гитлером в 1933 году в честь пятидесятилетия со дня смерти композитора. И как тут не вспомнить об Артуро Тосканини, который отказался от выступлений в Байрейте с тех пор, как там стали хозяйничать фашисты!

Одним словом, форм и оттенков конформизма было много, и тем прекраснее выглядят на этом фоне те художники, которые были активными борцами против режима как внутри страны (например, замечательный музыкант и исследователь немецкого музыкального фольклора Курт Хубер, погибший под топором палача), так и вне ее (Бертольд Брехт, Томас Манн).

Моисси не принадлежал к числу активных борцов, но жить в новой Германии он не смог. И не потому, что ему лично угрожала опасность, — Йоганна выхлопотала для него охранную грамоту. А просто потому, что атмосфера в стране сделалась для него непереносимой.

В 1933 году он покинул Берлин окончательно и уехал в Вену, хотя поначалу хотел уехать дальше, в Албанию, и даже подавал прошение королю Зогу о возвращении ему албанского гражданства. Зогу разрешил, но с условием, которого Моисси принять не мог: он желал, чтобы актер стал у него придворным церемониймейстером.

Уезжал Моисси в Вену тяжелобольным. Болезнь началась в 1932 году. Собственно, то была не болезнь, а просто тяжелая, хотя, в сущности, совершенно нормальная реакция очень раннего человека на весь тот ужас, который творился в Германии.

Невозможно было забыть предсмертного вопля человека, которого ночью в подъезде соседнего дома затаптывали штурмовики. Невозможно было забыть мертвые тела, лежавшие на пустынной утренней мостовой, — хозяин ювелирного магазина, его жена, его дочь. И рядом — осколки разграбленной витрины. Невозможно

было забыть мокрые от дождя и совершенно пустые, словно замершие от ужаса, берлинские улицы утром 28 февраля, после поджога рейхстага. И чиновников из министерства культуры с гладкими, ничего не выражавшими лицами, когда они листали в театральной дирекции его бумаги. И дрожащее лицо Кортнера, вспоминавшего инцидент с Алберсом.

Все это невозможно было забыть, и он не забывал, все время помнил, не мог заснуть. Началась болезнь именно как бессонница, изнурительная, многодневная. Никакие снотворные не помогали: Моисси похудел, осунулся, сгорбился.

В ноябре 1932 года он на месяц лег в санаторий — в Грюневальде, под Берлином.

Стояла поздняя осень, но было тепло, тихо, белки хозяйничали в парке, подбегали, поднимались на задние лапки, просили, были уверены, что не обидят. Казалось странным, что они были так уверены. В санатории Моисси лечили наркотиками: сначала пантоном, потом морфием.

Покинув санаторий, он уже не расставался с этим лекарством, дарующим счастье забыть. Не то чтобы он стал наркоманом, полностью изъявшим себя из сферы реальности. Нет, он продолжал вести деятельную жизнь, работал, но чтобы забыть, когда помнить не было уже сил, ему нужен был морфий.

В Грюневальде Моисси поправился, даже пополнил. От этой полноты (живот, такой заметный при маленьком росте) он уже не избавится. И бессонный взгляд, устремленный мимо и за собеседника, тоже останется у него теперь навсегда.

Вылечившись, вернее, найдя лекарство, которое дает временное облегчение, Моисси уехал в Вену. Но пробыл там недолго. Было совершенно ясно, что и этот город не может служить убежищем. Уже летом 1934 года Гитлер предпринял первую попытку аншлюса Австрии, и хотя она не удалась, натолкнувшись на сопротивление Муссолини, шаткость австрийской независимости стала очевидна. В Албанию ехать было нельзя. Моисси поехал в Италию.

Так он вернулся на круги своя, приехав умирать туда, где пятьдесят четыре года назад начал жить.

Но, разумеется, он не знал, не думал, что едет умирать. С ним была новая женщина, последняя его женщина — молодая, влюбленная, спокойная и нежная Хильда Вагенер, актриса Бургтеатра, прославленная венская Джульетта.

В Италии Моисси получил от властей субсидию в пятьсот тысяч лир и собрал вокруг себя труппу из актеров высшего класса: Лаура Адани, Италия Виталиани, Ванда Каподальо, Диана Торриери. Труппа имела традиционный для Италии статус бродячего театра и разъезжала по городам страны, показывая главные пьесы моиссиевского репертуара: «Гамлет», «Живой труп», «От ней все каче-



ства», «Зеленый попугай», «Привидения», «Каждый». Играл Моисси на итальянском языке.

Этому обстоятельству итальянская пресса придавала огромное, непомерное значение. Актеру торжественно прощали его «измену родине» — то, что он, уроженец итало-немецкого Триеста, выбрал в качестве отечества немецкую землю, ему великодушно отпускали даже грех участия в войне на стороне противника, его принимали как блудного сына, наконец-то осознавшего, что он не uomo tedesco (немецкий человек), а uomo adriatico (человек Адриатики).

За всем этим ясно слышался традиционный для итальянцев мотив неприязни к немцам, отнюдь не исчезнувший в годы политического альянса Гитлера и Муссолини. Правительство Италии охотно привечало у себя бежавших из Германии инородцев, предоставляя им кров и работу. Торжественный прием, оказанный Рейнхардту на Венецианском фестивале 1935 года, имел подчеркнутый, демонстративный характер. Муссолини словно противопоставлял свой, южный, адриатический, «мягкий» вариант фашизма жесткому, беспощадному, кровавому северному варианту. Как писал итальянский журналист, «здесь, в Италии, Моисси наконец-то нашел солнце, свет, хлеб, гуманные законы, добрых людей, непоколебленные основы цивилизации. Великодушная родина приветствует блудного сына»<sup>8</sup>.

Но в этом дружном хоре приветствий Моисси ясно улавливал другой мотив, тот самый мотив «крови и почвы», от которого он бежал. Хотя он и сделал свой выбор, приехав в Италию, это был выбор по необходимости. Действительно, муссолиниевский режим был мягче, не такие чудовищные формы принимала там расистская политика, но то, что в основе своей он был фашистским, это для Моисси было несомненно. Гауптман в свое время удивлялся яростной антипатии актера к Муссолини, который в глазах его, Гауптмана, представлял собою вариант вполне приемлемого политика и главы государства.

Но Моисси ясно видел, что такое режим Муссолини — эта дыба тоталитаризма, на которой распинались традиционные ценности гуманистической культуры — человечность, демократизм, терпимость. Потому его не могли обмануть, не могли умиливать прекраснодушные рассуждения газетных писак о проснувшемся в нем «голосе крови».

В ход было пущено даже флорентийское происхождение его матери, и появлению Моисси на «фьезоланских холмах» придавалось значение возвращения к материнскому лону: «Ему светит свет фьезоланских холмов, для него звонят колокола Санта Кроче... Судьба возвращает ему воздух, которым дышала его тосканкамать... Это таинственный призыв материнского лона»<sup>9</sup>. Иными словами, Моисси настойчиво объясняли, что он наконец-то припал

к родной, материнской почве. Но он не мог чувствовать так. И не только потому, что не Тоскана была его родиной. Просто по самому своему духу он не был почвенником в том узком и агрессивном значении этого слова, которое придавала ему нацистская пропаганда. В широкой душе Моисси умещался целый мир.

И в самом деле — что могло быть для него почвой? Выжженная каменистая земля албанского побережья? Или мощенные мрамором, как бальные залы, улицы и площади Триеста? Или поросшие травой отроги Венского леса? Почв было много, и ни одна не была лучше и роднее другой, все были родные. Правда, если искать душу всех тех мест, которые Моисси чувствовал родными, то душа у них действительно была одна — окраинная: душа тихой окраины, сторонящейся магистрали.

Интересно, что и на «фьезоланских холмах» отметили эту окраинность, провинциальность Моисси. В его речи, в которой немцам чудилось эхо языка Данте, соотечественники Данте ясно слышали провинциальный «венетский» акцент, неуловимо ее снижающий.

Самый простонародный из итальянских диалектов накладывал неизгладимую печать демократизма на всех героев Моисси, как бы приобщая среднего человека из «здесь и сейчас» к их мучительным духовным поискам, словно бы вводя его в элитарную сферу, считавшуюся сферой избранников духа. Особенно эта печать демократизма поражала итальянцев в его Гамлете — Гамлете в пиджаке, Гамлете с провинциальной речью. Этот демократически выглядевший Гамлет, который, не доверяя увещаниям, посулам и общепринятым версиям, решал заново, на свой страх и риск, все главные вопросы бытия, свидетельствовал о неисчерпаемых духовных потенциях массового человека, в котором фашистская пропаганда не заглушила бессонного голоса совести.

Этот бессонный голос совести и прозвучал в единственной новой роли, которую Моисси успел сыграть в Италии. То была кино-роль — роль Лорензаччо в костюмно-историческом фильме «Лорензаччо ди Медичи», снятом в 1934 году режиссером Гвидо Бриньоне на киностудии Маненти.

Сценарий фильма был написан самим Бриньоне по мотивам пьесы Альфреда де Мюссе, но от Мюссе в нем не осталось ничего, кроме главного сюжетного хода. Это была традиционная для тех лет кинохалтура: псевдоисторический декор, при котором во Флоренции XVI века вдруг могли оказаться стеариновые свечи и платья стиля «ампир», а на фоне этого декора — грубая мелодрама, с «рваньем страстей в клочья». На эту манеру иногда сбивался и Моисси, начиная вдруг вращать глазами так, как вращали ими в кульминационных сценах злодеи немого кино. Но иногда — в моменты бездействия героя — актер уходил от грубо аффектиро-



ванного стиля и становился самим собой. Тихий, спокойный, собранный, с характерным, отрешенно сосредоточенным взглядом, устремленным мимо собеседника — вверх, вниз, в сторону, лишь бы ничего не мешало, лишь бы он видел то, что хочет видеть, — в этом взгляде был весь накал страсти, весь жар, сжигавший героя маниакальной идеи.

В образе Лорензаччо, этого тираноубийцы, пожелавшего вернуть родной Флоренции узурпированный у нее тираном статус республики, Моисси сыграл еще одного Гамлета. Гамлета, слишком замешкавшегося на пути к мести, Гамлета, невольно (покуда он выжидал и маскировался) сделавшегося причастным к делам тирана. И оттого его конечный жест — тираноубийство — бесплоден, и оттого он сам обречен на смерть.

Одним словом, мотив действия, мотив необходимости (срочной необходимости!) действия обрел в этом варианте Гамлета дополнительные обоснования. Объяснение этим обоснованиям следует искать в собственном биографическом опыте Моисси, пережившего 1933 год так, как он его пережил, и потому не ожидавшего сейчас уже ничего, кроме смерти.

«Вот он там, на экране, задыхающийся, конченный человек, бледный той бледностью, которую вызывает страсть и страдание. Он весь растворился в лице Лорензаччо, Лорензаччо-мстителя, который знает, что в конце карнавала его убьют. Невозможно смотреть без дрожи в эти светлые, устремленные на вас с экрана глаза, глаза самой бессонницы, которые не знают покоя, горящие, растерянные глаза, взывающие к нам сквозь темноту зала...»<sup>10</sup>

Смерть Лорензаччо была смертью искушенного, причастного, «замешанного» человека — такого же, как Гамлет, Освальд, Эдип. Но и в последние свои, итальянские, годы Моисси по-прежнему предпочитал играть другую смерть — смерть Простодушного, смерть жертвы. То, о чем Рейнхардту приходилось его ежегодно упрашивать — принять участие в зальцбургском спектакле «Каждый», теперь, в Италии, Моисси поторопился сделать прежде всего. Он хотел играть Каждого, Невинного, Жертву, и он сыграл его летом 1934 года в Милане, на площади перед собором святого Амброзия.

Для этого спектакля итальянский филолог Никола Цингарелли сделал специальный перевод, который, по мнению критики, улучшил текст Гофманстала, сняв с него налет эстетизма и приблизив к первоисточнику — средневековой мистерии.

Ставил «Каждого» известный оперный режиссер Лотар Валлерштейн, и его «музыкальное происхождение» сказалось в обилии оперных и балетных номеров, для которых был приглашен профессиональный хор («Ангелы») и балет («Черти»). Музыка написал композитор Франко Сондзоньо.

Что же касается общего замысла, то Валлерштейн рабски

копировал сделавшийся к тому времени широко известным зальцбургский спектакль. Как и в Зальцбурге, действие разворачивалось на деревянном помосте, сколоченном на площади перед собором святого Амброзия. Задником ему служил фальшивый портик из папье-маше, воспроизводивший портик настоящего храма.

И все остальное было тоже, как в Зальцбурге. Начинался спектакль фронтальной мизансценой пиршественного стола, за которым веселился Каждый в окружении собутыльников и подруг. В разгаре пира к нему приближалась Нищенка с детьми и тщетно просила у него милостыни. Когда, грубо выгнанная, она уходила, из огромного сундука, стоящего перед столом, торжествующе выскакивал толстяк, увешанный золотыми цепями, брэнчавший монетами, — то была Маммона, олицетворявшая власть Золота над душой Каждого. Затем за плечами Каждого возникала Смерть и тащила его за собою. Тщетно призывал Каждый друзей и подруг вырвать его из рук Смерти — все дружно от него отворачивались. Не смогла отнять его у Смерти и бледная, иссохшая женщина, которую на носилках вносили Ангелы. Эта женщина олицетворяла собой Добрые Дела Каждого, которые были настолько ничтожны, что помочь ему они не могли. Вокруг героя кривлялись и прыгали Черты, и когда Смерть уже готова была ввергнуть его в Ад, на помосте вдруг возникла высокая женская фигура в голубых одеждах — Вера, и перед Каждым, обратившимся к Богу с молитвой «Отче наш», распахивались врата храма — Рая.

Одним словом, все было, как у Рейнхардта, — и помост, и носилки, и Маммона, выскакивающий из сундука, как черт из табакерки, и голубые одежды Веры. И партнеры Моисси играли, в общем, так же, как играли актеры Рейнхардта — в той холодной и в то же время аффектированной манере, которая должна была подчеркнуть аллегорический характер воплощаемых ими фигур притчи. Как писал рецензент, «все они кричали и содрогались». Разве что итальянцы были чуть музыкальнее немцев. Критика отмечала неожиданно музыкальное звучание дуэта Подруги героя и Веры. Партию Подруги Эва Мальтальяти вела в до мажоре, партию Веры Ванда Каподальо — в ля миноре.

На фоне всех этих музыкально декламирующих и пластично содрогającychся актеров, на фоне балета Чертей, поставленного Розой Пиовеллой, и хора Ангелов, дирижируемого Де Ризи, Моисси поражал зрителей своей странной простотой. То не была простота обыденности — натуральность. Все с изумлением и восторгом отмечали звучание голоса актера, напоминавшее «сотрясенную бронзу», и восхищались его диапазоном: «Вокальная волна изумительной длины: Моисси говорит словно золотые цехины перебрасывает между своими верхами и низами»<sup>11</sup>.



Ощущение простоты рождалось от неподдельной простонародности созданного актером типа, стилистически восходившего, как точно отмечала критика, к старинной немецкой скульптуре с ее наивным, трезвым и в то же время жестоко реалистичным.

И действительно, героя Моисси, так реалистически «огруженно-го» тяжелым мешковатым костюмом (длинный кафтан с огромным меховым воротником и такими же обшлагами, грубые башмаки с пряжками, трико в грубых складках), отличала та резкая, тревожная угловатость жестов и поз, которая приводила на память сдержанную и в то же время пронзительную, выражающую духовную экзальтацию, экспрессивность немецкой средневековой скульптуры. Простонародный характер мировосприятия и выражения, который сделал вечной эту скульптуру, накладывал печать универсальности и вечности и на героя Моисси.

Он был вчерашним, сегодняшним, завтрашним, потому что был простонародным, этот Каждый: сидящий боком на ступенях помоста и резко — откинув голову — повернувший к зрителю свое простодушное, дышащее довольством лицо; или стоящий в уверенной, хотя такой неграциозной позе — широко расставленные ноги, наклоненный торс, увлеченно вытянутая вперед коротковатая шея. Это была совершенно новая, ни на что прежнее не похожая пластика, выдававшая плебейское происхождение и беззащитную суть этого героя, которого уже в Зальцбурге Моисси играл почти не виноватым, а сейчас не виноватым вовсе.

«Оттого, что Каждый — Моисси был так простодушен, — писала критика по поводу зальцбургских еще выступлений, — в его порочность не верилось. В состоянии раскаявшегося грешника он переходил без драматического кризиса: из раскаявшегося он становился чуть ли не святым»<sup>12</sup>. Поэтому кульминацией зальцбургского спектакля и была сцена, в которой герой предстал уже совершенно безгрешным, финальная сцена молитвы, которую Моисси перед лицом Смерти обращал к богу в надежде (такой страстной, что она перерастала в уверенность!), что бог простит ему грехи, совершенные по слабости, по неведению — по простодушию.

В итальянских же спектаклях Моисси уже с самого начала играл не грешника, а невинную жертву, и, в результате, изящная, но холодная стилизация под средневековый примитив превращалась у него в живую и горячую современную трагедию. Для того, чтобы его герой с самого начала предстал зрителю как невинная жертва, Моисси перенес эмоциональный акцент с финальной сцены на одну из первых — ту, в которой Каждый встречается со Смертью.

В этой сцене Каждый — молодой, энергичный, очаровательный — веселился в окружении друзей за пиршественным столом, покуда за его спиной не появлялась Смерть. И тут происходило

какое-то оптическое чудо. Фигура Смерти — черные одежды, блестящий череп с пустыми глазницами, коса в руке — выроставшая позади Каждого, была видна всем — и участникам пира, и зрителям, и только один герой, обращенный к ней спиной, видеть ее не мог. Но не глядя, он все-таки ее видел. Видел так, как не видел никто.

«Моисси — Каждый сидел за пиршественным столом, — вспоминает итальянский рецензент, — и смотрел вдаль этим своим характерным взглядом, который редко бывал направлен на собеседника: то ли он себя оберегал от других, то ли от себя оберегал кого-то. Он сидел задумчивый, словно к чему-то прислушиваясь. Он слушал Смерть, которая стояла у него за плечами и говорила с ним так, что другие не слышали. Смерть не прошла мимо, она остановилась подле него. Каждый понял, что она пришла именно за ним. После того, как пройдет эта минута потрясения, он заплачет, закричит, изойдет проклятиями. Но это была та минута немоты, когда он понимает, что Смерть не только существует, но что она существует только для него. Я запомнил этот взгляд Моисси, взгляд, обращенный к реальности, которой другие не видят, но угадывают по его, Моисси, страху, узнают по его, Моисси, отчаянию. Его голос был голосом погибшего, который узнает наконец свой приговор. Вы слышали, как кричит Моисси? Неожиданно из самой глубины его существа поднимается крик... Это крик человека, пораженного насмерть, крик человека, возмущенного больше наславшим удар, чем самим ударом и тем, кто его нанес. Это зритель кричал с Моисси и через Моисси. Это вопль невинного, который, говорят, доносится до престола бога. «Опфер», Жертва — вот что такое был Моисси. Таким был и театр, который он любил больше всего — трагедия агнца среди волков. Моисси всегда хотел играть роль агнца»<sup>13</sup>.

Не всегда агнца, потому что отчаянный вопль Каждого поднялся много лет назад «из глубины существа» еще Франца Моора, но то, что в 1930-е годы характер «загнанного» уточнился у Моисси до агнца, это правда. В этом и была печать времени, след его формообразующего давления.

В 1930-е годы на предсмертный вопль его Опфера, его Жертвы, откликались люди во всех концах Европы, и все знали, о чем они кричат — жалуясь, негодуя, проклиная. Убивали в Германии, Австрии, Италии, Испании. Убивали не единицами — массами, убивали средних, простых, ничего не сделавших, виноватых только в том, что они не принадлежат к партии убивающих, или в том, что в их жилах течет кровь, которую партия убивающих считает не заслуживающей жизни.

Зимой 1935 года рядом с фотографиями Моисси в роли Каждого появились в итальянских газетах фотографии и других жертв. На



фотографиях был запечатлен «исход» из Саара французов и немцев, не пожелавших остаться на территории, по плебисциту отошедшей к фашистской Германии: женщины, толкающие перед собой тележки с пожитками, бегущие рядом дети. Летом 1934-го в газетах мелькали фотографии австрийского федерального канцлера Дольфуса, убитого сторонниками аншлюса. Изредка помещались глухие сообщения о происходящих на немецкой земле террористических акциях. Без фотографий. Фотографии людей, каждодневно приносимых в жертву в Германии, муссолиниевские газеты, естественно, не печатали. Но все знали, что эти люди были, что они кричали, умирая. Как кричал Каждый и вместе с ним, «с Моисси и через Моисси», — зритель.

Сам же Моисси, как и его герой, чувствовал себя словно в глубокой яме, выбраться из которой невозможно. Что там, за краем, Моисси уже не видел. Больше он ни на что не надеялся.

Хотя при этом продолжал работать. Репетировал главную роль в пьесе Пиранделло «Неизвестно как» — ее для венского спектакля должен был перевести Стефан Цвейг. Готовил роль Савонаролы в одноименной драме Рино Алесси — ее собирался поставить Жак Копо под открытым небом, на флорентийской площади Синьории, где четыреста лет назад был сожжен знаменитый фанатик-монах.

Между спектаклями и каждодневными переездами из города в город он нашел время, чтобы навестить в Ницце Станиславского. Он приехал в своем автомобиле («прилетел» — как описывал потом его визит Станиславский), запыхавшийся, взволнованный, с огромным букетом, смотрел на Станиславского влюбленно и грустно, был неприкрыто, по-детски восторжен и нежен.

На работу, переезды, общение с друзьями Моисси еще хватало. Но спать он снова совсем не мог. И ночами чувствовал свинцовую усталость, которую некогда было ощутить днем. Усталость напознала как безнадежность — глухая серая пелена безнадежности, отрезающая от него все, что могло бы еще случиться и, случившись, переменить его жизнь. Он знал — больше не случится уже ничего. Нечего ждать, вокруг одна только тьма и пустота, пропасть, в которую он все падает и падает, и никак не может упасть, достичь дна, разбиться. Это мучительное ощущение снималось только морфием, который воздвигал между ним и пропастью что-то вроде заборчика, выгораживавшего крохотное пространство, в котором можно было существовать — пространство наркотического забытья.

Из этого забытья он возвращался разбитый физически и душевно, но необходимость работы ставила его на ноги, вела в театры, репетиционные залы, вталкивала в поезда и автомобили. Однако сил оставалось все меньше.

Вечером 12 марта 1935 года он играл в Сан-Ремо Протасова, играл совершенно больной, простуженный, с высокой температурой, и последние Федины слова «Как хорошо!» (по-итальянски «Ah, che delizia!») произносил действительно в лихорадочном забытии, ощущая протасовскую предсмертную радость как свою. В самом деле — наверное было бы прекрасно вот так вот все распухать и уйти: не быть.

Но он еще не мог уйти, он должен был быть, он помнил, что должен. В Вене его ждала Иоганна, в Цюрихе — Цвейг, которому нужно привезти пьесу Пиранделло, были назначены репетиции. Внезапно с болезненным стеснением сердца вспомнилась дочь, уже взрослая, двадцатичетырехлетняя, мечтающая о балетной карьере, такая уверенная в себе и такая безрассудная, упрямая, как мать, горячая, как отец. Мария и Беата остались в Берлине, и как им было там сейчас, Моисси не знал.

Вернувшись после спектакля в уборную, Моисси немного посидел перед зеркалом — отдыхал. В зеркале отражалось желтое лицо, мешки под глазами. Он вытер мокрый от испарины лоб — температура упала. Пора было ехать на вокзал. Сначала Цюрих: Цвейг. Потом — к Иоганне, в Вену. Моисси содрал с лица Федину бородку, умылся, надел свитер, пиджак, обмотал горло пестрым шелковым платком, который всегда был при нем на случай простуды, вышел, взял такси.

Несколько часов до Цюриха пролетели незаметно. И встреча с Цвейгом его как будто приободрила: лихорадка прошла. Но когда вечером 13-го Моисси сел в Цюрихе в венский экспресс, жар и слабость вернулись и вместе с ним знакомый легочный кашель. К тому же в поезде не оказалось спальных мест, и он всю ночь промаялся в кресле. Когда утром 14-го Иоганна встретила его на платформе Южного вокзала, Моисси едва передвигал ноги.

С диагнозом грипп (в те годы свирепствовала очередная эпидемия) его поместили в пригородную венскую больницу «Санаторий-коттедж». Вскоре к гриппу добавилось еще воспаление легких. Моисси горел и задыхался. Темный, с синюшным оттенком румянец уже не сходил с его сразу похудевшего лица. Вокруг больного хлопотали Иоганна и сестра Софья, которая вела его венский дом. К его постели были призваны лучшие врачи, но и лучшие ничего не могли сделать.

У Моисси отказывало сердце. Временами он терял сознание. В беспамятстве он метался и кричал. Ему снился один и тот же сон, который, просыпаясь, он вспоминал в холодном поту, хотя не было вроде в нем ничего ужасного. Снилось ему белесо-черное, как на негативе, небо, и в нем — стремительно несущиеся угольно-черные птицы. Утки! Всего-навсего утки, но их литые, словно пули, тела, их свистящие в полете крылья, все это проносилось не только



сквозь мутный белесый воздух, но каким-то таинственным образом и сквозь него тоже, словно его — словно плоти его — уже не было.

Весть о болезни Моисси распространилась быстро. Иоганна приносила в больницу кипы телеграмм. Среди них была телеграмма от Муссолини, извещавшая о том, что ему наконец-то даровано итальянское гражданство. Услышав об этой запоздалой милости, Моисси улыбнулся.

У дверей палаты, где он лежал, все время толпились посетители: друзья, знакомые, поклонники. Но на них у него не было сил. Он простился только с тремя: с Бассерманом, Стефаном Цвейгом, Бер-Хофманом. Простился потому, что ясно сознавал: пора прощания настала.

На рассвете 22 марта, в воскресенье, у него начался очередной сердечный приступ, снять который не удалось. В десять минут восьмого Моисси умер. Утро было ясное, солнечное, воздух уже полетнему теплый. Вена прощалась с ним так же нежно и ласково — солнечным теплом, розовыми свечами каштанов, залившимся утренним птичьим пением — как когда-то встречала. Через неделю ему исполнилось бы пятьдесят шесть лет.

Боль, вызванная его смертью, оказалась неожиданно острой. Ведь вроде бы Моисси был к тому времени звездой уже померкшей, его время прошло, его отлюбили. Но, оказывается, нет, не отлюбили. Любили и только не знали об этом, а сейчас узнали. Горевали не только близкие, друзья, товарищи по театру. Горевали зрители. Итальянский критик Паоло Милано вспоминает, что о смерти Моисси ему сообщила заплаканная горничная, комкавшая в дрожащих руках газету с некрологом.

И еще один резонанс был у этой смерти. В Вене к 1935 году собралось множество берлинских изгнанников, и траурная церемония у гроба Моисси приняла открыто антифашистский характер. В смерти актера всем чудился какой-то насильственный оттенок. Как писал в своих воспоминаниях Арнольд Бройнен, «с точки зрения медицинской, Александр Моисси умер от весеннего гриппа, эпидемия которого свирепствовала тогда в Европе... Но если взглянуть шире, то станет ясно, что он был одной из многочисленных жертв брауншвейгского убийцы... Этот нежный лирический тенор, этот церемониймейстер немецкого языка погиб от жестокого климата, от разрушительных бурь немецкого варварства»<sup>14</sup>.

Кульминацией антифашистской демонстрации стал момент, когда Альберт Бассерман положил на грудь Моисси шкатулку с кольцом Иффлянда. Это символическое украшение — узкий золотой обруч с окруженным мелкими алмазами барельефным портретом великого трагика — присуждалось по традиции лучшему немецкому актеру, причем определить лучшего должен был по-

следний обладатель кольца. Бассерман в свое время получил его из рук Гаазе. Положив кольцо в гроб Моисси, он как бы дал понять, что лучшее в Немецком театре находится теперь вне Германии.

И хотя перед кремацией шкатулку с кольцом из гроба вынули, и директор музея Бургтеатра передал ее на выставку памяти Моисси, фашистская пресса бурно негодовала по поводу «безобразного поступка» Бассермана. Майнгеймская газета «Знамя свастики» писала: «Этот поступок достоин проклятия. Кем, собственно, он был, этот Моисси, который забрал с собой в могилу это кольцо и, следовательно, по мнению Бассермана, был последним великим немецким актером? Имя Моисси это итальянская форма имени Моисей. Он был итальянским евреем. Мы протестуем против того, чтобы декадентствующий еврейский артист считался бы величайшим немецким артистом, более того — последним большим артистом...»<sup>15</sup>

Эта исполненная бессильной злобы тирада подтверждает мысль Броннена о том, что Моисси, в сущности, следует рассматривать как одну из жертв «брауншвейгского убийцы». Но сама расстановка сил, какой она предстает у Броннена (с одной стороны, «нежный лирический тенор», с другой — «немецкое варварство»), выглядит неточной.

«Немецкому варварству» Моисси противостоял не только своей слабостью («нежностью»), но и силой — могучей силой активного гуманизма.

Ибо та совершенно особенная любовь, которую сумел внушить к себе актер, конечно же, не могла объясняться только его даром «класть страсть на музыку» (хотя именно этот дар, видимо, и поражал в нем немцев сильнее всего). За музыкой страсти стояло нечто большее.

По свежим следам его смерти критики и рецензенты пытались определить, что именно. Отмечали, что Моисси «не сумел усвоить свойственного немецкой сцене нидерландского искусства подражания жизни». Что он «срывал телесную оболочку... чтобы показать суть человека — его дух». Что для того, чтобы «показать этот дух чистым и святым, безо всякой оболочки, требовалось именно то умение переходить от реального к нереальному, которым Моисси владел так блестяще»<sup>16</sup>.

И вот это действительно касается сути дела.

Но сама суть все-таки не в этом. Не в том, что в лице Моисси романтизм совершил свой победоносный набег на территорию немецкого искусства XX века, вклинившись между бескрылым натуралистическим театром Брама и болезненно экзальтированным театром экспрессионистов, а потом целый десяток лет существовал рядом с трезвой объективностью эпической сцены. Дело в том, что обновленный, демократизированный (простонародный!) роман-



тизм Моисси был своеобразной прививкой идеализма к повседневной жизни, усилием, приблизившим — как у Рильке — землю к небу:

И я увижу, что земле мала  
Околица, она переросла  
Себя и стала больше небосвода,  
И крайняя звезда в конце села  
Как свет в последнем домике прихода.

Эта прививка поселила смутное, но непреходящее беспокойство о смысле существования и предназначения человека там, где вечные вопросы бытия традиционно игнорировались, заслоненные заботами о конкретных утилитарных задачах и целях.

Некоторые исследователи жизни и творчества Моисси прямо указывают на созданный актером «лирико-философски-элегический и в то же время мужественный тип» как на некую идеальную модель, непосредственно формировавшую в духе моиссиевского «благородства» («джентилецца») взгляды и представления послевоенного поколения.

Но такое построение слишком уж прямолинейно. Просто, наверное, можно сказать, что само тридцатипятилетнее присутствие Моисси в духовной жизни его современников произвело в этой жизни те глубинные, не сразу заметные и лишь потом себя оказывающие перемены, которые всегда производит большое искусство.

Так, например, можно, наверное, говорить о мире до Чехова и мире после Чехова.

И так же, если верить немецким свидетельствам, можно говорить о немцах, о немецком искусстве до Моисси и после Моисси. «Я бы даже сказал, — утверждал Гофмансталь, — что если бы мы стерли из нашей памяти воспоминания о его личности, о его существовании вообще, то и тогда остались бы духовные изменения — причем удивительные духовные изменения! — вызванные его индивидуальностью, его своеобразием»<sup>17</sup>.

И эти изменения действительно были, только заявили о себе не сразу. Должна была миновать эпоха великих эпиков немецкого искусства — Томаса Манна и Бертольта Брехта, — прежде чем вышел на свет и поразил мир пронзительный лиризм Генриха Бёлля и открытость возмущенного нравственного чувства Петера Вайса.

Можно, конечно, сказать, что они обязаны своим существованием другой родословной, ну, скажем, тому, что был когда-то Рильке. Но Моисси был от того же корня, что и Рильке, и если мог оставить свой след поэт, мог оставить свой след и Моисси. След, неухватимый, как эхо, но оттого не менее реальный.

Итак, шел март 1935 года, и остался мир со всеми духовными изменениями, произведенными в нем художником, а самого художника не стало.

Отшумели траурные церемонии. Тело Моисси было сожжено, а урну с прахом Иоганна отвезла в Швейцарию, в местечко Моркоте на берегу озера Лугано, где он завещал себя похоронить.

Ведь он давно, еще со времен плена, любил Швейцарию, а это к тому же была итальянская Швейцария, то есть вдвойне родная. Само же Моркоте, эта маленькая горная деревушка с мощными булыжником улочками, белыми домиками под черепичными крышами, чем-то неуловимо напоминало Дуррес его детства. Окраинностью, что ли? Да, наверное, окраинностью.

Здесь было тихо, пустынно, пыльно. Дорога к кладбищу круто поднималась в гору, по дороге брели крестьянки в полосатых юбках, шнурованных корсажах, белых передниках. Тяжелые корзины они по-южному несли на головах.

Урну с прахом замуровали в стене кладбища. Соседями Моисси оказались русский и француз: Георгий Бакланов, Эжен д'Альбер. Интернациональный дух Швейцарии давал о себе знать даже здесь.

Иоганна недолго постояла у могильной плиты. Она торопилась. Ее ждала Вена, ждал Берлин. Ее ждала долгая жизнь — еще целых тридцать лет жизни.

А Моисси остался здесь, на последней своей окраине, окраине, такой отдаленной от бушующих в мире страстей, что даже грохот великой европейской битвы, которая вот-вот уже разразится, донесется сюда только смутным эхом.

Здесь все было так, как было во времена его детства.

Цикады звенели, снизу из деревни доносилось далекое квохтанье курицы, черным веретеном вонзался кипарис в ярко-синее апрельское небо. На серой растрескавшейся известняковой стене белел свежеполированный четырехугольник мраморной плиты: «Александр Моисси. 1879—1935».



## ПРИМЕЧАНИЯ

### ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ

- <sup>1</sup> Цит. по: Moissi. Der Mensch und der Künstler in Worten und Bildern. Zusammen-  
gestellt von Hans Böhm. Berlin, 1927, S. 56.

### Глава II. ДОБРАЯ СТАРАЯ ВЕНА

- <sup>1</sup> Цит. по: Хрестоматия по истории западного театра на рубеже XIX—XX веков.  
М.; Л., 1939, с. 248.  
<sup>2</sup> Цит. по: Moissi. Der Mensch..., S. 26.

### Глава III. ПРАЖСКИЕ ДЕБЮТЫ

- <sup>1</sup> Цит. по: Moissi. Der Mensch..., S. 96.  
<sup>2</sup> Faktor E. Alexander Moissi. Berlin, 1922, S. 17.  
<sup>3</sup> Цит. по: Rochrachner I. Leben und Wirken des Schauspielers Alexander  
Moissi. Wien, 1951, S. 98.  
<sup>4</sup> Цит. по: Гладков А. Театр. М., 1980, с. 313.  
<sup>5</sup> Fontana O. - M. Wiener Schauspieler. Wien, 1948, S. 120.  
<sup>6</sup> Цит. по: Rochrachner I. Leben..., S. 22.

### Глава IV. БЕРЛИН. ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С РЕЙНХАРДТОМ

- <sup>1</sup> Манн Т. Собр. соч. В 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 298.  
<sup>2</sup> Reinhardt M. Schriften. Berlin, 1974, S. 75.  
<sup>3</sup> Манн Т. Собр. соч., т. 10, с. 298.  
<sup>4</sup> Там же, с. 299.  
<sup>5</sup> Там же, с. 299.  
<sup>6</sup> Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин. М., 1972, с. 50.  
<sup>7</sup> Цит. по: Braulich H. Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirk-  
lichkeit. Berlin, 1969, S. 66.  
<sup>8</sup> Волконский С. Красота и правда на сцене. Письмо из Берлина. — Аполлон,  
1911, № 4, с. 70.  
<sup>9</sup> Reinhardt M. Schriften, S. 67.  
<sup>10</sup> Райх Б. Вена — Берлин — Москва — Берлин, с. 57.  
<sup>11</sup> Цит. по: Moissi. Der Mensch..., S. 21.  
<sup>12</sup> Ibidem, S. 19.

### Глава V. ПЕРВАЯ СЛАВА

- <sup>1</sup> Цит. по: Moissi. Der Mensch..., S. 30.  
<sup>2</sup> Цит. по: Хрестоматия по истории западного театра..., с. 28.  
<sup>3</sup> Цит. по: Hofmanstal H. von — Beer — Hofmann R. Briefwechsel.  
Frankfurt — Main, 1972, S. 126.  
<sup>4</sup> Jacobson S. Max Reinhardt. Berlin, 1910, S. 77.

- <sup>5</sup> Цит. по: Rochgasser I. *Leben...*, S. 37.  
<sup>6</sup> Jacobson S. Max Reinhardt, S. 76 — 77.  
<sup>7</sup> Ibidem, S. 77.  
<sup>8</sup> Ibidem, S. 30.  
<sup>9</sup> Винтерштейн З. *Моя жизнь и мое время*. М., 1968, с. 282.  
<sup>10</sup> Jacobson S. Max Reinhardt, S. 116 — 117.  
<sup>11</sup> Жирмунский В. *Театр в Берлине.— Северные записки*, 1914, янв., с. 191—192.  
<sup>12</sup> Пиотровский А. Моисси.— *Жизнь искусства*, 1924, № 51, с. 10.  
<sup>13</sup> Fontana O.-M. *Wiener...*, S. 120.

## Глава VI. СНОВА СИРОТА

- <sup>1</sup> Jacobson S. Max Reinhardt, S. 112—113.  
<sup>2</sup> Цит. по: Reinhardt M. *Briefe. Aufzeichnungen. Reden. Schriften*. Berlin, 1974, S. 436.  
<sup>3</sup> Jacobson S. Max Reinhardt, S. 127.  
<sup>4</sup> Reich B. *Im Wettlauf mit der Zeit*, Berlin, 1970, S. 172, 175.  
<sup>5</sup> Волконский С. Красота и правда на сцене. Письмо из Берлина.— *Аполлон*, 1911, № 4, с. 68.  
<sup>6</sup> Письма А. Блока к родным. М., 1932, т. 2, с. 181.  
<sup>7</sup> Цит. по: Midboe H. Max Reinhardt inszenierung von Ibsens *Gespensstern 1906.— Maske und Kothurn*, 1978, 24 Jahrgang. H. 1—2, S. 51.  
<sup>8</sup> Волконский С. Красота и правда на сцене. Письмо из Берлина.— *Аполлон*, 1911, № 4, с. 68.  
<sup>9</sup> Там же, с. 69.

## Глава VII. В РОССИИ

- <sup>1</sup> Kortner F. *Aller Tage Abend*. München, 1959, S. 182.  
<sup>2</sup> Гуревич Л. «Царь Эдип» Макса Рейнхардта.— *Русские ведомости*, 1911, 30 марта.  
<sup>3</sup> Станиславский К. С. *Материалы, письма, исследования*. М., 1955, с. 137.  
<sup>4</sup> Россов Н. Софокл в руках современности.— *Театр и искусство*, 1912, № 18, с. 384.  
<sup>5</sup> Вильде Н. Софокл и мы.— *Голос Москвы*, 1912, 8 апр.  
<sup>6</sup> Ауслендер С. «Царь Эдип».— *Русская художественная летопись*, 1911, 7 апр.  
<sup>7</sup> Волконский С. «Эдип» Рейнхардта.— *Русская художественная летопись*, 1911, 7 апр.  
<sup>8</sup> Жирмунский В. *Театр в Берлине.— Северные записки*, 1914, № 1, с. 193.  
<sup>9</sup> Цит. по: *Хрестоматия по истории западного театра...*, с. 267.  
<sup>10</sup> Беляев Ю. *Театр и музыка. «Царь Эдип»*.— *Новое время*, 1911, 27 марта.  
<sup>11</sup> Волконский С. «Эдип» Рейнхардта.— *Русская художественная летопись*, 1911, 7 апр., с. 110.  
<sup>12</sup> Юрьев М. *Сандро Моисси.— Рампа и жизнь*, 1911, № 16, с. 4.  
<sup>13</sup> Бэн. «Царь Эдип» в переделке Г. фон Гофманстала в постановке М. Рейнхардта.— *Московские ведомости*, 1912, 12 апр.



- <sup>14</sup> Степуни Ф. Проблема театра цирка и Эдип — Моисси. — Студия, 1912, № 27, с. 5.

## Глава VIII. ПЕРЕД ВОЙНОЙ. ВОЙНА И ПЛЕН

- <sup>1</sup> Цвейг С. Вчерашний мир. — Нева, 1972, № 3, с. 111.  
<sup>2</sup> Там же, с. 112.  
<sup>3</sup> Там же.  
<sup>4</sup> Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия, Л., 1982, с. 427—428.  
<sup>5</sup> Волконский С. Мои воспоминания. Часть первая. Лавры. Мюнхен, 1923, с. 57.  
<sup>6</sup> Reinhardt M. Schriften, S. 336.  
<sup>7</sup> С-ов М. Моисси в роли Протасова в пьесе Толстого. — Биржевые ведомости, 1913, 5 мая.  
<sup>8</sup> Цит. по: Соловьева И. Н. Немирович-Данченко. М., 1979, с. 314.  
<sup>9</sup> Райх Б. Вена..., с. 71.  
<sup>10</sup> Faktor E. Alexander Moissi, S. 37.  
<sup>11</sup> Ibidem, S. 31.  
<sup>12</sup> Cavicchioli A. L'uomo Moissi. — Scenario, 1935, № 6, p. 247.  
<sup>13</sup> Цвейг С. Вчерашний мир. — Нева, 1972, № 3, с. 113.  
<sup>14</sup> Цит. по: Rochgasser I. Leben..., S. 54.  
<sup>15</sup> Манн Т. Письма. М., 1975, с. 306.

## Глава IX. ВОЗВРАЩЕНИЕ. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ С РЕЙНХАРДТОМ

- <sup>1</sup> Musil R. Theater. Kritisches und Theoretisches. Hamburg, 1965, S. 50.  
<sup>2</sup> Ibidem.  
<sup>3</sup> Ibidem, S. 41.  
<sup>4</sup> Brod M. Prager Sternenhimmel, Berlin — Hamburg, 1966, S. 128.  
<sup>5</sup> Ibidem, S. 129—130.  
<sup>6</sup> Шверубович В. В. О людях, о театре и о себе. М., 1976, с. 364.  
<sup>7</sup> Musil R. Theater..., S. 39.  
<sup>8</sup> Broppen A. Begegnungen mit Schauspielern. Berlin, 1967, S. 41.  
<sup>9</sup> Fontana O.-M. Wiener..., S. 123.  
<sup>10</sup> Цит. по: Rochgasser I. Leben..., S. 148—149.  
<sup>11</sup> Ihering H. Der Kampf ums Theater und andere Schriften 1918 bis 1933, Berlin, 1974, S. 160.

## Глава X. ВРЕМЯ ИНФЛЯЦИИ. МОИССИ ИГРАЕТ ПРОСТОДУШНЫХ

- <sup>1</sup> Пастернак Б. Воздушные пути. М., 1982, с. 240.  
<sup>2</sup> Райх Б. Вена..., с. 163.  
<sup>3</sup> Шверубович В. О людях, о театре и о себе, с. 364.  
<sup>4</sup> Цит. по: Rochgasser I. Leben..., S. 22.  
<sup>5</sup> Пастернак Б. Воздушные пути, с. 195.

- <sup>6</sup> Fontana O.-M. Wiener..., S. 124.  
<sup>7</sup> Райх В. Вена..., с. 81.  
<sup>8</sup> Зингерман Б. И. Пикассо. Чаплин. Брехт.— Театр, 1981, № 10, с. 128, 138.  
<sup>9</sup> Цит. по: Rochgasser I. Leben..., S. 161.  
<sup>10</sup> Fontana O.-M. Wiener..., S. 124—125.  
<sup>11</sup> Musil R. Theater, S. 51.  
<sup>12</sup> Reich В. Im Wettlauf mit der Zeit, S. 191.  
<sup>13</sup> Цит. по: Rochgasser I. Leben..., S. 144.  
<sup>14</sup> Cavicchioli A. L'uomo Moissi.— Scenario, 1935, N 6, p. 245.

## Глава XI. СНОВА В РОССИИ

- <sup>1</sup> Манн Т. Собр. соч., т. 9, с. 639—640.  
<sup>2</sup> Цит. по: Rochgasser I. Leben..., S. 185.  
<sup>3</sup> Ihering Н. Von Reinhardt bis Brecht. Berlin, 1959, Bd. 2, S. 32, 33, 39.  
<sup>4</sup> Приезд Сандро Моисси.— Красная газ., 1924, 17 марта.  
<sup>5</sup> Станиславский К. С. Собр. соч. В 8-ми т., М., 1959, т. 6, с. 211.  
<sup>6</sup> Львов Н. Шалаянская студия.— Театр, 1974, № 9, с. 87.  
<sup>7</sup> Марков П. А. О театре. М., 1976, т. 3, с. 150, 203.  
<sup>8</sup> Мейерхольд В. С. Театр и музыка. Малый театр и Сандро Моисси.— Правда, 1924, 18 марта.  
<sup>9</sup> Пиотровский А. Моисси.— Жизнь искусства, 1924, № 51, с. 10.  
<sup>10</sup> Кугель А. Трагик ди грация.— Веч. Москва, 1924, 17 марта.  
<sup>11</sup> Наши артисты об Александре Моисси.— Жизнь искусства, 1924, № 14, с. 9.  
<sup>12</sup> Кузмин М. Сандро Моисси («Живой труп»).— Веч. Красная газ., 1924, 12 дек.  
<sup>13</sup> Цит. по: Гладков А. Театр, с. 313.  
<sup>14</sup> Глузов А. Нестертые строки. М., 1977, с. 125.  
<sup>15</sup> Марков П. А. Сандро Моисси. Эдип.— Правда, 1925, 3 янв.  
<sup>16</sup> Пиотровский А. Моисси.— Жизнь искусства, 1924, № 51, с. 10.  
<sup>17</sup> Кузмин М. Эдип.— Красная газ., 1924, 20 дек.  
<sup>18</sup> Пиотровский А. Моисси.— Жизнь искусства, 1924, № 51, с. 10.  
<sup>19</sup> Кугель А. Трагик ди грация.— Веч. Москва, 1924, 17 марта.  
<sup>20</sup> Цимбал С. Талант и время.— Нева, 1977, № 10, с. 194.  
<sup>21</sup> Цит. по: Чушкин Н. Н. Гамлет — Качалов. М., 1966, с. 187.  
<sup>22</sup> Марков П. А. О театре. Т. 3, с. 210.  
<sup>23</sup> Moissi A. Ermete Novelli.— Das Junge Deutschland, 1919, № 11, S. 28.  
<sup>24</sup> Пиотровский А. Моисси.— Жизнь искусства, 1924, № 51, с. 10.  
<sup>25</sup> Мейерхольд В. С. Театр и музыка. Малый театр и Сандро Моисси.— Правда, 1924, 18 марта.  
<sup>26</sup> Пиотровский А. Александр Моисси.— Ленингр. правда, 1924, 27 марта.

## Глава XII. ПЕРЕД ЗАХОДОМ СОЛНЦА

- <sup>1</sup> Цит. по: Moissi. Der Mensch..., S. 56—57.  
<sup>2</sup> Пастернак Б. Воздушные пути, с. 262.  
<sup>3</sup> Fontana O.-M. Wiener..., S. 124.



- <sup>4</sup> Загорский М. «От ней все качества» и «Зеленый попугай». — Зрелища, 1924, № 81, с. 6.
- <sup>5</sup> Цит. по: Rochgacher I. Leben..., S. 156.
- <sup>6</sup> Ihering H. Von Reinhardt bis Brecht, Bd. 2, S. 585.
- <sup>7</sup> Глумов А. Нестерые строки, с. 123.
- <sup>8</sup> Цит. по: Rochgacher I. Leben..., S. 182—183.
- <sup>9</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8, с. 184—185.
- <sup>10</sup> Немирович-Данченко В. И. Избранные письма. М., 1954, с. 349—350.
- <sup>11</sup> Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8, с. 29.
- <sup>12</sup> Зингерман Б. И. Очерки истории драмы 20 века. М., 1979, с. 249.

### Глава XIII. НОЧЬ

- <sup>1</sup> La scomparsa dell'austriaco. — Illustrazione italiana, 1933, N 3, 15 gennaio, p. 100.
- <sup>2</sup> Цит. по: Reinhardt M. Briefe..., S. 411.
- <sup>3</sup> Луначарская-Розенель Н. А. Память сердца. М., 1979, с. 169.
- <sup>4</sup> Ihering H. Der Kampf..., S. 403.
- <sup>5</sup> Rochgacher I. Leben..., S. 125.
- <sup>6</sup> Луначарская-Розенель Н. А. Память сердца, с. 160.
- <sup>7</sup> Benn G. Saggi. Garzanti, 1963, p. 153.
- <sup>8</sup> Ramperti M. Teatro e cinema. — Illustrazione italiana, 1935, N 13, 31 marzo, p. 476.
- <sup>9</sup> Ibidem.
- <sup>10</sup> Ibidem.
- <sup>11</sup> Ibidem.
- <sup>12</sup> Цит. по: Rochgacher I. Leben..., S. 60.
- <sup>13</sup> Savicchioli A. L'uomo Moissi. — Scenario, 1935, N 6, p. 247.
- <sup>14</sup> Bronnen A. Begegnungen mit Schauspielern, S. 47.
- <sup>15</sup> Цит. по: Обращение к мертвому Моисси. — Сов. искусство, 1935, 29 апр.
- <sup>16</sup> Bronnen A. Begegnungen..., S. 41.
- <sup>17</sup> Цит. по: Moissi. Der Mensch..., S. 51.

# ОГЛАВЛЕНИЕ

ПРЕДУВЕДОМЛЕНИЕ . . . . .	3
Глава I      НАЧАЛО . . . . .	6
Глава II     ДОБРАЯ СТАРАЯ ВЕНА . . . . .	13
Глава III    ПРАЖСКИЕ ДЕБЮТЫ . . . . .	22
Глава IV     БЕРЛИН. ПЕРВАЯ ВСТРЕЧА С РЕЙНХАРДТОМ . . . . .	27
Глава V     ПЕРВАЯ СЛАВА . . . . .	38
Глава VI     СНОВА СИРОТА . . . . .	57
Глава VII    В РОССИИ . . . . .	67
Глава VIII   ПЕРЕД ВОЙНОЙ. ВОЙНА И ПЛЕН . . . . .	80
Глава IX     ВОЗВРАЩЕНИЕ. ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ С РЕЙНХАРДТОМ . . . . .	99
Глава X     ВРЕМЯ ИНФЛЯЦИИ. МОИССИ ИГРАЕТ ПРОСТОДУШНЫХ . . . . .	114
Глава XI     СНОВА В РОССИИ . . . . .	126
Глава XII    ПЕРЕД ЗАХОДОМ СОЛНЦА . . . . .	143
Глава XIII   НОЧЬ . . . . .	160
Примечания . . . . .	184



**Бушуева С. К.**  
**Б75** Моисси. — Л.: Искусство, 1986. — 189 с., 20 л. ил.,  
портр. — (Жизнь в искусстве).

Книга рассказывает о жизни и творчестве великого немецкого актера первой трети XX века Александра Моисси, который потрясал современников в пьесах Софокла, У. Шекспира, Ф. Шиллера, Л. Толстого. Автор особое внимание уделяет связям Моисси с русским театром и русским зрителем.

Издание иллюстрировано.

Для широких кругов читателей.

**Б** 4907000000-048  
025(01)-86 121-86

**ББК 85.443(3)**

**Светлана Константиновна Бушуева**

**МОИССИ**

**СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»**

Редактор С. В. Дружинина

Художник серии В. М. Вовнобой

Художественный редактор В. Н. Дзюба

Технические редакторы В. Г. Ложкарева, Л. Н. Чешейко

Корректор В. О. Койдратьева

ИБ № 2398

Сдано в набор 12.12.85. Подписано к печати 17.06.86. М-16180. Формат издания 60 × 84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Бумага тип. № 1, для ил. офс. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высококад. Усл. печ. л. 13,60. Усл. кр.-отт. 13,60. Уч.-изд. л. 15,06. Тираж 50 000 экз. Изд. № 304. Заказ 198. Цена 1 р. 50 к.

Издательство «Искусство», Ленинградское отделение, 191186, Невский пр., д. 28. Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградского производственно-технического объединения «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ ИЗДАТЕЛЬСТВА «ИСКУССТВО»  
В 1986 ГОДУ ВЫПУСКАЕТ В СВЕТ СЛЕДУЮЩИЕ КНИГИ:

*М. Ильичева.* Ирина Колпакова. (Серия «Солисты балета»). 2-е изд., доп.

*В. Миронова.* Театр Всеволода Вишневского

*В. Молчанов.* Новый Франкенштейн

*Ю. Рыбакова.* Александр Борисов. (Серия «Мастера советского театра и кино»)

*И. Ступников.* Английский театр конца XVII — начала XVIII века

*В. Якобсон.* Павел Самойлов



1 р 50 к.

