

Л. БОЯДЖИЕВА

РЕЙНХАРДТ



Л. БОЯДЖИЕВА

РЕЙНХАРДТ

СТАЛ-ИРИНА



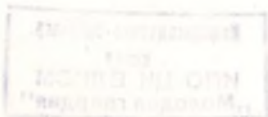
«ИСКУССТВО»

Ленинградское отделение

1987

Рецензенты:

доктор искусствоведения Т. И. Бачелис,
кандидат искусствоведения Б. И. Зингерман,
кандидат исторических наук Н. И. Копычев



Часть I

ПРОФЕССОР

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Герой этой книги родился 9 сентября 1873 года, под созвездием Девы. Как утверждают астрологи, тем, кто появился на свет в этот день, сопутствует удача в финансовых делах, свойственны проницательность и ясность суждений, способность плодотворно трудиться, добиваясь совершенства в избранном деле.

Однако история предлагает символику другого рода — не столь определенную, но многое проясняющую: «астральным знаком» Макса Рейнхардта стала Всемирная выставка в Вене, собравшая у колыбели новорожденного дары ума и рук человеческих.

В те дни, когда двадцатидвухлетняя супруга преуспевающего венского книготорговца Вильгельма Гольдмана, укрывшаяся в Бадене от городской духоты, ожидала появления своего первенца, в аллеях Пратера вырос удивительный город: роскошь, блеск и красота царили в его пределах. Лужайки парка украсили диковинные «цветы» — каирская мечеть в ажурных минаретах, изящная японская пагода, узорчатый русский терем, миниатюрный марокканский домик и сотни других чудес, собранных сюда со всех концов света. Среди платанов сиял персидский мавзолей, дремали каменные стражи буддийского храма, светились белизной мраморное кружево египетского дворца. Разные народы гордо представляли самое ценное из того, что веками создавалось и совершенствовалось безымянными и прославленными мастерами. Здесь были изящные скульптуры венского серебряника Гермаса, бронзовые статуи, отлитые на французском заводе Тьебо, изделия флорентийских камнерезов и персидских ткачей, турецкая чеканка, японский фарфор, венецианское стекло, русская деревянная резьба, вышивки французских мастериц и ошеломляющая утонченным великолепием продукция голландских ювелиров. Все эти изделия из металла и глины, камня и шелковых нитей, дерева и стекла поражали особой одухотворенностью, присутствием какой-то вне-

личностной силы, свидетельствующей о стремлении человечества преодолеть разобщенность духа и материи.

Каталог выставки сообщил, что из двадцати шести групп экспонатов к области культуры принадлежат только девять, остальные представляют «промышленность». Но ни явный количественный перевес, ни изобретательное размещение промышленных изделий не спасали положения: преимущество в этом состязании было явно на стороне культуры. Демонстрируемые же достижения технического прогресса, как бы стесняясь своей незначительности, старательно подражали лидирующим соседям.

Земледельческие орудия — плуги, веялки, косы, прихотливо сгруппированные, — приобретали вид фантастических скульптурных композиций. Техническое оснащение горнообрабатывающей промышленности — разнообразие кирки, щипцы, лопаты, разложенные искусной рукой, — напоминало живописный орнамент. А горы гуттаперчи, меди, угля, пирамиды из минералов, соли, мыла драпировались голландскими шелками и роскошными бухарскими коврами.

Искусство опережало технику, и уж во всяком случае, шло с ней рука об руку. Никто и не подозревал, что празднество в венском Пратере — последняя демонстрация этого союза.

Выставка 1873 года, получившая оценку «самого всемирно-доброжелательного», «истинно демократического создания века», «превзошедшая все предыдущие размерами», стала чертой, разделившей две эпохи: уходящую, с ее возвышенным представлением о человеческой цивилизации как прежде всего цивилизации культурной, и новую, наступающую, эпоху научно-технического прогресса. Уже в ближайшие десятилетия станет ясно, что начинается иной виток мировой истории.

1876 — американец Александр Белл получает первый патент на телефонный аппарат.

1877 — Томас Эдисон предлагает механизм для записи и воспроизведения звука, а в 1879-м — вакуумную лампочку накаливания.

1885—1886 — немецкие инженеры Карл Бенц и Готлиб Даймлер конструируют первые автомобили.

1889 — Александр Эйфель завершает строительство парижской башни.

1895 — голландский физик Гендрик Лоренц создает теорию электрона.

1895 — Александр Попов демонстрирует первый в мире радиоприемник, а в 1899 году итальянец Гульельмо Маркони осуществляет первую радиопередачу через Ла-Манш.

1895 — Вильгельм Рентген открывает X-лучи; в Париже показывают первую киноленту братья Луи и Огюст Люмьеры.

1896—1897 — Рудольф Дизель предлагает свою конструкцию двигателя внутреннего сгорания.

1898 — супруги Кюри фиксируют явление радиоактивного распада.

Все эти события, открывшие новый этап постижения мира на исходе XIX столетия, войдут в самую плоть XX века — века атома и электричества, сокрушительных войн и революций. Режиссер Макс Рейнхардт будет путешествовать на мощных океанских лайнерах, привычно пользоваться телефоном и кинокамерой, беседовать с Эрнстом Резерфордом и встречаться с Альбертом Эйнштейном, он будет свидетелем дерзновенных открытий и кровавых сражений, оставаясь при этом сыном старой Вены, появившимся на свет осенью 1873 года, под знаком Венской выставки — знаком искусства и мечты о всечеловеческом братстве.

В те годы Вена была заповедным уголком Европы, сосредоточившим в себе все очарование, весь блеск уходящего мира. Эпоха Иоганна Штрауса, «короля вальсов», не отшумевшая с его уходом, еще пьянила беспечной легкостью, грациозным скольжением, лукавой прелестью игры.

После того, как в 1865 году были снесены средневековые укрепления, мешавшие строительству, город разросся и похорошел. Рядом с прекрасными памятниками венского барокко появились новые здания — ратуша, парламент, Королевская опера, Бургтеатр, открылись новые музеи и высшие учебные заведения. Кружевная лепнина белоснежных фасадов, разноцветные купола соборов, зелень садов и парков, нарядные, отделанные полированным деревом вагончики конки, нежные краски благоухающих цветочных базаров и яркие зонтики бесчисленных кафе — все в этой дивной «танцующей Вене» располагает к блаженной неге и наслаждению красотой.

Искусство бесцельно прогуливаться, созерцать и служить предметом созерцания, доведенное до поистине художественного совершенства, составляет для многих венцев весь смысл существования. Неторопливо прохаживаются элегантные дамы «из общества», лорнируя витрины художественных салонов; свеженькие обитательницы предместий, шурша крахмальными юбками, аккуратные и нарядные, как хористки королевской оперы, предлагают прохожим росистые букетики цветов; на скамейках скверов расположились живописные группы молодых художников в круглых, сдвинутых на затылок шляпах и небрежно повязанных галстуках, а в стороне, картинно облокотясь на газетную тумбу, профессиональным оком изучают эту «человеческую комедию» непризнанные литературные гении с торчащими из карманов корешками журналов. По Рингу — кольцу старых улиц с растущими прямо из

асфальта деревьями — и по главной аллее Пратера, где столетние каштаны протягивают свои белые цветы нарядной толпе, движется вереница экипажей, скрывающих в своем полированно-бархатном чреве осанистых и благодушных людей.

На фасадах особняков, прячущихся в свежей листве, резвятся шаловливые путти. Входящие в моду керосиновые светильники венского завода Дайблера украшены бронзовым литьем; бюргерские семьи средней руки привычно пользуются столовым серебром; по дворам, выкликая хозяек, ходят статные торговки в старательно отутюженных передниках, ивовые корзинки, покачивающиеся в их загорелых руках, ломаются от овощей и фруктов. В зелени газонов мелькают голубые крокетные шары, и длиннокудрые девочки в соломенных шляпках и бидермейеровских кружевах играют в серсо. Бегонии на центральной клумбе Пратера по воле садовников кустятся таким образом, что еще издали отчетливо багровеют цифры — 1878.

В этом сезоне к праздникам и торжественным случаям мальчиков было принято одевать очень строго. Темный сюртучок, суконный или бархатный, застегивающийся на множество мелких перламутровых пуговиц, выглядел почти как у взрослых; на шею завязывался шелковый бант, тоже по требованию взрослой моды; к запястьям спускались крахмальные манжеты. Одетому в такой костюм не полагалось капризничать, строить рожи, размазывать по щекам крем и виснуть на маминой юбке.

Это абсолютно точно знали два брата, притихшие за парапетом балкона солидного дома на улице Шенбрунн. Руки впились в металлическую вязь решетки, глаза, горящие любопытством, устремлены к скрывающемуся за поворотом началу улицы. Тот, который закусил губу и нетерпеливо притопывал ногой в суконной белой туфельке, был старшим сыном Вильгельма Гольдмана — Максом, родившимся пять лет назад. Младшего звали Эдмунд, он появился на свет годом позже, но уже догнал ростом своего брата и даже был более сдержанным в проявлениях любопытства. Наконец издали донесся стук копыт, толпа отпрянула, освободив мостовую, и глухо выдохнула с трепетом и восторгом: «Едут».

Из-за поворота появилась великолепная процессия — император Франц-Иосиф, стоящий во главе Австро-Венгрии, в сопровождении парадного кортежа выезжал на улицу Шенбрунн! Все балконы заполнили принаряженные буржуа, в распахнутых окнах показались парадные чепцы тетушек и бабушек, в верхних этажах налегла на подоконники домашняя челядь.

Выезд открывала кавалькада городских жандармов в блестящих мундирах с развевающимися плюмажами, за ними следовал длинный караван экипажей, щедро украшенный сиренью и ландышами. В окошечке головной кареты прямо над золоченым гер-

бом мальчикам удалось разглядеть строгое лицо императора, затененное пышными, чуть вздрагивающими перьями плюмажа. В открытых ландо, среди букетов весенних цветов, восседали нарядные дамы. Процессию завершали мальчишки в залатанных куртках и видавших виды штанах. Вооруженные свистками и цветными вертушками, они прыгали, визжали и стреляли под колеса экипажей вишневыми косточками.

Что за чудеса творились на улице Шенбрун! Торжественные свадебные выезды, сияющие белизной конфирмационные процессии — белые платья, цветы, лошади и даже кареты, а раз в год — величественная процессия праздника Тела господня. Строгий церемониал шествий, золотой блеск шпалер и позументов, мерцание старинной парчи, роскошь мундиров и дамских туалетов — это имперское великолепие, выставленное на обозрение восхищенных подданных, было для мальчиков доказательством вещей куда более важных, чем процветание земных владык. Под балконом шенбрунского дома оживали, сойдя, наконец, с книжных страниц, невероятные, волшебные сказки! В пятилетнем возрасте отделить фантазию от реальности трудно, особенно если ты наверняка знаешь, что где-то рядом — за окном, за дверью, за стеной — ждет чудо.

Однажды Макс проснулся ночью от странного ощущения — по стенам детской бегали огненные блики. Он кинулся на балкон и увидел пугающую картину: мрачные черные люди рыли прямо в мостовой огромную яму. В дрожащем свете факелов темной горой возвышался земляной холм. Конечно же, это были рабочие, устранявшие неполадки в водопроводной системе, но мальчику они казались страшными разбойниками, откапывающими вход в волшебную пещеру, — как замороженный смотрел он на скрывающиеся под землей фигуры, пока перепуганная мать силой не оторвала упирающегося сына от балконной решетки...

Макс и Эдмунд выросли медленно. Это были застенчивые, тихие мальчики, всегда державшиеся вместе. Они оберегали от взрослых свои «взаправданные» истории, в которых впечатления от праздничной прогулки и великодушных шенбрунских процессий сплетались с образами полюбившихся сказок. И хотя союз братьев стойко отстаивал права беззаботной свободы, даруемые детством, в жизнь все настойчивее входили понятия «ответственность» и «обязанность». Мальчикам, носившим темные сюртуки, живущим в просторных комнатах, уставленных тяжелой, обитой толстым плюшем мебелью, надлежало быть вдумчивыми, серьезными и иметь приличествующие их положению занятия.

До поступления в школу детей учили дома. Мать, занятая малышами (после Эдмунда и Макса в семье появилось еще пятеро детей), нашла для старших мальчиков подходящих учителей. Те-

перь дом на Шеибруннштрассе регулярно посещали два строгих человека. Один из них, пожилой, высохший господин, был учителем музыки, другой, молодой и подвижный, занимался с братьями начальными предметами. Нет ничего удивительного в том, что скандирование таблицы умножения и правил грамматики, сопровождаемое ритмичными ударами деревянной указки, не вызывало у мальчиков особого энтузиазма. Но и сухонький старичок, наигрывающий на старом фортепиано пьесы Моцарта и объяснявший трескучим голосом тайны музыкальной гармонии, не увлек юные души. Всю свою жизнь господин Фюцнер пел в городском хоре и был сторонником муштры. Получив в подчинение двух робких учеников, он заставлял их подолгу распевать скучнейшие вокализы. Прислушиваясь, Фюцнер морщил нос и раздраженно хлопал в ладоши. Что поделаешь, музыкальные способности у молодых Гольдманов ему развить не удалось и уроки фортепиано стали тяжелой обязанностью для Макса. Нерадивый ученик венского хориста откроет для себя музыку десятилетие спустя, и она войдет в его жизнь с ошеломляющей силой страстной любви.

Жизнь в семье Гольдманов шла своим чередом. Подрастали дети, размеренный поток дней озаряли праздники. Тогда в доме собиралась многочисленная родня: тетушки и дядюшки, кузены и кузины. Суеты они не создавали. Звон посуды на кухне, жесткий крахмал скатертей, запаха жаркого и — все то же доброжелательное спокойствие австрийского буржуа. Впрочем, в самом Вильгельме было что-то, отличавшее его от других.

Этот строгий и уравновешенный человек обладал одной особенностью, которая обеспечивала ему даже некоторую популярность в своем кругу. Он умел заразительно смеяться. Не раз Макс был свидетелем того, как тишину гостиной, нарушаемую лишь позвякиванием вилок и ножей да монотонным рассказом кого-нибудь из гостей, вдруг разрывал залиvistый смех. Вслед за Вильгельмом прыскали строгие матроны, стыдливо отмахиваясь руками; визжали, поддавшись общему веселью, разряженные отпрыски...

У Вильгельма была старшая сестра Юлия, для мальчиков, любивших у нее гостить, — тетушка Лулу. Она жила в Брунне, в одноэтажном каменном доме своего отца, тоже, кстати говоря, человека не совсем обычного. В этом крепком старике строгая набожность соединялась с абсолютно светским чувством юмора. Деда, сидящего в высоком жестком кресле в полутемной комнате, где пахло горьковато-сладко, как в резных ящиках старого буфета, хранящих пряности и лекарства, дети побаивались. Но иногда он выходил в гостиную и, подозревая к себе мальчиков, озадаченно спрашивал: «Что там произошло с Роландом? Ну с тем, которого прозвали Неистовым?» И, расположившись в уютном углу, начинал свой рассказ. Чего только в нем не было! Однако самое удиви-

тельное, пожалуй, заключалось в том, что мир дедушкиных историй — с его гордыми красавицами и бесстрашными героями, надменными королями и сметливыми простолюдинами — был миром комическим.

Но, конечно, не из-за дедовских выдумок тихий, замкнутый Макс вдруг стал декламировать перед зеркалом какие-то стихи, приводя в недоумение мать чужим звенящим голосом. Повинна в этом была, конечно, тетка. Вот уж кто считался в семье существом эксцентричным. Она не входила, а влетала, не говорила, а скорее выкрикивала слова, отчаянно жестикулируя и заговорщически сверкая темными глазами. Даже ничтожные повседневные события вызывали у нее бурную реакцию, к чему никак не могли привыкнуть в семье.

Тетушка Юлия страстно увлекалась искусством: музыкальные концерты, любительские спектакли и выставки в Брунне проходили при ее живейшем участии. Что же она делает, заполучив к себе в гости двух благовоспитанных столичных племянников, так чинно держащихся в своих парадных темных сюртучках? С присущей ей решительностью она начинает приобщать мальчиков к театру. Постоянное абонементное кресло Юлии Гольдман в местном театре находилось рядом с колонной, и под ее прикрытием завзятая театралка решила скрывать малолетних зрителей. Поскольку колонна была не слишком массивной, соблюдали очередность. Первым в театр попал Макс.

Стоя у колонны в крепком кольце тетиных рук, он открыл, наконец, мир, существование которого смутно угадывал в карнавальном блеске праздничных процессий, ночных видениях старой улицы и юморе дедушкиных сказок. Этот первый в его жизни золотисто-алый, рокошущий, трепещущий веерами театральный зал навсегда займет в душе Макса особое место.

Стоит ли удивляться, что, возвратившись домой, братья увлеклись новым делом — мастерили кукольный театр. Конечно же, он должен быть, как настоящий. Его хозяева с дотошной обстоятельностью готовили декорации, костюмы и даже рисовали специальные билеты. Маленькие актеры — не больше ладони — оживали благодаря ниточкам. Здесь были и надменный паша в огромном тюрбане, украшенном маминной брошкой, и король в горнистаевой мантии с крючковатым носом и косматыми бровями, и седая ведьма в мерзких лохмотьях, и, главное, — очаровательная златовласая фея, с головы до ног усыпанная самоцветами из конфетной фольги.

Однажды вошедший в комнату Гольдман заглянул через плечо занятого куклами сына. «А знаешь, — сказал он жене, — у нашего Макса есть фантазия». Это мимолетное открытие, льстящее родительскому тщеславию, тут же было забыто. Всеми, но не Максом. Позже Рейнхардт не раз думал о том, как сложилась бы его судьба,

если бы тогда, шестилетним мальчиком, он не услышал гордой интонации в голосе сдержанного на похвалы отца. Макс еще не мог понять смысла произнесенной фразы, но то, что он обладает чем-то особенным и это заставляет гордиться отца, ощутил. Много лет спустя солидный метр признавался, что с раннего детства вынашивал сознание своей исключительности.

Школа нарушила детскую идиллию. День до краев наполнился зубрежкой склонений, спряжений, и не оставалось времени для самого главного — театра. Единственным просветом в школьных буднях были праздничные визиты в Брунн, к которым готовились как к важным событиям. Бесконечно пересчитывали оставшиеся до поездки дни, ночами шепотом обсуждали предстоящие походы в театр, придумывали фантастические планы, способные приблизить мальчиков к сцене. Братья так мечтали об этом, что случай в конце концов одарил их со сказочной щедростью.

Стояла ранняя весна 1882 года. На пасхальные каникулы Макса и Эдмунда отправили к деду. Ребят теперь пускали на улицу одних: что страшного, если дети порезвятся со своими сверстниками — ведь они уже почти взрослые. Но шумные дворовые игры не привлекали Макса и Эдмунда. Оказавшись на свободе, они попадали во власть неотвратимой силы: их влекло вниз по улице, мимо здания магистрата, мимо манящих витрин кондитерских — прямо к городскому театру. Здесь мальчики простаивали все отведенное для прогулки время. Что происходит днем в этом высоком, торжественном здании, кем и как готовится чудо, оживающее по вечерам на сцене? Из окон доносились звуки оркестра, изредка к заднему подъезду подъезжал экипаж и чья-нибудь торопливая фигура скрывалась в дверях.

Однажды к парадному входу театра подкатило сразу несколько колясок. Из них вылезли угрюмые представительные мужчины, они осматривались и жестикулировали, указывая на фасад. Навстречу им выбежал маленький человек, он тоже размахивал руками, а потом распахнул дверь, приглашая гостей войти. И здесь произошло невероятное: братья отправились вслед за шумными господами, а те, увлеченные спором, ничего не заметили. Строительная комиссия — а это была она — приступила к осмотру внутренних помещений. Перед замороженными мальчиками, словно во сне, возникали тускло освещенные, бесконечно пересекающиеся внутренние переходы, уводящие в темноту лестницы, длинные коридоры с множеством дверей. Спотыкаясь и толкая кого-то влопых, они скатились по деревянным ступеням, уткнулись ногами в тяжелую портьеру и, отдернув ее, замерли. Огромное, непонятное пространство, как пещеру Али-Бабы, наполняли самые невероятные сокровища. Одной степы у «пещеры» вообще не было. Вместо нее зияла пустота с едва заметным мерцанием хрусталия

и далеких люстрах и поблескиванием золотых кресел. Прямо перед ними пылал невиданной величины газовый фонарь, и столб света уходил куда-то вверх, в загадочно скрипящую и что-то скрывающую высоту...

Успех Всемирной выставки как бы открыл австрийскую столицу заново. Она по праву завоевывает славу «оазиса высокой культуры». В моду входят венские портные, начавшие серьезно конкурировать с парижскими, венские архитекторы, ювелиры и парфюмеры. Получают широкую известность разнообразные изделия, отличительным знаком которых является венское происхождение: венские булочки, венский фарфор, венские кресла, венские сосиски, изящная продукция магазина «Венский шик». Громкую, поистине европейскую популярность приобретают венские художественные салоны и артистические кафе, собирающие именитых поэтов, актеров, музыкантов, известных ученых и журналистов. Туристы осаждают город. Сюда приезжают, чтобы посетить театры и музеи, обновить щегольской гардероб, завязать модные знакомства и вдоволь насладиться особой атмосферой площадей и бульваров.

Летними вечерами, когда вагончики конки расцветиваются яркими фонарями и гостеприимно распахивают двери фешенебельные рестораны, громкие звуки барабанов и труб зовут публику в парки. Здесь, в излюбленных местах народных гуляний, неистовствуют шарманки, наигрывая бесконечные польки и вальсы, и тысячеголосый шум толпы сливается с громом духового оркестра.

Вена утопает в музыке. В каждом переулке из бесчисленных кафе и закусовых, соперничая с ликующим щебетом птиц, разносятся голоса популярных певцов, импровизирующих напевы в «народном стиле». В винных погребках венских окрестностей наигрывают танцевальные мелодии протяжные волынки. По улицам и бульварам, помнящим прогулки Моцарта, Бетховена, Гайдна, Брамса, Шуберта, бродят шарманщики и скрипачи-самоучки. Даже точильщики, стекольщики, мусорщики, старьевщики сопровождают свою работу вокальным аккомпанементом. На ярмарках и площадях при большом стечении народа устраиваются конкурсы на лучшее исполнение старинной мелодии.

Искусство здесь — способ и цель существования. Созерцать творения искусства, приобретать предметы искусства, знать искусство и говорить о нем — потребность каждого. Приобщение к искусству — не вопрос вкуса, а дело чести. Дамы света и буржуазки поют, рисуют акварелью или играют в любительских спектаклях; мужчины предпочитают живопись и поэзию. Выступления в домашнем театре, содержание актрисы либо покровительство на-

чинающему художнику придают особую значительность тем, кто в силу своего происхождения или профессиональной принадлежности не занят производством духовных ценностей. Причастность к миру искусства почитается особым достоинством.

Любителям сцены были открыты театры столицы и венских предместий, они могли видеть представления в Пратере и выступления иностранных гастролеров: спектакли «Комеди Франсез» с участием Сары Бернар, английских и венгерских актеров, итальянских знаменитостей — Росси, Сальвини, Дузе... Но вершиной всего был старый Бургтеатр — предмет национальной гордости и поклонения. Основанный еще Марией Терезией в 1741 году, он знал разные времена, однако в XIX веке слава театра совершенной сценической формы и виртуозного актерского мастерства укрепились за ним прочно.

Блистательный период истории Бургтеатра связан с именем Генриха Лаубе. Именно благодаря его стараниям в Вене возник своеобразный культ актерской профессии. Здесь она не просто окружалась романтическим ореолом, но имела и высокий общественный престиж. Звезды императорского театра были объектом восхищения и подражания в самых уважаемых кругах венского общества. Стиль одежды актеров Бурга диктовал моду. Мanners поведения, привычки, особенности речи сценических кумиров перенимались завсегдатаями изысканных салонов.

О короли и принцы Бургтеатра! Немного нашлось бы подлинных венценосцев, столь же величественно-гордых и безукоризненно светских, как властелины венской сцены. Когда Адольф Зоненталь пил шоколад или снимал цилиндр, весь зал, затаив дыхание, следил за каждым его движением, не сомневаясь, что в этот момент на сцене демонстрируется эталон высшего аристократизма. С утонченным изяществом воплощал многообразие порока Йозеф Левинский — знаменитый «злодей» Бурга, эффектно некрасивый, наделенный глухим, вибрирующим голосом. Какое мрачное очарование исходило от его Ричарда III или Франца Моора! А потрясающая пластическим совершенством движений Шарлотта Вальтер, великолепная Шарлотта Вальтер! Ее величаво-скорбные героини на протяжении трех десятилетий вдохновляли воображение художников и поэтов.

Театр был всеобщим увлечением венцев. Партер и абонементные ложи, ежевечерне ждущие своих гостей, предназначались власть имущим. Чиновники же средней руки, мелкие буржуа и студенты простаивали целые дни, а иногда и ночи за дешевым билетом. В таких очередях проводит долгие часы и юный Макс Гольдман, стараясь держаться подальше от громких дискуссий. А вечером, в толпе завсегдатаев галерки, стремящихся захватить лучшие места у барьеров, скромный юноша, энергично работая

локтями, оказывается впереди. Свет в зале медленно гаснет, пунцовый бархат занавеса начинает светиться рубиновым заревом. В его отблесках юное лицо под шапкой вьющихся волос кажется странно сосредоточенным и торжественным: семнадцатилетний Макс Гольдман занял на галерке Бурга место, абонированное для него судьбой.

Капризная фортуна изменила книготорговцу Гольдману, его коммерческие успехи оставляли желать лучшего. Макс был старшим в семье, и, когда пришло время выбирать сыну профессию, родители решили, что банковское поприще будет как раз тем делом, в котором серьезный юноша найдет себе достойное применение, а при некоторой расторопности сумеет добиться успеха и поправить положение семьи. Макса определили в финансовое ведомство. На него теперь возлагались надежды родных, будущность братьев и сестер зависела от его усердия. Об этом думал новоиспеченный чиновник, безуспешно стараясь сосредоточиться на колонках лиловых цифр. Внутренние монологи, в которых молодой человек взывал к своему чувству ответственности, обрастали красноречивыми доводами, подкреплялись весомыми аргументами и... каким-то образом вдруг обретали интонацию дьявольского скептицизма, свойственную кумиру Макса — Йозефу Левинскому. И вот юноша уже декламировал, шевеля губами, покачивая головою в такт, — все его мысли неизменно приводили к театру.

Эдмунда отправили учиться экономике, и чувство одиночества, ранее неизвестное, преследовало Макса и дома, и в конторской суете. Он все больше замыкался в себе, часто не слышал обращенных к нему вопросов. Кто мог подумать, что в эти моменты в голове юноши звучат сценические симфонии старого Бурга! «Наверное, Макс влюблен, — жаловался Вильгельм своей сестре. — В конторе им недовольны — рассеян, небрежен в делах, дома молчит, а вечерами где-то пропадает». «Я поговорю с ним», — решила энергичная Юлия и тут же приступила к делу.

Начав издали, она рассказывала об опасностях, подстерегающих молодых людей за родительским порогом, а племянник, опустив глаза, сосредоточенно крутил пуговицу на рукаве. Вдруг он выпалил: «Тетья, я хочу стать актером!» — и поведал о своей ненависти к банковскому делу, о страстной привязанности к театру и даже о том, что тайком начал учить роли. «Вот как! — всплеснула руками Юлия, и ее глаза загорелись жадным любопытством. — Прочти мне что-нибудь!» Попроси его об этом отец или мать (если им такое могло прийти в голову), он умер бы, но не сдался. Но тетка, чьи сильные руки поддерживали маленького Макса у театральной колонны, эта эксцентричная тетушка Лулу, была ему близка, как никто другой. И он решился — отошел на несколько

шагов и, не оборачиваясь, замер на середине комнаты. А когда племянник вдруг порывисто повернулся, тетя Юлия не узнала его: гордая осанка, властное и вдохновенное лицо. Страстным звенящим голосом начал читать Макс речь Марка Антония. Когда он умолк, взволнованная тетя кинулась к нему, обняла и громко рыдалась. Тут же в комнате, как по волшебству, появились отец и дед, прятавшиеся за портьерой. Все трое поняли, что рядом вырос человек, которого они, в сущности, совсем не знали.

Уговаривать отца долго не пришлось. Не то чтобы Вильгельму Гольдману понравилась декламация сына. Но он твердо знал: человек, занимающийся банковским делом, должен быть другим... С неудавшейся деловой карьерой Макса кое-как примирились. Конечно, были надежды, что юноша образумится, а пока старший сын книготорговца Гольдмана начал брать уроки актерского мастерства.

Огромного детину по фамилии Перак, выходца из Северной Ирландии, всегда окружала молодежь, стремящаяся приобщиться к театру. Ходила упорная молва, что в этой сфере Пераку доступно многое, однако степень посвященности метра в тайны исполнительского ремесла вызывала сомнения: завистники утверждали, что ни внушительная фигура, ни зычный голос господина Перака на профессиональной сцене ни разу применены не были.

Макса, знавшего наизусть множество ролей и в три-четыре урока перенявшего у Перака несколько впечатляющих актерских приемов, тянуло испытать свои силы на профессиональных подмостках. Будто специально для того, чтобы охладить романтический пыл жаждущих славы молодых дарований, существовал в кварталах старой Вены театр Сулковского, замечательный тем, что его директор Валентин Никлас не только не выплачивал актерам гонорара, а, напротив, брал с них деньги за право показаться на сцене. Никлас преуспевал: желающих было на удивление много.

Когда маленькое нарядное здание театра Сулковского, выстроенное купцом-меценатом, перешло во владение Валентина Никласа, появились было надежды на счастливую будущность этой сцены. Но хотя новый хозяин гордо носил «титул» бывшего помощника режиссера в Бурге, филиалом Императорского театра она не стала. И все же уютному театрику предместий было суждено внести свою лепту в историю. Здесь сыграли свои первые роли известные впоследствии актеры Эммерих Роберт и Макс Поль, Жени Грос, ставшая звездой немецкой сцены, и несравненный Йозеф Кайнц. В этот список войдет еще одно прославленное имя — то самое, которое придумал себе Макс. Вступая на сценическое поприще, молодой актер, как и полагалось, выбрал себе псевдоним. Отныне скромный конторский служащий Гольдман канул в безвест-

ность, а на театральных подмостках летним воскресным днем 1890 года в роли глубокого старца впервые появился семнадцатилетний Макс Рейнхардт.

Спектакли в театре Никласа давались два раза в неделю, по четвергам и воскресеньям, а в остальные дни помещение арендовалось частными лицами, жителями предместий. Премьеры следовали одна за другой. Репетировать успевали не более двух раз, так что приличное знание текста являлось уже изрядным достоинством. Вот здесь-то Макс угодил в виденные с галерки Бурга роли, особенно те, которые составляли репертуар Левинского и жили в памяти его юного поклонника и подражателя. Застенчивый юноша легко перевоплощался в величественных мудрецов, тиранов-королей, романтических злодеев...

Вильгельма Гольдмана сценические успехи сына интересовали мало, и все-таки однажды он решил посетить театр Сулковского. На этот раз Макс играл юношу, попавшего в затруднительное положение. В светской гостиной с ним напропалую кокетничает молодая дама, желая вызвать ревность своего вспыльчивого супруга. Яркий свет газовых фонарей обнаруживал всю тщетность претензий бутафорского хлама выглядеть шикарной мебелью. Начинаящая актриса соответственно своему представлению о хорошем тоне жеманно кривила губы и подергивала плечами, едва покрытыми «роскошным» палантинном. Ее ревнивый «муж» бросал уничтожающие взгляды в сторону соперника, топорщил наклеенные усы и угрожающе брнчал шпорами. Сердце Вильгельма тяжело заняло, когда его мальчик, уже совсем взрослый и такой чужой, появился на сцене. С трудом сдерживаемый нервный озноб прекрасно шел к роли, передавая смятение и робость юного кавалера. Он спотыкался, заикался, краснел, коверкал слова и вообще выглядел очень комично — публика предместья смеялась и хлопала.

«Кто бы мог предположить, что в роду Гольдманов появится актер!» — подумал Вильгельм и вздохнул, но мысль показалась ему забавной. Он кисло улыбнулся и вдруг засмеялся со свойственной ему заразительностью, хлопая себя по колену, вытирая глаза и повторяя: «Макс Гольдман — актер!»

Срочно собравшийся семейный совет под председательством тети Юлии постановил: уж коли мальчик решил стать актером, он должен пройти обучение у опытного специалиста. На следующий день Вильгельм доверительно побеседовал со своим знакомым — известным педагогом драматического искусства господином Отто, и тот устроил Макса на занятия к профессору Бюрде.

Профессор Бюрде, принимавший своих учеников в старинном доме на Вольлебанштрассе, поразительно напоминал святого Сильвестра, разносящего подарки в новогоднюю ночь. Его продолговатое лицо, утопающее в седой бороде, причудливо расцветчивали

пронзительно синие глаза и большой ярко алеющий нос. Профессор Бюрде был известен в театральной среде как изобретатель особого метода, способствующего раскрытию драматического темперамента. Он усаживал Макса в кресло и, вышагивая назад и вперед по комнате, каркающим голосом излагал свою теорию: «Прежде всего, уважаемый юноша, надо научиться распознавать в тексте постепенно возрастающую батальную линию диалога, отвесно падающую линию боли, круто вздымающуюся линию радости, волнистую линию беседы, горизонтальную линию сообщения, сверкающую зигзагообразную линию гнева и плавно изогнутую линию иронии». Глаза профессора светились фантастическим блеском. Ребром ладони он вычерчивал сложные геометрические фигуры под самым носом Макса, завороченно следящего, как взлетают худые руки господина Бюрде, высываясь чуть не по локоть из жестких крахмальных манжет. «Очень важно было все это понять и еще важнее — поскорее забыть», — язвительно заметит он позже.

У Бюрде Макс встретился со знаменитым Стракошем, чтецом и декламатором, и тот, проникшись симпатией к столь горячему поклоннику сценического искусства, устроил ему первый ангажемент.

Театр в венском предместье Рудольфсгейм был только что реконструирован, и стоящие во главе его Паулина Леве с супругом собрали труппу, которая в основном состояла из некогда известных, но уже переживших свою славу актеров и молодежи — нетребовательной, но подающей надежды. Чаще всего здесь давали «Разбойников», в которых Рейнхардту, уже давно мечтавшему о роли Франца, пришлось сыграть Шпигельберга. Ему хватило душевного подъема и голоса, чтобы лидировать в бестолково галдевшей массовке. А сколько язвительности, бунтарского пафоса было у этого пылкого заводилы студенческой братии! После одного из спектаклей произошел инцидент, свидетельствующий о том, что воздействие спектакля на аудиторию было достаточно сильным. Карла Крауса — исполнителя роли Франца Моора — и Рейнхардта, направляющихся домой после спектакля, окружила группа возбужденных зрителей. С устрашающими воплями кинулись они к Краусу и отколотили его, отомстив «негодяю» за страдания старика отца и брата Карла.

Как-то во время спектакля за кулисами появился актер берлинского Немецкого театра Карл Лангкаммер: он разыскивал исполнителя роли Шпигельберга. Когда ему представили смущенного юношу, Лангкаммер сообщил, что находящийся проездом в Вене Отто Брам обратил внимание на Рейнхардта и ждет его на следующий день в кафе «Опера».

Макс был потрясен. Имя Брама произносилось в актерском кругу с особой значительностью. Было известно, что критик и ли-

8654885

тературовед Отто Брам, руководивший в течение трех лет Свободной сценой, становится со следующего сезона главой крупнейшего театра Берлина и теперь набирает актеров для новой труппы. Известно было также, что он затеял реформировать Немецкий театр с помощью сценического натурализма, правда, смысл этой реформы был понятен пока немногим.

Утром Макс проснулся чуть свет: мысль о предстоящей встрече с Брамом не давала ему покоя. Ровно в одиннадцать часов он переступил порог кафе «Опера». Небольшой зал с опущенными синими шторами был почти пуст. Цветные ленты, флажки и гирлянды бумажных цветов, оставшиеся от какого-то торжества, украсили колонны и стены. За столиком у окна сидел мужчина. Белый высокий воротник подпирал его твердый, немного выдвинутый вперед подбородок. Синие тени от штор падали на большой, с залысынами, лоб, пересеченный глубокими вертикальными морщинами, на полные, упрямо сжатые губы. Мужчина что-то быстро записывал в блокнот. Макс нерешительно остановился перед столиком. Отто Брам поднял голову: «Если не ошибаюсь, господин, — он не сделал ни малейшей паузы, — Рейнхардт? Присаживайтесь!». Внимательно взглядываясь в лицо собеседника чуть прищуренными карими глазами, Брам коротко осведомился о том, что играет господин Рейнхардт, о его театральных пристрастиях. Юноша оживился и стал с упоением описывать спектакли Бургтеатра, роли своего кумира Левинского. И тут — или ему это показалось? — в глазах Брама промелькнула легкая усмешка. «Хорошо, хорошо, молодой человек, — он на секунду задумался. — А не могли бы вы мне перечислить, конечно, в порядке их создания, драмы Фридриха Шиллера, ведь вы, кажется, поклонник «бурного гения?» «Разбойники», «Коварство и любовь»... — наугад начал Макс, не имевший ни малейшего представления о творческой эволюции любимого драматурга. «Ну ладно, — снисходительно прервал его страдания Брам и захлопнул свой блокнот, — можете зайти ко мне завтра в отель «Захер» что-нибудь почитать? Договорились». Брам поднялся и протянул юноше руку.

Мучимый стыдом за свою оплошность, Макс направился домой. Предстоящая встреча теперь не оставляла особых надежд. Он отчетливо вспомнил усмешку Брама при упоминании о Левинском. А ведь в голове Макса почти всегда звучали интонация главного «злодея» Бурга, помимо воли толкая его к подражанию.

Отель «Захер» предназначался для изысканной публики. В назначенное время Макс поднялся на второй этаж, прошел по широкому, устланному коврами коридору, остановился перед дверью с бронзовым номером 29, глубоко вздохнул и постучал. Брам открыл. На нем был все тот же темный добротный костюм. «Ну что же, не будем терять времени, сегодня я уезжаю, — сказал он

и кивнул на стоящий у двери чемодан. — Что бы вы хотели прочесть? Располагайтесь поудобнее». Он предложил Максу кресло, а сам сел у окна и раскрыл уже знакомый юноше блокнот. «Я буду, если вы позволите, читать стоя». Макс сделал несколько шагов, лихорадочно думая: чем же потрясти этого невозмутимого человека? Когда он повернулся, то увидел перед собой длинную, как коридор, комнату. В конце ее, на фоне далекого окна, будто вырезанный из черной бумаги, вырисовывался силуэт Брама, а за его спиной набирал силу свежий июньский день. Макс уловил перестук колес по булыжнику, далекую мелодию шарманки, птичий щебет, гортанные выкрики уличных торговков, и чувство счастья вдруг овладело им. Слова возникли сами собой: «Умер, кричат они, умер! Теперь я здесь господин...» — это был монолог Франца Мора, который юный актер читал с неподдельной запальчивостью и дерзким высокомерием. Когда Макс произнес последнюю фразу, он увидел, что Брам стоит рядом и протягивает ему руку. «Хорошо, молодой человек, искренне, без этой дурной театральщины, которую я боялся в вас увидеть. Только иногда много шумите. Ведь вы бы не стали так кричать в жизни: «Кто осмелится меня теперь назвать негодяем?» Правда?» Он улыбнулся и тут же перешел на деловой тон: «Предлагаю вам ангажемент в Немецкий театр, только через год, а пока мой вам совет — отправляйтесь-ка в армию, добровольцем, возмужаете, отделаетесь от сентиментальности».

Макс больше ничего не слышал и не понимал. Лишь оказавшись на улице, он до конца осознал, что произошло, — Брам сказал ему: «До встречи в Берлине». Ангажемент в Немецкий театр! Невероятная, сказочная удача!

Итак, через год — Берлин, а пока юноша хотел только одного: играть, играть, как можно больше, все равно что, безразлично где. Не раздумывая, он решает свою судьбу. На год ангажемент в Зальцбурге, а до начала сезона — два месяца в Престбурге, в первой подвернувшейся бродячей труппе. Об армии Макс не помышлял, но ни он сам, ни господин Брам не предполагали, что военная муштра и лишения казарменной жизни не способны так быстро избавить молодого человека от романтических иллюзий, как «небольшое театральное дельце», получившее в актерском лексиконе уничижительную кличку — балаган.

Действительно, название «театр» было бы для престбургского заведения слишком лестным. Господин Берталь, глава труппы, не имел намерений творить серьезное искусство. Этот человек был замечателен лишь тем, что его черные усы в силу причин скорее химических, чем природных, отливали веселой майской зеленью. Берталь втайне гордился неординарностью своей внешности и по-

тому постоянно, в любую погоду, носил шерстяное зеленоватое кашне. Усы и кашне, выдержанные в одной цветовой гамме, наглядно свидетельствовали о том, что господин директор человек хотя и странноватый, но, бесспорно, не лишенный некоторого вкуса. Видимо, этот своеобразный вкус, не дающий покоя его обладателю, и толкал Берталя на весьма сомнительные предприятия. Вот и теперь, взяв псевдоним Мартин и сняв сцену в городском парке, он собрал труппу в надежде за два летних месяца приобщить жителей Престбурга к классической драматургии, а заодно поправить свое финансовое положение.

Труппа Мартина, состоявшая из одиннадцати человек (пяти женщин и шести мужчин), играла на открытой эстраде, которая лишь в глубине прикрывалась небольшим навесом, так что неизменным условием спектакля являлась хорошая погода. Декорацией служили пестрый полотняный занавес, две узкие кулисы и задник, на одной стороне которого рукой человека, явно не знакомого с законами перспективы, была изображена светская гостиная, а на другой изумрудный лес. Этими живописными шедеврами, хранящимися в специальном ящике, глава труппы очень дорожил, что давало повод подозревать его в авторстве. Сцена освещалась жестяными керосиновыми лампами. Репетировали с тетрадками в руках один-два раза, едва успевая усвоить к премьере последовательность сцен и основные «уходы» и «выходы». Текст знали более чем приблизительно, так что главная нагрузка ложилась на лично суфлирующего директора.

Контракт Рейнхардта с Немецким театром произвел на господина Мартина определенное впечатление, и будущей знаменитости был предоставлен бенефис, на который имели право лишь исполнители первых ролей. Обычно о бенефисе объявляли заранее, чтобы дать публике возможность одарить своих любимцев полным сбором и различными подношениями. Часто провинциальный бенефис превращался в крупное событие: театр заполнялся до отказа, а к концу представления вся сцена оказывалась заставленной подарками — от цветов и бутылок шампанского до ливерной колбасы. Большая часть сбора принадлежала в этот день бенефицианту; кроме того, ему предоставлялось право самому выбрать пьесу для выступления. Рейнхардту было предложено лишь последнее — выбор пьесы. Почти не колеблясь, он остановился на «Разбойниках».

День был назначен. Господин Мартин, уединившись в гостиничном номере, собственноручно изготовил афишу. Вышедший из-под его кисти кусок холста с грозными готическими буквами был приколот у входа в парк: «Разбойники». Драма Ф. Шиллера. С участием находящегося проездом в Престбурге известного актера берлинского Немецкого театра г-на Макса Рейнхардта».

Макс сильно волновался. Он соорудил из черного дерматина подобие двух труб, которые должны были изображать щегольские ботфорты. Плащ из темной блестящей материи, густо присборенный и доходящий до пят (подарок матери к поступлению в театр), тяжело облегал плечи. Из-за кулис он следил, как деревянные скамьи заполняются публикой, как на ветках деревьев, возвышавшихся за забором, повисли мальчишки, и чувство стыда за свою труппу, за жалкий хлам декораций охлаждало его восторженное ожидание. Но спектакль начался, и, оказавшись на сцене, Макс забыл о холщовом лесе, колыхавшемся за его спиной, о подозрительной веселости нетвердо ступающего Карла Моора и о чудовищных, мешающих двигаться «ботфортах». Отринув сомнения и осторожность, он погрузился в кипение трагических страстей. Франц бесновался, строил свои дьявольские планы, обольщал и проклинал, не замечая, как пробежал порыв ветра, закручивая столбы пыли и задирая подолы юбок взвизгивающих дам. Он не видел, как взвились в воздух листья и бумажки, как затрепетал, вздуваясь парусом, занавес и крупные капли дождя застучали по опустевшим скамьям... Макс не видел ничего. Душевная буря его героя в унисон неистовству природы рождала страшные слова, бросаемые Францем наперекор судьбе и стихии...

Он стоял у самой рампы, подставив разгоряченное лицо дождю, широкий плащ бился у его ног, и ветер вздымал жесткие волосы. Зрителей не было. Лишь мальчишки на деревьях отчаянно свистели увлекшемуся бенефицианту. Господин Мартин тщательно окликал вымокшего актера; наконец, прикрывая голову зеленым кашне, выскочил на сцену и с воплем: «Да уйдете вы наконец!» — втащил упирающегося Франца за кулисы.

То, что мучало его, запершегося в крошечной дощатой гримерной престбургской «сцены», не было обидой неудачливого бенефицианта. Макса потрясло развенчание чуда театрального действия. И вот теперь юноша, отчаянно рвавшийся на подмостки, с какой-то взрослой ответственностью понял, что в защите и помощи нуждается не он, освищенный актер, а униженный и поруганный театр.

Ясным сентябрьским утром 1893 года по улице Шенбрунн в направлении Западного вокзала двигалось угрюмое шествие. Впереди с чемоданом в руке шел невысокий юноша. Чуть поодаль молча следовали родители, братья и сестры: семейство в полном составе сопровождало Макса. Волнение Гольдманов можно понять: происходило событие чрезвычайно значительное — старший сын впервые надолго покидал дом, отправляясь на службу в Государственный театр города Зальцбурга. Кроме того, и это следует отметить особо, Макс предстояло путешествие... по железной дороге! Мысль о механическом перемещении, о гигантских паровых

котлах, о сжатом скоростью времени была настолько пугающе непривычной, что этот способ передвижения казался рискованным.

Вагоностроители, стараясь по возможности смягчить необычность поездки, старательно подражали нормальному бытовому укладу. Пульмановские вагоны, предназначенные для титулованных особ, усердно воссоздавали привычный комфорт: в «спальной комнате» возвышалась кровать под балдахин, а шкафы в «гостиной», по требованию моды, были заставлены хрупкими безделушками, снабженными, правда, специальными креплениями. Здесь был и камин, и цветы в вазах, и пышные шторы, и мягкие ковры, покрывающие предательски неустойчивый пол. С этим неудобством устроители салон-вагонов справиться не могли: рельсовые стыки заставляли высокопоставленных пассажиров совершать не свойственные их положению прыжки и перебежки. Спальные купе классом ниже, утопающие в бархате, были снабжены бронзовыми светильниками, украшены кружевными салфетками и множеством зеркал. Степень комфорта убывала с возрастанием класса, и в третьем, предназначенном для тех, кого никакими лишениями не удивишь, вместо пружинных диванов стояли жесткие скамьи, с грохотом лязгали обитые жостью двери, и ничто — ни зеркала, ни шторы — не мешало многочисленным пассажирам общаться друг с другом и любоваться пейзажем. Именно здесь, в вагоне третьего класса, опасно забывшись в угол, совершал свое первое железнодорожное путешествие двадцатилетний Макс Рейнхардт.

За окном медленно проплывал по-осеннему грустный шенбруннский парк. Где-то там, среди побуревших крон платанов, скрывалась крыша родного дома. Макс с тоской всматривался вдаль, пока вымокший под дождем лес не заслонил знакомый ландшафт. Поезд часто останавливался — менялись попутчики, втаскивали корзины с ароматными яблоками, заботливо размещали кошелки, из которых высовывались всполошившиеся гуси. Тут же появлялись холщовые тряпицы с деревенской снедью, завязывался разговор об урожае и ценах на окрестных ярмарках. Макс с профессиональной зоркостью наблюдал за быстрыми темными пальцами старухи, собиравшей хлебные крошки, прислушивался к плавному, обстоятельному крестьянскому говору, изредка косясь на свой скромный багаж.

Потрепанный чемодан, переживший, по-видимому, не одно путешествие, был частицей оставленного дома и верным спутником будущей жизни. В нем находилось все имущество Макса: приобретенный по случаю фрак, пара лаковых туфель, длинное черное пальто, трико для «костюмных» пьес и несколько книг. Эти вещи (за исключением книг), считавшиеся непременным условием ангажемента и составлявшие театральный гардероб молодого артиста, должны были найти применение на зальцбургской сцене.

Макс попытался представить себе театр, гордо называвшийся Государственным, людей, с которыми предстояло работать, премьеры, новые роли, и чувство счастья вновь внезапно охватило его. Он вышел в тамбур.

За мокрыми стеклами горделиво разворачивались невысокие, покрытые темным лесом горы. А дальше, смыкаясь с небом снежными вершинами, возвышались огромные каменные великаны. Макс никогда не видел гор. И теперь то ли это могущество мира, неожиданно открывшееся смятенному путешественнику, то ли горечь разлуки и волнение предстоящих встреч или что-то совсем иное, неведомое, омыло вдруг его душу горячей волной. Никогда в жизни он не сможет забыть этот грохочущий тамбур, кружащиеся в хороводе горы и небывалый восторг, звенящий в висках...

Кто-то сказал — «Зальцбург». Макс вышел на перрон. Город, названный Александром Гумбольдтом «прекрасным миром, расположенным между Неаполем и Константинополем», тонул в сыром тумане. Юноша поднял воротник и решительно направился к стоящему вдалеке фиакру.

Бесконечно длинной показалась Максу эта поездка. Наконец экипаж остановился у старого дома, выходящего на узенькую площадь. Это был отель «Штайн», в котором молодому актеру полагалась небольшая комната. Кровать, шкаф, стол да тумба с кувшином и тазом, служившая умывальником, составляли все ее убранство. Гостиница располагалась у моста, соединяющего две части города, и прямо под окном бурлил потемневший от дождя Зальцах.

На столе Макс нашел письмо из театра — дирекция сообщала, что завтра утром господина Рейнхардта ожидают на релетицию. Он долго не мог уснуть, прислушивался к глухому шуму реки.

Проснувшись от яркого света, Макс распахнул окно и замер: в прозрачной свежести раскинулся сказочный город. В солнечных лучах золотилась черепица по-южному плоских крыш, желтели и багровели кроны могучих деревьев. Наполненный колокольным перезвоном воздух со странной ясностью позволял разглядеть каменную резьбу крепостных башен на противоположном берегу реки и древнюю кладку величественного собора. Юноша увидел покрытые лесом горы, а у их подножия — долину с овальным озером. Белый замок возвышался у самой воды, будто любясь своим отражением. Макс вообразил себе обитателей замка, историю их предков, лихой азарт охотничьих выездов и чинный покой осенних вечеров. Фантазия рисовала захватывающие картины, в которых реальность соседствовала с вымыслом, а в прошлое вторгались мечты о будущем. Но даже в самых смелых грезах он не мог вообразить, что через двадцать лет сделает этот замок своим домом, а площади и соборы Зальцбурга — сценой для своих представлений...

Государственный театр Зальцбурга был оборудован и обставлен по последним требованиям театральной моды. Нарядное здание с высоким порталом, в центре которого красовался городской герб, с богатыми фойе, сверкающими зеркалами и позолотой, с вместительным залом, где торжественно алеял тяжелый бархат, ждало начала своего первого сезона.

К 1 октября — дню открытия нового театра его директор Антон Лехнер готовил эффектную композицию под названием «Современные драматические сказки». Спектакль, начинавшийся праздничным прологом и увертюрой Моцарта, основывался на пьеске-сказке Людвиг Фулды «Талисман», неоднократно запрещавшейся цензурой. В этой пьесе Рейнхардту досталась характерная роль фельдмаршала Беренгара — небольшая, но очень эффектная. Отважный вояка блистал сединами и умом, распространяя вокруг себя волны сказочного обаяния. Премьера прошла с огромным успехом. Шумно отметив это событие, труппа со следующего же дня принялась за работу.

Естественно, что театр, рассчитанный на тысячу шестьсот зрителей, в городе с населением в двадцать восемь тысяч человек, должен был работать очень активно. Рейнхардту за семь месяцев пришлось освоить сорок девять ролей, то есть каждый третий день он готовил новую роль. Дни молодого актера были предельно заполнены; ежедневно до двух часов дня — репетиции, вечером — спектакли. Послеобеденное время и ночи оставались для разучивания ролей. Часто Макс всю ночь расхаживал взад и вперед по своей комнате, зубря текст к очередной премьере.

Он редко играл сверстников, предпочитая преобразиться в стариков. Особенно удавались ему роли злодеев и интриганов; вскоре Рейнхардта стали называть в труппе «карманным Левинским». Это отнюдь не свидетельствовало об однообразии юного актера. Он умел передать назойливость ревнивцев, жестокую напористость властолюбцев, кровожадность тиранов, вдохновенность мудрецов. Он легко менял свой облик — лицо, походку, голос. Зрители, сидящие в первых рядах партера, могли поклясться, что голубые глаза подслеповатого Миллера из «Коварства и любви» старчески слезились, бывший вояка Шварце в пьесе Зудермана «Родина» пронизывал собеседника стальным немигающим взглядом, а на бледном лице Франца Моора глаза пылали черным огнем.

Вскоре Рейнхардт становится весьма популярным актером. «Этот юноша растет от роли к роли», — с восхищением отмечает местный критик, подробно описывая игру молодого актера. Упоминание о «замечательных удачах» некоего господина Рейнхардта на зальцбургской сцене появляется даже в венских газетах. Макс с гордостью сообщает об этом родным.

Вместе с профессиональными радостями у него появляются и профессиональные заботы. В те времена каждому актеру приходилось самому заботиться о сценическом гардеробе, в который кроме верхнего платья входили бесчисленные мелкие и крупные предметы туалета: «костюмная» и «боевая» обувь, сандалии, трико, перья, оружие, кружевные рукава и жабо для «костюма рококо», а к «испанскому платью» — так называемый «рыцарский воротник» из полотна и кружев. Историческая достоверность соблюдалась весьма приблизительно. Никого, например, не смущало, что в пьесе из жизни XVIII века кружева щедро покрывали костюм крестьянина, солдата и даже уличного попрошайки. При всяком удобном случае актеры украшали себя перьями: уж если у кого они были, то в сундуке не залеживались. Гардероб до известной степени определял статус актера. Поэтому Макс, оплачивая гостиницу и тратя на себя не более пяти франков в месяц, сохраняет основную часть гонорара на обзаведение театральным гардеробом.

«Я очень много приобрел за этот месяц, — с гордостью пишет он домой. — Я купил себе греческие сандалии за четыре франка, для «Марии Стюарт» — бархатные туфли и лаковые манжеты для современных ролей. Для «Смерти Валленштейна» я раздобыл серебряную шпагу, которая стоит по меньшей мере двенадцать франков... Но нужен и современный гардероб. Два, три современных костюма мне просто необходимы и прежде всего — зимнее пальто»¹.

Зальцбургский Государственный театр считался крупным театром, работающим на добротном художественном уровне. Однако и здесь из-за необходимости частых премьер, как почти во всех городах Австрии и Германии, действовала «ускоренная» система подготовки спектакля. Несколько коротких репетиций хватало на то, чтобы каждый актер знал свое место на сцене, выходы и уходы и, более или менее, текст. Функция режиссера была минимальной — распределить роли, «развести» актеров, «построить сцену». Дело упрощалось тем, что в бытующей практике не только популярная пьеса, но и каждая роль классического репертуара, а также ходовой современной драматургии имела единое, накрепко зафиксированное сценическое решение. Актер уже после первой «разводки» знал, из какой кулисы ему надлежит появиться и в каком месте сцены произносить свой коронный монолог. Понятие «генеральная репетиция» было для большинства провинциальных театров совершенно незнакомо.

Директор зальцбургского театра Антон Лехнер, следовавший общепринятой системе подготовки спектакля и не помышлявший о каких-либо нововведениях, был, тем не менее, беспредельно предан сцене. Кроме того, он отличался редкой для мира кулис деликатностью и умением поддерживать в труппе мирную атмосферу.

Эти качества директора, не притязавшего на лавры новатора, способствовали творческому процветанию театра. Рейнхардт, несмотря на чрезмерную загруженность, с радостью работал под началом Дехнера и многие годы вспоминал о нем с уважением и любовью.

В труппе было много молодежи. Макс вскоре приобрел здесь преданных друзей: молодого комика Макса Маркса, крепыша и оптимиста, и Бертольта Хельда, героя-любownika, меланхолического и томного. Друзья играли в одних спектаклях, вместе уходили из театра, вместе засиживались в кафе «Базар» — излюбленном месте встреч актеров, художников, литераторов и журналистов.

Дни летели необычайно быстро. На рождество компания ездила во Фрайлассинг пить знаменитое черное пиво. Друзья смотрели кукольные представления на ярмарках, с наслаждением слушали чудесные церковные песнопения и роговую музыку, радостные мессы Моцарта и перекличку трубачей на крепостных стенах.

Макс был очарован Зальцбургом, его узкими улочками, древними соборами, памятниками и фонтанами. Здесь впервые почувствовал юноша строгую красоту романской архитектуры. Здесь он нашел то, о чем год назад, склоняясь над банковскими счетами, лишь робко мечтал: интересные роли, растущий день ото дня успех, радость актерского братства.

Как-то незаметно окрепла уверенность в себе, изменив характер и даже внешность Макса. Трудно было узнать в этом общительном, фатоватом юноше, с привычной свободой носящем модное черное пальто и пользующемся явным авторитетом среди завсегдатаев «Базара», застенчивого посетителя Брама, не справившегося с хронологией шиллеровского творчества. Мысль о берлинском ангажементе приходила к нему все реже. Позже Рейнхардт признается, что если бы не визит Отто Брама, заручившегося его честным словом и пообещавшего молодому артисту приличный гонорар, он навсегда остался бы в Зальцбурге.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Покидая уютное купе венского экспресса, прибывшего в столицу Германской империи, Рейнхардт, не ведая того, совершил головокружительный прыжок во времени — короткое путешествие перенесло его за порог нового, «железного» века: наследник «танцующей Вены», воспитанник старого Зальцбурга прибыл в город-гигант Берлин.

Берлин на стыке веков — не только процветающая европейская столица, растущий индустриальный город с миллионным населе-

нием. Берлин той поры — явление, сосредоточившее в себе общественные и культурные процессы, которые определяют судьбу Европы нового исторического периода.

Среди европейских государств Германия занимает особое положение. Лишь в конце XIX века, в результате победной франко-прусской войны, завершилось объединение раздробленных немецких княжеств в единое целое. 18 января 1871 года в Зеркальном зале Версальского дворца было отпраздновано рождение нового государства. Прусский король Вильгельм I стал отныне главой новоиспеченной Германской империи. Пять миллионов франков контрибуции*, полученных от побежденной Франции, помогли империи встать на ноги. Через два десятилетия Германия уже достаточно сильное индустриальное государство, с тайной одержимостью стремящееся к мировому господству, азартно и деловито входящее в игру колониального дележа. Акционерные общества, железнодорожные компании, судостроительные верфи, банки, заводы и различные тресты растут, как грибы после дождя. Предприимчивые немецкие дельцы направляются во все концы света: на Маршалловы и Каролинские острова, в Новую Гвинею и Китай, Южную Америку и Юго-Западную Африку — новая империя спешит оправдать полученный статус.

Вступивший на престол в 1888 году Вильгельм II всеми силами старается завоевать симпатии народа. Он несколько смягчает железную политику канцлера Бисмарка (и вскоре отправляет его в отставку), ратует за улучшение условий труда рабочих, заключает многочисленные торговые сделки с иностранными державами, украшает и благоустраивает столицу, а главное, многократно заявляет о своем миролюбии, внушенном «совестью и чувством ответственности перед богом».

«Благодатные преобразования», коснувшиеся самых разных сторон жизни империи, поднимают престиж Германии в глазах мировой общественности. Горячим одобрением встречается и созванная по инициативе Вильгельма II Международная конференция (1890), обсудившая вскоре обнародованные правительством «гуманные законы» (введение обязательного воскресного отдыха, сокращение рабочего дня женщин до одиннадцати часов, запрещение детского труда на заводах и фабриках и т. д.), и проходящий в Берлине Международный конгресс, посвященный общественным правам женщин (1896), и Германский имперский сейм (1900), который начал, между прочим, борьбу с произведениями искусства, «нарушающими чувство стыдливости».

«Техническая революция», наступающая по всем направлениям науки и знания, чуть ли не ранее всего заявила о себе именно

* По курсу того времени франк составлял 36 копеек (марка — 49 копеек).

в молодой, жизнедеятельной Германской империи. В 1901 году здесь вступает в действие первая телефонная станция, а уже в 1906 году Германия выходит на второе место в мире (после США) по длине линий и числу телефонных аппаратов. В 1904-м улицы столицы с помпой встречают первый электрический трамвай, а через шесть лет Германия впервые в мире начинает переводить на электротягу междугородные железнодорожные линии. С 1906 года мощная берлинская фабрика приступает к массовому выпуску вольфрамовых лампочек накаливания, а на Дрезденской выставке благоустройства германских городов экспонируется несприятельная на вид сероватая масса — изобретение мюнхенского профессора Бюттнера — асфальтин, открывший новую эру дорожного строительства.

На праздновании пятидесятилетнего юбилея Общества германских инженеров в Берлине председатель объединения «Оксельхаузер» констатировал: «В истории не было ничего подобного нашим гигантским достижениям в электротехнике, нашим успехам по превращению воздуха в жидкость, нашим колоссальным кораблям с их разнообразными машинами и аппаратами, с их бронированной обшивкой, с их сильным крупновским вооружением и беспроволочным телеграфом... нашим мощным паровым локомотивам, нашим великолепным электрическим наземным и подземным дорогам...»¹ Красноречие Оксельхаузера не было пустым. Очень скоро Берлин, производя «самые большие паровые котлы», «самые надежные пушки» и самые дешевые блюда из тушеной свинины, завоевывает мировую славу.

В течение двух десятилетий город, еще недавно служивший печальным примером европейского провинциализма, становится образцом технического и культурного процветания. С благословения правительства и с легкой руки сильных мира сего Берлин срочно создает антураж, приличествующий административному центру крупного европейского государства. «Руководствуясь желанием народа», император мобилизует художественные силы на создание статуй коронованных представителей незабываемой династии Гогенцоллернов и всех правителей Бранденбургской области, вплоть до настоящего дня, предназначенных украсить мемориальную Аллею победы. Иностранцам показывают Тиргартен — район преуспевающей буржуазии, притягивающий стать эталоном европейского образа жизни. Здесь соревнуются в роскоши только что отстроенные особняки, поражают глаз затейливые дамские наряды и сверкающие военные мундиры. В поисках наживы и новых впечатлений иноземные толстосумы и ученые знаменитости, короли бизнеса и звезды сцены абонируют шикарные номера лучших берлинских отелей. А из далеких уголков и провинций

стекаются в столицу в надежде на кусок хлеба обнищавшие крестьяне и юные таланты, мечтающие о шумной славе.

Кварталы Веддинга, насквозь пропахшие пареной брюквой, где в угольных кучах возле серых домов играют рахитичные дети, грохочущие заводские цеха, в которых, благодаря «гуманной политике» монарха, женщины с землистыми лицами простаивают у станков всего лишь одиннадцать часов в сутки, — все это остается за кулисами имперского фасада.

Деловой Берлин живет на широкую ногу — в кредит «чудесных времен», обещанных Вильгельмом II. Предвестием грядущего благоденствия являются победы германского флота, захватившего острова на Тихом океане, и строительство Берлино-Багдадской железной дороги. Будущее маячит перед глазами биржевиков и заводчиков в виде прибылей от алмазных копей в африканских колониях и доходов от компаний в Южной Америке.

Мощное телеграфно-печатное агентство Вольфа устанавливает неусыпное наблюдение за всем земным шаром. Целый штаб корреспондентов ежедневно отправлялся в разные концы света: в Чикаго — на выставку, в Москву — на коронацию, в Грецию — описывать возобновление Олимпийских игр, в Христианию — присутствовать при возвращении Нансена из полярных стран, в лагерь буров, чтобы регулярно освещать борьбу за независимость этого маленького народа, «которому симпатизирует вся Германия».

Газетная хроника пестрит событиями: сообщения о вошедших «в моду» ограблениях и самоубийствах соседствуют с заметками об успехах германской экономики и описаниями блестящих достижений в области искусств. Что ни день — появляются новые звучные имена; вокруг художественных салонов, музыкальных концертов и литературных чтений кипят страсти; критики ведут непрекращающиеся бои на страницах многочисленных газет и журналов. Причем самое пристальное внимание, самое горячее восхищение и яростные стычки вызывает театр — рупор официальных идей и средство выражения оппозиции к ним, доходный бизнес, «авангард эстетического прогресса» и самое массовое увеселение.

Расцвет театрального дела в Германии начался с 1869 года, после выхода закона о ремеслах, провозгласившего свободу частной инициативы не только в традиционных областях предпринимательства, но и на сценическом поприще. Отныне представители королевской и княжеских фамилий, имевшие монопольное право на владение театрами, вступали в конкурентную борьбу с любым гражданином, скопившим необходимые для покупок подходящего помещения средства и доказавшим в полиции свою благонадежность. Желающих попытать счастья в театральном деле оказалось

чрезвычайно много. Если до принятия закона о ремеслах в Германии насчитывалось около ста семидесяти театров, то через несколько лет после его введения их число увеличилось более чем втрое. Театральный альманах 1895 года сообщает, что только в одном Берлине действуют двадцать четыре театра, предлагающих спектакли на все вкусы.

Хранителем и законодателем сценических традиций считался Королевский драматический театр, поддерживаемый императорским двором. На его сцене, кроме немецкой классики, шли тяжеловесные ямбические драмы Эрнста фон Вольденбруха, прославлявшего, как и следовало придворному драматургу, деяния династии Гогенцоллернов, царица эффектная картинность в духе властителя салонных вкусов Ганса Макарта. Берлинский критик иронизировал: «Прически, маски, декорации: какое изобилие локонов и пышных бород, как страстно руки прижимаются к сердцу, какие великолепные беседки и гирианды, сверкающие сабли и пурпурные одеяния! Но все это лишь надуманная поза, яркая декоративность, романтика почтовых открыток, фейерверк и подражание Макарту»².

В девяностые годы в столице работал Лессинг-театр, основу репертуара которого, наряду с современными драмами и комедиями, составляли шванки Блюментала и Кадельбурга; Берлинский театр, организованный Людвигом Барнаем, ставивший классику и легкие пьесы по типу французской салонной комедии; Резиденц-театр, предпочитавший играть буффонады; Вальнер-театр, Виктория-театр, Белль-Аллианс-театр и многие другие театральные предприятия, следовавшие скорее коммерческим, нежели просветительским или эстетическим принципам, где по мере художественных возможностей прославлялись безоблачное процветание империи и необременительный для разума гедонизм. Немаловажным условием существования такого театрального дельца был сад с буфетом, предоставлявший в антракте убаженным сценой и пивом буржуа возможность подышать свежим воздухом, совершая променады вокруг клумбы. Успех летних сезонов мало зависел от репертуара. Директор театра «Кролл» господин Энгель на вопросы театралов о предстоящих премьерах благодушно объяснял: «К чему мне новый репертуар? У меня комедию играют зеленые деревья».

Навязчивое воспевание «имперского великолепия», засилье помпезных романтизированных зрелищ и низкопробных мелодрам не могли не породить художественную оппозицию. В театральной среде все громче раздавались голоса людей, обеспокоенных упадком драматического искусства. Необходимость создания театра, противостоящего косности королевской сцены и дурному вкусу частных трупп, была очевидной.

Новый коллектив был организован по принципу «Комеди Франсез», существующей на средства акционеров-пайщиков. Адольф Л'Арронж, Эрнст Поссарт, Фридрих Гаазе, Август Ферстер, Зигварт Фридман и Людвиг Барнай, став совладельцами нового театра, символизировали своим содружеством союз драматургии, литературы и сцены.

Адольф Л'Арронж, пользовавшийся немалой популярностью как преуспевающий драматург, автор многочисленных легких комедий, шедших почти на всех сценах Германии и Австрии, приобрел здание на улице Шумана, чтобы «основать новое театральное предприятие большого масштаба, конкурирующее с Королевским драматическим театром». Таким образом, помещение на Шуманштрассе, выстроенное в середине XIX века и служившее до сего момента обителью классической оперетты, перешло на службу новым владельцам и новым идеям. По замыслу основателей Немецкий театр должен был выступить в защиту реалистических традиций, очистить классическую драматургию от низкосортного украшения и в конце концов, став кумиром просвещенных умов, окупить затраты самоотверженных пайщиков.

На беднягу Л'Арронжа, вложившего свой капитал в столь сомнительное предприятие, смотрели с сочувствием и сожалением. Друзья нашептывали опасливые предостережения, а дальновидные буржуа уже приценивались к нарядной вилле опрометчивого директора, которому, по всеобщему убеждению, предстояло в недалеком будущем пустить свое имущество с молотка.

Но 29 сентября 1883 года — день открытия Немецкого театра — прочно вошел в историю. Постановка драмы Шиллера «Коварство и любовь», ознаменовавшая это событие, имела неожиданный успех. Вскоре труппа нового театра пополнилась свежими силами. В нее вошли Йозеф Кайнц, Агнес Зорма, Отто Зоммерштоф, Терезия Гасснер, Макс Поль, ставшие любимцами берлинской публики.

Однако с годами выяснилось, что в рамках традиций, на нарушение которой Немецкий театр не посягал, добиться обновления сценического искусства невозможно. Вся реформа свелась к усовершенствованию актерской техники. Спектакли перестали привлекать публику. Энтузиазм угас, один за другим уходили пайщики, и вскоре единственным руководителем оказался Адольф Л'Арронж, еще целое десятилетие возглавлявший Немецкий театр. В конце концов он начал тяготиться своим директорством. «Проносящиеся годы сигнализируют мне, — заявил Л'Арронж, — и поэтому я передаю мой театр новым силам и, быть может, новым целям, во всяком случае — и это было для меня решающим при выборе того, кто займет мое место, — таким целям, которые будут

определяться серьезными художественными и литературными задачами»³.

Выбор Л'Арронжа был удачным. Тридцативосьмилетний критик и журналист Отто Брам, вступивший на пост руководителя Немецкого театра, не только решительно провозглашал «серьезные художественные задачи», но и имел уже солидный практический опыт. За плечами Брама стояла боевая история Свободной сцены, организованной им в 1889 году. Театр, носивший столь многообещающее название, стойко осуществлял миссию проводника новой драматургии, возникшей под влиянием натуралистической эстетики. Воздействие Эмиля Золя, Андре Антуана и их многочисленных последователей распространилось и на немецких писателей.

Высокий юноша в сюртуке принес Брамму свою первую пьесу «Перед восходом солнца», основанную на «научном анализе среды и наследственности». Эта пьеса Герхарта Гауптмана и последовавшая за ней социальная драма «Ткачи», отвергнутая цензурой, были поставлены на Свободной сцене, существовавшей на положении любительского коллектива и потому требованиям цензуры, предъявляемым к профессиональным театрам, не подчинявшейся. Постановки запрещенных пьес, осуществленные методом «последовательного натурализма», сопровождались шумными и весьма лестными для Свободной сцены сражениями в театральных кругах Берлина. В то время как одни горячо приветствовали новое веяние, другие спешили оповестить общественность о «преступлении», совершенном «реалистами», а сатирический журнал поместил рисунок, изображавший руководителя Свободной сцены в виде нищенки, отыскивающей новый репертуар на помойке.

Однако театр, будораживший культурную жизнь столицы, продержался всего три года. В 1892 году Свободная сцена, измученная отсутствием постоянного актерского коллектива, стационарного помещения и неизменными финансовыми затруднениями, прекратила свое существование.

Приступая к руководству Немецким театром в августе 1894 года, Отто Брам в обращении к труппе заявил, что, оставаясь верным своим принципам, он собирается утверждать в профессиональном театре «суровую правду реальной жизни» и «не намерен терпеть врагов прогресса, поклоняющихся святой традиции, застывшей и мертвой». Макс Рейнхардт восторженно следил за «маленьким человеком с высоким лбом мыслителя», чувствуя в себе неколебимую готовность отстаивать вместе с ним права искусства, «обратившегося к естественным проявлениям жизни, беспощадно отображая ее во всей паготе»⁴.

Процветавшая германская столица, бурлящая напористой силой, затмила и вальсирующую, изящную Вену, и величавый, пат-

риархальный Зальцбург. И хотя чуть ли не каждая фраза в берлинских письмах молодого Рейнхардта завершается восклицательным знаком, он совсем не похож на провинциала, млеющего перед столичными чудесами. В новую жизнь он не вступает, а кидается очертя голову с восторженностью и артистизмом истинного человека сцены, осваивающего новую роль. Появляется добротный твидовый костюм, трость; движения приобретают твердость и целеустремленность. Перед нами истинный берлинец, девиз которого — деловитость и свободомыслие.

Через месяц Рейнхардт уже плотно занят в репертуаре, снимает неподалеку от театра комнату (платой за которую и удобствами вполне доволен), бывает на всех берлинских премьерах и регулярно отправляет своему зальцбургскому другу Бертольту Хельду письменный отчет о последних событиях на культурном фронте столицы. Он посещает художественные выставки («Что за сражения здесь бушуют!»), музыкальные концерты и Королевскую оперу («Музыка оказывает на меня очень сильное действие... Мир как бы раздвигается, и я радуюсь и удивляюсь этому, как ребенок цветному калейдоскопу»). Он увлеченно предается чтению (любимые авторы — Мопассан и Тургенев).

В эти годы, работая в Немецком театре, Макс одновременно принимает участие в представлениях Академического объединения искусства и литературы, в спектаклях Драматургического объединения и Сецессиона. Пресса замечает Рейнхардта. Пишут о его мастерстве создавать яркие характеры в маленьких эпизодах, о чувстве правды и вкусе к деталям. Вот он уже пастор Киттельгауз в «Ткачах», Первый актер в «Гамлете». Рядом — Кайнц — Гамлет («этот великий актер!»), а на ренеттициях «Ткачей» сам Герхарт Гауптман («совершеннейший гений!») одобряет игру молодого исполнителя.

Рейнхардт с ребяческим восторгом сообщает Хельду о политическом резонансе постановки «Ткачей» («Спектакль грандиозный, весь Берлин всполошился!») и гордится той общественной миссией, которую выполняет Немецкий театр. «Ткачи» действительно стали сенсацией театрального сезона. Вильгельм II, присутствовавший на премьере, демонстративно отказался от ложи в Немецком театре, объявив Гауптмана врагом империи. Подогретая скандалом публика буквально штурмовала кассу — пьеса прошла двести тридцать раз при полном аншлаге. Постановки драм Гауптмана и Ибсена, привлекавшие к себе прогрессивные круги берлинской интеллигенции пафосом социальной критики, энтузиазмом подлинного сценического новаторства, ознаменовали поистине лучшую пору брамовской эпохи.

Потом дела пошли хуже. Незыблемая верность Брама идее «беспристрастного факта», стяжавшая ему на этапе борьбы с ком-

мерческой рутинной славу доблестного рыцаря правды, превратила его в ортодокса, отрицающего всякую «возвышенность» и «поэтичность». «Пока в жизни не заговорят стихами, я не допущу их на сцену!» — категорически провозгласил доблестный рыцарь и был тут же переименован в узкогрудого натуралиста. А когда появился спектакль «Коварство и любовь», крушащий романтический пафос с позиций жизненной реальности, в труппе разгорелись бурные дискуссии. Да и сам Брам вскоре признал, что этот спектакль — «ярко выраженная неудача, которая приобрела в театральном мире широкую известность».

На этом новое прочтение классики Немецким театром закончилось. Брам больше не брался за классическую драматургию. В репертуаре специально для Йозефа Кайнца и Агнес Зорма оставлено несколько произведений высокого стиля. Но такие спектакли, как «Еврейка из Толедо», «Ромео и Джульетта» или «Разбойники», появившиеся еще при Л'Арронже, никак не определяли художественную программу театра. И хотя основу репертуара составляла современная драматургия (за десять лет Отто Брам показал десять пьес Ибсена и четырнадцать Гауптмана), интерес публики к Немецкому театру с годами заметно слабел, и в труппе начался разброд. Первыми ушли ведущие мастера. Агнес Зорма предпочла Берлину германскую провинцию. Сопровождаемый возвышенной речью Брама, в золотом лавровом венке, подаренном ему коллегами в память о совместном труде, ушел «кесарь немецкой сцены» Йозеф Кайнец. Постановки классики в театре на Шуманштрассе окончательно прекратились.

Труппа роптала, и лишь в спокойном голосе Брама звучала прежняя категоричность: «Ни единого громкого звука! Никаких широких жестов, никакого подъема и пафоса. Правда и поэзия — несовместимы!» На пределе душевных сил сражался он против «угрожающего пафоса ямбических трагедий» и «жалкой нищеты бутафорского празднества». Костер его непримиримости еще жарко пылал, когда своенравная правда вырвалась на свободу и уже витала где-то рядом, вне досягаемости натуралистических тенет.

Горькие выводы напрашивались сами собой: правда Брама, добытая в борьбе с театральностью, была всего лишь достоверностью факта, зафиксированного с беспристрастной старательностью. Правда типизации и художественного обобщения оставалась неуловимой, теряясь в мелочных подробностях. Очистительный пафос увлек новаторов слишком далеко: вместе с водой был выплеснут и ребенок.

А между тем шли годы, XIX век стремительно близился к завершению. Чего только не предвещали миру ученые-футурологи, предприимчивые гадалки и настороженные поэты — глобальные

катастрофы и райские кущи, царство инстинкта и тиранию машин, женскую эмансипацию, электрическую бурю и еще многое такое, от чего замирала робкая душа обывателя. «Из масляно-гладкого духа двух последних десятилетий девятнадцатого века во всей Европе вспыхнула вдруг какая-то окрыляющая лихорадка, — пишет австрийский писатель Роберт Музиль. — Никто не знал толком, что заваривалось; никто не мог сказать, будет ли это новое искусство, новый человек, новая мораль или, может быть, новая перегруппировка общества. Поэтому каждый говорил то, что его устраивало. Но везде вставали люди, чтобы бороться со старым. Подходящий человек оказывался налицо повсюду; и что так важно, люди практически предприимчивые соединились с людьми предприимчивости духовной. Развивались таланты, которые прежде подавлялись или вовсе не участвовали в общественной жизни. Они были предельно различны, и противоположности их целей были беспримерны... Сквозь неразбериху верований что-то тогда пронеслось, как если бы множество деревьев согнулись под одним ветром, какой-то сектантский и реформаторский дух, блаженное сознание начала и перемены, маленькое возрождение и реформация, знакомые лишь лучшим эпохам, и тот, кто вступал тогда в мир, чувствовал уже на первом углу, как овеивает этот дух щеки»⁵.

Вполне очевидно, что эти годы несли в себе приметы, которые художнику, сосредоточенному на изучении современности, казалось бы, нельзя было оставить без внимания. Но Брам решительно и упрямо проходит мимо всего, что, по его мнению, уводит в сторону от многострадальной реальности.

Что ж, в задымленном воздухе «литературно облагороженной пивной» легко было принять за авантюриста начинающего Франка Ведекинда и причислить к богемным красноречам поэта Эриха Мюльзама. Положим, нахлынувшее вдруг увлечение Бодлером, Верленом, Малларме и символической теорией «поэтических откровений», а также вспыхнувшую популярность английских прерафаэлитов Росетти и Суинберна позволительно было отнести к капризам моды. Но как можно было не принять всерьез открытие Европой шведского драматурга Августа Стриндберга, шумную славу Габриеля Д'Аннунцио и Оскара Уайльда? Как можно было продолжать борьбу с поэзией и «нежизненными» сценическими формами, когда уже вышли в свет сборники стихов Гуго фон Гофманшталя и Райнера Марии Рильке, а в Париже, на сцене театра «Творчество», играли знаменитый трагифарс Альфреда Жарри «Король Убю»?

Короче говоря, в последние годы XIX века Немецкий театр стал сдавать авангардные позиции. Труппу, вернее, ту часть актеров, которая осталась от некогда сплоченной армии энтузиастов, охватило уныние.

Зябкое ощущение пустоты заметно охладило подвижнический пыл Рейнхардта. Каждый вечер перед выходом на сцену в роли очередного старца (Киттельгауза в «Ткачах», Вулкова в «Бобровой шубе» Гауптмана, Кростада в «Кукольном доме», Энгстрана в «Привидениях» Ибсена или Акима во «Власти тьмы» Толстого) он подолгу сидел в гримерной, пряча под слоем краски свое молодое лицо. Принцип жизненодобия, неукоснительно соблюдавшийся на сцене Немецкого театра, требовал тщательной типажной гримировки и, по возможности, реального осуществления бытовых действий (еды, питья, стирки и т. д.). Все это, казавшееся вначале столь захватывающе смелым, теперь угнетало своей унылой прозаичностью.

«Ты говоришь о моих способностях, — писал Рейнхардт своему другу Бертольту Хельду, — а я в них почти не верю больше... Я стал тяготиться не то чтобы своими ролями, а самим процессом гримировки — бесконечной наклейкой бород, накладыванием «мастики», чернением зубов. К тому же часто приходится есть на сцене, в основном клецки или зелень. Мне тяжела вся эта атмосфера в целом. Я чувствую себя несчастным»⁶.

Да, Макс Рейнхардт, играющий на сцене знаменитого Немецкого театра, живущий в столь поразившем его городе, «ужасающем и околдовывающем одновременно», почувствовал себя несчастным. И он был не одинок. Молодые актеры брамовской труппы, воспитанные в сражениях, не могли примириться с застоєм. Отыграв спектакль, они ежевечерне собирались в кафе «Метрополь», избранном литературно-художественной богемой в качестве своего штаба. Сюда спешили те, кому шумные победы лучшей брамовской поры привили вкус к дерзким начинаниям, к упоительному ощущению боя, так тесно связанному для рыцарей сцены с тщеславной радостью быть неизменно в центре внимания. Здесь можно было поесть в долг, в счет будущей славы, найти отзывчивых слушателей отвергнутому цензурой опусу, встретить поддержку самой «завиральной» идеи. Здесь, в обстановке дружеской раскрепощенности и лихого гаерства, из нескончаемых споров о новом искусстве родилось своеобразное представление — скорее, ряд концертных номеров, в которых каждый старался показать, что смелому не только море по колено, но и все жанры по плечу. Такие ревью уже стали популярными на Монмартре, завоевав любовь парижан не только благодаря своему нигилистическому пафосу, но и новым сценическим формам, возникшим на благодатной почве иронического всеотрицания. Молодая богема Берлина охотно последовала примеру французских собратьев.

Актерский клуб, образовавшийся в «Метрополе», получил название «Очки». Каждому новому его члену, проведенному с завязанными глазами по темным комнатам, в конце концов возвра-

щали способность видеть и вдобавок выдавали очки. Кому подражали молодые люди, придумывая веселый ритуал, и что должен был разглядеть вновь прибывший с помощью врученной ему оптики? Скорее всего, юные соратники Брама предлагали внимательно присмотреться к современной сцене и без снисхождения разделаться сразу со всем, что скрывается за ее бархатными покровами, — будь то пошлость коммерческих театров или эмоциональный аскетизм натуралистических опусов. Заводилилами в этой шумной компании были Рейнхардт, Фридрих Кайслер и Мартин Цикель. Они сочиняли текст «капустников», веселые куплеты, готовили целые спектакли.

По окончании зимнего сезона в Немецком театре группа «Очки» решила совершить гастрольную поездку в Австро-Венгрию и главное — в Вену, считавшуюся самым серьезным конкурентом театрального Берлина.

Путешествие задумал Рейнхардт. В красочных описаниях прелестей вояжа и расхваливании благодушной венской публики, которыми Макс прельщал друзей, ощущалось тайное чувство уверенности, радость игрока, держащего в руках козырную карту. Этот козырем был, как ни странно, брамовский репертуар, как будто уже полностью молодежью отвергнутый. Однако расчет Рейнхардта кажется парадоксальным лишь на первый взгляд. Не стоит забывать, что юные оппозиционеры — пока всего лишь ученики Брама, не имеющие ничего, кроме смутных теорий, провозглашенных за столиками «Метрополя», иронического нигилизма и пестрого набора пародийных сценок. На пороге первого самостоятельного шага бунтари вспомнили то, что составляло несомненную ценность их небогатой творческой биографии, — победы Немецкого театра.

К гастролям в Вене труппа «Очки» восстановила пять спектаклей: «Привидения» и «Гедду Габлер» Ибсена, «Бродяг» Волцогена, «Власть тьмы» Толстого, «Праздник примирения» Гауптмана. В поездку вместе с постоянным актерским составом — Фридрихом Кайслером, Рихардом Валлентином, Эдуардом Винтерштейном, Эльзой Хаймс — отправились и три звезды труппы Брама, снискавшие признание театрального Берлина, — Луиза Дюмон, Рудольф Риттнер, Герман Ниссен.

Летом 1899 года компания молодых людей, беснечных, восторженных и жаждущих приключений, прибыла в Вену. Театралы качали головами и пророчили скандальный провал. Но вышло иначе. Хотя большинство жителей проводило лето в пригородах, каждый вечер у подъезда Театра Раймунда, где выступали берлинцы, длинными рядами стояли фиакры.

Самый большой успех принесла труппе толстовская «Власть тьмы» и исполнение Рейнхардтом роли старика Акима. Может

быть, именно в Вене, где неожиданно соединились не только два периода жизни молодого актера, но и две сценические школы, две театральные эпохи, Рейнхардт впервые по-настоящему понял, что дали ему и театру героические усилия Брама. Вена не видела до сих пор, да, кажется, и не могла поверить в возможность существования на сцене такой живой, горячей правды. Это была та степень подлинности, которая захватывала даже утонченных эстетов, привыкших при всяком столкновении с жизненной прозой брезгливо зажимать нос платком. В роли Акима Рейнхардт показал себя достойным учеником Брама. Кто бы мог подумать, что актер, так умело преобразившийся в скрюченного старца с жадным огоньком в маленьких глазках и глухим надтреснутым голосом, всего лишь девять лет назад краснел и беспомощно спотыкался на подмостках дядюшки Никласа? Теперь о его игре придирчивая венская критика писала как «о незабываемом впечатлении сценического реализма». После спектакля за кулисами к Рейнхардту кинулась невысокая полнеющая женщина. «Я всегда верила в твою звезду, мальчик!» — воскликнула тетушка Юлия и разрыдалась, пряча лицо в латаную, пропахшую гримом рубаху седобородого старца.

Публика была покорена молодой берлинской труппой, знатоки прочили «Очкам» блестящее будущее. Этим летом все вообще складывалось на редкость удачно. Двухнедельное путешествие по Дунаю, веселое бродяжничество по утренней Вене, шумные пирюшки в кафе «Табор», где цыгане в засаленных смокингах подгрызали на скрипках своим темнокудрым подругам.

Пребывание в Вене имело для Макса особое очарование — рядом с ним была длинноногая Эльза Хаймс, одна из самых активных участниц труппы. Ее звенящий смех украшает прогулки; все в родном городе как бы открывается Рейнхардту заново, приобретает особый смысл. Такая непосредственная, покоряющая здоровьем и свежестью, Эльза будет достойной спутницей Макса — согласилось все семейство после визита молодых в родительский дом. Даже мать, настроенная против «берлинских девиц», не устояла перед обаянием Эльзы. «Красивая девушка!» — шепнула она сыну на прощание.

Осенью, когда «Очки» вернулись в Берлин, шумная вечеринка в кафе «Метрополь» ознаменовала появление еще одной актерской семьи: Эльза Хаймс стала женой Макса Рейнхардта.

Последний день 1900 года выдался необыкновенно снежным. Сугробы, почти скрывающие окна цокольных этажей, не часто увидишь в Берлине. Новогоднюю ночь готовились отмечать особенно широко, как бы задабривая судьбу на целое столетие. Раскупались дорогие изделия ювелиров, живые цветы и даже увесистые фолианты, годами пылившиеся в лавках букинистов, —

приметы утверждали, что нельзя было скупиться на подарки. В снежной мгле ярко сияли витрины магазинов с нарядными елками, призывно светились двери бесчисленных пивных и пестрых кафе. У подъездов фешенебельных ресторанов толпились зеваки и попрошайки, спешащие услужливо распахнуть двери экипажа. Их старания не оставались незамеченными — в этот вечер тугие кошельки открывались значительно легче. Даже черствые сердца смягчало новогоднее благодушие.

У одного из домов на Унтерденлинден, украшенного яркими флажками и гирляндами бумажных цветов, было особенно многолюдно. Из распахнутых дверей доносилась музыка, а у порога три Пьеро радушно встречали прибывающих. Не сразу можно было узнать под шутовскими масками Кайслера, Цикеля и Рейнхардта — главных заводил «Очков». Когда шумная, нарядная толпа гостей заполнила зал и звуки фанфар установили тишину, присутствующим было объявлено об открытии театра «Шум и гам». Затем началось представление — сатирический спектакль-ревю. Шиллеровская трагедия «Дон Карлос» послужила материалом для остроумного обозрения. Пьеса разыгрывалась сначала в традициях старой школы, ставшей оплотом эпигонского романтизма, затем в натуралистической манере (с подзаголовком «Воровская комедия»), в стилизованных символистских приемах — под названием «Карлос и Элисанда» — и, наконец, «Дон Карлос» был показан в жанре варьете. Публика, состоявшая сплошь из «людей театра», с восторгом приняла экстравагантный спектакль. А находившийся в зале Отто Брам смеялся и аплодировал от души.

Молодой театр начал свою жизнь вместе с XX веком. Над его головой трепетали радужные флаги дерзновенных помыслов, которым суждено было осуществиться. «Мы... хохотали до слез, когда однажды ночью, в пивной, где не было даже подмостков, рейнхардтовская группа разыгрывала пародию на «Дон Карлоса». Мы и не подозревали тогда, что этим артистическим скоморошеством, этим необыкновенно комичным фарсом, в котором актеры, лишенные средств и поддержки, с поистине донкихотской страстью пробовали свои силы на великом драматическом произведении, — что этим талантливым, безудержным сценическим самоосмеянием откроется одна из прекраснейших и достойнейших, ярчайших и увлекательнейших страниц в истории театра»⁷. Эти слова Томас Манн написал в 1943 году, уже став знаменитым писателем. Тогда, в 1901-м, молодой мюнхенец, случайно попавший с друзьями на представление в «Шум и гам», веселился от души и аплодировал смельчакам.

Под гиканье и смех молодежь возвращала сцене, утомленной многолетним поиском жизнеподобия, ее главное достояние — стихию игры. В программах «Шума и гама» использовались злобо-

дневные сатирические куплеты, модные вокальные арии, песенки проституток, тюремный фольклор. Здесь плясали, пели, кувыркалились; в ход шли классика, современные авторы, трагедия и гиньоль, пастораль и буффонада. Сами писали текст, придумывали костюмы, клеили реквизит. Кайслер сочинил шуточный пролог «в духе Шекспира» с участием Полония, Рейнхардт — «Поэтическую фантазию», «Директора театра в аду» и сценки, пародирующие пьесы Метерлинка.

Молодой коллектив быстро получил завидную известность. Представители литературно-художественных кругов Берлина стремились посетить дом на Унтерденлинден, где под лепным порталом между двумя масками красовалась вывеска — «Шум и гам». Здесь можно было отдохнуть после спектакля, выпить кружку пива и вдоволь посмеяться над теми сенсациями театральной жизни, которые до сих пор были предметом серьезных споров и кровопролитных сражений.

Однако в жизни труппы назревал перелом: детство не могло тянуться долго — пришла пора разобраться в том, что же надо строить на месте ниспровергаемого, и определить свой собственный путь. Сочиняя куплеты, придумывая задиристые сценки, работая с актерами, Рейнхардт пристально приглядывался ко всему, что происходило на современной сцене, анализировал опыт сотрудничества и полемики с Брамом, учился и фантазировал, выстраивая в своем воображении образ нового театра.

В один прекрасный сентябрьский день 1901 года, когда накануне нового сезона за столиками своего кабаре собрались adeпты новой театральности, самоуверенные и дерзкие, Рейнхардт решил произнести речь. Он вышел на эстраду и сделал долгую паузу. Весельчаки притихли. В дальнем углу сидел молодой человек с тетрадь и пером: Артур Кахане, пробовавший свои силы на журналистском поприще и примкнувший к театральной молодежи еще на этапе «Очков», последовательно и аккуратно выполнял роль штатного летописца театра «Шум и гам». Окинув взглядом обращенные к нему лица, напряженно ожидающие розыгрыша и уже готовые встретить шутку громким хохотом, Рейнхардт начал говорить: «Я мечтаю о театре, который возвращает человеку радость, который поднимает его над серой повседневностью, к ясному, чистому воздуху красоты. Я чувствую, что людям уже надоело видеть на сцене собственное горе и они тянутся к светлым краскам и возвышенной жизни. Это не значит, что я хочу отказаться от великих достижений натуралистической актерской школы, от поисков истинной правды и подлинности! Я не смогу сделать этого, даже если бы захотел. Я прошел эту школу и благодарен за все, что получил от нее. Нельзя вычеркнуть из нашего опыта поиски правды, и нет никого, кто миновал бы их. Но мне хочется пойти по этому

пути дальше, не ограничиваясь описанием среды и проблемами общественной критики. Я хочу добиться такой же степени реальности в передаче духовной жизни, ее глубокого, тонкого анализа и показать жизнь с другой стороны, причем такой же истинной, сильной, наполненной красками и воздухом.

Я не намереваюсь устанавливать единую литературную программу, но чувствую, что величайшие художники нашего времени, такие, как, например, Толстой, выходят далеко за пределы натурализма, что за рубежом Стриндберг, Гамсун, Метерлинк, Уайльд, а в немецком искусстве Ведекинд, Гофмансталь идут совсем иным путем, я вижу свежие молодые силы, стоящие на этом новом пути.

Я не боюсь эксперимента. Но чем я не буду заниматься, так это экспериментом ради эксперимента... я могу делать только то, во что я верю... Театр объединяет в себе все виды искусства, но для меня он нечто большее, чем их совокупность. У театра только одна цель — сам театр, и я верю в театр, который принадлежит актеру... Я актер, я чувствую, как актер, и для меня актер — центр театра. Я знаю силу актерской игры, и мне всегда хочется, чтобы в ней осталось что-то от старой *commedia dell'arte*, чтобы была возможность время от времени импровизировать...»⁸

Его ладони молитвенно соединились, фигура с чуть откинутой головой приобрела величие и монументальность. Перед изумленными коллегами стоял не просто хороший актер, славный парень и заводила Макс. Свою театральную программу обстоятельно и уверенно излагал *режиссер* Рейнхардт.

«Мне необходимо два театра: камерный — для интимно-психологических постановок и современных авторов и большой — для классики... И еще, только, пожалуйста, не смейтесь, должен быть третий театр. Я совершенно серьезно говорю, что уже вижу его... фестивальный театр, оторванный от повседневности, дом света и величия в духе древних греков, но не только для античных пьес, а для великого искусства всех эпох, в форме амфитеатра без занавеса, кулис, может быть, даже без декораций. В центре публики, полностью полагаясь на воздействие своей личности, находится актер, а вся аудитория превращается в соучастников действия...»⁹

Ободренный молчаливым вниманием слушателей, оратор увлекался все больше и больше, а усердный Кахана записывал слово в слово, торопясь зафиксировать на бумаге эту фантастическую речь, в исторической ценности которой он ни секунды не сомневался. И правильно делал.

«Манифест» Рейнхардта, определивший, как мы увидим, его путь на много десятилетий вперед, поражает своим размахом и смелостью: на счету молодого актера не было ни одной серьезной режиссерской работы, а находящихся в его распоряжении средств

не хватило бы на содержание не только трех, но и одного театра. Кроме того, до истечения контракта с Брамом оставалось еще три года и почти ежевечерние выступления в спектаклях отнимали много сил и времени. И тем не менее Рейнхардт не хочет ждать, чутьем он угадывает: новый театр должен появиться сейчас. Предстояло сделать самый ответственный, самый трудный шаг — от мечты к ее осуществлению.

Приступая к реализации своего проекта, Рейнхардт прежде всего обзавелся верными помощниками. Из Зальцбурга по его приглашению приехал Бертольт Хельд. Неудавшийся лирический герой стал энергичным администратором. Прибыл в Берлин и Эдмунд Гольдман, молчаливый молодой человек с твердым взглядом. Ему предстояло заняться экономической стороной нового предприятия. Труппу пополнили Гертруда Эйзольд, Эммануил Райхер, Роза Бертенс и некоторые другие воспитанники Брама. Небольшой капитал, сколоченный усилиями «Шума и гама», решили пустить на переоборудование помещения на Унтерденлинден. Силы собраны, программа намечена — в октябре театр должен начать свою работу.

Взяв на себя полномочия руководителя, Рейнхардт заметно изменился: как-то сразу повзрослел, исчезла молодцеватая небрежность дерзкого заводилы. Теперь весь он — целеустремленность. Чуть вздернутый подбородок, развернутые плечи, достоинство округлых жестов. Вот он дирижерским движением вскинул руки, обводя испытующим взглядом свой замерший в ожидании «оркестр» и — музыка грянула. Слаженная работа этого небольшого дружного коллектива, объединенного радостью общего дела, действительно напоминает игру оркестра. И главное, уж очень влечет к сравнению с дирижером сама фигура Рейнхардта. Невозможно отделаться от впечатления всевластия этого человека, от ощущения его мелькающих в полете рук, чуткого слуха, его пронизывающего, подчиняющего себе взгляда. Он и неумный предприниматель, и прозорливый администратор, и вдохновенный вожак. В нем совмещаются осмотрительность и увлеченность, способность мечтать и расчетливое чувство меры. Он везде и всегда к месту, знает и предвидит решительно все. Он требует, наставляет, подбадривает. «Работать, работать, мы должны много работать» — звучит во всех письмах, распоряжениях и деловых записках руководителя, готовящегося к открытию театра.

Рейнхардт советует: «Необходимо быть в русле современных идей. Точно подобрать коллектив сотрудников и материал. Пригласить Орлика, Коринта, Крузе, написать письма Бару, Гофман-сталю, Роллеру, профессору Мозеру, Аппиа. (Неприменно достать его книгу о театральной реформе.) Может быть, еще Гауптману?

Привлечь Стриндберга, Шоу, Метерлинка, Рихарда Штрауса. Достать в Лондоне и Париже фотографии известных спектаклей. Посмотреть лучшие постановки Европы и привезти полную сумку идей и планов, а также новые декорационные материалы, новинки сценической техники».

Рейнхардт дает указания: «Зрительный зал должен быть устроен так, чтобы сразу ощущались простота, свет, удобство и дружелюбность обстановки. Портал сцены необходимо выдержать в простых и ровных линиях, в греческих пропорциях. Кресла орехового дерева с широкими сиденьями, обитыми красной кожей. В фойе — красивые столики и кресла, как в салоне клуба, а в ресторане — маленькие золотые креслица. Все должно располагать к уютному, интимному времяпрепровождению».

Рейнхардт приказывает: «Непреренно устроить вращающуюся сцену и заново перестроить кулисы. Улучшить состояние актерских уборных (ковры на пол, двери без сквозняков). Наладить дела с клозетом и отоплением».

Рейнхардт оценивает ситуацию: «Театр, который задумали мы, действительно чисто художественное предприятие. Но при столь маленьком зрительном зале коммерческие возможности его не велики. Именно это обязывает нас иметь беспроигрышный репертуар. Первый сезон будет бешеной скачкой, в которой мы должны победить, если, конечно, не свернем себе шею».

9 октября 1902 года в здании на Унтерденлинден, еще хранящем запах свежей краски и штукатурки, открылся новый театр, непрязательно названный Маленьким. Его основатели, вложив в предприятие почти все накопившиеся на общем счете «Шума и гама» средства, понимали, что началась серьезная игра. Мало не провалиться — надлежало произвести сногшибательный эффект. С этой целью Рейнхардт выбрал скандальную, запрещенную цензурой пьесу — «Саломею» Оскара Уайльда и предпринял еще один дерзкий по тому времени шаг: пригласил модных художников-экспрессионистов Ловиса Коринта и Макса Крузе оформить сцену.

Работа над спектаклем проходила под знаменем воинствующего антинатурализма. Правда, бороться с натурализмом, задыхающимся в тунике собственного доктринерства, было не так уж трудно. Стоило лишь сформулировать антитезисы к изрядно надоевшим заповедям и принять их как руководство к действию. Вам противен эстетизм? — Возьмем пьесу Уайльда, самого яркого его представителя. Вы призываете изображать подлинную среду? — Так водворим на сцену нечто фантастическое. Вы боитесь красок, резкого света, эффектных интонаций? — Так получайте все сразу и в самом лучшем виде.

На премьеру, состоявшуюся 12 ноября 1902 года, собрались видные представители духовной элиты: глава известной поэти-

ческой школы Стефан Георге, композитор Рихард Штраус, именитые литераторы, актеры, представители прессы. На следующий день Берлин узнал о победе Маленького театра. Бунтовщики добились своего — многое в их работе, призванной возвестить о «начале неведомого», действительно было необычным.

В экзотической атмосфере восточного дворца, в пророчески замерших под звездным куполом фигурах сфинксов, в лихорадочной трепетности Саломеи — во всей образной структуре этого спектакля чувствовалось не только решительное и уверенное отрицание принципов сценического натурализма, но и постижение законов новой, еще не вполне осознавшей свои возможности театральности. Свет, цвет и музыка были тут, пожалуй, не менее важны, чем слово.

Главную роль сыграла Гертруда Эйзольд, открыв для сцены амплу инженю-вампи, совмещающее два полюса женственности — слабость и зловещую эротическую силу. Тридцатидвухлетняя актриса выглядела хрупким подростком. Маленькая, гибкая, с неправильными чертами крупного подвижного лица, она привлекала особой пластической свободой, смелой и непривычной для сцены. Из капризной девочки Саломея — Эйзольд превращалась в одержимую порочной чувственностью женщину. Знаменитый «Танец семи покрывал», иступленный и дерзкий, был пластическим выражением жадной и смертоносной страсти. Образ Саломеи, созданный Эйзольд, означал появление не только новой героини, но и нового стиля игры, ставшего одной из главных примет утверждающего себя в этом спектакле театрального направления.

Использованные в «Саломее» сценические принципы вскоре были проверены в поставленном Рихардом Валлентином «Духе Земли» Франка Ведекинда. Спектакль начинался прологом, в котором сам автор пьесы, загримированный под циркового укротителя, во фраке и с хлыстом в руках, произносил обличительную речь в адрес «Ибсенов и Гауптманов».

После премьеры, положившей начало шумной известности молодого драматурга, всем стало ясно, что в театральной жизни Берлина появилось нечто новое, созвучное рафинированному сознанию творческой элиты. Стиль спектаклей Маленького театра вобрал в себя изысканную утонченность новомодных салонов, свел воедино понятия «театр» и «душа». Оказалось, что сцена способна передать тончайшие нюансы чувств, до сих пор доступные лишь поэзии и музыке.

Рейнхардт торжествовал. Главный тезис его манифеста получил первое подтверждение: театр — не рупор идей, не увеселительный аттракцион, а исследовательская лаборатория. Предмет исследования — современная душа. Методы исследования — но-

вейшая поэтика, возникающая в синтезируемых сценой открытиях живописи, музыки, слова.

Выбор сделан — он должен оставить Немецкий театр. Не отважившись на личную встречу, Макс написал Брамму, ставшему для него за эти годы старшим другом. В письме он изложил свои планы в отношении Маленького театра и попросил освободить его от службы до истечения означенного в контракте срока. Опустив конверт в почтовый ящик, Рейнхардт облегченно вздохнул. Вскоре пришел ответ. Не одобряя решение ученика, Брам тем не менее отпустил его, к тому же — без выплаты четырнадцать тысяч марок неустойки за нарушение условий контракта. Получив, наконец, желанную свободу, Рейнхардт 1 января 1903 года стал официальным директором Маленького театра, а немного позже — и Нового театра, который, в сущности, являлся филиалом Маленького. Так, к тридцати годам он уже возглавил две берлинские сцены.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Призывая активно знакомиться с работами зарубежных коллег, Рейнхардт не отдавал предпочтения какому-нибудь театру или направлению. Критерием оценки чужого опыта был лишь один успех. Как раз в это время в театральных кругах Берлина пронесся слух о необычайном фуроре, сопровождавшем спектакль Художественного театра «На дне». Переводчик Горького Шольц, срочно отправленный в Москву, был потрясен постановкой и ее общественным резонансом. Кроме восторженных впечатлений, он привез целый ящик зарисовок и фотографий сцен, тексты русских народных песен и, главное, согласие самого автора на постановку. Тут же, по примеру москвичей, отправились изучать «дно»: группа актеров во главе с Рейнхардтом и Рихардом Валентином совершила обход берлинских ночлежных домов и притонов.

Пьеса нравилась труппе. Хотелось ничего не упустить, сохранить, по возможности, колорит России. Молодой капельмейстер Фридрих Берман бился над тем, чтобы актеры смогли усвоить своеобразную напевность русских мелодий. Перевод пьесы перерабатывался несколько раз, разрабатывались интонационные акценты в диалогах, чтобы точнее передать колорит русской речи. Репетиции затягивались на много часов, а вечером опять собирались вместе и до глубокой ночи обсуждали постановку, «изучали среду, брали Золя».

Для натуралистов человек — раб среды, биологических инстинктов, наследственности; задача художника состоит в том, чтобы с научной объективностью зафиксировать злоедейский характер

этого порабощения. Спектакль Маленького театра разрушал главные положения теории натуралистического детерминизма. Не физиология, а духовность, не подсмотренная в замочную скважину «среда», а образное выражение бытия, не холодная беспристрастность, а горячее сострадание и вера в торжество Человека.

В само название спектакля — «Ночлежка» — Рейнхардт вкладывал символический смысл. «Ночлежка» — это и убежище отбросов общества, и пристанище отринутых миром. Высокие, изъеденные сыростью стены с язвами выщербленной штукатурки и крошечным, темным от копоти оконцем у потолка, сбитые каменные ступени, деревянные нары и единственная лампочка, отбрасывающая жутковатый, колеблющийся свет, — весь этот тщательно разработанный образ «дна» должен был будить ассоциации более глубокие и общие, чем натуралистическая «фотография среды». Мир ночлежки как бы слегка сдвигался за грань реальности, очертания предметов размывались в дрожащем свете, окно чернело слепой глазницей, а лестница уходила круто вверх, в никуда. Фигуры людей, возникающие из мрака, словно серые, призрачные тени, трепетали в удушливой замкнутости сценического пространства — образ Человечества, мятущегося в поисках добра и справедливости.

23 января 1903 года состоялась премьера. В финале занавес поднимался шестьдесят раз, публика в течение часа вызывала актеров и создателей постановки. За два дня разошлись билеты на сорок представлений. Успех был настолько велик, что пришлось снять второе помещение — Новый театр на Шифбауэрдамм * — для других спектаклей: в Маленьком шла только «Ночлежка».

Ее режиссером считался Рихард Валентин, энергичный борец за социальную направленность сценического искусства. Роль Сатина в его исполнении была пронизана гуманистическим пафосом. Но центром спектакля стал Лука, сыгранный Рейнхардтом с мягкой, несколько беспомощной, «неуверенной в себе мудростью». По словам Франца Меринга, это был человек, который «своей милосердной добротой облагораживает и поднимает на вершину искусства безотрадный мир, доступный только его взору»¹. Внешне он не случайно напоминал Льва Толстого. Идея духовного братства руководила Лукой Рейнхардта в его жизненной миссии. Генрих Манн вспоминает, что у этого Луки «было кроткое, просветленное лицо. И весь он — воплощенное понимание и милосердие. Так мы и представляли себе святых угодников — чуть плутоватых, быть может, и все же очень трогательных, из тех людей, которые уже много перенесли, но терпение их так велико, что они могут без сомнения снести еще больше и даже снести невозможное»². Именно

* Ныне здесь помещается «Берлинер ансамбль».

от Рейнхардта, по мнению критики, спектакль получил «углубленность, внутреннюю музыкальность, выводящую его за пределы этнографизма».

За год состоялось триста представлений пьесы Горького. В 1904 году театр объехал с гастролями крупнейшие города Германии, Австрии и немецкой Швейцарии, в то время как часть труппы продолжала играть «Ночлежку» в Берлине. К концу года она прошла пятьсот раз — такое число постановок выдерживали лишь оперетты.

Горький не видел берлинского спектакля, но, вероятно, получил о нем благоприятные отзывы, так как прислал поздравление труппе: «Позвольте поблагодарить Вас и Ваших товарищей от всей души за внимательное отношение к моей пьесе,— писал он.— Ничто не объединяет людей так глубоко, как искусство, так да здравствует же искусство и те, кто служат ему, не страшась изображать суровую правду жизни такой, какова она есть!»³.

«Ночлежка» произвела переворот в театральной жизни Германии. Берлинский журналист Юлиус Харт, иронизируя над критиками, заявившими о «нехудожественности» пьесы, ядовито писал: «Нет драмы хуже этой, нет более невозможной пьесы, жаль только, что эта худшая из пьес имела почти беспримерный успех — самый глубокий, самый настоящий успех этого сезона. Это была великая победа искусства»⁴.

Как ни странно, это была и победа Брама, вернее, его долгого, трудного дела: подкрепленное живительной силой поэзии, оно дало сильный, свежий росток...

В конце весны «Ночлежка» по-прежнему была в центре всеобщего внимания. Светлыми майскими ночами у кассы театра на Унтерденлинден дежурила длинная очередь, а перед началом представления разгорались настоящие баталии: требовали места те, кому попасть на спектакль было «совершенно необходимо» — журналисты, работники берлинских театров. Но крошечный зал, увы, не был рассчитан на такое количество зрителей. И тогда в труппе Рейнхардта возникла идея, положившая начало обычаю, сохранявшемуся вплоть до тридцатых годов: после вечернего спектакля, в двенадцать часов ночи давать специальный «актерский просмотр». Билеты на него стоили очень дешево — одну-две марки и распространялись только в театральных кругах. Доход шел на благотворительные цели — все играли, естественно, бесплатно.

На один из таких спектаклей попал двадцатидевятилетний венский поэт Гуго фон Гофмансталь, вышедший из богатой дворянской семьи. Один из самых изысканных и тонких писателей австрийской школы, он читал свои стихи в аристократических салонах задумчиво и отрешенно, слегка небрежно, будто только для

себя. Поэт действительно не нуждался в дополнительных эффектах. Тончайшие нюансы жизни духа, яркость мимолетных впечатлений, эмоциональность и изощренность художественной формы — все было в его стихах.

Гофмансталь уже написал для сцены драму «Антигона», обыгрывающую античные мотивы в поэтике неоромантизма. «Ночлежка» удивила его неожиданным слиянием низменного, отталкивающего и возвышенно-прекрасного. Особенно взволновала поэта Гертруда Эйзольд — Настя. Его потрясли бледное, некрасивое, светящееся какой-то мучительной одухотворенностью лицо актрисы, необычная свобода ее движений, в которых билась поруганная, но такая страстная, молящая о чуде, жажда жизни.

Спектакль кончился на рассвете. Унтерденлинден благоухала липовым цветом, небо за Александерплац уже бледнело. Поэт долго гулял по пустынному городу. Его воображение рисовало мраморные покои, белый пеплум, тонкие, воздетые к небесам руки... Это был мир новой пьесы, в центре которой — женщина, похожая на Гертруду Эйзольд. Под впечатлением «Ночлежки» Гофмансталь взялся за переделку эсхилловской «Электры». Героиня древнего мифа была для поэта воплощением сатапинского, внеличностного начала, поэтому так подробно и вдохновенно обозначал он в ремарках сценический рисунок роли Электры — пластическое выражение идеи мести.

Пьеса, предложенная Гофмансталем Новому театру, была тут же принята к постановке. Спектакль готовился совместными усилиями актеров, автора и Рейнхардта. Коринт и Крузе, оформлявшие «Электру», приложили все усилия к тому, чтобы в соответствии с замыслом Гофманстала сделать местом действия пьесы болезненное сознание героини. Красные блики света, неотвратимо сопровождающие Электру, — напоминание о пятнах крови, преследующих ее смятенный рассудок, а стены дворца, обступившие жертву, — порождение ее воспаленной фантазии. Одержимая демоном мести, Электра металась в пустынных покоях, как окровавленная менада, торжествующая победу в безумном танце. Пластика, цвет, свет, взвинченный ритм речи — все в этом спектакле претендовало на отражение незримого.

Премьера состоялась в ноябре. Эйзольд имела громадный успех, а Рейнхардт и Гофмансталь заключили негласный договор о сотрудничестве. Почти ровесников и земляков, их объединяла та общая «венская кровь», которая обеспечивала удивительное взаимопонимание — если не духовное родство, — предопределившее долгий творческий союз.

С легкой руки Рейнхардта «Электра» начала свое успешное шествие по театрам Европы. Вскоре пьесу поставил Люсье По в парижском театре «Творчество» с Сюзанной Депре в главной ро-

ли, а в 1906 году австрийский композитор Рихард Штраус написал по сценарию Гофманштала оперу, которой было суждено покорить музыкальные сцены мира.

В марте 1903 года Рейнхардт приступил, наконец, к своей первой самостоятельной режиссерской работе. Все, что было показано до сих пор на подмостках кабаре и Маленького театра, готовилось совместными усилиями труппы — каждый вносил посильную лепту. Рейнхардт был душой коллектива, его лидером, а последние два года и руководящей инстанцией. Теперь он полностью принимал на себя полномочия «верховного жреца» (как не без иронии называли в начале века театрального режиссера). Ему предстояло самостоятельно — от начала до конца — выстроить новый сценический мир, имея в виду, что аналогичные попытки предпринимались за последнее двадцатилетие многократно.

Людям, дерзнувшим назвать себя режиссерами, фантазии и смелости было не занимать. Они поднимались на штурм обветшалых традиций, вдохновленные желанием найти свой путь обновления театра. Сценический натурализм, студийные постановки символистов, теории Крэга, Аппиа, Фукса, поиски Станиславского, Мейерхольда до основания расшатали старую театральную систему. Удары сыпались со всех сторон. Антуан вывешивал свежие свиные туши для убедительного изображения мясной лавки, а энтузиасты «поэтического прозрения» прыскали из пульверизаторов в зал душистой водой, курили ладаном и благовониями, настраивая чувства зрителей на «постижение иррационального». И те и другие в полемическом задоре усиливали свое «вооружение», решительно отказываясь пойти на перемирие и делать общее дело.

Рейнхардт с его редкой прозорливостью понял, что момент перемирия настал. За этапом отрицания и взаимоотталкивания должна прийти пора собирания и синтеза. В хаосе идей, открытий и сенсаций, которыми пестрела театральная нива, могли понасться дорогие находки. Эта убежденность заряжала директора Маленького театра той энергией и увлеченностью, с которыми он взял на себя ответственность за судьбу труппы.

А ему предстояло решить не простую задачу. Триумфальные успехи первых сезонов обязывали двигаться вперед, не снижая темпа. За работой молодого коллектива следили пристальные и завистливые взгляды: что означает этот стремительный взлет — начало блестящей сценической эры или же очередной праздник благоволящей смельчакам фортуны, за которым неизменно последуют унылые будни? Тщеславие Рейнхардта не допускало возможности неудач. Главную цель своего директорства он видел в том, чтобы обеспечить театру уровень стабильной сенсационности. Помимо вдохновения, сулящего неожиданные победы, для этого требо-

палась изрядная доля расчета и умение точно ориентироваться в театральной ситуации. Первая режиссерская работа Рейнхардта свидетельствовала: эти качества у него есть. Замысел его состоял в том, чтобы свести воедино узнаваемое и едва обозначившееся, уже утвердившееся и только зарождающееся. Нужна была пьеса, имеющая статус чуть ли не классики и одновременно — приметы и остроту новизны. Взвесив все «за» и «против», Рейнхардт решает ставить «Пелеаса и Мелсанду» Метерлинка.

Десять лет назад, 17 мая 1893 года, этой пьесой открылся в Париже театр «Творчество». Спектакль, поставленный руководителем театра двадцатидевятилетним поэтом Люнье По при участии известного художника Воглера и самого автора пьесы, вошел в историю театра как «смелый эксперимент в области нового смысла и новой формы». Было показано зрелище чрезвычайно изысканное и ни на что не похожее. На сцене возникал особый мир: фигуры актеров повторяли живописные образы фламандских примитивов; то иступленно заострялись, то плавно текли линии движений, мерцали тщательно подобранные краски, звучали холодные, обескровленные голоса. Метафоричность метерлинковского языка как бы проступала во внешнем образном ряду спектакля. Однако эта интересная режиссерская идея, вобравшая в себя опыт символистской поэзии и последние открытия в живописи, лишь заявила о себе в любительском, наскоро сделанном спектакле.

Для адекватного воплощения замысел Люнье По требовал создания новой театральной машинерии, длительного поиска в области речи, пластики, живописного решения. Самоотверженные усилия дилетантов-энтузиастов не могли компенсировать отсутствие постановочного опыта, необходимых технических средств: зрители смеялись над вымученной марионеточностью движений, «замогильностью» голосов, над всеми невнятными попытками изобразить «сверхсущества» и «сверхситуацию». Воспоминания об этом эксперименте сохранили дыхание новизны, изысканного аромата и вместе с тем — ощущение вычурной претенциозности.

Шли годы, и в то время как популярность Метерлинка стремительно росла, дистанция между его пьесами и их сценическим воплощением не сокращалась. Вот этот уже ощутимый разрыв Рейнхардт и решил ликвидировать. Задумав постановку «Пелеаса и Мелсанды», он твердо знал, что во всяком новаторском сценическом начинании должно быть соблюдено равновесие между тем, что известно всем, и тем, что не известно никому. Рейнхардт понимает, что вторжение в неведомое лучше совершать с помощью надежных проводников. Поэтому, разрабатывая замысел спектакля, он исходит из принципов психологического реализма, доказавших свою добротность, и уже на этом надежном фундаменте строит

воздушную готику фантастического здания, вознесенного к «вершинам человеческого духа».

Первая репетиция, на которую собрались занятые в спектакле актеры, дала понять, что в Новом театре замышляется нечто не совсем обычное. Исполнители главных ролей — Люди Хефлих (Мелисанда), Александр Экерт (Пелеас), Эдуард Винтерштейн (Голо) — терпеливо ожидали в фойе, когда закончится подготовка первой сцены разговора служанок, длящейся не более трех минут. Однако проходили томительные часы, а работа над малозначительным эпизодом продолжалась. Любопытные уши, прильнувшие к дверям зала, услышали вкрадчивый голос режиссера, говоривший о вещах совершенно невероятных: о пластике духовных движений, о психологической наполненности пауз, о сплетении звуковых модуляций и жестов, о «непрозрачности слова», о ритме эпизода и т. д.

Весь спектакль по идее Рейнхардта должен был стать зрительным и звуковым выражением поэтического иносказания, существующего как бы на грани реальности и сна. Усилием декораторов и светотехников лес, дворец, сталактитовая пещера с бездонным озером стали воплотившимся сказочным видением. Дворцовые покои, цветущие пригорки, мрачные дебри, где Голо встречает неведомо откуда явившуюся Мелисанду, напоминали картинку в старинной книге: тонкая вязь штрихов старательно выписывает мелкие детали, а мягкий свет, будто идущий из глубины листа, придает изображению таинственность. Предметы на сцене меняли свой облик в причудливой игре светотени, создавая свойственное поэтике Метерлинка ощущение недосказанности. Коридоры дворца, разносящие эхо чьих-то шагов, вели в загадочные дали; в мерцающей бездне нещерного озера, поглотившего заветный перстень, казалось, притаился зловещий рок. Но призрачный мир печальной сказки населяли живые люди, любящие и страдающие со всей глубиной подлинного человеческого чувства.

Премьера Маленького театра порадовала и приверженцев традиции и сторонников авангардизма. То изящество, с которым балансировало на грани привычного и неожиданного это сценическое зрелище, соединившее тепло любовной страсти с поэтической отвлеченностью, покорило сердца зрителей. Спектакль удовлетворял одновременно жажду зрелищности и потребность в психологических изысканиях.

Через четыре года после берлинской постановки появился шумевший спектакль Всеволода Мейерхольда, в котором «картонность» оформления Денисова, «кукольность» Комиссаржевской (Мелисанда) и все выдумки «режиссера-деспота» (так же, как и Рейнхардт, исполнявшего в спектакле роль старого короля Аркеля) были расценены критикой как «художественный курь-

са». Мейерхольд вскоре согласился с этим, но и смелость Рейнхардта в утверждении новых сценических принципов казалась ему сомнительной. «Когда Рейнхардт ставил в своем театре «Пелеаса и Мелисанду» Метерлинка, — пишет он, — тогда еще нельзя было сказать, что душа его режиссерских замыслов — реформаторская... Рейнхардт действительно заботился об «иллюзии жизни» и «естественном» на сцене, а между тем берлинцы говорили о нем, что он борется с натурализмом на сцене и пользуется при сценических постановках условными приемами»⁵. Действительно, «условность» Рейнхардта была далека от того смысла, который вкладывал в это понятие русский постановщик. Стилистика его спектакля отстояла как от натуралистической достоверности, так и от символистской условности.

Своеобразие режиссуры Рейнхардта, особая природа его новаторства (принципиально отличающегося от воинственного реформаторства Станиславского и Мейерхольда) заключались в стремлении *примирять крайности*, соединяя в единое целое разные, зачастую считающиеся антагонистическими, эстетические принципы. В спектакле «Пелеас и Мелисанда» психологический реализм, задышавшийся в тупике бытового театра, и метафоричность условной сцены, скомпрометированная усилиями дилетантов, получили новую жизнь.

Будущие спектакли «гениального эклектика» Рейнхардта покажут, что дорогие трофеи, ставшие основой его творческого капитала, были собраны на бесчисленных полях сражений, сопровождавших историю театра. В том, что будет позже использовать в своей сценической практике Рейнхардт, мало элементов, имеющих значение беспрецедентного новаторства. Но ко всему, что прославит его спектакли, правомерно применить понятие «открытие», потому что погребенные временем сокровища, непонятые пророчества, забытые приемы заново обретут жизнь в его театре.

Удача «Пелеаса и Мелисанды» продемонстрировала возможности директора Маленького театра: он сумел осуществить постановку драмы, считавшейся для сцены слишком сложной. Следующий шаг Рейнхардт решил сделать в другом направлении — открыть неизведанные глубины в том, что уже, как думалось, давно исчерпало себя. Режиссер взял курс на немецкую классику. Он распахнул запыленные, безнадежно заигранные страницы, чтобы радостно оповестить всех: «Перед нами неизведанная земля!»

Наверно, не было на германской сцене человека, который не считал бы себя достаточно поднаторевшим по части классиков: как ставить Лессинга, Шиллера, Шекспира, знали все. Но вряд ли при этом отыскался бы зритель, хранящий в памяти светлый образ «классического спектакля» (о мейнингенской труппе, являвшейся

исключением, ниже). Получилось так, что классическая драматургия, составлявшая основу репертуара ведущих и провинциальных театров, осталась «за бортом» новых исканий (вспомним хотя бы печальный опыт Брама).

Каждое поколение, приходящее в искусство, пыталось приносить классические пьесы к своему времени: в XVII веке Шекспира играли «под Корнеля», а позже старались приблизить «потрясателя сцены» к модной мелодраме.

Не лучшего эффекта добились в начале XX века незадачливые блюстители традиций. В их руках классика, утопая в исторических подробностях, превращалась в пародию на саму себя, а залы заполнялись лишь школьниками, «проходившими» корифеев по программе. Великие трагики — непревзойденные Гамлеты, Отелло, Лиры — совершали длительные вояжи, сверкая метеором в непроглядной ночи германской провинции. Пышнотелая Дездемона умирала здесь на красном плюшевом диване, по слухам, перенесенном из приемной местного дантиста, а Кипр был представлен колышавшимся задником, изображающим трактир. Никого это не смущало — ведь ходили не на «Отелло» или «Макбета», а на Кайнца, Сальвини, Барная.

Европейские гастроли, предпринятые на рубеже XIX—XX веков Мейнингенским театром — придворной труппой маленького немецкого княжества, — потрясли воображение публики. Главным героем грандиозных спектаклей с тщательно выполненным сценическим оформлением, с изобретательными постановочными эффектами, с безупречно вымуштрованным ансамблем исполнителей и живописной массовой была *история*. Она воплощалась во всем богатстве своей вещественной атрибутики. Помпезно-нарядный антураж прошедших эпох — богатые материи, меха, оружие, флаги, трубы, гирлянды, гербы и прочее — составлял главный предмет забот хозяина труппы герцога Георга II и значительную статью его театральных расходов. Зрительный зал восхищался Юлием Цезарем, как две капли воды похожим на известный мраморный бюст, деталями костюмов и обстановки, сделанными, как сообщалось, в соответствии с подлинными историческими образцами. Не беда, что речи Цезаря были едва слышны (эта роль в виду исключительного внешнего сходства с римским диктатором исполнялась учителем гимназии), зато великолепные массовые сцены — битв, шествий, собраний — были так похожи на роскошные картины Каульбаха!

Отдавая должное заслугам труппы Георга II в создании целостного спектакля, раскрывающего драматический сюжет с помощью разнообразных выразительных средств, подмечая все связанные с этой акцией нововведения (отмену принципа «звезд», утверждение ансамблевой игры, «одушевление» театральной тол-

ны, переставшей быть сборищем статистов, борьбу с рутинной, штампами и так далее), наиболее проницательные представители театральной общественности тех лет заметили: самым уязвимым местом в работе мейнингенцев была область актерского искусства, труднее всего поддающаяся реформированию. Потери «этнографического историзма» были налицо. В монументальных сценических композициях Мейнингенского театра человек оставался подчиненным элементом, деталью живописного полотна.

Спектакли провинциальной немецкой труппы разожгли страсти вокруг классической драматургии, но пути к ее сегодняшнему воплощению так и не открыли. А между тем потребность в этом была обоюдной: сцена мучительно искала драматургический материал, способный выразить сложность и глубину современности, классика же, заключавшая в себе высокий потенциал исторического опыта, никак не могла в полном объеме раскрыть на сцене свою идейную и эстетическую ценность.

Рейнхардт был одним из первых, кто предложил взглянуть на классические пьесы как на произведения злободневные. «Все классическое наследие, нами полученное, надо вновь завоевать, — утверждает он, — надо заново родить его в духе нашего века... Не «выкапывать мертвецов» и выставлять их напоказ — это кошунство, — а воскрешать к новой жизни. Живой театр нуждается в живых произведениях»⁶. Вместо добросовестного воссоздания колорита той или иной эпохи главную задачу спектакля Рейнхардт определяет как «постижение духа автора». Первым условием воскрешения классического произведения является «проникновение в потаенные глубины авторского замысла, оттуда его можно выкопать со всеми корнями». И лишь в тот момент, когда «завязь» драматургического произведения предстанет во всей своей неповторимости, начинается зарождение режиссерского видения, которое, постепенно приобретая зримую, вещественную конкретность, оформляется, наконец, в образ спектакля.

«Образ спектакля» — основополагающее понятие новой театральной системы, указывающее на режиссерское авторство сценического произведения. Причем режиссерская концепция, охватывающая разнообразнейшие аспекты постановки, от его «подводного течения» до внешней, предметной образности, извлекается из самой сущности драматургического замысла. Так было со спектаклем «Пелеас и Мелисанда», возникшим в воображении режиссера призрачным видением на границе реальности и сна, так получилось и теперь, когда Рейнхардт, перечитав «Минну фон Барнхельм», вдруг увидел провинциальную прусскую гостиницу, где по воле автора свела героев хитроумная судьба.

Драма Лессинга, снабженная автором подзаголовком «Солдатское счастье», — первая и лучшая национальная комедия. Ее геро-

иня — Минна, обладающая сильной, яркой, волевой натурой, была признана идеалом немецкой женщины, подобно тому как в пушкинской Татьяне видели идеал женщины русской. На протяжении полутора веков эта мужественная девушка, отважившаяся отправиться из Саксонии во вражескую Пруссию (действие пьесы происходит в годы Семилетней войны) на поиски своего жениха, вызвала восхищение немцев. Находчивая героиня путешествовала в мужском костюме, что позволило ввести в сюжет ряд забавных эпизодов. Роль Минны была коронной у актрис героического ампула, а буффонные эпизоды, щедро украшавшие комедию Лессинга, считались беспроегрешными номерами у нескольких поколений комиков. В сущности, сценическая история пьесы складывалась из перечня ролей, сыгранных с тем или иным успехом, отдельных удачных эпизодов и вошедших в обиход комических реплик. Для возрождения одной из самых заигранных пьес немецкого классического репертуара Рейнхардту необходимо было вернуть ей жизненную конкретность, заставить зрителей верить в реальность людей, действующих на сцене, невзирая на полуторавековую дистанцию и печальный опыт бесчисленных инсценировок.

Общепринятый стиль постановок немецкой классики предписывал водворение на сцену груды бутафорского хлама «на германский лад». Он напоминал о веренице героев Иффланда, Шиллера, Гёте, прошедших через эти комнаты с нарисованными дверями и окнами, писавшими послания у облезлого бюро и нервно теребившими подлокотники непомерно роскошного кресла, явно совмещающего свою роль с исполнением обязанностей трона в каком-нибудь «мавританском дворце». Мейнингенцы же настаивали на точном следовании избираемой автором эпохе. Обе эти крайности Рейнхардтом отвергались.

Он работал «с таким жаром, как обычно работают над только что написанной пьесой. В этом и сказывалось великое искусство Рейнхардта, — пишет Винтерштейн, — всякую традиционность, всегда связанную с шаблоном, он просто оставлял без внимания... Он не старался во что бы то ни стало изменить сделанное до него. Нет, он делал все так, как видел это своим умственным взором. То, что было раньше, для него просто не существовало»⁷. Сцена рейнхардтовского театра самым естественным образом превратилась в провинциальную прусскую гостиницу, ни на что известное до сих пор постановщикам не похожую и при этом — мгновенно узнаваемую, так что постоянно напрашивался вопрос: «Как же до сих пор это никому не пришло в голову?» Ведь именно так, лепиво обмахивая паль и непрестанно позевывая, обходит чуть свет свои владения долговязый слуга, именно так, мечтательно облокотясь на конторку, перебирает костяшки счетов коротышка-хозяин

и, постукивая тяжелыми башмаками, спует по лестницам энергичная горничная.

Долгое время существовала версия, согласно которой оформление спектакля было подготовлено известным живописцем Адольфом Менцелем. Однако громкое имя было внесено в афишу с рекламной целью по инициативе литературного консультанта Рейнхардта — Феликса Холлендера. Девяностолетнего метра удалось доставить в театр только на генеральную репетицию, где он высказал свои замечания по поводу пуговиц на военных мундирах. При всем том декорации спектакля были столь изобретательны, что участие профессионала в их создании казалось несомненным. Однако все идеи сценического оформления принадлежали Рейнхардту. Ему удалось придумать мобильную конструкцию, помогающую выдержать необходимые пропорции иллюзорности и условности, то есть, сохраняя заданную режиссером верность жизненной конкретности, театр смог технически обеспечить мгновенную перемену места действия. Первый, третий и пятый акты игрались не в комнате, а во всю ширину и глубину сцены, представлявшей собой громадный вестибюль. Здесь находился композиционный центр спектакля, собирающий действующих лиц пьесы. В боковых стенах — двери, ведущие в номера, сзади — три большие арки. В проеме одной виднелось окно на улицу, в других — внутренняя лестница, на которой постоянно кипела жизнь: прибывали и отбывали постояльцы, перетаскивали багаж расторопные слуги. Для того чтобы перенести действие в комнаты, не было необходимости опускать занавес — боковые стены вестибюля раздвигались, открывая внутренние покои гостиницы.

Как просто, оказывается, избавиться от затянутости и композиционной рыхлости, считавшихся неизбежными в постановках классического репертуара, перегруженных томительной сменой картин! Надо лишь организовать пространство таким образом, чтобы эпизоды могли объединиться в единую цепь, не разрушаемую паузами декорационных перестановок.

Для реализации замысла Рейнхардта удачно найденное оформление значило очень много, но главная нагрузка ложилась на актеров, объединенных режиссером в удивительно слаженный и яркий ансамбль. Каждый участник этого спектакля блистал, не затмевая партнеров, а напротив, оттеняя их индивидуальности.

В роли Минны выступила обаятельная и грациозная Агнес Зорма. Звезда Немецкого театра с момента его основания, она с огромным успехом сыграла на его сцене, еще в эпоху Л'Аррожа, Джульетту, Офелию, Порцию, Дездемону, а под руководством Брама — главных героинь в пьесах Ибсена и Гауптмана. (Ибсен считал немецкую актрису лучшей исполнительницей Норы в его пьесе «Кукольный дом».) Минна Зормы поражала феерической

сменой настроений. Она то смеялась и резвилась, как дитя, то, охваченная печалью, проливала горькие слезы, то была дерзкой и решительной, то нежной и незащитной. Рядом с этой изящной, энергичной аристократкой Люци Хефлих в роли Франциски казалась неуклюжим увальнем. Грубоватая толстушка, настоящая дочь сельского мельника, Франциска — Хефлих разрушала общепринятый канон исполнения роли служанки в стиле французской субретки: тяжелые башмаки на непослушных ногах, красные руки, стыдливые спрятанные под передник, хитроватый взгляд простодушки, брошенный исподлобья.

Партнером Зормы был Эдуард Винтерштейн. Юноша аристократического происхождения, отказавшийся ради театральной карьеры от звучной приставки к фамилии «фон», обладал бурным сценическим темпераментом. Статный брюнет с гордо посаженной головой, сильным голосом, открытым, мужественным лицом, в котором одновременно угадывались ум, воля и пылкость души, самой природой был предназначен для ролей лирических героев. Тирады майора фон Тельхейма, обличающие прусскую военщину, звучали у Винтерштейна с необычайной убедительностью. Зрители, привыкшие к бытовухе на немецкой сцене толкованию военной темы пьесы как прославления Фридриха II, казалось, впервые услышали, что ее герой смело называет «мясниками» кадровое прусское офицерство. Восхищенная открытием публика аплодисментами поддерживала посягательства театра на культ военного мундира, процветавший в победоносной Германской империи.

Несомненной удачей спектакля был хозяин гостиницы в исполнении Георга Энгельса. Этот комик «божьей милостью», прославившийся на сцене Немецкого театра в ролях Фальстафа, Полония, Кальба в «Коварстве и любви», вызывал в рейнхардтовской «Минне» непрекращающийся хохот зрительного зала. «В созданном им образе был потрясающий комизм, — вспоминает Винтерштейн. — Какое болезненное любопытство сквозило в его бегающих поросячьих глазках, в торопливых ощупывающих движениях всего его тела, тянущегося, как к магниту, к стоящей на столе шкагулке, из которой фрейлейн достала знаменитое кольцо! Мастерски играл он в третьем акте, когда изображал Вернеру и Франциске сцену встречи Минны и Тельхейма. Он воспроизводил буквально всю сцену, перепрыгивал с места на место, копируя то Минну, то Тельхейма, бросался от двери к двери, пока, наконец, совершенно обессилев от этого представления, не падал на стул»⁸.

Премьера «Минны фон Барихельм» состоялась 14 января 1904 года, и с этого дня в Германии начался «классический бум». Всем вдруг стало ясно, как надо ставить классику.

То, что сделал Рейнхардт, было столь же просто, как и смело: новое качество извлекалось из общеизвестного, невиданные по

своей красоте и свежести картины открывались там, где почва, вытоптанная многочисленными паломниками, давно как будто стала бесплодной. Комедия, уже погребенная в архивах, заблестала новыми красками. Словами Лессинга заговорили живые люди, которые, оказывается, мыслили и чувствовали очень современно. Вместо знакомого всем, набившего оскомину зрелища с запыленными декорациями, скрипучими паузами и невнятной тарабарщиной проходных эпизодов, на сцене двигался, дышал гостиничный мирок, трогательный и смешной — сама Пруссия века казарменных реформ и «слезной» любви, просветительского свободомыслия и бюргерского невежества.

Еще бушевали вокруг спектакля критические страсти, а Рейнхардт уже целиком погрузился в мысли о новой работе. Что же это должно быть? Может, вынырнет из груды поступающих в театр пьес никому не ведомый шедевр нового Метерлинка или неутомимый Кахана отыщет какого-нибудь русского или скандинавского гения?..

В конце января 1904 года режиссер задумчиво сидел в пустом зале театра, уютном и строгом, как некогда мечталось. Буднично освещенная сцена с голой кирпичной кладкой обнаженных стен готовилась к вечеру. Опытный осветитель Густав Книна, которого Рейнхардт переманил из Немецкого театра, руководил установкой декораций. Маленький, слегка прихрамывающий человек картинно воздевал руки к колосникам, и оттуда, повинувшись его жесту, опускались стены, лестницы, двери. В пыльном мареве уже начал проступать образ гостиницы, в которую вечером прибудет переодетая мужчиной задорно-молодцеватая Минна. Вверху загрохотало. Книна застыл с поднятыми руками и что-то крикнул своему помощнику, задумчивому юноше с перекинутой через плечо, наподобие романтического плаща, оконной шторой. Парень неохотно, волоча «плащ», двинулся к ящику с инструментами. Книна нетерпеливо повторил свою просьбу и вдруг, взглянув на помощника, расхохотался: «С твоим темпераментом, Юрген, только Шиллера играть у Брама, ну просто готовый Фердинанд! Пока ты дойдешь до кулисы, весь зал успеет переместиться в гардероб!»

Наблюдавшего эту сцену Рейнхардта осенило: он будет ставить «Коварство и любовь»! Сейчас же, немедленно. Возьмет именно эту драму и сделает спектакль, в котором каждое слово прозвучит так, будто оно только что написано. И все актеры станут соучастниками открытия великого драматургического гения, проникнутся его страстью, мыслями, трепетом его интонаций.

Рейнхардту припомнилась та атмосфера предгрозового волнения, которая возникала на брамовских репетициях «Ткачей». Горячая увлеченность пьесой объединяла труппу, и молодой Гаупт-

ман, притихший в глубине зала, жадно следил из темноты, как вырастал и наливался жизнью сценический мир его пьесы. «Представьте себе, — сказал Рейнхардт собравшимся на сцене актерам, — 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 передал нам свою боль и надежды вот в этой серой тетради с надписью «Коварство и любовь»...»

Режиссер не воспользовался общепринятым на немецкой сцене вариантом текста, изобилующим нелепыми купюрами. Он сам сделал новую редакцию пьесы, освободив ее «бурлящий молодой пафос» от «еще не перебродивших соков юности» — удалил многословие, снял чрезмерную патетику, «слишком бурную и прямолинейную для рационального XX века». При этом он старался предельно выявить социальное содержание произведения.

Именно бунтарский пафос драмы Шиллера, направленный против сословных предрассудков, обеспечил ей в момент появления шумный общественный резонанс. Однако чем больше удалялись последующие постановщики от социальных конфликтов XVIII века, тем менее внятно звучала в спектаклях тема нравственного бунта. В конце XIX столетия содержание трагедии свелось к однозначно толкуемому ее названию: это были спектакли о пылкой любви и жестоком коварстве. Рейнхардт безошибочно почувствовал, что именно тираноборческий пафос может придать подлинную глубину и напряженность лирической теме и наполнить живым чувством поэтически приподнятую шиллеровскую речь. «Нет, я разрушу его коварство, — грозит отцу Фердинанд, — я порву железные цепи предрассудков, я выберу кого хочу, как подобает мужчине, и пусть у мелких людишек закружится голова при взгляде на великий подвиг моей любви!»⁹ Не просто любовь, а подвиг любви, совершенный героем в назидание обывателям, — вот главная тема задуманного Рейнхардтом спектакля. Борьба юной пары за свое чувство принимает масштабы и пафос борьбы социальной — с законами, образом мыслей и действий правящего класса. Но готовности к подвигу и жертвам недостаточно для того, чтобы противостоять злу, обладающему аппаратом насилия и бесчеловечной моралью. Сети коварной клеветы, в которые заманивает влюбленных «власть имущая чернь», затягиваются, Фердинанд и Луиза погибают вместе, как некогда Ромео и Джульетта.

В выборе пьесы Рейнхардт руководствовался еще одним немаловажным соображением: он хотел подхватить эстафету старших поколений мастеров берлинской сцены. Дело в том, что постановки именно этой пьесы за последние двадцать лет дважды ознаменовывали новые этапы театрального поиска.

29 сентября 1883 года трагедией Шиллера, как мы помним, открылся в Берлине акционерный театр Л'Арронжа. Это был своеобразный парад «звезд» — все роли в спектакле исполняли крупнейшие мастера. Премьера прошла с триумфальным успехом. Однако очень скоро стало ясно, что эпоха актерского театра завершилась, что отсутствие единой постановочной идеи, подчиняющей себе все выразительные средства, означает, в сущности, отсутствие спектакля как такового. Драматическая судьба театра Л'Арронжа, делающего ставку на актерские индивидуальности, была predetermined.

Ровно через шесть лет, день в день, показал публике свой печально известный спектакль Отто Брам. Романтическая трагедия Шиллера, поставленная в натуралистическом ключе, должна была, по замыслу Брама, «твердо встать на землю», опустившись с высот «поэтического парения». Для этого Фридрих Кайнц, с блеском сыгравший в спектакле Л'Арронжа Фердинанда, был назначен на роль Вурма, а героем трагедии стал Рудольф Риттнер — пионер натуралистического стиля игры. В сцене объяснения с отцом, в момент пылкого обличительного монолога, Фердинанд по указанию режиссера с медлительной аккуратностью натягивал перчатки, приводя таким образом романтический пафос к «правде естественного выражения чувств». Однако заземленность, к которой стремился Брам, лишила трагедию главной движущей пружиной, обеспечивающей развитие сюжета, — интенсивной эмоциональной напряженности. Спектакль, по признанию самого Брама, был «ярко выраженной неудачей», заставившей режиссера отказаться от постановок классики.

Рейнхардт, конечно, не случайно следовал по пятам за героями отшумевших боев. Полемизируя, он не отрекался от главного: в центре сценического мира, подчиненного законам новой выразительности, стоял человек, душевные перипетии которого театр исследовал со всей, завещанной эпохой «психологизма» и «правдивости», основательностью.

Роль Фердинанда Рейнхардт поручил Эдуарду Винтерштейну, а Луизу Миллер сыграла двадцатилетняя Люци Хефлих, отличавшаяся исключительной естественностью. Белокурая, нежная Луиза, трогательная, наивная дочь музыканта Миллера, любила своего высокородного избранника с благоговейной преданностью простолюдинки. Простота актерского исполнения, отмеченная критикой у всех участников этого спектакля, не исключала интенсивности переживаний. Жанр «мещанской трагедии» требовал открытого пафоса, но никто не должен был усомниться в его подлинности. Правдивость театральности определяла сверхзадачу этой постановки — все ее живые, узнаваемые герои были эффектно, расчетливо сценичны.

Сам режиссер в роли старика Миллера, подобно камертону, задавал актерам необходимую тональность. «Рейнхардтовский Миллер... был «огонь и пламя». Он был не просто «шумливым стариком», как во времена Шиллера обозначали амплуа, к которому относится и роль Миллера. Рейнхардтовский Миллер был человеком в духе Руссо, — вспоминал Винтерштейн. — То, как Рейнхардт в стремительном темпе, не только своим собственным исполнением... но и яростью, в которую он вгонял всех нас, подводил этот ансамбль возбужденных людей к потрясающему финалу, было подлинным мастерством»¹⁰.

Ритм спектакля, взвинченный, неудержимо нарастающий, стремительно нес действие к трагическому финалу. Зрители Маленького театра, знающие шиллеровский текст со школьной скамьи, с замиранием сердца следили за развитием сюжета, в глубине души, вопреки рассудку и памяти, надеясь на счастливую развязку. Трагедия жила протестом и негодованием, увлекая зал «фантастической силой режиссуры», которая, по единодушному мнению критики, вернула сцене революционного Шиллера.

Работа над Лессингом и Шиллером дала возможность Рейнхардту вывести закон, которому он будет следовать всегда: театральность и правда — два полюса современной сцены, и все, происходящее на ней, определяется характером их взаимодействия.

Первую январскую неделю 1905 года Рейнхардт проводит в горах. Скромная гостиница, затерянная среди снегов, склоны Альп за окнами крошечного номера. Утром — катание на санях, вечером — чашка горячего кофе в натопленной комнате под завывание ветра и уютное потрескивание дров в камине: желанная обстановка для работы. Рейнхардт неожиданно для всех приехал сюда, буквально сбегал тотчас же, как понял, что будет ставить «Сон в летнюю ночь». То, что произошло с ним при чтении комедии Шекспира (до сих пор он был знаком лишь с ее сценическими версиями), было похоже на вспышку внезапной влюбленности: радостное чувство находки и страстное желание удержать найденное, пришедшие одновременно, вызывали лихорадочный озноб и тревожное предвкушение праздника.

Чего только не было в этой загадочной пьесе английского гения: и повальная лихорадка любовных страстей, охватившая царственных особ, лесных духов, юных афинян, и фантастические превращения почного леса, и уморительные старания неудачливых ремесленников, вносящих в эту сказку вкус простодушного земного веселья... Люди, духи, цари, простолоудины, лесные куццы, дворцовые покои, романтика, поэзия, фарс — вся эта немалая смесь ставила постановщиков в тупик. Головы трещали от натуж-

ных усилий упорядочить этот хаос, но тщетно: спектакли вновь и вновь свидетельствовали о несценичности комедии.

Вглядываясь в серебристое мерцание заснеженных склонов сквозь морозный узор стекла, Рейнхардт увидел вдруг сплетение темных ветвей под звездной россыпью шекспировской ночи, живую игру теней в благоухающем майском воздухе, лица, похожие на цветы, и цветы, взметнувшиеся в танце... Он услышал невнятный шепот, шелест, вздохи, топот крошечных ножек, журчанье ручья, горестное всхлипывание и смех. Ах, какой чудесный, рассыпающийся колокольчиками смех послышался Рейнхардту в альпийской тиши! Это была звучащая вселенная «Сна».

Рейнхардт теперь точно знает, каким он должен быть, этот спектакль — оглушительно красивым, невиданно театральным. Фантастическое и вместе с тем осязаемо живое сценическое празднество, одержимое радостью бытия, прославляющее вечную путаницу реальности и игры. Между страниц шекспировского томика появляются вклеенные листки, исписанные острым, торопливым почерком. Книга увеличилась, разбухла, в ее обложке заключен теперь целый спектакль, настойчиво требующий воплощения. Все, что задумано Рейнхардтом в эти январские дни, рождается из ощущения собственной силы, профессиональной свободы, ночных грёз у замерзающего окна, из восторженного восхищения человеком и священного преклонения перед красотой.

Переводя драматургическую основу на язык сцены, Рейнхардт, в отличие от своих предшественников, создавал не «подстрочник», в честной бедности пересказывающий пьесу, и не «вариации на тему», обыгрывающие отдельные перипетии сюжета, а новую по своей природе образную ткань, сохраняющую смысловое и стилистическое соответствие подлиннику. Он хотел создать «непрерывающуюся игру сил от Слова к Движению, от постоянно меняющегося цветового пространства — к музыкальному звуку. И все эти силы, оптические, акустические, ритмические, обогатив друг друга, должны опять возвращаться к Слову, раскрывая его новые, неисчерпаемые возможности. Так возникнет цикл приливов и отливов взаимоподдерживаемых и взаимоконтрастирующих сил, образующих новую сценическую действительность „Сна“...»¹¹

Как, из каких материалов должна быть выстроена эта «изменяющаяся вселенная»?

Еще в 1896 году архитектор Лаутеншлегер построил вращающийся круг, оказавшийся удобным техническим средством для декорационных перемен при постановке моцартовских опер. Круг поворачивался в антракте, за занавесом, и новая картина была готова. А что, если... не закрывать занавес и само движение, меняющее облик сцены, сделать принципом спектакля? Эта идея, в крат-

чайший срок взятая на вооружение режиссерами, впервые пришла в голову Максу Рейнхардту.

Затем: спектаклю нужен голос. Особый мелодический голос, пронизывающий все его «цветовое пространство». Так пусть же одним из главных действующих лиц «Сна» станет музыка! Здесь тоже *первым* был Рейнхардт: музыка у него явилась неотъемлемой частью драматического представления.

Режиссер чувствовал себя счастливым наследником, вступающим во владение редчайшими сокровищами. В дело пошло все: световые трюки, виртуозно разработанные мейнингенцами, хитрости новейшей инженерии, достижения современных модельеров и парфюмерной промышленности (декорации перед началом спектакля опрыскивались из пульверизаторов хвойной водой).

Когда партитура спектакля была полностью расписана, Рейнхардт вернулся в Берлин. С томиком Шекспира и сияющими глазами он предстал перед труппой. Что за силой обладал этот человек? Особой магией внушения, приписываемой ему современниками, или феноменальной творческой энергией, способной заражать окружающих? Так или иначе, когда режиссер рассказал свой замысел, все в зале были одержимы «Сном». Каждый приступил к работе с ощущением главного дела в своей жизни и каждый легко и неожиданно раскрыл в себе что-то новое, ранее не обнаруживавшееся. Едва ли не все занятые в спектакле будут впоследствии вспоминать эти дни как самые радостные и плодотворные в своей сценической биографии.

Осветитель Густав Книна, тихий, ничем не примечательный человек, сочинил декорации, вошедшие в историю сценографии как пример оригинального творческого мышления. Художник Карл Вальзер, никогда не работавший для театра, сделал такие фантастические костюмы, что их описание долго потом переходило из уст в уста и из рецензии в рецензию, повлияв отчасти на светскую моду. Миниатюрная Гертруда Эйзольд, блиставшая в ролях изысканных декадентских героинь, преобразилась в Пэка — дерзкого лесного духа, лохматого лешего с козьими рожками и смешным обрубок хвоста.

Спектакль, которому предстояло потрясти театральный мир, был подготовлен очень быстро. Три недели не покладая рук работали столяры, плотники, механики и электрики; актеры почти не выходили из театра, без устали репетировали, а в перерывах, заменяя бутафоров, крепили листву на гибких ветках «деревьев», искусно вылепливали их кору, обклеивая стволы измятым упаковочным холстом. Три недели предвкушали событие заинтригованные слухами о предстоящей премьере берлинские театралы.

Вечером 31 января зал Нового театра был переполнен. Пролог, сыгранный на авансцене перед закрытым занавесом, не оправдал

ожиданий: ничего особенно нового в нем не было. Но вот он кончился и, перекрывая взлетавшие над партером обрывки фраз и первое покашливание, вступил оркестр.

С первыми звуками увертюры Мендельсона алый бархат вадрогнул и стал плавно расходиться в стороны. В зал дохнуло ароматом хвои. В распахнувшемся бездонном пространстве медленно плыл пронизанный лунным сиянием лес, которому, казалось, нет конца. Двигались могучие дубы, заросли кустарника с мерцающими искрами светлячков, покрытые травой лужайки; белело в темноте усыпанное цветами вишневое деревце, а вдалеке, среди ветвей, светилось колдовской гладью маленькое озеро. Вдруг от стволов отделились призрачные силуэты, окутанные легким облачком зеленых вуалей, и лес наполнили хороводы эльфов. Они возникали из туманной дымки и тут же растворялись в ней, кружили над водяной гладью, утопали в цветочном ковре и вновь порхали среди ветвей...

В зале повисла шоковая тишина. И лишь после того, как прозвучали первые слова, публика вышла из оцепенения и воздух дрогнул от шквала аплодисментов. Никогда еще сцена не была такой чарующей. Никто не ждал от нее такой выразительности. Никто не подозревал, сколько подлинной театральной стихии таилось в «разностильной», «сумбурной» комедии Шекспира. Оживший лес был образным центром комедии, в которой так зыбки границы мечты и действительности, так неуловимы переходы от раздумья к беспечности, от фарса к трагедии. Как искренен здесь романтический пафос любовных дуэтов и как естествен и уместен буффонный юмор! Никто бы не поверил, что эти эпизоды казались раньше несовместимыми, а забавные интермедии, существующие где-то на грани балета и цирка, попросту выбрасывались, как элемент, разрушающий действие.

Молодые актеры Эльза Хаймс, Люци Хефлих, Александр Эккерт и Эдуард Винтерштейн, исполнявшие роли юных влюбленных, так бурно ссорились и пылко клялись в верности, так горько рыдали на цветочном ковре, что им невозможно было не верить. «Когда, закончив эту сцену, — вспоминает Винтерштейн, — мы один за другим усталые валились в пахнущую хвоей траву, а над нами плыли чарующие звуки ноктюрна, мы чувствовали себя на самом деле перенесенными в волшебный мир... При последних звуках ноктюрна вместо бледного лунного света, до сих пор освещавшего сцену, сквозь деревья сверкал солнечный луч, встречавший появление Тезея, Ипполиты и их свиты. Когда после этой сцены опускался занавес, у всех сидевших в зале создавалось впечатление, что они видели и пережили нечто небывалое до сих пор»¹².

В антракте фойе бурлило: публика шумно обсуждала увиденное. Кто-то уверял, что «все эти штучки» от англичан, кто-то насмешливо помянул пыльные рисованные кулисы «Сна» в Берлинском королевском театре. Молодой человек, по всей видимости художник, язвительно описывал голубой пеплум пышнотелого Пака на мюнхенской придворной сцене, призывая обратить внимание на «скульптурность живого тела, открытого Рейнхардтом». В стороне загадочно помалкивал соратник Брама писатель Герман Бар. А от группы к группе метался корреспондент «Фоссишецайтунг», нервно теребя тугой воротничок и поминутно восклицая: «Это же гениально, господа!»

Между тем Рейнхардт готовил сюрприз к последнему действию, венчающему пьесу свадебным празднеством. Под звуки мендельсоновского марша раскрылся занавес. Откуда-то из темной глубины надвигалось на зрителей факельное шествие. Толпа ширилась, приближалась, и, когда фигуры с факелами заполнили авансцену, все озарилось ослепительным светом. Перед зрителями возник беломраморный полукруг греческой арены; к ее центру следовала царственная чета, сопровождаемая нарядной свитой. Сцена медленно двинулась, и вместе с ней вслед за новобрачными хлынула веселая толпа: факельщики, церемонно вышагивающие музыканты, роскошно одетые афиняне с цветами и подарками и, наконец, ремесленники. Проплыла площадь под огромным, усыпанным звездами небом, и перед публикой предстал сияющий белизной праздничный зал с полукружием высоких мраморных колонн. Сцена остановилась. От обилия света, звуков, от яркости толпы, располагающейся на ступенях амфитеатра, от гомона и смеха, сменивших полутьму ночного леса, у зрителей перехватило дыхание. Озадаченный тишиной, Рейнхардт поднялся в оснащенную прожекторами ложу, откуда сосредоточенный Густав Книна заливал подмости разноцветными лучами. Вглядываясь в зал, Рейнхардт угадал в этом пугающем оцепенении восторг и понял — это триумф.

Тем временем празднество в афинском дворце подошло к концу. Под неудержимый хохот толпы закололись несчастные влюбленные Пирам и Фисба, которых изображали ремесленники. Часы торжественно пробили полночь, все погрузилось в темноту. И тут, крадучись, на цыпочках, во дворец вступили лесные духи, а за ними — Оберон и Титания в сопровождении своей фантастической свиты. Последовал веселый ритуал освящения дома новобрачных, и духи, прощаясь со зрителями, покинули сцену. А плутоватый Пэк, элегантно подхватив свой кургузый хвост, сообщил присутствующим, что они грезили и все случившееся здесь только сон...

Уже отзвучали овации, уже последние экипажи развезли по домам радостно возбужденных зрителей, уже энергичные журна-

листы придумывали звучные эпитеты для описаний сенсационных чудес «Сна», а сцена Нового театра продолжала ярко светиться. На ступенях амфитеатра расположились уставшие и бесконечно счастливые актеры и бутафоры, музыканты и костюмеры. «Вы здесь плакали без горя, были веселы без повода,— сказал Рейнхардт, обращаясь ко всем участникам спектакля,— без цели добры и милосердны до слез, были потрясены и сами потрясали сердца и все это просто так — из-за Гекубы. Вот в этом-то самораздирании из-за *ничего*, что, однако, усилием воли можно сделать бесконечно смешным или бесконечно возвышенным, в пылом искреннем восприятии игры и в игровом продолжении серьезного, в потрясающем сознании, что все есть игра,— во всем этом сияет величие Человека!»¹³

«Сон в летнюю ночь» за один вечер сделал удачливого директора Нового театра, по утверждению берлинской прессы, «первым режиссером Германии». «Господин Рейнхардт,— писала одна из газет на следующее утро после спектакля,— который вчера стал несомненным триумфатором и после каждого акта вызывался восторженно настроенной публикой, в отличие от всех своих предшественников наконец-то показал нам нечто целостное. Этот гениальный режиссер — а после вчерашнего вечера его можно назвать именно так — воссоздал перед нашим взором духовную родину этой пьесы»¹⁴.

Ратующая за театральные реформы критика была во все колокола, оповещая общественность о рождении нового гения, а сторонники натуралистического стиля издевались над его «трюками», язвительно высмеивая «верх нелепости» — крутящуюся на глазах публики сцену. Но Рейнхардту удалось заставить поверить в себя и тех, на чье понимание и поддержку ему не очень приходилось рассчитывать. Известный писатель и критик Генрих Бар, один из издателей журнала «Свободная сцена», отстаивающего позиции натурализма, с восторгом принял его работу. Восхищаясь «Сном» как смелой «игрой с жизнью», «игрой с фантазией», Бар приветствовал рождение нового театрального направления.

Рейнхардт стал героем дня, желанным гостем в аристократических гостиных, важной фигурой на премьерах и празднествах. О нем благожелательно судачила светская хроника, а молодые актеры всеми правдами и неправдами стремились попасть в его труппу. Радовала и касса — выпускать спектакли, сопровождаемые постоянными аншлагами, оказалось чрезвычайно прибыльным делом. На счету режиссера собирается сумма, которая лет пять назад показалась бы ему сказочным состоянием.

С этих пор Рейнхардт не разлучается с Шекспиром. В разные годы, в разных странах и театрах он поставил двадцать пять пьес великого англичанина, многие в нескольких вариантах. А «Сон

в летнюю ночь» сопровождает его на протяжении всего творческого пути как лейтмотив, напоминающий о юношеской вере в красоту и разумность бытия. К нему он обращается всякий раз, когда вера в человеческую гармонию начинает слабеть, заглушаемая волнами боли и отчаяния.

Тринадцать постановок комедии Шекспира — это история взаимоотношений режиссера и времени, в которой идея радостного соединения человека с природой, провозглашенная в первом спектакле 1905 года, все отчетливее принимает характер утопии. И чем заметнее увеличивается дистанция между спектаклем и лежащей за его пределами реальностью, тем сильнее обрастает «сказочной» плотью замысел Рейнхардта — игра пытается опровергнуть действительность.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

В то время как Берлин рукоплескал блистательным работам молодого режиссера, в стенах Немецкого театра царило уныние. Сценический натурализм, выполнив свою прогрессивную миссию, зашел в тупик, выхода из которого Брам не мог найти. В 1904 году он уходит в Лессинг-театр, которым руководит до конца своей жизни — до 1912 года, а его место занимает Пауль Линдау. Однако директорство Линдау не было удачным: преуспевающий автор пьес-однодневок с трудом продержался на руководящем посту около десяти месяцев, и театр снова перешел к Л'Арронжу. Вот тогда-то Л'Арронж, потеряв надежду возродить былой престиж Немецкого театра, решил передать его Рейнхардту.

Завистливо отмечая стремительный взлет Рейнхардта, мало кто представлял себе всю сложность ситуации, в которую попадал молодой режиссер. В театре царила полная разруха. Его последние руководители по мере сил тщетно пытались сохранить атрибуты былого величия. Осторожная реставрация тут помочь уже не могла. Надо было все строить заново. Директор, вступивший на пост осенью 1905 года, прекрасно понимал это. И все-таки его не покидало чувство, которое, вероятно, испытывает певец, слушая последние такты вступления к своей коронной арии: кругом чернота, тишь, глухо колотится сердце, кажется, что не властен уже ни над чем и только какая-то высшая сила управляет тобой...

Заплатив внушительную сумму, Рейнхардт начинает реконструкцию театра. Ему необходима сцена, оснащенная по последнему слову техники. Световая аппаратура, вращающийся круг, сферический «небосвод», люки, лебедки — все должно быть готово к осуществлению самых смелых художественных замыслов. Не-

мецкий театр преображался. Пыль стояла столбом, по коридорам гулил ветер, ворвавшийся в настежь раскрытые окна. Из кладовых выбрасывали бутафорский хлам, залежавшийся здесь с давних времен. А на сцене, в подвалах и мастерских строила, пилила, грохотала армия каменщиков, столяров, электротехников.

Театр, намеревающийся основать новое сценическое направление, должен иметь собственную актерскую школу — об этом режиссер мечтал еще на этапе «Шума и гама». Обстоятельства складываются удачно. Рейнхардт покупает дом на Инденцельтен, принадлежавший ранее знаменитому семейству Везендонков. Старый слуга Бехарт, хранивший сундук с перепиской Матильды Везендонк и Рихарда Вагнера (изданной уже к тому времени отдельным томом), стал работать в Немецком театре костюмером. Рейнхардт с женой, братом и маленьким сыном заняли верхний этаж, а внизу расположилась актерская школа. Подбором преподавателей Рейнхардт был доволен — новое пополнение для Немецкого театра готовили опытные мастера: элегантный, седовласый Александр Стракош — популярный чтец, исполнявший обязанности учителя дикции в венском Бургтеатре еще при Генрихе Лаубе (именно он выхлопотал некогда ангажемент в Зальцбург юному Гольдману), профессор ораторского искусства Берлинского университета Эмиль Милан, а также актеры труппы Рейнхардта.

Новый директор выглядел так молодо, что пресса оповестила: «Немецкий театр возглавил юноша!» Фотографический портрет Макса Рейнхардта, который поместили театральные журналы, наглядно подтверждал это. На снимке запечатлено лицо с мягкой округлостью щек, свойственной юности. По-детски пухлые губы тронула робкая, доверчивая улыбка. Осанка хранит сдержанное достоинство. А за спиной — суровое грозное небо. Кто выбрал этот фон, фотограф или клиент — неизвестно, но романтические облака придают официальному портрету тревожность и напряженность. Кажется, что густые волосы юноши вздыблены ветром, а упрямый открытый взгляд устремлен навстречу взбунтовавшейся стихии. Вверху — белые буквы: «Профессор Макс Рейнхардт». Под портретом подпись: «Юный директор берлинского Немецкого театра».

Здесь, в Немецком театре, Рейнхардт, бывший в театральном обиходе попросту Максом, получил титул Профессора. Причем фамильярное «Макс» произносилось с уважением, а официальное «Профессор» без тени иронии. Редкое чувство стиля, свойственное лишь очень хорошим актерам, позволило Рейнхардту в еще достаточно молодые годы найти в общении с труппой тон дружеской простоты, не прибегая к заигрыванию и панибратству. Ему удалось стать Профессором, не переставая быть Максом. Он даровал

своим соратникам счастливейшую привилегию — смотреть на своего учителя и вожака с восхищением.

Те, кого жизнь сводила с Рейнхардтом, оставались с ним долго, благодаря судьбу за этот союз, хотя работа с Профессором не приносила ни покоя, ни легкого заработка. По правде говоря, радость совместного труда была взаимной. Не только начинающий актер брамовской труппы, но и молодой директор Немецкого театра, а позже глава «театральной империи», был свято уверен, что окружен людьми необыкновенными: не замутненное скептицизмом, восторженное восприятие провинциала стало на новом витке биографии сознательным творческим принципом. Он окружал своих коллег ореолом одаренности и знал, что каждый будет стараться превзойти себя, чтобы оправдать репутацию.

Еще в дни создания Маленького театра рядом с Рейнхардтом возникла группа единомышленников, превратившаяся с годами в некий боевой штаб. Где бы ни находился Профессор, он был уверен, что штаб действует. В затемненном репетиционном зале он спиной чувствовал молчаливое присутствие помощников и твердо знал, что достаточно одного пожатия плеч, требовательного взмаха руки, вопросительной паузы, чтобы немедленно пришли в движение портные, столяры, механики сцены. К следующей репетиции декорация будет переделана, костюм актрисы исправлен, а композитор напишет новую музыкальную тему. И еще сотни маленьких и больших дел, от организации зарубежных гастролей до устройства пенсионера кассирше, от привлечения известного драматурга до длительных препирательств с цензурой выполнит верный штаб Немецкого театра — Феликс Холлендер, Артур Кахана, Бертольт Хельд и Эдмунд Гольдман. Эти люди, казавшиеся несовместимыми, работали плечом к плечу много лет, объединенные фанатической преданностью Профессору.

Литературным консультантом в Немецком театре был Артур Кахана — тот самый юноша из «Очков», записавший первую, «наполеоновскую» речь Рейнхардта. Над его столом висела фотография: три Пьеро у знакомого подъезда театра «Шум и гам» — Цикель, Валентин и Рейнхардт. В кабинете стоял диван с двумя застекленными дверцами в высокой резной спинке; за одной из них скрывалась аптечка. В воздухе витал запах валериановых капель: в комнате литературного секретаря часто плакали — и не только неудачливые драматурги обоего пола, когда им возвращали отвергнутые пьесы. Здесь рыдали начинающие дебютантки, трагически всхлипывали гордые героини, стыдливо прятали покрасневшие глаза опытные капельдинеры, роняли скупую слезу мужественные музыканты. Добросердечный Кахана, или попросту «папаша Арт», являлся тем человеком, к которому стекались житейские и про-

фессиональные горести членов труппы. Он выслушивал всех и немедленно улаживал любые конфликты.

Полной противоположностью этого миротворца был Феликс Холлендер, постоянно взволнованный, бурлящий сенсациями. Массивную фигуру Холлендера в щегольском костюме видели одновременно в приемной директора, где он доверительно сообщал изящной секретарше последние светские новости, и в полутемном фойе, сопровождающим какого-то именитого гостя; однако многие готовы были поклясться, что именно в эту минуту слышали голос несущего Феликса за дверями кабинета Гольдмана или секунду назад распрощались с ним у подъезда. В свое время Холлендер занимался журналистикой и написал несколько романов. Знаменитых писателей и врачей, министров и финансистов в разговорах он называл запросто, по именам, как старых добрых знакомых. Холлендер обеспечивал связь Немецкого театра с прессой, устраивал гастрольные поездки, каким-то фантастическим путем добывал необходимые театру часы «из кабинета Шиллера» или гравюры старых венецианских мастеров, отвечая на все расспросы загадочной улыбкой. Но подлинным коньком Холлендера была реклама. Рейнхардту доставляло немало труда сдерживать его чрезмерную инициативу в этой области: Феликс искренне недоумевал, «как можно быть скромным в том, что стало бы украшением любого».

Бертольта Хельда, зальцбургского друга и ближайшего поверенного в делах Рейнхардта, многие не принимали всерьез: трудно было понять, что, кроме юношеской дружбы, связывает его с Профессором. Число неприятелей Хельда сильно возросло с тех пор, как он взялся за преподавание в актерской школе при Немецком театре. Хельд явно «не вписывался» в коллектив своих наблюдательных иронических учеников. Чувство внутреннего превосходства, переполнявшее не склонного к самокритике бывшего зальцбургского премьера, увы, не было оправданным. Хельд не обнаруживал таланта ни в своем актерском ремесле, ни в своих режиссерских опытах; он был бессилен вдохнуть в учеников интерес и уважение к себе и своему предмету, казался скучным и смешным. Белые гамашы, светлые перчатки, монокль, пружинистая походка, трость, ритмично отсчитывающая шаги, — по облику Хельд являл собой провинциальную копию парижского щеголя, а постоянно падающий монокль придавал его лицу удивленно-брезгливое выражение. Однако доверие и расположение Рейнхардта преобразило его до неузнаваемости: рядом с Максом был корректный, сдержанный, преданный до обожания человек, готовый ринуться в любое трудное предприятие, радоваться и горевать вместе с другом. С трогательным восторгом относясь ко всему, что делал Профессор, он жаждал быть для него незаменимым. И когда наконец

Рейнхардт поручил ему организацию массовых сцен, произошло чудо — Хельд открыл свой талант.

Профессору посчастливилось найти верного и радивого финансового директора в лице родного брата — Эдмунд Гольдман, отличавшийся исключительной скромностью и серьезностью, ревностно исполнял свои обязанности.

Однажды, после очередной премьеры, представители художественной интеллигенции Берлина проникли за кулисы, чтобы лично поблагодарить весь коллектив за подаренную им радость. На импровизированный банкет в репетиционном зале собралась все. Заметив отсутствие Эдмунда и зная его скромность, делегация поспешила на второй этаж. Эдмунд находился в своем кабинете, обложенный, как всегда, аккуратными стопками папок и гроссбухов, когда распахнулась дверь и на пороге возникли взволнованные гости. Кто-то обратился к финансовому директору с теплыми словами, благодаря за «прекрасный, самоотверженный труд». Эдмунд неловко поднялся, громыхнув стулом, на пол посыпались бумаги. «Господа, — возразил он смущенно, — театр прекрасен только там, на сцене. Здесь, наверху, он ужасен...»

Максу безраздельно принадлежала сцена, Эдмунд был высшей инстанцией за кулисами. Железная воля брата, его исключительные деловые способности не раз выручали Профессора. Режиссер Рейнхардт замыслил грандиозные планы, а коммерческий директор Гольдман обеспечивал их осуществление.

Список единомышленников Рейнхардта может быть продолжен. Практически в него должны войти все, кто работал в стенах Немецкого театра — на его сцене и за кулисами. «Каждый в нашем театре, от актеров до рабочих сцены, готов был идти в огонь за Макса Рейнхардта», — вспоминал Винтерштейн¹.

Готовясь к открытию своего первого сезона в Немецком театре, Рейнхардт ставит «Кетхен из Хейлбронна» Клейста, пьесу, носящую подзаголовок — «большое историческое представление из рыцарских времен». Твердой рукой профессионала он за две недели выстраивает спектакль, пронизанный сумрачным настроением готических романов. Суровая поэзия рыцарских турниров эффектно соединялась в нем с печальной мелодией роковой любви. Премьеру приняли шумно, долго аплодировали труппе и вышедшему на поклон «юному директору». Театральная общественность преподнесла Рейнхардту бронзовую лавровую ветвь в знак успешного и многообещающего начала.

Рецензенты детально описывали декорации Эмиля Орлика, световые эффекты, изысканные костюмы. Особое внимание они обращали на тонкую режиссерскую деталь: под безмятежно синющим небом дремала в теплой солнечной неге лесная поляна, и на

зеленой траве кровавой раной алел кем-то брошенный шелковый плащ — предвестник трагедии. «С мастерством провел режиссер через весь спектакль,— писалось в одной газете,— две образно обозначенные в этой зарисовке темы — жизни и смерти».

Читая отзывы критиков, Рейнхардт понял: удачу спектакля он должен считать провалом. Дело в том, что на шумевший алый плащ был случайно обронен кем-то из массовки. Восторги прессы звучали невольной пародией на приемы в уже разгаданном «стиле Рейнхардта».

Скромно отметив премьеру «Кетхен» и начало своего директорства, Профессор, сославшись на усталость, уединился. Покой его оберегали — после двухмесячной горячки директор безусловно нуждался в отдыхе. Один только Эдмунд сомневался в том, что Макс бездельничает. И не зря: через три дня дверь в кабинет финансового директора бесшумно отворилась, и на пороге, улыбаясь, вырос Макс. «Представь себе, Эдмунд,— начал он вкрадчиво,— отсветы фейерверков на черной воде, скользящие силуэты гондол, паневы мандолины и воздух — много воздуха, красок, звуков! Все движется, переливается, дышит, все пронизано запахом моря и солнцем». Братья сидели долго, обдумывая новую постановку — «Венецианского купца» Шекспира. Макс перечислял все то, что необходимо для реализации замысла, а Эдмунд записывал предполагаемые расходы. Оказалось, что «море и солнце» обойдется театру не дешево: потребуются все оставшиеся на счету дирекции средства. В случае провала участь театра будет весьма незавидной. Но чутье подсказывало Рейнхардту — новый спектакль оправдает расходы.

Главная героиня спектакля — Венеция. Это и образ гармонии бытия, и символ счастья, и вечная возлюбленная художников и поэтов. Венеция должна сиять самой праздничной, самой обольстительной красотой, а посему это будет город, охваченный карнавалом. Венеция поет, кружится в неустанном веселье, сверкает всеми радужными красками, которыми может наделить воображение великолепную «весну Ренессанса».

Приглашенный Рейнхардтом инженер Рудольф Дворский и художник Эмиль Орлик сразу же увлеклись замыслом. Уже к вечеру декорация в общих чертах была продумана, а через день бутафоры и плотники взялись за дело. Вращающийся круг сцены, диаметром двадцать метров, нес на себе детально выверенную конструкцию. Движение круга открывало все новые и новые уголки придуманной Профессором Венеции. Поднимались над узкими каналами горбатые мостики, мелькали крошечные площадки и дворики, украшенные то полуразрушенным фонтаном, то мраморным изваянием; за увитыми плющом стенами скрывались роскошные покои, в окнах старинных палаццо горели люстры,

двигались силуэты танцующих; из-за моста выплывала нарядная гондола.

Известный композитор Энгельберт Гумпердинк сочинил к спектаклю музыку, расцвеченную мотивами страстной баркароты, пронизанную нежнейшим пением мандолины. Рейнхардт, консультируясь с историками и литературоведами, создал подробнейшую партитуру спектакля, и тут же приступили к репетициям. Всего через двадцать дней после премьеры «Кетхен» на сцене Нецедского театра был показан «Венецианский купец».

Спектакль начинался пятиминутной сценой пробуждения Венеции: «Раннее утро, шелковый блеск моря у горизонта, сонный покой узких улочек, еще хранящих ночную прохладу. Тишина, лишь птичьи голоса и бряцание уключин. Затем — окрики гондольеров, все больше и больше голосов, и, наконец, прорывается раскатистый смех: царица морей, Венеция, приветствует новый день»². Минуты этого сонного затишья, постепенно наполняющегося веселой и радостной жизнью, — и чудо состоялось! Зрители верят всему. Кажется, что под каблучками звенит настоящий камень, а несколько сверкнувших искрами горстей воды, разбрызганных персонажами в шутливой перепалке, делают реальностью и прохладные струи канала, и солнечный блеск далекой лагуны.

«Венецианский купец» — спектакль о празднестве жизни, увлекающая своей роскошью сценическая игра. Вот описание сцены прибытия Арагонского принца, в которой режиссер воскрешает театрализованный церемониал испанского двора: «После антракта трубы сообщают о прибытии принца и одновременно приглашают к игре. Подняты флаги. Вступает музыкальная тема Арагона. Служанки почтительно выносят стол с ларцами. Расстилают ковер. Всеобщее движение... Появляется Порция с дамами и торжественно поднимается по лестнице. За нею гофмейстер с целым штабом церемониала. Вносят ковер с изображением испанского герба — большое судно с высокими парусами на серебряном фоне... Церемониймейстер и приближенные принца празднично, грациозно проделывают весь подобающий каскад поклонов... с преклонением колен и размахиванием шляпами...»³

В сцене суда отчетливо выделялись «ведущие партии», подчеркнутые звучанием всего «оркестра» — массовками. Волнение несчастного Антошио, обязавшегося отдать ростовщику фунт собственного мяса, безумные притязания Шейлока, требующего выполнения кровавого условия, и лукавая речь Порции, находчиво спасающей любимого, — эти драматические линии, причудливо переплетающиеся, получали эффектный аккомпанемент толпы, горячо реагирующей на сложные перипетии разбирательства. Когда переодетая в платье судьи Порция, произнеся свой остроумный приговор, смолкала, присутствующие застывали, пораженные

неожиданностью спасительного решения. Три четверти минуты выдерживалась пауза, и вдруг вся массовка разражалась ликующим воплем.

Последнее действие, происходящее в парке поместья Порции, очаровывало прелестью лунной ночи, силуэтами кипарисов на фоне серебрищейся глади моря. Среди цветов сидели счастливые влюбленные, и лирическая мелодия Гумпердинка сопровождала любовные признания и клятвы. Сцена неизменно вызывала бурю восторга в зрительном зале даже тогда, когда было сыграно более пятисот представлений.

Трудно сказать, какого эффекта добился бы Рейнхардт, ограничься он лишь блистательной театрализованной игрой. Но в спектакле, прославляющем Венецию, был и второй герой, пришедший в мир карнавала из мрака «Ночлежки», — Шейлок, глубоко трагическая фигура, напоминающая о жестокой «беспристрастности» брамовской поры.

По существующей на немецкой сцене традиции Шейлока изображали либо пугалом-злодеем, исчадием ада, либо комическим стариком, смешным в своей бессильной жестокости. Но сказочному спектаклю Рейнхардта не нужен был сказочный злодей. В спектакле сталкивались два мотива: мечта о гармонии и грозящая ей гибелью жестокая реальность. Маленькая, обставленная убогим скарбом комната Шейлока соседствовала с воинствующим великолепием праздничного и праздного города. В каморке жалкого еврея царили нищета и мрак, гнездились жадность и завистливая озлобленность. Отсюда, прихватив отцовские деньги, убежала предприимчивая Джессика. В идиллический мир Венеции Рейнхардт вносил элемент диссонанса.

Роль Шейлока режиссер поручил новому актеру — Рудольфу Шильдкрауту, который только что с большим успехом исполнил ее на сцене Гамбургского театра. Там он сыграл Шейлока inferнальным злодеем, властным маленьким троллем с сумасшедшим блеском в пронзительном темном взгляде. В Берлине актер создал совершенно иной образ. У Шейлока в спектакле Рейнхардта спокойно суетились цепкие руки, ощупывая замусоленный шейный платок и кожаный кошель у пояса, а при мысли о наживе начинала дрожать отвислая нижняя губа. Он был неопрятен и грязен, этот старик, нарушающий своим присутствием, своими уродливыми страстями, своей страшной болью праздничную жизнь милой, взбалмошной, жизнерадостной Венеции — «земли обетованной», на которую Профессор призывал вступить своих современников и справедливые законы которой он хотел привить немецкой действительности.

Рейнхардт не случайно перенес действие пьесы в период расцвета Венецианской республики и сделал героем спектакля моло-

дежь Венеции — ее опору и будущее, счастливо соединяющую в себе деловую энергию с духом радостного упоения бытием. И все-таки «Венецианский купец» уже не только прославлял эпикурейское наслаждение жизнью, но и предостерегал, показывая, как легко шаг от здорового самодовольства к болезненному эгоизму, как близко соседствуют радости индивидуалистического самозатверждения и муки алчности, гармония и хаос...

Кабинет директора Немецкого театра свидетельствовал о страсти его владельца к дорогому комфорту. Обстановка просторной комнаты с доходящим до пола окном, письменный стол и кресла на гнутых резных ножках, старинное бюро с инкрустацией, пухлый белый комод с золочеными гирляндами цветов, фарфоровые лампы, увенчанные стеклянными розовыми шарами, обитые темно-синим штофом стены — все располагало к покою и размышлению.

Правда, новый директор засиживался здесь редко. Он прежде всего — режиссер, и в театре для него главное — сцена. Однако и комод «а ля Помпадур», и венецианское зеркало в мерцающей тусклым золотом раме, и изящные статуэтки работы Гермаса чрезвычайно «шли» Рейнхардту — его непринужденно-барственной манере держаться, вальяжной солидности разговора и даже светлой ободряющей улыбке, которую, вскинув подбородок и слегка прищурив глаза, обращал он к вошедшему. Кабинет как бы отбрасывал на тридцатитрехлетнего директора отсвет преуспеяния и особой, несколько театрализованной величественности.

Профессор не баловал труппу отдыхом, премьеры следовали одна за другой. Сделав спектакль, он тут же терял к нему интерес, целиком погружаясь в следующий. Однако после премьеры «Купца» прошел целый месяц, а новой работы Рейнхардт не начал.

Сейчас, сидя в своем кабинете и перебирая скопившуюся на столе прессу, он предавался невеселым размышлениям. Театральная хроника еще жила отголосками премьеры Немецкого театра. Среди портретов победителей собачьей выставки и фоторепортажей, освещающих путешествие греческого короля, попадались пепельно-дымные изображения сцен из комедии Шекспира: можно было подумать, что запечатленная на них Венеция недавно перенесла пожар. Зато отзывы критики, с лихвой компенсируя недостаточную выразительность печати, расцветали эпитетами и сравнениями. Много писали о «роскошной венецианке» Порции, «словно сошедшей с полотен Тициана», которую играла Зорма, об Антонио в исполнении Винтерштейна и, конечно, о Шейлоке Шильдкраута. Лион Фейхтвангер, студент Берлинского университета, занимающийся журналистикой и театром, сравнивая двух Шейлоков Шильдкраута — в Гамбурге и Берлине, — отмечал пре-

восходство последней трактовки роли и делал вывод, что таких высот актер, несомненно, «достиг благодаря великолепной режиссуре Рейнхардта». Все хвалили Профессора. Критики, принадлежащие к разным театральным лагерям, сходились в том, что новый спектакль событие значительное. «Зрители теперь не находятся за четвертой стеной и не подсматривают чужую жизнь, — писал рецензент. — Разрушая бытовую иллюзию достоверности, Рейнхардт открыто включил публику в мир театральной игры. Этим он уловил саму магию театра. Это пришло в «Сне в летнюю ночь» и осталось навсегда. Театр открыл своего мага»⁴. Либеральная пресса поддерживала нового директора за правильно избранную линию, ориентирующую театр на среднее сословие, за «красоту и возвышенность идеалов».

Читая статьи, Рейнхардт испытывал растущую тревогу. Его, конечно, радовало, что замысел спектакля был по достоинству оценен критикой, но он почему-то чувствовал себя музейным экспонатом, снабженным этикеткой. Каждый раз Профессор впадал в беспокойство, как только понимал, что его разгадали и ждут теперь от него лишь нового подтверждения своей правоты. В этой ситуации он жаждал лишь одного — версию опровергнуть, из силков сложившихся определений — вырваться. Неугомонного Мага томила жажда перевоплощения. Но проходила зима, а черты нового облика никак не вырисовывались.

Весной 1906 года на улицах Берлина появились необычные афиши, изображавшие бородатых людей в высоких шапках на фоне церковных куполов. Афиши сообщили о гастролях труппы Московского Художественного театра. Прохожие останавливались и с любопытством рассматривали экзотические фигуры.

«Россия была и все еще остается чем-то огромным, неизведанным, — писал журнал «Сцена и мир». — Русский чай, русская икра, русские папиросы, за последнее десятилетие немножко русской музыки и за последние годы немножко Горького». Была еще и русская революция, но о ней знали немногое. Толковали что-то о бунте, о варварских нравах этой «забитой», «отсталой», «азиатской» страны. Великая русская культура, уже поразившая весь мир Толстым, Достоевским, оставалась для Германии тайной за семью печатями. «Правда, — признается все тот же журнал, — кое-кто слышал о Гончарове, и встречаются люди, изредка покупающие себе томик рассказов Чехова в издании «Реклама». Но еще менее литературы распространено за пределами России ее драматическое искусство»⁵. Таким образом на долю Художественного театра выпала миссия представлять не только русскую сцену, но и всю русскую национальную культуру в целом.

Москвичи привезли в Германию «Царя Федора», «На дне», «Дядю Ваню». Маленькая сцена Берлинского театра с трудом

вмещала символские декорации, актеры терялись в неудобных кулисах. Но, несмотря ни на что, вечером 6 апреля был показан первый спектакль — «Царь Федор». И тут же посыпались восторженные рецензии.

Все отклики немецкой критики на гастроли москвичей, независимо от характера оценки, объединяло общее чувство изумления. Искусство МХТ, «полное силы, непосредственности и честности», показало немецкой общественности истинное лицо России, высоту ее культурной и духовной жизни, отмечал журнал «Сцена и мир». Искусство русских, поразившее берлинцев «высочайшей внутренней правдой» и «правдой внешней», ошеломляло еще и потому, что не имело себе аналогии в немецком театре. «То, что я видел на этом спектакле — первоклассно, — писал после «Царя Федора» один из ведущих критиков Берлина Альфред Керр. — Это во всем своем блеске дух какой-то ясности, простоты, в себе самом укрепленного покоя, которого еще не достигло превосходное искусство М. Рейнхардта»⁶. Virtuозной режиссерской технике Рейнхардта, его откровенно театральным спектаклям «Сон в летнюю ночь» и «Венецианский купец», Керр противопоставлял искусство МХТ, «заставляющее забыть о подготовительных усилиях», искусство «спокойное», «тихое», в котором «нет ничего кричащего, свежелакированного».

Этот ажиотаж вокруг гастролей театра из России, тон маститого критика, разграничившего «свежелакированное» искусство Рейнхардта и «простоту» москвичей, серьезно озадачили директора Немецкого театра. Он старается попасть на все спектакли Художественного, сдвигая, по возможности, часы репетиций. Он впитывает «нежную музыку» чеховских пьес, открывая для себя новый пласт сценических возможностей, едва обозначившийся в «Ночлежке» и заслоненный яркой театральностью классических постановок.

Личное знакомство Рейнхардта со Станиславским произойдет много позже. Но именно теперь, во время первых берлинских гастролей Художественного театра, возникает та внутренняя близость, которая заставит их с чувством достойного соперничества следить друг за другом, подмечать недостатки, парадно салютовать победам, иронизировать над издержками «индивидуальных стилей», испытывая при этом глубокое взаимное уважение. Каждый из них шел своим путем, но цель у них была общая — раскрытие сценическими средствами жизни человеческого духа. «Все, что связано для меня с Вами, как режиссером, артистом, человеком, короче, — все то, что несет в себе имя Станиславского, принадлежит к воспоминаниям, которые делают мою жизнь богаче, красивее, содержательнее», — писал позднее Рейнхардт Станиславскому⁷.

Тогда, весной 1906 года, гастрольи Художественного театра подказали Рейнхардту спасительную идею. Он вдруг отчетливо осознал, что радостная феерия сценических сказок — лишь часть «театральной вселенной». Та драматическая сторона жизни, которую Профессор обнаружил в Луке, Миллере, Шейлоке, должна была получить на сцене самостоятельное отражение. И летом 1906 года, с присущей ему энергией и обстоятельностью, он начинает строить новый театр, предназначенный для людей с обостренным художественным восприятием и тонким интеллектом.

Берлин первого десятилетия XX века — европейская столица с развитым и оснащенным по последнему слову техники производством, с множеством образовательных и научных учреждений, с влиятельным кругом художественной элиты — несомненно, давал основание рассчитывать на подобную аудиторию. Здесь находятся Университет, Военно-медицинская, Горная, Сельскохозяйственная и Военная академии, Технологический институт, Консерватория, Академия художеств, Королевское художественное училище и огромное количество самых различных специализированных школ, курсов, научных обществ, бюро; регулярно выходит чуть ли не тысяча периодических изданий, выпускают продукцию более семисот книжных фирм. В германской столице в предвоенные годы сосредоточивается цвет немецкой художественной интеллигенции — писатели, художники, музыканты. Конечно же, в Берлине мог возникнуть театр, ориентирующийся на «просвещенную публику».

Рейнхардт приобрел небольшой танцевальный зал «Эмберг», находящийся по соседству с Немецким театром, и архитектор Кауфман за лето превратил это помещение в маленький театр, вмещающий триста зрителей, где все — от вестибюля до сцены — соответствовало идее камерности, интимности, избранности.

В самой его обстановке был заключен элемент особой театральности: дешевой претенциозности буржуазной роскоши противопоставлялась великосветская изысканность. Подтянутые капельдинеры были одеты в черные ливреи и шелковые чулки, как слуги в аристократических домах; фойе украшали букеты живых цветов, а большие мягкие кресла в зрительном зале манили к покою; на билеты была установлена единая цена: каждое место, от первого ряда до последнего, стоило одинаково дорого — двадцать золотых марок.

Рейнхардт понимал, что для завоевания избранной аудитории ему необходима творческая программа, созвучная настроениям передовой интеллигенции. После гастрольи Художественного театра эта программа у него в общих чертах сложилась: спектакль в Камерном — это прежде всего доверительный «разговор по душам», где каждый из собеседников — театр и зритель — должен

быть предельно откровенен в решении главных вопросов времени, какими бы болезненными они ни были.

Такая позиция требовала от режиссера точной социальной реакции, беспристрастного взгляда философа и артистичности. В комплексе необходимых качеств у Профессора явно преобладало последнее. «Все выси и глубины, свойственные созданию рук человеческих, называемому театром, раскрываются перед нами, когда мы говорим о великом мастере... — писал о Рейнхардте Томас Манн, — перед нами, во всей своей многогранности, предстает проблема артистичности, в которой, по существу, сходятся начала и концы всякого художничества вообще»⁸. Артистичность Рейнхардта, помимо исключительного чувства театральности, проявлялась и в творческой подвижности режиссера, позволявшей ему легко менять ракурсы, точки отсчета.

Задумав создать Камерный театр, он будто избавился от тяжелой болезни. Ощущение серьезности задачи, дающей возможность потягаться с самим собой, заряжало неуемного Профессора сверхъестественной энергией.

В июне на сцене Нового театра был показан «Орфей в аду» Оффенбаха — первая оперетта, которую решился поставить Рейнхардт. А в сентябре в Немецком театре состоялась премьера «Зимней сказки», развивающей линию шекспировских постановок. «Орфея» оформлял Эрнст Штерн, с которым Рейнхардт недавно подписал долгосрочный контракт.

Как-то после одного из первых спектаклей «Сна» ему представили художника, желающего лично высказать Профессору свои впечатления. Коренастый молодой человек не слишком утруждал себя комплиментами в адрес режиссера, ограничившись несколькими восклицаниями, обозначающими на языке богемы высшее качество вещи. После этого он вызывающе спросил: «А вам не кажется, господин Рейнхардт, что «эльфам» и «грекам» в вашем спектакле вовсе не обязательно щеголять розовыми трико, подобно целомудренным жрецам королевской сцены?» Тот улыбнулся и после коротких расспросов предложил Эрнсту Штерну возглавить костюмерный цех его театра.

Осмеянные трико телесного цвета считались обязательной принадлежностью сценического туалета, необходимость которой никто не решался оспаривать. Надевая греческий или римский костюм, актер непременно должен был пользоваться «шелковой кожей», чтобы скрыть обнаженные части тела. Рейнхардту пришлось провести большую работу с труппой: никто не хотел появляться на подмостках с голыми ногами и руками. Первыми решились на рискованный шаг исполнители главных ролей, а вслед за ними — и «лесные эльфы», положив тем самым начало реформе в теат-

ральном костюме. Консервативная критика с издевательством писала об этих новшествах.

Эрнст Штерн, явившийся, по существу, инициатором этого «переворота», был блестящим, склонным к пародийности, рисовальщиком. В мюнхенском кабаре «Одиннадцать палачей», возглавляемом Франком Ведекиндом, он приобрел известность как карикатурист и мастер мгновенного рисунка. Рейнхардт не ошибся, доверив Штерну оформить «Орфея»: смешной и шумный спектакль привлекал своей яркой, ироничной театральностью.

И «Орфей» и «Зимняя сказка» не принесли театрам разочарования, а завистникам радости. Однако, одержав достойные победы, Профессор готовился к новому рывку.

Еще только намечая детали будущего зрительного зала Камерного театра — белые матовые абажуры вместо общепринятого хрусталя, темная деревянная обшивка стен, удары гонга, заменяющие привычные звонки, — Рейнхардт уже знал, что откроется театр «Пробуждением весны», и заранее начал переписку с цензурным отделом Королевской канцелярии по поводу этой скандальной пьесы Франка Ведекинда. Но доводы, с которыми он обращался к главному цензору господину Глазенапу, видимо, были недостаточно убедительны, и директор Немецкого театра получил отказ. Однако Рейнхардт не сдавался. Он заручился подписью достаточно влиятельных людей, чье авторитетное мнение по поводу «Пробуждения весны» должно было повлиять на решение цензуры. Большое письмо, подписанное группой «экспертов», — среди которых были Герхардт Гауптман, директор Королевской национальной галереи профессор фон Чуди, издатель журнала «Будущее» Максимилиан Харден, издатель «Нового немецкого обозрения» профессор Оскар Би, критики Макс Осборн, Монти Якобс, Карл Штрекер — содержало перечень внушительных аргументов. «В этой пьесе проблемы интеллектуальной и духовной борьбы молодого поколения разработаны с таким трагизмом, искренностью и глубиной, что было бы преступлением перед искусством лишить театр возможности их поставить», — говорилось в письме⁹. Подчеркивалось, что Камерный театр, рассчитанный всего на триста человек избранной публики, будет носить экспериментальный характер и, по всей вероятности, пользоваться абонементной системой (последнее вообще исключало театральное предприятие из сферы внимания цензуры). Но, несмотря на предпринятую атаку, канцелярия затягивала решение.

Тем временем в новом помещении на улице Шиффбауэрдамм уже завершались отделочные работы. Тогда Рейнхардт решает открыть театр пьесой не столь, по его мнению, выигрышной, но все-таки имеющей достаточно веские основания быть включенной

- в репертуар Камерного — он начинает работать над драмой Ибсена «Привидения».

Написанная в 1881 году, она была запрещена цензурой по всей Германии за пропаганду «моральной распущенности и подрыв клерикального авторитета». Даже герцог Мейнингенский, запрашивавший власти о разрешении на постановку «Привидений», получил отказ. Однако через пять лет пьесу все же показали в Аугсбурге по инициативе нескольких мюнхенских писателей. В 1887 году к открытию Резиденц-театра в Берлине руководителю труппы Францу Вальнеру удалось добиться права один раз сыграть «Привидения» в присутствии автора. Спектакль имел триумфальный успех. Отто Брам впоследствии заявил: «Привидения» на сцене берлинского Резиденц-театра распахнули настежь ворота для новейшего искусства»¹⁰. Возможно, именно этот спектакль побудил простого журналиста, которым Брам был в те годы, посвятить свою жизнь театру. Через два года он возглавит Свободную сцену, начавшую постановкой «Привидений» свой путь к «отражению конфликтов, раздирающих наше время».

С легкой руки Брама Ибсен становится в Германии очень популярен. Однако, по мнению русского критика, его пьесы приобрели на немецкой сцене печатъ «какого-то грузного, дебелого мещанства». «Германия нынче создает культ Ибсена», — пишет А. Кугель о своих берлинских впечатлениях того времени и замечает, что тем не менее немцы не научились ни чувствовать, ни понимать норвежского драматурга: «вся нежность, вся таинственность, вся деликатность ибсеновского искусства, смутная недоговоренность образов, намеки, полутона, недомолвки пропадают в их исполнении»¹¹.

В пьесах Ибсена совершенно по-новому соединялись конкретно-социальное и умозрительно-философское начала. Поэтому даже самая «натуралистическая» его драма «Привидения» требовала отнюдь не натуралистического сценического воплощения. И Рейнхардт ставит перед собой задачу: найти ключ к философскому подтексту пьесы и через него выйти к проблемам сегодняшнего дня.

Решение спектакля во многом зависело от художника. Несколько рисунков, подготовленных Штерном, изображали жанровые сценки в духе критического реализма. Рейнхардту нужно было совсем иное. Он предложил сделать эскизы декораций норвежскому художнику Эдварду Мунку, привлечшему всеобщее внимание на последних выставках своеобразной манерой письма. Вскоре Мунк прислал эскизы, выполненные углем и пастелью. Рейнхардт пригласил к себе в кабинет Штерна, которому предстояло воплотить на сцене идеи норвежского коллеги, и выложил перед ним небольшие плотные листы.

Штерн разглядывал рисунки молча. Его густые, светлые брови усиленно двигались. «Не правда ли, дорогой Эрнст, это поможет нам найти верный тон», — решил прервать паузу Рейнхардт, протягивая Штерну понравившийся эскиз. На рисунке вместо вполне respectable комнаты в буржуазном доме было грязно-розовое пространство, намеченное какими-то размытыми мазками, с тяжелым черным пятном в центре — бесформенной глыбой кресла. Изучив рисунок, Штерн, наконец, поднял глаза, в которых играли искорки злорадства: «На мой взгляд, все это прекрасно подошло бы для салона чувствительной особы, способной проливать возвышенные слезы над случайной кляксой очередного «гения». Я не знаю, что с этим делать на сцене — здесь нет деталей, света, характеров...» «А кресло?! — возмутился Макс. — Оно говорит все! Его чернота дает настрой всей драме. А стены комнаты?! У них цвет воспаленных десен. Вы должны постараться найти обои такого тона, они дадут актерам правильное настроение. Ведь именно от самого сценического пространства, его формы, освещения и прежде всего цвета зависит стиль игры!»¹².

Штерн взялся за работу, с преувеличенным педантизмом выполняя указания директора. Когда комната фру Альвинг была готова и Профессор появился в затемненном зале, присутствующие осторожно замерли. С любопытством они смотрели на Штерна, вытянувшегося во фронт с лукавым подобострастием послушного ученика, и на Профессора, стоящего в глубине зала. Рейнхардт разглядывал декорации пристально и задумчиво, заложив руки за спину, слегка раскачиваясь на носках, как любитель живописи, остановившийся у знаменитой картины. В тишине было слышно, как позвякивают цветные стекла на люстре в комнате фру Альвинг, разбрасывающие по стенам лиловые подвижные тени. Смутные блики скользили по черной коже кресла, которое казалось живым.

В декорациях, возникших на маленькой сцене Камерного, Профессор уловил нечто значительное, странно будоражащее, рвущее. Трагедия, присутствие которой ощущалось в сумеречной печали комнаты, в нервной, подвижной светотени сценического пространства, не была трагедией гибели буржуазного уклада. Здесь угадывалась болезнь души — тяжелая, неодолимая. Профессор тихо вышел из зала, боясь обнаружить охватившее его чувство азарта. Он понял, что не будет знать ни минуты покоя, пока не поставит этот спектакль.

Рейнхардт любил риск, но шел на него, только ощущая под ногами твердую почву. В труппе был актер, уже два года с печальным неуспехом игравший во втором составе Барона в «Ночлежке», Ореста в «Электре», Оберона в «Сне». Критика свирепо бранила «дерзкого итальяшку» (он родился в Триесте) за «коверканье не-

мецкого языка, буйство движений, обезьянью походку». А Рейнхардт ждал случая: в звезду Сандро Моисси он верил с той самой минуты, когда, поддавшись уговорам Хельда, пригласил его на прослушивание. В этом актере с неправильной речью и странным лицом было что-то возмущающее и покоряющее одновременно, что-то ставящее в тупик непохожестью на общепринятые образцы. И хотя Профессор очень тщательно подбирал труппу, Моисси — этот нелепый чужак, мужественно осваивающий немецкую речь и «приличную» манеру игры, — получил ангажемент. Представляя его коллегам, Рейнхардт сказал: «Господа, я привел к вам Актера!», отчетливо подчеркнув интонацией заглавное «А». Любопытные взгляды обратились к вошедшему: худой, большоголовый, темные южные глаза, длинные нервные руки, черный сюртук клерка. «Смесь пажа и карлика», как заметил кто-то. Однако серьезное, трепетное отношение Моисси к сцене не могло не вызывать уважения, а его игра несла в себе какую-то непонятную силу.

И вот час пробил. Отдавая Моисси роль Освальда в «Привидениях», Рейнхардт рассчитывал на эффект непривычного, неожиданного, граничащего не только с недозволенным, но и с невозможным. Он чувствовал, что в «коверканье текста и смысла», столь возмущавшем критиков, есть та самая странность, которая может обеспечить новое решение роли. В «Привидениях» Профессор ждал от Моисси «изнутри мерцающей трагедии». Он призывал актеров привносить в исполнение «нечто такое, что в какой-то мере противоречит сущности спектакля — какую-то тревожную недоговоренность, проясняющуюся лишь в решительные моменты».

Рейнхардт борется с приемами, укоренившимися в актерской технике под воздействием натуралистической драмы. «Неопределенность характера, — убеждает он, — прежде считавшаяся пороком, является драгоценнейшим и целомудренным средством. В скандинавских драмах она становится обязательной, и режиссер обязан беречь и защищать ее... Актер должен иметь и хранить свою тайну, а не сообщать публице сразу же: «Внимание! Я человек конченный, натура демоническая». Освальд, конечно, не может казаться сумасшедшим уже в первом акте... Эйлерт Левборг из «Гедды Габлер» не должен с самого начала действовать, как гений, погибающий от алкоголизма. Его принято играть с черными кругами под глазами, взъерошенными волосами и в небрежном одеянии... Важнее всяких взъерошенных волос то, чтобы актер понимал и ощущал всю внутреннюю трагедию образа»¹³.

Рейнхардту нравилось, как репетировал Моисси. Работать с ним было удивительно легко — достаточно было намекнуть, чтобы направить фантазию актера в нужное русло. Вот он впервые вошел в комнату фру Альвинг, окинул взглядом знакомые с детства стены, заметил кресло, ринулся к нему, ласково потрепал рукой чер-

ую мягкую кожу, будто приветствуя старого приятеля, сел, откинув голову и расслабленно бросив на подлокотники нервные кисти. Глаза мечтательно полужакрыты — Освальд погружен в воспоминания. Но вот пальцы начинают выстукивать какой-то веселый мотив, его подхватывают носки ботинок, и вдруг, сорвавшись с места, юноша кружит в танце оторопевшую мать — Агнес Зорма.

Моисси захватывал внимание зала с первых же мгновений, когда, в светлом распахнутом плаще, с разлетающимися легкими волосами, буквально врывается на сцену. «Сначала кажется, — вспоминает Н. Луначарская-Розенель, — что в сумрачный дом фру Альвинг вступила молодость, весна — так беззаботно, беспечно смеясь и радуясь жизни, появляется в нем Освальд. На его оживленном, нервном лице еще чувствуется отблеск огней Монмартра, сияние прекрасного итальянского неба»¹⁴. А за окном идет дождь — уныло, безнадежно, бесконечно. Юноша все явственнее ощущает свои неразрывные связи с домом. От сцены к сцене спускается мутная пелена. Привидения — страшные призраки прошлого — забирают власть над Освальдом.

Пластика актера — чередование отчаянных порывов с паузами — напоминала движения подстреленной птицы. Поражала походка — нервная, стремительная, беспорядочная. Поражали внезапные, будто «выбрасываемые» жесты. Поражал голос, который то завораживал неслышанной в немецкой речи рыдающей напевностью, напоминающей знаменитые итальянские *lamento*, то ошеломлял резкими, гортанными нотами. «В этом голосе заключена мощь, которую не в состоянии выразить слова «большой» или «огромный». Этот голос обладает необычайной силой воздействия: он может глухо угрожать, подобно затихающему колоколу, и может хлестать, как удар кнута. Этот голос богат жизненными оттенками, и в нем есть какая-то тайна. Кажется, будто в нем может прорваться что-то опасное, дикое», — писал Юлиус Баб¹⁵.

Болезнь неумолимо наступала, засасывая Освальда, как гибельная болотная трясина. В финале перед зрителями стояло странное существо: согнутые колени, расслабленное, будто лишенное костей, тело, бессмысленный скользящий взгляд. «В последней сцене Моисси, — писал П. А. Марков, — своим тончайшим артистическим чутьем нашел удивительную гармонию между натуральностью клиники и условностью театра. Он сумел уйти от патологии и играл чисто и сильно»¹⁶. Освальд забивался в огромное кресло, и черная кожа, как фантастическое чудовище, поглощала свою измученную жертву. С подлокотника соскальзывала и безжизненно повисала рука. Мать с ужасом всматривалась в лицо сына. Лампа, дрожащая в ее руке, отбрасывала длинные, зыбкие тени, которые обступали фру Альвинг, словно пляшущие, торжествующие победу призраки...

Успех спектакля превзошел все ожидания. Рейнхардт, игравший в этот вечер столяра Энгстрана, выходил кланяться в гриме вместе со всеми актерами. Как исполнитель второстепенной роли он держался с краю, а в центре сиял счастливый Моисси. Его трактовка роли Освальда прозвучала откровением. Он первый с такой трагической силой заговорил о юности, обреченной на гибель. Однако уже в ближайшее десятилетие мотиву загубленного поколения, лишь обозначившемуся в начале века в творчестве наиболее чутких художников, предстояло стать одной из ведущих тем в искусстве Германии.

Узнав о полученном от цензуры разрешении на постановку «Пробуждения весны», в кабинет Рейнхардта явился Франк Ведекинд. Сорок два года, строен, высокие бежевые сапожки, как у наездника или укротителя зверей, светлые пушистые полубаки, смуглые острые скулы. Сын певицы и врача, составившего состояние рискованными аферами в Америке, он унаследовал от родителей страсть к искусству и авантюрам. Предводитель мюнхенской богемы, Ведекинд неутомимо сражался с жизнеподобием в искусстве, сформулировав свое антинатуралистическое кредо в поэтическом опусе под названием «Хромой пес». Еще в юности промотав отцовские деньги, «принц богемы» в поисках приключений и заработка какое-то время скитался с бродячим цирком, где совмещал обязанности секретаря и манежного клоуна. В Берлине он был известен как поэт, выпустивший небольшой сборник стихов, и автор нескольких пьес, на шумевших в литературных кругах, имел репутацию человека оригинального, который во всем придерживается крайних взглядов. Он не упускал случая сразиться с ненавистным ему немецким бюргерством и вполне заслуженно слыл мастером эпатажа. Правда, нравы «светского общества» Ведекинд изображал с завистливым сарказмом, возвращенным голодными мечтами клоуна и болезненной яростью литературного изгоя.

Драма «Пробуждение весны», имевшая подзаголовок «Детская трагедия», уже пятнадцать лет не могла найти дорогу на сцену, продолжая будоражить литературные салоны своей смелостью — эротическим содержанием и нервной, экспрессивной формой. Критический пафос произведения, зло высмеивавшего систему буржуазного воспитания юношества, питала убежденность Ведекинда в том, что ханжество филистерской морали может привести молодежь к катастрофе. С тайным удовольствием «гадкого мальчика» автор балансировал на грани дозволенного, рисуя пробуждение половых инстинктов у подростков четырнадцати-пятнадцати лет. Тут и сцена грехопадения на чердаке, и эпизоды в исправительном доме, с картежными играми, драками, подобающим обстановке лексиконом, и бросившая школу красotka Ильза, кото-

рай живет теперь «свободной жизнью». В финале для усиления трагизма драматург переносит действие на кладбище. Здесь встречаются призрак застрелившегося юноши Морица, «несущего свою голову под мышкой», и Мельхиор, бежавший из исправительного дома. Сцена заканчивается появлением таинственного Незнакомца в маске, уводящего Мельхиора к людям, чтобы «познакомить его со всем, что есть интересного в мире», а призрак несчастного Морица снова отправляется в могилу.

При отсутствии художественного вкуса автор «Пробуждения весны» обладал несомненным дарованием и обличительным пафосом. Недаром экспрессионисты, выйдя на литературную арену десятилетием позже, признали его своим предшественником и учителем.

У Ведекинда был апломб испытанного «борца за новое слово в искусстве» и уверенность в собственном превосходстве над окружающими. Кроме того, он имел жену-актрису, ждущую выигрышной роли, да и сам был не прочь выступить на сцене в собственных пьесах. Именно об этом он и пришел поговорить с Рейнхардтом. Оба собеседника рассыпались во взаимных комплиментах и в конце разговора признали себя союзниками в борьбе против всяческой рутины. Кандидатура супруги автора на роли девочек была деликатно отклонена Профессором ввиду возрастного несоответствия, зато самому драматургу было предложено сыграть в финальной сцене Незвестного господина.

Через две недели после «Привидений», 20 ноября 1906 года, Камерный театр показал новую премьеру. В судорожном темпе менялись контрастные по своей окраске эпизоды — от обыденно-жанровых до мистически-потусторонних, от гротескно-буффонных до возвышенно-лирических. Художник Карл Вальзер сумел создать впечатление реальности, граничащей с болезненным кошмаром, в экспрессивной пестроте происходящего соединить «подлинность» и «балаган». Роль гимназистки Вендлы сыграла обаятельная ученица актерской школы Немецкого театра Камила Айбеншутц. Ее партнером был Сандро Моисси, с присущей ему остротой выразивший в образе сентиментального, мечтательного гимназиста Морица Штиффеля тему морального бунта молодого поколения.

В последней, кладбищенской сцене, с неизбежными надгробиями и черными силуэтами деревьев, появлялся сам автор в романтическом атласном плаще, цилиндре и маске. Драматург, получивший возможность без помехи изложить свои многозначительные сентенции, увы, не смог произнести ни слова, забыв от волнения собственный текст. Несмотря на этот казус, спектакль прошел с завидным успехом. Обвинительный тон драмы, обращенный ко всем, кто считал себя причастным к воспитанию юношества, возбудил горячие страсти. Передовая немецкая критика единодушно

признала «Пробуждение весны» «шедевром новой драматургии». Эпатирующее глумление Ведекинда было принято за откровение, выпренные сентенции — за выражение «трагизма детской души». Юлиус Баб даже увидел в пьесе «нечто шиллеровское». «Пробуждение весны», — писал он, — напоминает произведения периода «Бури и натиска». Та же лирическая целомудренность языка, та же страстная характеристика образов. Все пронизано драматическим настроением, с первого же слова зритель начинает чувствовать неизбежность катастрофы...»¹⁷

Спектакль в течение нескольких лет оставался в репертуаре Камерного театра. Однако успех «Пробуждения весны», шумиха, поднявшаяся вокруг него, не вдохновили Рейнхардта на дальнейшее сотрудничество с «бурным гением современности», как называли Ведекинда в газетах. Хотя в театрах Профессора шли все пьесы этого автора, режиссирование «воплей поэтической души» он поручал своим помощникам.

После одного из представлений «Пробуждения весны» впервые за всю историю сцены произошло зрительское обсуждение. Когда спектакль закончился, Рейнхардт попросил присутствующих задержаться. Он произнес несколько фраз о содружестве театра и зрителя и предложил публике высказать свои впечатления. Спустившись в зал и расхаживая между рядами, он обращался то к одному, то к другому из сидящих с вопросом: «Как вам это понравилось?» Отнюдь не тщеславие заставило Рейнхардта начать этот затянувшийся на многие годы диалог — дифирамбов ему хватало. В лица зрителей пылливо всматривался не просто режиссер, испытывающий потребность в похвалах, но руководитель театра, стремящийся сохранить свои передовые позиции, а следовательно, нуждающийся в самом точном определении «спроса». Поэтому несколько позже Профессор стал регулярно приглашать на обсуждения спектаклей тех, чей голос в художественных кругах был решающим.

В тот день, когда Рейнхардт собирал этот своеобразный «консилиум», в фойе Камерного театра раздвигался большой овальный стол. Здесь при участии «общественности Берлина» проходил обмен мнениями по поводу сыгранной премьеры и корректировались постановочные планы. Зачастую после такой дискуссии менялись трактовки ролей, а то и весь замысел будущего спектакля. К мнению своего главного «заказчика» — интеллектуальной элиты — Профессор прислушивался внимательно, особенно в тех случаях, когда дело касалось Камерного, его экспериментальной лаборатории, где главным предметом исследования был такой серьезный и неуловимый объект, как «дух времени».

Рейнхардт твердо знал, что успех спектакля обеспечивается точно пайденным соотношением между знакомым, привычным

и новым, разрушающим стереотипы восприятия. Художник, претендующий на миссию пророка, должен идти чуть-чуть впереди своего времени, создавая у публики ощущение некой авангардной пророчливости и смелости. Профессору это удавалось. «Все друзья немецкого искусства сознавали, что благодаря Рейнхардту гибнущий театр получил приток свежей крови и притом той крови, которая текла в жилах лучшей части общества, — писал Юлиус Ваб. — Случилось нечто необходимое, нечто врачующее и возрождающее, и как-то сразу снова стало интересно бывать в театре и спорить о его задачах»¹⁸.

Макс Рейнхардт мог быть доволен: он достиг всеобщего признания.

РАСКОЛ ТЕАТРАЛЬНОЙ ИМПЕРИИ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Первое десятилетие нового века приближалось к концу, и с каждым годом ощущение тревоги становилось все отчетливее. В милитаризме, в хищнической экспансии капитала открылось подлинное лицо германской политики — агрессивное и пугающее. Русский журнал, в преддверии нового века восхвалявший миролюбие немецкого монарха, в начале 1908 года замечает: «Германская политика обнаруживает признаки какой-то преувеличенной нервности, выражающейся то в порывах внезапного шовинизма, то в беспричинных опасениях». Английский обозреватель высказывается еще более категорично: «В Европе нет теперь более воинственного центра, чем Германия, там неустанно охраняется и поддерживается культ военной силы, отсюда исходят все могучие пружины современного милитаризма, бесцельно давящего и истощающего народы».

30 июня 1908 года с необыкновенной помпой было отмечено десятилетие со дня смерти Отто Бисмарка. Странники пангерманизма с энтузиазмом подхватили девиз, провозглашенный железным канцлером: «Не речами и постановлением большинства решаются великие вопросы времени, а железом и кровью».

Между тем правящие круги усиленно поддерживали миф о свободолюбивой Германии, стоящей на страже всеобщего благоденствия. Император Вильгельм с фарисейским лицемерием продолжал расточать заверения в дружелюбии. 30 августа на банкете в Страсбурге он с отеческой заботливостью заявил французским гражданам: «Европейский мир не подвергается опасности... С божьей помощью и под покровительством германского орла вы можете и впредь предаваться своим мирным занятиям и собирать плоды своего труда».

17 октября 1908 года на состоявшемся в Берлине заседании межпарламентского союза имперский канцлер князь фон Бюлов

в присутствии иностранных делегаций, оправдывая безудержное вооружение страны, сказал: «Германия хочет и должна быть достаточно сильной, чтобы защитить свою территорию, свое достоинство и свою независимость». И все высокое собрание во главе с седоголовым восьмидесятишестилетним Фредериком Пасси — лауреатом Нобелевской премии — рукоплескало лицемерной телеграмме, присланной Вильгельмом: «Я рад, что конгресс в известной мере окажет свое содействие сохранению особенно близких моему сердцу благоденствий всеобщего мира».

А между тем в тиши министерских канцелярий, в армейских казармах и цехах оружейных заводов Рейна и Рура готовилась война, призванная перекроить карту мира, украсив немецким флагом обширные территории от Атлантики до Урала.

К концу 1905 года Генеральный штаб закончил разработку плана агрессии на два фронта — против Франции и России. Необычайно возросли военные расходы. «Была создана нелепая система абсолютного милитаризма, немыслимая в какой-либо другой из стран современной Европы, — пишет Генрих Манн. — Вопреки чаяниям и надеждам прогрессивных людей, вопреки тому, что ими уже было сделано, наслаждались идеей: «Демократия — упадок, длительный мир — сон и притом отнюдь не прекрасный»¹.

Газеты еще регулярно приносили известия о новых жертвах авиации, дерзнувших подняться ввысь на неуклюжих и трогательно хрупких аппаратах, а заводы Круппа уже готовили к производству специальную пушку «для уничтожения аэропланов». Еще только завязывались ученые споры о возможности жизни на Марсе, а уже раздавались призывы «относиться к жителям Марса как к потенциальным военным противникам».

Проповедь расовой розни оказывала воздействие на умы. Гражданин Германской империи верил в «исключительность арийской нации», в то, что «Германия превыше всего», и это — заслуга ее могущественной армии, ее пушечных королей и сановных правителей. «В победоносной Германии 1871—1914 годов воцарилось безумство властителей и тупоумие верноподданных, чванство и унижение человеческого достоинства, жажда наживы, распри и человеконенавистничество», — писал Генрих Манн². Становилось ясно, что бисмарковский завет «сохранять порох сухим, а меч отточенным» ведет к разложению, нравственному падению нации.

Но в кругах германской интеллигенции оказалось не так уж много людей, сумевших пронизательно оценить сложившуюся ситуацию. Большинство, обманутое официозной шумихой, верило в то, что военное могущество страны поддерживается только с оборонной целью, а государственная политика отражает интересы безопасности и снокояствия империи.

Рейнхардта мало занимают сложные маневры в правящих сферах — «у них своя игра». Но в современного человека он всматривается тревожно, пристально и так же, как Генрих Манн, видит тупоумие, чванство, унижение человеческого достоинства, жажду наживы. Он ощущает, что пора театрального праздника миновала. Болезни века подточили юношескую беззаботность Мага. Однако он слишком предан красоте и идеалу, чтобы смириться с их утратой. Он слишком верит в Театр, чтобы забыть его волшебную власть.

«Я пограничник на шаткой линии между мечтой и действительностью. Вся моя жизнь прошла на этой узкой пограничной зоне, колеблясь в ту или другую сторону», — скажет позже Макс Рейнхардт.

В ранних его спектаклях мечта и действительность выступали в нерасторжимом единстве. Но чем меньше оснований для подобной гармонии находит режиссер в окружающей его реальности, тем отчетливей становится «пограничная полоса», разделяющая части его «театральной вселенной». Она раскалывается на две половины: мир мечты, прекрасный и гармоничный, и мир действительности, суровый и тревожный. В одном рождаются «Зимняя сказка», «Лисистрата», «Кавалер роз», «Ариадна на острове Наксос», «Орфей в аду». В другом — «Привидения», «Король Лир», «Гамлет», «Фауст», «Живой труп». В одном царит мастер сценических праздников, в другом — художник, остро чувствующий драматизм времени. Сейчас, когда в ведении Рейнхардта оказываются два театра — Немецкий и Камерный (в 1907 году он отказывается от Нового), оба мира обособливаются и территориально.

Мечта, никакими узами бытия уже не отягощенная, взмывает ввысь, в сферы «чистого искусства», а действительность, лишенная крыльев мечты, тяжело опускается на землю. В одно и то же время Рейнхардт карает порок и воспевает идеал, пробуждает сомнение и околдовывает «золотыми снами». Поиски гармонии сменяются разочарованием и вселенской скорбью, а трагические события современности лишь обостряют тягу к красоте и радости.

В этом не следует видеть неуправляемую стихийность «бурного гения» или хитрую логику прозорливого предпринимателя. В изменчивости режиссера Рейнхардта щедро и чуть ли не демонстративно открывается волшебный и лукавый дар многоликого Протея. С окрыляющей гордостью ощущает Рейнхардт свое театральное могущество и, влекомый возможностями, которые предлагает сцена, с наслаждением меняет обличья, выступая в каждом из них с убедительностью прирожденного гения мистификации. В неистребимом жизнелюбии режиссера, устремленного к поискам гармонии, ощущается кровная близость «танцующей Вене». Во всех своих странствиях он неизменно остается Максом Гольдманом, вырос-

шим на улице Шенбрунн, вскормленным старым Бургом, очарованным Зальцбургом. В нем до последнего дня жило хмельное упоение праздником искусства. Как заманчиво отринуть тягостную суету и подняться над прозаическим, низменным, жалким! Как радостен этот побег и как жестоко мстит беглецу за него история — все это будет суждено испытать Рейнхардту. Но сейчас, разделив пограничной чертой «мечту» и «действительность», он получил привилегию быть судьей и магом одновременно, спорить с временем и парить над ним.

В самом начале 1908 года Рейнхардт второй раз обратился к Шиллеру. И вновь слава мастера злободневного классического спектакля досталась ему заслуженно. Барственный, не скрывающий своей аполитичности человек создал спектакль, в котором революционности было больше, чем в иных манифестах «левых». В классической пьесе, уже, казалось, безвозвратно погребенной под грузом хрестоматийной банальности, забился пульс ее девятнадцатилетнего автора. Юный поэт, издерганный военной муштрой, жаждущий свободы, отважных деяний, «кровью сердца» написал драму, в которой, по словам Томаса Манна, «как в выпуклом зеркале, отразилась вся фальшь растленного общества, вопиющие уродства эпохи». Так ее и поставил Рейнхардт — «кровью сердца». «Разбойники» прозвучали «гимном юности, смелой, анархической юности всех плодотворных времен и народов» (З. Якобсон)³.

Дух мятежа, стихия коллективного протеста царили на сцене, рождая неожиданный эффект: перед зрителями с пугающей достоверностью представало все то, чем дышала социальная атмосфера этих лет, — отчаянные вылазки «левых», бурные митинги, уличные стычки.

Центральной фигурой «Разбойников» стал образ Шпигельберга в исполнении Сандро Моисси. Актер играл не ловкого плута, продажного мошенника, как повелось на немецкой сцене, но вдохновенного идеолога. Этот человек с безупречными манерами и аристократической грацией был истинным вожакom восставших студентов, за которым они пойдут в огонь и воду. Его отчаянная смелость действовала заразительно, блестящий юмор и бьющая ключом энергия мгновенно подчиняли себе окружающих. И все же главным героем спектакля был не Шпигельберг и не благородный Карл Моор, а сам бунт — со своей историей и характером, с диалектикой сомнений и романтического нафоса, отчаяния и героизма. С каким мастерством и вдохновением создавал Рейнхардт захватывающую картину растущего мятежа!

Эмоциональной кульминацией спектакля была знаменитая песня разбойников. Обычно исполнявшаяся стройными хорами, она демонстрировала скорее вокальные возможности труппы, чем энергию объединившейся массы. У Рейнхардта она выражала

формирование самой идеи коллективной борьбы. Зарождающуюся мелодию подхватывали неуверенные голоса, к ним присоединялись все новые и новые, песня крешла и, наконец, гремела с торжествующей мощью. «Это уже стихия, рисующая слияние мятежной общины с землей, с деревьями, с небом, с ветром, луной и солнцем, — писал З. Якобсон, — и в этом бурном юном пантеизме заключается сила сцены. Вы зачарованы и покорены этим вихревым потоком, этим размахом и взлетом и участвуете в нем всем сердцем и всей душой»⁴.

Лес, в котором режиссер поселил своих разбойников, был удивительно похож на чащи шекспировского «Сна». И казалось, именно этот лес, могучий, загадочный и добрый, осененный бездонным звездным небом или согретый утренним солнцем, является источником вольнолюбия и силы мятежников.

Премьера «Разбойников» состоялась 10 января. А через два дня деловитый покой Берлина нарушило тридцатитысячное шествие. Пешие и конные отряды полиции старались задержать толпу, направляющуюся к королевскому дворцу и резиденции канцлера фон Бюлова. Эта демонстрация, организованная социал-демократами для поддержания избирательной реформы, была по существу началом массового движения. Через десять дней выступили безработные. Имперский канцлер был вынужден обратиться к парламенту и народу со словами «серьезного предостережения».

Разве можно отказать Рейнхардту в интуиции, сомкнувшей его искусство с острейшими проблемами времени? Но в те самые дни, когда на улицах столицы Германии бушевали толпы безработных, в Камерном театре, перед блистающей вечерними туалетами публикой, разворачивалось изысканное зрелище — аристофановская «Лисистрата» в перелелке Лео Грайнера.

«Вообразите себе танец, — говорилось в прологе спектакля, — подлинный танец, рожденный законами восхитительной мудрости — и все, что принято называть сценой, станет фигурами и ритмами этого танца. Пусть вся тяжесть, все бремя жизни предстанет не в мерцающем сне, как у Шекспира, а в вихревом движении, и над всем этим заблестит роса Аттики, ветер греческого моря принесет запах шафрана и крокуса... Из какого же мира все это явится? Представьте себе кровавые копыта Пелопоннесских войн, сократовскую чашу с цикутой, крадущегося во тьме убийцу, десяти тысячное народное собрание, гетер Алкивиада, пестрых и быстрых, как веселые птицы, и над всем этим — Золотой щит Афины. Вообразите себе — в вихре этого мира пляшет древняя комедия, как хоровод, подхлестываемый дикими детьми...»⁵

Ставя переработанную античную комедию, Рейнхардт задался целью «доискаться самого ядра Аристофана, рожденного из первозданных человеческих чувств, из смеха уличных фигляров, из

дунных идиллий, из близости моря, близости звезд...»⁶ Он хотел, чтобы «Лисистрата» смотрелась так, «словно это современная пьеса, словно не протекли тысячелетия».

«Ядро» комедии Аристофана Рейнхардт нашел в ликующей пляске. С увлечением строил он сцены перепалок, драк, искушений, погони — как подвижные звенья кружащегося в стремительном ритме хоровода. «Лисистрата» — спектакль-танец. Все тут было организовано по законам хореографии. Эмоции выражались отточенным жестом и пластикой, ритмические перебивки подчеркивали моменты драматического напряжения или комических кульминаций.

Апофеозом спектакля стал финал, где торжествовало эпикурейское наслаждение жизнью. Охваченные страстью пары мчались по сцене, снлетаясь в прихотливые группы. Рокот смеха и восклицаний, поначалу отдаленный, все нарастал и внезапно обрушивался на зрителя оглушительными криками восторга. Теплая ночь, наполненная любовным томлением, опускалась на город.

Публика покидала театр в радужном настроении. Философы и литераторы, дипломаты и финансисты, журналисты и военные, люди науки и искусства — все те, кто совсем недавно с радостным или горьким волнением погружались в стихию бунта, разраставшегося на сцене Немецкого театра, в этот февральский вечер были умиротворены. Отбросив тревожные раздумья, они предавались упоительному сну и готовы были уверовать в то, что жизнь прекрасна.

Сезон в берлинских театрах заканчивался в конце июня, и в первых числах июля труппа Немецкого театра отправлялась на гастроли в Вену, Будапешт и Мюнхен — регулярные летние гастроли начались в 1906 году. Как раз в это время в Мюнхене по инициативе архитектора Литмана, художника Эрлера и драматурга Фукса был выстроен маленький театр, которому предстояло, по замыслу его основателей, возглавить театральную революцию.

Мюнхенский Художественный театр, получивший известность как «рельефная сцена», ниспровергал постановочные принципы сцены традиционной, этой «камеры обскура», «подмостков рашеников», разгромленных в теоретических манифестах Георга Фукса. Считая главной миссией нового театра возрождение праздничных действий, Фукс утверждал, что центральной фигурой в театре является художник и спектакль должен прежде всего отвечать законам живописной гармонии. Именно поэтому сцена Художественного театра, лишенная глубины, была устроена так, чтобы тело актера с помощью освещения выделялось на плоскости живописного задника, являя собой подобие барельефа. Создание «потока движений и поз» становилось в условиях «рельефной сцены» главной задачей актера и режиссера.

В 1907 году новый театр показал «Двенадцатую ночь» Шекспира и комедию Аристофана «Птицы». И тут обнаружилось, что возможности «плоского живописного пространства», взятого за основу сценических построений, невелики: они истощились всего за один сезон.

Гастроли берлинцев проходили в помещении Художественного театра, и Рейнхардту стоило больших трудов приспособить к узкой сцене «Разбойников» и «Купца». Однако его увлекла идея освободить спектакли от обилия постановочной техники. Он заменил декорации сукнами, отказался от сложных мизансцен, сосредоточив все внимание на актере. Представления берлинцев были горячо приняты мюнхенской публикой, увидевшей в них счастливое воплощение идеи «рельефной сцены». Однако к замыслам Фукса показанное Рейнхардтом имело весьма далекое отношение. Сам Профессор это отлично понимал. Вместе с тем он чувствовал, что в теориях Фукса есть рациональное зерно, которое может быть плодотворно использовано.

После спектаклей в старом ресторане Придворного театра на Макс-Йозефилац собиралось шумное общество. Здесь встречались те, кому в будущем предстояло разойтись по разным углам театральной истории как представителям «антагонистических художественных течений». Естественно, не обходилось без столкновений, причиной которых, кроме игры амбиций, были и постоянные споры о том, куда же она ведет, эта пресловутая «революция театра».

В один из летних вечеров 1908 года тут разгорелась знаменательная дискуссия. Макс Гальбе, известный писатель и драматург, автор более двадцати пяти пьес, написанных в традициях натурализма, пытался убедить Фукса в пагубности «антидейного», эстетизированного искусства, а Франк Ведекинд, равно отвергающий и «жизнеподражание» и «усладительный праздник», встав из-за стола, обрушился на обоих с гневной речью. Назревал скандал. Граф Эдуард Кайзерлинг, тщедушный и чрезвычайно деликатный человек, вошедший в мир искусства благодаря нескольким импрессионистским пьесам, попытался установить мир. «Позвольте напомнить вам, господа, два бессмертных афоризма. Гёте заметил, что искусство потому и искусство, что не натура, а Гримальпарцер сформулировал ту же мысль еще более изящно: искусство, сказал он, относится к действительности, как вино к винограду. Разве не это так прекрасно продемонстрировал нам своей работой господин Рейнхардт?»

Ведекинд, поняв, что Кайзерлинг приглашает в арбитры спора Рейнхардта, сел, продолжая с вызовом смотреть на своих противников. Все выжидающе повернулись к Профессору. «В Немецком театре, — заметил Гальбе, — уж очень часто в последние годы «по-

дают вино», хотя раньше там пахло брюквой». Шпилька в адрес Рейнхардта была пущена неспроста: все знали, что пьесы Гальбе, ставившиеся Брамом, не нашли поклонника в лице нового директора. Рейнхардт оживился: Гальбе затронул его больное место — вопрос наследования Брамом. «Я прекрасно помню, — сказал он, — не только брюкву, но и тушеную морковь и капусту, которых мне, как исполнителю ролей «маленьких людей» в соответствии с требованиями достоверности приходилось ежевечерне поедать на сцене. Я помню, как пресытилась этим меню публика и как пылала душа и желудки у нас, актеров. Эпоха копирования среды и политических деклараций прошла. Не надо документального изображения бедности, общественной критики в лоб. Все, что мучает нас и наше время, я хочу открыть в самой человеческой личности с помощью духовно-утонченного искусства. Этому учит нас классика и в первую очередь Шекспир». «А ведь и правда, друзья, — подхватил Фукс, — не настала ли пора выйти на сцену вечному спутнику театральных реформ и исканий — принцу Датскому, который лучше поможет понять современность, чем двадцать «Возчиков Геншелей»?»

Они еще долго спорили о судьбе новой сцены, искали пути «сближения с веком», опасаясь не понять, не уловить дух современности и в то же время стыдливо обходя как досадную нелепость все то, что в этой современности их, людей «изысканного вкуса» и «высокого интеллекта», не устраивало...

Этим же летом во Франкфурте-на-Майне произошло событие, привлечшее в тихий город толпу иностранных туристов. Здесь в жаркие августовские дни проходила первая в истории Всемирная выставка воздухоплавания. Сами слова «авиация» и «воздухоплавание» еще звучали непривычно, и в газетах появлялись статьи об «инженерном авантюризме авиаторов», а энтузиасты покорения неба уже подумывали о путешествии на Луну, увлекая публику невероятными перспективами. Гостям выставки была предложена заманчивая программа: воздушные опыты бельгийского барона Картера на аппарате «оригинальной системы», демонстрация самолета американцев братьев Райт, впервые применивших компактный бензиновый двигатель, а также гигантский аэростат, сконструированный графом Цеппелином.

В связи с этим уникальным мероприятием гастрольный маршрут берлинцев был изменен, и прямо из Мюнхена они направились во Франкфурт-на-Майне. На следующий день после прибытия вся труппа собралась на трибунах взлетного поля. Сотни глаз следили за тем, как возле похожего на гигантскую стрекозу самолета сустились люди, как, тарахтя и фыркая, завелся мотор и аппарат, неуклюже переваливаясь с боку на бок, пополз по траве. А затем — буря восторга! — самолет братьев Райт отделился от земли

и вдруг, почувствовав себя в воздухе легким и сильным, с шумом прошелся над трибунами. Сделав несколько кругов, самолет вернулся, грянул оркестр, и дамы с зонтиками и цветами кинулись через поле к устало вращающей пропеллером машине.

Вскоре должен был появиться загадочный цеппелин. Но проходили часы, а он все не прибывал. В конце концов актеры были вынуждены покинуть поле. Вечером они играли «Медю», которую поставил Феликс Холлендер, и исполнительница главной роли Аделе Зандрок уже с утра, отказавшись от «технических развлечений», готовилась к спектаклю.

Аделе Зандрок с 1905 года выступала на сцене Немецкого театра в ролях благородных героинь классического репертуара. Эта сорокапятилетняя высокая брюнетка и в жизни держалась необычайно величественно, проявляя во всех вопросах истинно королевский консерватизм. В свое время она язвительно высмеяла «голые колени» во «Сне», и ее оценки разного рода сценических новаций обогащали закулисный юмор. Хотя самой Зандрок чувства юмора, по-видимому, не хватало. Сочетание воинственной безапелляционности с банальностью, дающее превосходный комический эффект, сделает актрису на склоне лет блестящей исполнительницей забавных старух в кинематографе. Затея с поездкой во Франкфурт и вся выставочная шумиха раздражали горделивую Аделе, в которой уже дремали сварливые героини будущих кинолент. Но возможность выступить в любимой роли заставила актрису отправиться в эту поездку.

В роли Медеи Зандрок была великолепна. Ее движения и скульптурные позы заставляли вспоминать величественную Шарлотту Вальтер — незабываемую приму Бургтеатра.

Лишь только начался спектакль и голос Медеи, наливаясь металлом, зазвенел в благоговейной тишине, с улицы ворвался ликующий рев: наконец-то появился цеппелин! Публика и актеры бросились к выходу, и впереди всех была Аделе Зандрок. В развевающей белой тунике, с трагическим изломом бровей, стояла она на ступенях театра, воздев руки к розовому от заката небу...

Актеры уже успели разгримироваться, когда зрители, отдав должное цеппелину, вернулись на свои места. По просьбе администрации выставки исполнителям пришлось начать спектакль сызнова.

Пройдут годы. Просматривая репортажи с фронта, описывающие боевые успехи немецкой авиации, Рейнхардт вспомнит этот далекий мирный вечер, восторженный рев толпы и Аделе Зандрок у портала театра, величественно протягивающую руки к гигантскому воздушному кораблю. Он плыл в безоблачном небе, стрекоча маленьким пропеллером и поблескивая в последних лучах солнца знаменитыми цельнометаллическими боками — красавец-аэростат,

техническое чудо, прозорливо рекламируемое графом Цеппелином как «новейшее средство, способное доставлять и метать снаряды на большие расстояния».

ГЛАВА ВТОРАЯ

В театре Рейнхардт появлялся к двенадцати часам дня. Выглядел он всегда одинаково — так, будто собрался на торжественную встречу: элегантный костюм, тщательно расчесанные жесткие волосы, легкое благоухание английского одеколона «Ярдлей». «Мы шли рядом, чтобы вдыхать этот запах, — вспоминает актер Рудольф Форстер. — Весь вид Рейнхардта доставлял нам эстетическое удовольствие». Неторопливо проходил Профессор к своему столику у шестого ряда партера, внушая присутствующим предчувствие чего-то необыкновенного, что должно случиться сегодня в театре. Невозможно было поверить, что этот барственно-томный человек всего лишь несколько часов назад отпустил актеров, с которыми всю ночь репетировал у себя дома, а потом еще работал над режиссерским планом новой постановки — он привык спать мало или не спать вовсе, если близится премьера, а то и две сразу.

Почти час Профессор молча наблюдал за работой актеров и улыбался. Внезапно происходил взрыв: Рейнхардт сразу включался в работу, и с этой минуты репетиция набирала бурный темп. Режиссер был неистощим — идеи, находки рождались одна за другой. Он показывал, подсказывал, слушал, искусно подталкивал актера к необходимому решению, то подтрунивая над неудачами, то поощряя тонкой лестью. Никто не умел так заразительно смеяться над десятками раз повторенной комической репликой, никто не мог так просто, без громких слов и нажима, помочь актеру раскрыться, поверить в себя.

«Рейнхардт говорил мало, но актеры сами вычитывали в его выразительном (и всегда чуть смеющемся) взгляде либо похвалу, либо осуждение себе, — вспоминал Михаил Чехов. — Наблюдая за ним, я заметил: он не только смотрел на актеров и слушал их. Он непрестанно играл и говорил за них внутренне. Актеры чувствовали это и старались угадать, что хочет Профессор от них. Это возбуждало их актерское честолюбие, их чувство соревнования и желание достигнуть того, что могло бы удовлетворить их Профессора. Они делали внутреннее усилие, и роли их быстро росли. Так молча режиссировал Рейнхардт одним своим присутствием, одним взглядом и достигал больших результатов»¹.

К выговорам Рейнхардт прибегал чрезвычайно редко. Он обращал к провинившемуся удивленное лицо и царственно ронял:

«Так что же это? Почему?» В такие моменты все настоуживались: Профессор недоволен!

Нередко работа затягивалась за полночь, но и тогда костюм Профессора, переигравшего уже все эпизоды, казался свежеевыглаженным, а лицо сохраняло выражение удовольствия и готовности начать все заново. Часто бывали случаи, когда увлекшегося режиссера чуть ли не силой уводили со сцены, чтобы установить декорации для вечернего спектакля. И тогда занятые в готовящейся сцене актеры отправлялись репетировать к Максудомой. И все эти долгие часы Рейнхардт был чрезвычайно любезен и неслыханно терпелив, никогда не нервничал и не повышал тона: он излучал ту атмосферу радости, в которой, по его убеждению, должен вырастать спектакль.

Этот «Наполеон сцены» умел следовать за актером самозабвенно, с наслаждением. «Его спокойная, мужественная собранность, рассудительная, пластическая речь, умение слушать собеседника — одним словом, все то, что составляло личность этого человека, располагало меня к нему точно так же, как и всякого, кто попадал под действие ее магнетизма, — вспоминает Томас Манн, — а наблюдать его за работой, например, на репетициях в Берлине, на которые он, не знаю почему, допускал меня даже в тех случаях, когда доступ в театр был закрыт для всех любопытных, было самым интересным занятием в моей жизни. Я понял тогда причины благодарно-страстного обожания, которое питали к нему его товарищи по театру, актеры его труппы. Ведь нельзя не любить того, кому ты обязан всем, что есть в тебе хорошего. Рейнхардт-режиссер не навязывал актерам ничего, что было бы чуждо их физическому и духовному складу, не подавлял индивидуальность, а, наоборот, любовно и проникновенно брал от каждого нечто ему одному свойственное, для него одного характерное и выявлял дарование во всей его силе, полнокровности, блеске. Сколь многих, кто без него ничего не узнал бы о себе, о ком никогда не узнал бы мир, он озарил сиянием своей славы, и не потому только, что он нуждался в них, а потому, что как артист, обладавший широкой натурой, он искренне любил все артистическое!»²

Об актерской школе Рейнхардта, его умении открывать и воспитывать сценические дарования говорили уважительно даже те, кого не слишком восхищало его творчество.

Рейнхардт вырастил множество исполнителей, которые с гордостью называют себя его учениками (среди них — американцы, итальянцы, сербы, румыны, шведы), но не оставил почти никаких теоретических рекомендаций. Мемуары бережно сохранили отдельные эпизоды работы Рейнхардта с актером — трогательные подробности, симпатичные мелочи, красочные детали, свидетельствующие об уме, деликатности, находчивости, профессиональном

чутье Макса. Но загадку магического воздействия Профессора на окружающих они не разрешают. Существует небольшая новелла Рейнхардта, шуточный автопортрет режиссера, написанный в 1915 году. Что скрывается за его насмешливой, слегка подтрунивающей над легендами о «сценическом священнодействии», интонацией? Хитрость Мага, хранящего свои секреты, или наивность человека театра, верящего во всемогущество творческого озарения, не подлежащего объяснениям и анализу? Ведь «создающий Театр — равен богу» и его труд подобен мистерии сотворения мира. Стоит ли всерьез прикасаться к высшей тайне? И Профессор шутит, скрывая под маской иронии то, что по существу рождает его праздники: лихорадку творчества, отгоняющую сон и останавливающую время, страх неудачи, спазмы в горле и предательские, сентиментальные слезы, бегущие по щекам в свете театрального прожектора. Спрятавшись в новелле за нейтральное слово «режиссер», Рейнхардт рассказывает нам о себе:

«Сначала режиссер у себя в тихой комнате знакомится с пьесой. Он целиком отдается ей, читает подтекст. Он переносится в эпоху автора, оставаясь при этом сыном своего века и наполняя античные или любые другие времена духом своего времени.

Своей фантазией, как универсальным ключом, режиссер открывает все двери и спускается в глубокие тайники, где возникает все живое и где автор впервые ощутил произведение. Ведь только оттуда, из первозданной глубины, его можно выконать со всеми корнями.

Долго блуждает режиссер во тьме. Затем наступает озарение. Он видит широкие просторы, высокие своды, вершины с вечными снегами... А потом опять — бесконечные переходы, мрачные комнаты, пустынные лестницы, дуга, залитые лунным светом, и леса с призрачными тенями. Тени движутся, приближаются, обрастают плотью. Режиссер смотрит затаив дыхание на этот волшебный мир. Сердце его громко бьется и тут же получает нежное, вторящее эхо в образах... Вдруг он понимает, что все эти видения — плоть от его плоти, что они чувствуют и мыслят так же, как он. Миражи обретают плоть, рождается новый, чудесный мир. Он еще окутан дымкой, но уже дышит, говорит, радуется...

Режиссер садится за стол и трясущимися от волнения руками спешит записать свое видение рядом со словами автора... Душа его наполняется музыкой сфер. Он спешит записать все пережитое, рядом с каждым словом — заметка, звук, нота. Это партитура. Спектакль построен. Ах, это блаженство замысла...

Погруженный в себя и глубоко взволнованный режиссер садится за пульт. Перед ним сцена. Тусклая лампочка на столе. В сумраке видны декорации из других пьес, смешные, нелепые, сваленные в кучу, пестрые, как кокетки, с любезной гримасой го-

товые отдаться каждому. Режиссер с тоской глядит на пыльный ветхий хлам. Он слишком широко размахнулся...

Как же здесь все это возникает: шум леса, высокий собор, безграничные равнины? Антрепренер отворачивается, скрывая подленькую улыбку. Бухгалтер выводит нелепые цифры на клочке бумаги, а режиссер все глотает, стиснув зубы.

Приходят актеры. О господи! Пустые, самодовольные, ничего не смыслящие. Некоторые зябко ежятся, раздраженные, заспанные. Это враги. Все — враги! Покашливая, они презрительно листают свои роли. Разумеется, они хотели играть совсем другое... И как назойлив этот человек, сидящий за режиссерским пультом... По углам шелчутся, а тот, за пультом, все слышит, все знает наизусть. С небес он свалился в прах. Он борется с отворачиванием. Позади кто-то открыто зевает...

Режиссер приказывает себе начать. Помощник сзывает всех. Актеры выходят из своих углов с благородным удивлением: зачем все это? Они читают роли, ничего не понимая, либо с демонстративным безразличием, либо с чувством превосходства над всем происходящим. Все становится холодным, чужим, мертвым. Режиссер начинает говорить, подсказывает, пытается растолковать свой замысел. Актер слушает молча, его враг опять хочет навязать ему свое, а у него совершенно иное впечатление от роли.

Aga! Ну, рассказывайте, какое же? Поток глупейших слов. Их надо вежливо выслушать... А вот другой, благодарный — это тот, у кого большая роль. Он считает, что она как раз для него. Он счастливо улыбается. Актеры... Дети... Появляется надежда. Режиссер вдохновляется. Одного переубеждает, другого подчиняет, третьему доказывает важность его роли, в сущности, ничтожной, а четвертый сам начинает что-то понимать.

Режиссер говорит с горячностью, объясняет, подыгрывает, воодушевляет. Он пытается создать атмосферу радости. Это очень важно для него на репетиции — радость, азарт игры, задор. Он хвалит и льстит. Это как бальзам на душу.

Актеры медленно оттаивают. Вот они уже улыбаются, подтягиваются, входят в игру, дают себя увлечь. Режиссер делает вид, что доволен, изумлен, говорит: «Все хорошо, даже замечательно! Вот только одна маленькая деталь...» А эта деталь — самое главное.

Режиссер проникает в душу каждого, хочет поддержать, то просьбой, то лаской, то строгостью. Надо и порычать и поорать, обрушить театральный гром и молнии. Все настораживаются. Пусть. Главное, чтобы они разогрелись, тогда их можно гнуть, формовать. Ведь только в раскаленном состоянии металл поддается ковке.

Вот сытый бургер. Он отлично позавтракал, заплатил налог, у него безупречный галстук, новые лаковые ботинки, на которые

он постоянно поглядывает. Он должен играть безумного короля. Посмотрел на часы — его ждет обед. О, счастливейшая пора, когда комедиант вел бродячее существование и был изолирован от общества: авантюрная жизнь помогала ему совершить скачок в воображаемый мир. А вот этому маститому господину в узких лаковых туфлях, который, как вы догадываетесь, далеко не гений — как ему взять разбег для такого скачка?

Да ведь не могут же все быть гениями! Кто бы тогда докладывал: «Кушать подано?» И мелкие, скромные служители нужны на подмостках, являющих собой весь мир.

Выходит комик, открывает табакерку и вытаскивает затасканные остроты, украшая свою новую роль. У того, кто сидит там, за пультом, кровь стынет в жилах, а он вынужден корчиться от смеха: это действует на комика, как наркотик. Он должен слышать этот звук и старается вызвать его любой ценой. Когда ха-ха и хи-хи замолкают — ему конец. Приходит другой, старый господин, ценный оригинал, который, как сверкающий камень, способен украсить любое ожерелье. Да, но у него нет памяти. Он торчит перед суфлерской будкой, прибаутками пытается скрыть свою слабость, давно известную всему городу. Однако ему присущ вымерший дар — он может импровизировать.

С такими людьми, каждый из которых имеет свои преимущества, репетиции идут неделями. Режиссер неустанно вьется среди них, жужжит, как пчела. Он должен погрузиться во все слабости, ошибки и достоинства актеров и раздобыть в них то, что необходимо для построения его мира.

Работа движется. В ее тепле исполнители расцветают и добровольно отдают все самое лучшее, а некоторые избранные создают вещи потрясающей красоты. Режиссер устанавливает между ними связи, возводит мосты, арки, переходы... К нему протягиваются сотни рук и строят, строят...

Блеснул зеленый луч прожектора. Но никого не отрезвил, не разочаровал. Напротив. Свет прожектора несет сцене жизнь — он дает театру иллюзию, и режиссер шагает в детском блаженстве среди чудес созданной им вселенной. Его воля объединяется с волей других, наполняя живым дыханием призрачный мир. И вот — смотри! Этот мир движется, вращается по своей оси и вокруг солнца (по милости автора). А режиссер без устали ходит вокруг этого маленького глобуса, все печали, все радости и потрясения которого отзываются в его сердце»...³

Эта новелла, пожалуй, самое полное письменное высказывание Рейнхардта по поводу своей работы, вскрывающее весь процесс — от зарождения замысла спектакля до его реализации. Столь щедрый на сцене, он предельно скуп в теории.

Рейнхардт мало говорит и пишет о своем деле не только потому, что он прежде всего практик и считает: все вопросы театра должны решаться на подмостках. Но еще и потому, что театр для него — некое чудо, которое нельзя деловито раскладывать на составляющие. Он не на шутку боится, что «то лучшее, трепетное создание искусства, которое называют театром, легко изотрет пыльцу своих крылышек, если его выловить из привычной атмосферы и перенести в зал заседаний».

И все-таки отдельные положения рейнхардтовской «системы» определяются довольно четко. В центре его «театральной вселенной» — актер. «Он скульптор и скульптура одновременно, он человек на границе между реальностью и мечтой и как бы стоит одной ногой в одном, а другой — в другом мире»⁴.

«Мы уже летаем, слышим и видим через океаны. Но путь к нам самим и к нашим ближним далек, как звезды. Актер на этом пути. С помощью автора он погружается в неисследованные бездны души, своей собственной души, чтобы там таинственно перевоплотиться, а затем вновь с изумлением всплыть на поверхность. Я верю в бессмертие театра, так как верю в бессмертие актера»⁵ — в этом творческом кредо режиссера заключена вся животворящая сила его искусства. Театр — «высшая действительность», изменчивая Вселенная, созданная самим человеком в загадочном акте творения. Можно лишь прикоснуться к этой загадке, слегка приоткрыть завесу обыденного, видимого простым глазом, а следовательно, несущественного, ложного.

«Высшая действительность сцены» должна концентрировать в себе, собирать, как в фокусе, все важнейшие импульсы бытия, заглушаемые в повседневности хаосом мелочей. Поэтому старательный ученик Брама, усвоивший художественные уроки натуралистической школы — тонкий психологический анализ роли, ансамблевую игру, новую актерскую технику создания сценического образа, — решительно отказывается от жизнеподражания. Рейнхардт требует от сцены образности и лаконизма поэзии. Герои его сценических композиций даже если олицетворяют современность, слегка вознесены над реальностью.

Но как все же выглядели актеры Рейнхардта, как они держались на сцене, произносили текст? Как происходила материализация персонажей в «высшей действительности» рейнхардтовской сцены? «Должен ли актер находиться над ролью или в ней самой?» — спросили у Рейнхардта в беседе. «Искусство игры — это искусство обнажения, а не перевоплощения!.. Актер перевоплощается в чужую судьбу, но не в другого человека... Его счастье — в экстазе этого перевоплощения, а счастье зрителя — в открытии индивидуальности актера», — ответил он журналисту, так и не прояснив загадку⁶. Вопрос о взаимоотношении актера и роли не

имел для Мага самостоятельного значения, отдельного от понятия «спектакль».

Приверженцам «высокого венского стиля» актеры Рейнхардта казались чрезмерно простыми, «обытовленными». Сторонникам реалистического бытописательства — излишне манерными, «пафосными». И те и другие были правы, подметив отступление рейнхардтовских актеров от двух сценических школ — перевоплощения и представления. Особенность их стиля заключалась в синтезировании искусственности и естественности с точным соблюдением дозировки этих компонентов в зависимости от образного строя конкретного спектакля. Актер Рейнхардта живет в заданной, постоянно меняющейся системе координат, оставаясь самим собой, то есть, по выражению режиссера, «стоит одной ногой — в одном, другой — в другом мире, возвышаясь над ними». Именно этим тяготением Рейнхардта к приподнятости сценической реальности отчасти объясняется его приверженность к яркой актерской индивидуальности, которая сама по себе уже является особым стилем, отступлением от усредненного, безликого стандарта.

Наиболее полно актерский идеал Рейнхардта воплощал Моисси. Так, как говорил и двигался Моисси на сцене, в жизни не говорили, не двигались. Голос актера звучал страстно, с напевной мелодичностью вокальной арии, пластика приближалась к отточенной выразительности хореографической партии. Но и голос и пластика были наполнены живым чувством, динамическая ритмичность фразы, активность жеста, поз оправдывались интенсивностью душевных движений.

Актер — центр любого сценического мира. Это принцип, которому «трюкач» и «устроитель чудес» никогда не изменяет. «У Рейнхардта актер является основой. От него он исходит, к нему возвращается. Куда бы ни обращалось его режиссерское искусство, оно всегда оглядывается на актера. Все для него является путем к актеру, часто путем окольным, по которому он охотно идет некоторое время, не забывая, однако, о своей цели — об актере. Правда, только актерское искусство его не удовлетворяет, он нуждается в большем, ему нужен художник, необходимы чудеса освещения, он нуждается в машинисте, ему требуется музыка, танец. Но для чего? Для возвышения актера»⁷.

Про Рейнхардта говорили, что «интонация актера значит для него более, чем сам текст», что на первом месте «у него актер, а потом драматург, как способ выявления актера». Действительно, он предоставлял исполнителю свободу, с интересом наблюдая, как раскрывается его личность в заданных драматургом условиях. Поэтому актер Рейнхардта должен был стремиться к познанию и совершенствованию своего «я», а уже затем переходить к таинствен-

ному, управляемому режиссером процессу совмещения этого «я» с ролью.

Терпеливо и умело вел Рейнхардт артиста к слиянию с ролью своим особым, одному ему известным путем. «Многое угадывал Рейнхардт интуитивно. В чем заключалась чарующая сила его слова, когда он вдруг вставал со своего кресла на авансцене, становился на место актера и играл за него, произнося текст его роли? В том, что каждый произнесенный им звук, каждая буква в слове наполнялись особой выразительностью, свойственной этой букве, этому звуку человеческой речи... В силу своего таланта Рейнхардт мастерски владел отдельными звуками речи, выражал ими то характер героя, то придавал своей речи упругость и пластичность, то пользуясь ими, как живописец красками, то, как музыкант, сочетая их в мелодии,» — вспоминал Михаил Чехов³. Артистизм Рейнхардта позволял ему показывать роль, перевоплощаясь не только в Фердинанда из «Коварства и любви» или в роскошную венецианку Порцию, но и в того актера, который эту роль осваивает. Шильдкрауту он показывал Шейлока именно таким, каким мог и должен был быть Шейлок Шильдкраута.

Критика не раз прославляла особое умение Профессора находить неожиданное решение уже накрепко зафиксированным традицией классическим образам. По-видимому, секрет заключался в том, что режиссер шел к герою через видение конкретного актера. При всей скрупулезности предрепетиционной работы над пьесой, при детальной выверенности партитуры, Рейнхардт часто менял не только отдельные мизансцены, но и толкование роли в целом, если решение, предложенное артистом, казалось ему удачным. Все разговоры о режиссерской деспотии, подчинившей театр, которые вспыхнули в начале века, к Рейнхардту имели самое малое отношение. Он не навязывал своего взгляда на роль, но добивался, чтобы избранный актером рисунок роли был воплощен им со всей полнотой, на которую тот способен. И здесь Рейнхардт достигал невероятных результатов — исполнители превосходили свое дарование, неожиданно для всех и для самих себя.

Отношение Рейнхардта к актеру как к «центру театральной вселенной» позволяло ему назначать на центральные роли исполнителей противоположных индивидуальностей. Таким образом через вечер игрались, по существу, разные спектакли: копировать первый состав в группе Рейнхардта было не принято.

Приступая к постановке «Короля Лира» в Немецком театре в ноябре 1908 года, режиссер отдает главную роль двум исполнителям — Альберту Бассерману и Рудольфу Шильдкрауту.

Шильдкраут, удачно сыгравший Шейлока, был скорее характерным, чем трагическим актером. А высокий, грузный, с крупным суровым лицом воина-простолюдина Бассерман — актером герои-

ческого репертуара. Резкий южногерманский акцент, хроническая хрипотца, угловатость движений помогли Бассерману завоевать славу «мастера реалистической игры». В его исполнении всегда ощущалась какая-то непрерывная жизнедеятельность, обеспечивающая органическое слияние актера и образа. На сцене он говорил, ходил, вел себя так, как разговаривают, ходят и ведут себя на улице, дома. Именно эта «антитеатральность», бытовая естественность игры и привлекала Профессора. Индивидуальные сценические приемы Бассермана — длинные паузы, неожиданные повороты головы, корпуса — обрели в условиях «высшей действительности» рейнхардтовских спектаклей необыкновенную выразительную силу.

Назначая на роль Лира Шильдкраута и Бассермана, Рейнхардт хотел полнее раскрыть образ шекспировского героя, выделив и укрупнив основные его ипостаси: Лир — поруганный король и Лир — отверженный отец. Обе трактовки, взаимодополняя и оттеняя друг друга, органично входили в общий замысел режиссера: два Лира являли собой два аспекта трагического прозрения — человеческого и государственный.

Лир Бассермана — король с головы до пят, плоть от плоти своего жестокого, своенравного времени. Это восьмидесятилетний старец с голым черепом и густой бородой патриарха, которого вносили в зал, как восточного пашу. Он упрям, раздражителен, с резкими нервными движениями и старческой сонливостью. Корделия — Люци Хефлих — единственная страсть этого одряхлевшего владыки, неизбежно верящего в дочернюю любовь и преданность вассалов. Трагедия Лира в исполнении Бассермана воспринималась как эпически-монументальная.

У Шильдкраута Лир лишился своего величественного ореола. Это прежде всего любящий отец, человек взбалмошный, но добрый, в котором нет ничего от властолюбца, тирана. Трагедия этого Лира — трагедия поруганной отцовской любви. На колени перед унижающей его Реганой падал не король, а старый, молящий о милосердии отец. Если прозревший Лир Бассермана внушал страх, то Лир Шильдкраута вызывал жалость.

Необычен и эксперимент, который Рейнхардт проделал в этом же году с первой частью «Фауста» Гёте. Назначая на ведущие роли актеров с разными индивидуальностями, он словно делал наброски к последующей работе над этим труднейшим произведением, подобно художнику, пишущему в преддверии большой композиции множество эскизов. Перебирая исполнителей, Рейнхардт как бы опробовал весь концептуальный диапазон драмы Гёте. В одном варианте он сделал упор на учености Фауста, выделив его философские монологи. В другом усилил лирическую тему. Различным фигурам Фауста соответствовали разные типы Мефисто-

фея: Вегенер был исчадием ада, Шильдкраут — плутом. Менялся в исполнении разных актрис и образ Гретхен. Люци Хефлих играла трагический надлом, Эльза Хаймс — девическую чистоту, Камилла Айбеншютц — возвышенную влюбленность. Изменение актерского состава «Фауста» позволило Рейнхардту как бы «проиграть» различные варианты произведения Гёте в поисках наиболее современного его звучания.

Ближе всех к сегодняшнему дню был Фауст в исполнении Моисси. «...Фауст — Моисси, — вспоминает А. В. Луначарский, — есть настоящая *апофеоз интеллигенции*, людей ума и утонченного чувства... В моменты раздумья, отчаяния, взлетов, эротики, всегда и неизменно — это тонкий человек, это человек первого ранга «духовности», носитель огромной внутренней жизни»⁹. Пылкая душа этого Фауста была обременена сознанием несовершенства мира, неотступные думы покрыли его лоб морщинами, и лишь молодые ясные глаза горели фанатическим блеском. «Перед публикой, — писал критик, — возникал один из тех людей, которые не только самозабвенно отдавались поискам истины, но и были фанатически преданы этим исканиям. Согласно замыслу Гёте он жаждал приобретения знаний любой ценой, пусть даже ценой преступления»¹⁰.

С образом Фауста в творчестве Моисси наметилась новая тема, которая станет для актера ведущей. Его Фауст, Гамлет, Эдип, Федя Протасов — трансформации трагического образа правдоискателя. Одновременно, в ролях Шпигельберга, Мефистофеля и других, актер разрабатывал характер талантливого, жизнелюбивого циника, наделенного острым умом и предприимчивостью. Очевидно, трактовка этих образов была подсказана Моисси философией Ницше, под влиянием которой находились многие прогрессивные художники Германии. Идеи Ницше, призывавшего к переоценке существующих ценностей, в определенной своей части служили орудием в борьбе с филистерской моралью. Оба типа героев Моисси, противоположных друг другу по нравственной сути, были враждебны по отношению к современной действительности: не принимали ее, расходились с нею.

Многолетнее сотрудничество с Моисси имело для Рейнхардта особый смысл: благодаря актеру в спектаклях Профессора отчетливо зазвучала нота протеста против существующего порядка вещей. Одним из лучших созданий, рожденных этим счастливым творческим союзом, стал Гамлет.

Третий раз пути Рейнхардта и Станиславского сошлись настолько, что невольно возникает мысль о некоем скрытом творческом соперничестве: как не связать «На дне» в Москве и следующую за ним берлинскую «Ночлежку», гастроли Художественно-

го и появление Камерного?.. В 1909 году в жизнь Станиславского и Рейнхардта одновременно вошел «Гамлет».

Работа над великой трагедией началась для обоих режиссеров несколько необычно: Станиславский заключил договор с англичанином Гордоном Крэггом, допустив таким образом к созданию спектакля чужака (чего никогда более не делал), Рейнхардт же решил принять участие в экспериментах Георга Фукса, поставив «Гамлета» в мюнхенском театре. Станиславскому в совместной работе с Крэггом виделся выход к «новым принципам постановки», к созданию «нового сценического фона». Рейнхардту казалось, что применение принципов «рельефной сцены» поможет найти путь к «духовно-утонченному искусству».

Замысел Крэга, предложенный МХТ, и концепция спектакля Рейнхардта при всей их видимой несовместимости близки. И у того и у другого «Гамлет» — монодрама, в которой лицом к лицу сведены два начала: личность и мир. Но если у Крэга в основе спектакля — трагический конфликт «духа и грубой материи», то у Рейнхардта — столкновение человека с извечными проблемами бытия. В крэгговской интерпретации трагедии золотому «мундирному миру», являющемуся как бы образным знаком «материи», противопоставлена возвышенная, очищенная от мирской скверны духовность; в противоборство вступают обобщенные понятия, символы. Рейнхардт мыслит конкретнее. Для него мир — это жизнь со всей ее реальной сложностью, а Гамлет — живой человек, мучающийся над постижением этой сложности.

Английский новатор сцены, опередивший, по словам Станиславского, век «на полстолетия», хотел «...дать театру возможность показать жизнь только в ее истинных и сущностных формах, увидеть, где человеческое бытие соприкасается с тайной, вечностью, где внешняя красота мира становится выражением его скрытой духовной красоты, т. е. красоты абсолютной»¹¹. В своей одержимости этой идеей он не терпел никаких возражений со стороны «косного мещанства» и после многочисленных столкновений с директорами лондонских театров, сопровождаемый репутацией фанатика, безумца и гения, скитался по Европе в поисках взаимопонимания.

В 1904 году Брам пригласил Крэга в Лессинг-театр для создания декораций к «Спасенной Венеции» Отвея. В 1905-м сделать эскизы к «Буре», «Макбету», «Цезарю и Клеопатре» Крэгу предложил Рейнхардт. Элеонора Дузе в 1906 году доверила Крэгу оформить «Росмерсхольм» во Флоренции. Однако все эти попытки наладить творческие контакты с эксцентричным гением окончились неудачей. С Брамом Крэг расстался после первого же выяснения отношений к сценической условности, обнаружившего полное несоответствие взглядов этих театральных лидеров. С Дузе Крэг

рассорился навсегда, узнав, что во время гастролей в Ницце были «урезаны» его декорации, а следовательно, уничтожена сама идея гиперболизации пространства. С Рейнхардтом тоже ничего не получилось: в «Макбете» Крэг для ритмической организации сценического пространства хотел найти особый, лишенный осязаемой фактуры материал, в то время как практически мыслящий Профессор в качестве компромиссного варианта предлагал бархатные драпировки.

Крэг и Рейнхардт существовали как бы в разных мировоззренческих пластах. «Высшая действительность», творимая Рейнхардтом на сцене, была для Крэга слишком реалистична, обременена материальностью, мешающей прорыву к тайным законам бытия. Его интересовали сами понятия времени и пространства как общие принципы изменчивости мира. Предметом его образных исследований было соприкосновение индивидуального сознания с вневличностными силами, управляющими жизнью.

Уделом Крэга стала трагедия непонятости. Его постоянными спутниками — бедность и гордое одиночество. Рейнхардту сопутствовала удача, всеобщее признание. В отличие от Крэга он почти полностью реализовал свои замыслы. Оба режиссера стремились к одному — к обогащению образного языка сцены, пересмотру ее традиционных выразительных возможностей. Но то, что Крэг отстаивал с позиций крайней бескомпромиссности, Рейнхардт старался «адаптировать», приспособить к современным условиям.

Несмотря на свое актерское прошлое, Крэг был прежде всего художником, Рейнхардт — истинным «человеком театра». Замыслы Крэга вызревали на холсте, на листе бумаги, не согласуясь с требованиями сцены, уровнем ее развития. Лишь техника кино конца XX века смогла бы реализовать крэговские идеи «одухотворенных форм». Рейнхардт исходил из реальных возможностей театра, с героической смелостью их расширял и к ним же возвращался. Его «высшая действительность» создавалась из существующих, вполне доступных материалов и являла собой не символическое выражение бытия, а его полнокровный образ.

«Гамлет» заставил Профессора пересмотреть свои художественные принципы и отчасти приблизиться к сценической эстетике Крэга.

Прибыв в начале июля в Мюнхен, Рейнхардт начал работу с переоборудования сцены. Часть пола между узкой игровой площадкой и задней стеной пришлось опустить. В провале установили фонари, и дым, клубящийся в их лучах, образовал некую таинственную пелену, из которой появлялись действующие лица трагедии. В туманной мгле парила тень отца Гамлета, за светящейся завесой скрывался подслушивающий Полоний, в призрачном маре, как в пророческом сне, разыгрывалась сцена «Мышеловки».

Отдельные детали оформления — трон, камень надгробия, — вынесенные на игровую площадку, обозначали место действия, а туман, то прозрачный и легкий, то густой, заволакивающий всю сцену, создавал атмосферу этого «Гамлета».

Через две недели спектакль был готов. Состоялась премьера, и главный успех выпал на долю «мистического пространства, рождающего трагедию», в описаниях которого соревновалась мюнхенская критика.

В ноябре Рейнхардт почти без изменений перенес «Гамлета» в немецкий театр. Оформление было лишь увеличено соответственно размерам сцены. Но «туманный ров» исчез, а вместе с ним — и тревожная атмосфера мюнхенского спектакля. Берлинская премьера прошла без особого шума. Критика единодушно отметила высокую культуру актерского исполнения, мастерство ансамбля. Однако эти комплименты не могли удовлетворить Рейнхардта. Он понял, что образный прием, возникший на «рельефной сцене» скорее как средство борьбы с ее аскетизмом, по существу, определил звучание спектакля, обеспечив его успех. Необходимо было найти какое-то новое решение и для «Гамлета» в немецком театре.

В следующем, 1910 году Рейнхардт делает еще один вариант спектакля. Он ищет то соединение абстрактного пространства и реальных деталей, которое примирило бы отвлеченность и конкретность. Желаемого эффекта профессор добился чрезвычайно просто. Он накрыл оркестровую яму и три ряда партера помостом, углубив тем самым сценическое пространство, и замкнул заднюю сцену высоким сферическим куполом с вмонтированными в него лампочками. Сцена превратилась в гигантское окно, распахнутое в бесстрастную и холодную бездну. Возник образ мироздания, с которым сопоставлялся человек.

...Под свист ветра поднимался занавес. Вместо привычного нагромождения стен и бойниц — бездонная лунная ночь, освещенная мерцанием холодных звезд. Сцена пуста, и лишь слева, спиной к зрителю, с огромной алебардой у раскаленной жаровни бодрствует часовая... «Особый, придуманный Рейнхардтом прибор наполняет воздух пронзительным воем ветра, — писал С. Волконский, — под этот визг... вращающаяся сцена переносит нас в разные концы террасы замка, и таким образом «чистая перемена» места превращается в явление природы»¹².

Центральную роль в этом варианте «Гамлета» исполнил Альберт Бассерман. Профессор остался недоволен трактовкой Моисси, сыгравшего Гамлета в мюнхенском спектакле. Гамлет — Моисси, чувствительный подросток, был похож на героя ведекиндовской «детской трагедии». Узнав о темных делах в Эльсипоре, он плакал, причитал, метался. О нервозности актера, близкой к истерике, яз-

вительно упоминала театральная пресса. «Таинственный ров» — мистическое пространство спектакля — страшил и угнетал молодого человека. Он мучился реальной житейской трагедией, а за его спиной стояла тайна. Гамлет, сыгранный Мойсси на «рельефной сцене», был слишком инфантилен для шекспировского произведения.

Бассерман создал совершенно иной образ. Безвольного юношу, мечущегося в кольце ужаса и преступлений, сменил деятельный воин, упорно отыскивающий правду и вершащий правосудие.

Новая версия Немецкого театра нашла горячий прием у театральной общественности Берлина. Критика признала этого «Гамлета» «одним из наиболее глубоких постижений английского генерала немецкой сценой».

А в Москве уже больше года разыгрывалась сложнейшая история сотрудничества Крэга и МХТ, шла борьба за то, чтобы достичь органичного соединения реалистической исполнительской техники актеров с символикой «духа трагедии». Англичанин с боем сдавал позиции. Мучались, не находя нужного тона, актеры. Тут столкнулись не только разные творческие принципы — театра и приглашенного постановщика, — но реальность и мечта, действительно, «на полстолетия» эту реальность опередившая. Золотые ширмы, устремленные куда-то под небеса, кружащиеся в бесшумном танце, поражали воображение на эскизах и в макетах. Добиться того, чтобы они двигались в спектакле, на глазах у зрителя, не удалось: театр того времени не располагал необходимой для этого техникой.

В декабре 1911 года «Гамлет» Художественного театра наконец был показан, подняв большую волну откликов. С равной горячностью высказывались противоположные мнения. Однако очень скоро буря улеглась, спектакль, не найдя признания у широкой публики, сошел со сцены, а знаменитые ширмы обрели свое последнее пристанище на заднем дворе театра.

«Я легко представляю себе, что из «Гамлета» в живописно-декорационном отношении можно извлечь нечто прекрасное, — заявил Рейнхардт в 1912 году. — Но будет ли это «Гамлет»? Попытка поставить эту трагедию с помощью крэговских ширм мне понятна. Но я лично предпочел бы видеть «Гамлета» в исполнении великого артиста, тогда, по существу, не нужны и декорации.

Я теперь стремлюсь, главным образом, к тому, чтобы освободить актеров от балласта декораций. Ведущая партия на сцене принадлежит актеру, а оформление должно выполнять функции аккомпанемента — приблизительно так, как это было во времена Шекспира. Техника должна быть слугой сцены, а не ее госпожой. И прежде всего — простота, простота и ясность»¹³.

Фраза о великом артисте, «которому не нужны и декорации», помимо скрытой иронии в адрес МХТ, содержала и довольно явный намек на то, что такой актер у Рейнхардта есть.

В 1913 году, не меняя образного решения своей последней постановки трагедии, он вновь отдал Гамлета Моисси, благодаря которому на сцене Немецкого театра появился фактически новый вариант спектакля. В течение пяти лет актер не переставал работать над ролью, и перед зрителями предстал герой, совсем не похожий на мюнхенского Гамлета, изначально обреченного на гибель своей немощью, неспособностью сопротивляться злу. Но это был не воин, как у Бассермана, а поэт с аристократическим обликом и болезненно чуткой совестью. В нем было что-то детское, он притягивал к себе наивной и прекрасной верой в человека. Он был так же потерян и смятен перед открывшейся ему истиной, перед необходимостью осмысления, действия, поступка. Но в своем новом Гамлете Моисси показал, как человеческая душа становится взрослой. Стремление покарать зло вступало тут в мучительный конфликт с любовью к людям, и жестокая внутренняя борьба делала этого Гамлета истинным героем трагедии, в финале которой он, окрепший духом и возмужавший, выходил победителем.

С виртуозным мастерством выстраивал Моисси рисунок последней сцены. С печальной улыбкой и как бы шутя, раскинув руки, подставлял себя Гамлет под удар Лаэрта. От боли и удивления он вздрагивал. Ни злости, ни отчаяния не было в его всепонимающем взгляде, только некоторое недоумение. Кисти рук бессильно повисли, ноги не держат слабеющее тело, и вот он уже на коленях. Одинокий правдоискатель готов безропотно уйти из мира жестокости и лицемерия. И в этот миг, в преддверии смерти, он делает страшное открытие: клинок, ранивший его, отравлен, отравлена и мать. Предательство и подлость повторены, умножены, торжествуют. Гамлет поднимается во весь рост. Его хрупкая фигура вдруг словно вырастает. Твердой рукой направляет он свой меч: зло должно быть уничтожено, всякое преступление против человечности должно караться по законам совести.

Так заканчивал актер лирическую исповедь своего героя, человека начала XX века — времени великих войн и великих свершений. Новаторство Моисси сегодня может показаться нам банальным: мы уже привыкли видеть в Гамлете своего современника, человека, ведущего с нами разговор о насущных проблемах жизни. Нас приучили к этому замечательные Гамлеты XX века: Михаил Чехов, Гилгуд, Барро, Оливье, Скофилд, а вслед за ними Гамлет Владимира Высоцкого, вышедший на сцену с гитарой. Но тогда «узнаваемость» Гамлета воспринималась как откровение. Зрители тех лет, отправляющиеся смотреть Шекспира, ожидали увидеть спектакль, где высота помыслов и накал страстей отвечают пред-

ставлению о «возвышенном идеале», оставляющем простого человека где-то внизу, в стороне. Вот почему они были потрясены, когда перед ними возник обыкновенный юноша, похожий на студента философского семинара, застенчивый и хрупкий, и тем не менее имеющий право называться Гамлетом.

В московском спектакле шекспировского героя играл Качалов. Интересно, что два крупнейших европейского актера, принадлежащих к разным по своим национальным и художественным традициям сценическим школам, создали близкие по своей сути образы.

Прежде всего и Моисси и Качалов приблизили Гамлета «к себе и партнеру». У обоих он — современный человек, тонко чувствующий, «думающий интеллигент». В нем нет ничего героического, обличителем и судьей его делает совесть. Непримируемость к злу как основа существования человека в мире — таков основной пафос трактовки роли знаменитыми актерами. Стиль их игры, получивший определение «духовная исповедь», отрицал традиционный для классического репертуара декларативный пафос и величественную театральность.

Знаменательно также, что оба эти Гамлета вступали в конфликт с самой сценической реальностью: в Берлине — в соответствии с режиссерской концепцией, в Москве — вопреки ей.

Гамлет Сандро Моисси, «осовременивающего» даже самые отвлеченные образы, естественно вошел в спектакль, где режиссер сопоставлял живого человека с огромной Вселенной, извлекая из их враждебной разобщенности главный эффект. Гамлет же Качалова появился в московском спектакле вопреки замыслу Крэга, Станиславского и даже помимо воли самого актера, всеми силами старавшегося вписаться в грандиозную сценическую метафору.

В начале двадцатых годов гастрольная труппа Художественного театра покажет свою версию «Гамлета» в Праге, Копенгагене, Вене, Берлине. В Праге Гамлета — Качалова впервые увидит Моисси и будет «совершенно покорен звучанием голоса и пластикой» русского коллеги. После одного из спектаклей на ужине у пражского банкира Розенкранца произойдет знакомство Качалова и Моисси, положившее начало глубокой и преданной дружбе. Сын Качалова, Вадим Васильевич Шверубович, исполнявший роль переводчика во время этой встречи, вспоминает: «Это была одна из самых мучительно трудных по напряжению и, пожалуй, самая интересная ночь в моей жизни. Оба они — Василий Иванович и Моисси — были предельно заинтересованы друг другом, они стремились понять друг друга до самых глубин, до самых сокровенных извилин творческого метода. Ох, нет, не метода — это слишком холодное, поверхностное в данном случае слово — до взлетов и провалов, до бездн и озарений самого творчества. Стремилась постигнуть в сравнении с собой, со своими путями и мерами и, со-

измеряя, вскрывая себя, обнажали себя до последних тайных покровов...

Часов пять или шесть продолжалась эта «исповедь горячего сердца»... Разошлась и позасыпала вся прислуга, все члены семьи, а они все говорили и говорили, смотрели друг другу в глаза, иногда целовались, иногда жали друг другу руки...»¹⁴

А в 1924 году Сандро Моисси, гастролируя в Москве, сыграет Гамлета с актерами Художественного театра...

«Гамлет» стал новой победой «Колумба театральных Америк». Генрих Манн даже заявил, что «в способности чувствовать величие всеобъемлющей жизни» Рейнхардт близок Шекспиру¹⁵. Пьеса «номер один» мирового репертуара, почти одновременно привлечшая внимание Станиславского, Крэга, Рейнхардта, позволила определить и сопоставить основные направления развития театрального искусства. Берлинский «Гамлет» наглядно обнаруживал: у Рейнхардта — свой путь, пролегающий где-то между полюсами театральной мысли, условно говоря, между Станиславским и Крэгом, причем, не столько отрицающий устремления этих художников, сколько их синтезирующий.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

В Максе Рейнхардте многое поражает, и, пожалуй, прежде всего, — фантастическая энергия. Достаточно взглянуть на список его постановок, чтобы убедиться в феноменальной работоспособности этого режиссера.

Частые премьеры — не редкость для театров той поры, когда коммерческий успех определял творческую активность коллектива. Вспомним хотя бы Государственный театр Зальцбурга, на сцене которого начинал свой профессиональный путь актер Рейнхардт. Две-три репетиции, подобранные из старых запасов реквизит и костюмы, декорации, кочующие из спектакля в спектакль, помощь суфлера, буквально диктующего текст актерам, — при таких условиях подготовить спектакль за неделю было делом нехитрым.

Постановки же Рейнхардта, подлинно художественные и новаторские, нуждались, даже при скромной прикидке, не менее чем в двух-трех месяцах работы. А делались они за месяц! Можно себе представить, сколько сил требовала каждая премьера от всей труппы и, прежде всего, от самого Профессора. Конечно, спектакль за месяц — не постоянная норма работы Мага. Иногда он ухитрялся подготовить премьеру за две недели; случались и моменты затишья.

Частые постановки не были продиктованы материальными соображениями: режиссер мог позволить себе и театрам длительные передышки, не опасаясь за состояние кассы. Нужно помнить, что спектакли Рейнхардта, как правило, сопровождались многолетними аншлагами и явной необходимостью частого обновления афиши не было. Кроме того, в театрах Профессора помимо него трудились и другие режиссеры — Б. Хельд, Ф. Холлендер, Р. Валлентин, Э. Винтерштейн, — постановки которых составляли примерно треть репертуара. Но Рейнхардт выпускал премьеры одну за другой, забывая о «старых» спектаклях, требующих постоянного контроля. Его коллеги с грустью отмечали, как быстро теряют блеск лучшие детища Профессора, порученные помощникам и брошенные Магом в безоглядном увлечении новой работой.

Не играли роль и престижные соображения — гоняться за славой Рейнхардту было ни к чему: ее хватило бы на десять режиссерских биографий. Так почему же он пускался в эту головокружительную гонку? Ответ, по всей вероятности, прост: по-другому он жить не мог, как не могли все те, кто оставил после себя внушительные собрания сочинений, несчетное количество живописных полотен и сонмы спрятанных в ноты звуков. Он был одержим творчеством, и жажда воплощения новых сценических миров гнала его вперед и вперед...

Конец 1909 года оказался для Рейнхардта на редкость удачным. С интервалом в четыре недели выпущены «Гамлет», «Дон Карлос», «Укрощение строптивой» — спектакли очень разные и тем не менее чем-то связанные. Опыт «Гамлета» не прошел для Профессора бесследно. Шумная, оглушительно-яркая игра «Укрощения» чревата слезами, а в «Дон Карлосе», в поединке Свободы и Власти, снова сталкиваются человек и жестокий мир.

Оформлявшего трагедию Шиллера Эрнста Штерна увлек замысел режиссера. Пожалуй, только теперь, в работе над этой постановкой, они впервые достигли полного взаимопонимания. Рейнхардт решил поставить «Дон Карлоса» без купюр, со всеми обозначенными в тексте переменами декораций. Штерн, не ограниченный рамками скупой условности, щедро использовал все имеющиеся в распоряжении современной сцены технические средства, подготовив девять совершенно разных павильонов.

Художник стремился, казалось, лишь к исторической достоверности в деталях костюма и обстановки и живописному размещению на сцене отдельных частей декораций. Но как только в штерновские интерьеры вошли актеры, старая Испания превратилась в некий условный мир, «где все есть власть, обман и интрига». В геометрически четких силуэтах стриженных деревьев Аранжуэза, в жестких фижмах и высоких воротниках придворных

дам чувствовалась власть красоты искусственной, регламентированной, холодной.

Механическая выправка грандов, суетливое скольжение священнослужителей рождали ощущение подчиненности, несвободы. Главный «кукловод» в этом театре марионеток — Великий инквизитор, представитель духовной власти в Испании. В руках девяностолетнего старца с погасшими глазами на застывшем, словно маска, лице сосредоточены нити, управляющие католическим аппаратом, родовой знатью и самим Филиппом II.

Фигуры же вольнодумцев — Дон Карлоса и Позы — полны жизни. Идея освобождения Нидерландов, перерастающая в мечту о всеобщей свободе, окрыляет Позу — Моисси: его движения пелучи, стремительны. А образ Карлоса (его играл Бережи) строится на чередовании бурных порывов молодости и оцепенения трагического отчаяния: принц мечется в золоченой клетке дворца, задыхаясь в его удушливой атмосфере, и, не найдя выхода, погибает.

Немало трудностей доставил постановщикам пятистопный ямб, которым написана трагедия. Рейнхардту приходит в голову интересная идея: персонажи пьесы должны совершенно по-разному произносить стихи. Все, кто олицетворяет мир несвободы, — далеки от поэзии, и стихотворный текст превращается у них в рубленую прозу. Поэзия — привилегия свободных людей, и Поза — Моисси почти поет свои монологи.

«Дон Карлос» не принадлежит к числу пьес, к которым Профессор неоднократно возвращался, но спектакль Немецкого театра — одно из наивысших проявлений его мастерства. Зигфрид Якобсон писал: «Рейнхардт не только видит и слышит драматургию, он чувствует ее кончиками пальцев. Он постигает не только историческую и философскую, но и поэтическую правду Шиллера».

...Еще гремели овации, еще скрипели перья маститых критиков, которые перечисляли достоинства новой интерпретации «Дон Карлоса», а неумолимый Профессор исчез. Оставив верных помощников разбираться с бесчисленными визитерами, телефонными звонками и письмами, он уединился в своем доме. Три дня провел Рейнхардт в кабинете, заполняя мелкими торопливыми строчками поля лежащей перед ним пьесы. Когда он, загадочно улыбаясь, появился в театре и, устроившись за своим пультом, распахнул увесистый том, все знали: начинается новая работа. А еще через месяц, 15 декабря 1909 года, было показано «Укрощение строптивой». В зале на протяжении четырех часов гремел смех, и потому Рейнхардт был доволен собой, театром и своей публикой.

«Театр не может существовать для себя, как другие виды искусства. Он состоится лишь тогда, когда его воспринимают,

причем воспринимают хорошо, — подчеркивал он. — То могучее, возбуждающее потрясение, каким является спектакль, нуждается не только в хорошем актере или режиссере, но и в избранной публике. Необходим не только талант для проявления ряда вещей, но и талант для их восприятия. И не всегда проваливается актер, иногда проваливается и зритель»¹. Признанного мастера, привыкшего к аншлагам, всегда волновала «непредрешенная судьба спектакля», зависящая от того, как складываются в день представления взаимоотношения актера и зрителя. «Я завишу от одного-единственного процента зрительского успеха против девяноста девяти процентов собственной уверенности», — признавался режиссер².

Когда Рейнхардт в своем воображении увидел спектакль — «каждый жест, каждый шаг, каждую деталь обстановки, освещения, услышал каждое падение и повышение тона, музыку речевых оборотов, паузы, смену темпов, ощутил биение внутреннего пульса», он еще не знал: поймут ли? Примут ли зрители условия игры, предложенные театром, почувствуют ли тревожность и зыбкость этого яркого мира?

Однако раздумывать было некогда. В пылу увлечения сложнейшая конструкция «Укрощения строптивой» была выстроена за четыре недели. Актеры, рабочие сцены, бутафоры трудились над спектаклем вплоть до премьеры. Только когда зал заполнился публикой, Рейнхардт смог наконец увидеть, что получилось.

Из глубины своей ложи он смотрел, как вырос за распахнутыми занавесом беломраморный зал. Заполняя всю глубину и высоту сцены, он казался огромным, чопорно-величественным. Это был дворец герцога, куда слуги приволокут сонного забулдыгу Слая. Но вот в холодную тишину парадных покоев вторгается иная стихия — свободная, буйная жизнь бродячей труппы. Актеры — пестрые фигурки комедии дель арте (костюмы были сделаны Штерном по мотивам гравюр Калло) — втаскивают свой жалкий скарб и тут же, на глазах у зрителей — герцога, Слая и публики Немецкого театра, — начинают сколачивать подмостки, чтобы разыграть историю укрощения строптивой Катарины. Вприпрыжку, гримасничая и кувыряясь, они прилаживают одну к другой розовые, лиловые, полосатые стены комнат, фронтоны домов, будто нарисованные детской рукой, путают их, разбирают и начинают строить заново. Наконец декорации готовы. Если эти едва слепленные дощатые кулисы повернуть, то появится зимнее поле (обозначенное белой тряпкой), по которому верхом на палочке с лошадиной головой скачут Петруччио и Катарина. Сразу понятно, что в этом условном мире возможно всякое: и дома вполонину человеческого роста, и оживающая мебель, и наигранная жестокость Петруччио, и подлинное преобразование Катарины.

Это не все. Не случайно же Рейнхардт, избрав для шекспировской комедии фарсовую тональность, назначил на главные роли Бассермана и Хефлих, мастеров тонкого психологического рисунка. В нехитром сюжете балаганного представления возникает новая тема — любовь, связывающая первых актеров, героя и героиню, подлинное и стойкое человеческое чувство в изменчивой стихии карнавала.

Но и это еще не все. Изящная модель спектакля имеет скрытую пружину, меняющую смысл этого двойного остранения: чопорности через буффонаду и буффонады через истинность страстей. Восстановив пролог, обычно отбрасываемый постановщиками, Рейнхардт переводит сценическое действие в фантазмагорию сна. И жалкая роскошь комедиантов, и их любовь, и гротескная клоунада, чреватая слезами, — всего лишь пьяный сон Слая, которому наутро уготовано проснуться в жалком трактире. Поэтому и громоздятся на сцене лишние материальности нарисованные вещи, поэтому нарочито искажены пропорции и будто из-под земли вырастают слуги Петруччио, которые через миг оказываются арлекинами, сыплющими затрецины.

Ощущение сна, от которого тщетно ищешь избавления, все чаще преследует современников режиссера. И если фантастический «Сон в летнюю ночь» Рейнхардт превращал в идиллическую реальность, то в реальном «Укрощении» он видел иллюзорность дурного сна, надрывный смех, граничащий с безумием.

Теперь, когда опустился занавес и зрители столпились у сцены, скандируя «браво», Рейнхардт твердо знал, что сегодня он обеспечил себе и тот один, самый важный процент успеха, который вместе с остальными девяносто девятью означает полную победу.

Итак, сыграно «Укрощение строптивой». Радужная театральность, беззаботная игра — всего лишь сон простака, которому суждено тяжелое пробуждение. Не есть ли эта своеобразная концепция шекспировской комедии свидетельство того, что мировосприятие режиссера изменилось? Вряд ли. Маг остался магом, только теперь в его «театральной вселенной» существуют Гамлет и Лир, Освальд и король Филипп. Сияющий небосклон начинает затягиваться тучами. Однако инстинкт человека театра у Рейнхардта по-прежнему столь силен, что он делает спектакль, смущающий постановочным «трюкачеством» даже самых рьяных приверженцев новаций. Он не только вырывает сценический мир из пут житейской или исторической реальности, но и лишает его слова. Весной 1940 года в мюнхенском Художественном театре Профессор ставит пантомиму — сказку «Тысяча и одна ночь», специально обработанную Людвигом Фрекзой.

...На помост, перекинутый через партер, гибкой пружинящей походкой вышел восточный принц в живописном тюбане — Сандро Моисси. Он уселся, по-турецки скрестив ноги, и, сверкая белозубой улыбкой, начал свой рассказ: «Я пришел к вам из далекой страны, дорогой цветов, дорогой жизни...» Отзвучал пролог, повествующий о любви Нур-Альдина к прекрасной танцовщице, о несчастном горбуне и злобном шейхе, и пантомима началась. Больше в спектакле не было сказано ни единого слова — в силу вступил язык жестов, линий и красок.

Эрнст Штерн, оформлявший «Сумуруна», дал волю своей иронической фантазии. В «самаркандско-бухарской роскоши костюмов», в «застывшей музыке» сценических конструкций таилась легкая насмешка над жгучими страстями сюжета. Ослепительно белое нагромождение стен, минаретов, теряющиеся в полумраке лестницы и переходы дворца, залы, украшенные шелковыми занавесами, тяжелыми коврами, освещенные причудливыми лампами, создавали пряную атмосферу арабских легенд и сказаний.

Не остался в долгу и Рейнхардт. С изобретательной, броской яркостью «пишет» он щедрость базара, великолепие шествой и церемоний. Гибкие босоногие женщины в звенящих браслетах, стыдливо прячущие лица за тонкими покрывалами, зеленоголовые евнухи, лоснящиеся вельможи, застывшие под причудливыми балдахинами, и темнокожие полуголые слуги с гигантскими опахалами... На фоне всего этого великоления разыгрывалась история с погонями, поединками, забавной неразберихой и огненной любовью.

Впервые в истории западноевропейской сцены Рейнхардт использовал в «Сумуруне» прием традиционного японского театра кабуки — «дорогу цветов», узкий помост, проходящий через весь зал. «Четвертой стене», сохраняющей иллюзию изолированности театрального представления от зрителя, был нанесен последний удар. «Дорога цветов», смыкающая сценою с залом, была и дорогой к принципиально новому пониманию взаимоотношений актера и публики. Когда на узкой площадке появлялся кровожадный шейх, вооруженный сверкающим мечом, а увлеченные своим любовным дуэтом герои продолжали танцевать, не замечая убийцу, взволнованный партер привставал. Свистки и крики: «Осторожно, он здесь!» — свидетельствовали о том, что условия игры, предложенные театром, были приняты.

Интерес Рейнхардта к пантомиме был не случаен. Он, столь высоко ценивший слово, прославившийся филигранной работой над техникой речи, уделял огромное внимание пластическому рисунку роли. Профессор часто вводил пантомимические куски в классические и современные пьесы. Сложнейший рисунок

жестов, взглядов, движений, свойственных персонажам его спектаклей, обнажал то, что скрывали или не могли выразить слова.

В начале 1911 года Рейнхардт, окрыленный успехом «Сумуруна», решает показать его за рубежом. Он везет свою нарядную пантомиму в Лондон, а через год демонстрирует ее на сцене Казино-театра в Нью-Йорке и парижского «Водевиля». Спектакль везде сопровождается триумфом, перекрывающим славу самых модных постановок сезона. Финансовый успех пантомимы в Америке, трезво применившей к работе Рейнхардта понятие «бизнес», та популярность, которую он обрел среди иностранных антрепренеров, засыпавших прибыльного гастролера самыми выгодными предложениями, толпы народа перед началом спектакля, сдерживаемые с помощью полиции, — все это убедило Рейнхардта в том, что в споре между внешне аскетичным «душевно-утонченным» искусством и искусством ярко зрелищным не должно быть победителя.

Когда-то, рисуя перед товарищами по «Шуму и гаму» картину грядущего преуспеяния двух театров, Рейнхардт смело заявил, что необходим еще и третий театр — рассчитанный на огромную аудиторию. Прошло десять лет, позади множество спектаклей, опробованы две сценические модели, но мысль о театре наподобие античного или мистериального не оставляет режиссера.

Идея «театра-храма» увлекала в эти годы многих. Воображение режиссеров-новаторов рисовало мраморный дворец, поражающий величием, чистотой пропорций, или гигантский зал с идеально оснащенной сценой. Но то, что для большинства так и осталось мечтой, обрело плоть под руками Рейнхардта. Не располагая еще достаточными средствами для строительства задуманного храма искусства, Профессор решил пойти на компромисс. В Мюнхене он присмотрел нечто подходящее — большой выставочный зал Терезиенхоф, рассчитанный на три тысячи посетителей. Здесь в октябре 1910 года Рейнхардт приступает к постановке «Царя Эдипа» Софокла в обработке Гофмансталя.

Подготовка вызвала множество толков: говорили о том, что режиссер намерен восстановить спектакль Древней Греции, но это было не совсем так. «Я вовсе не собираюсь копировать внешний вид античного театра, — утверждал он. — Мне хочется вдохнуть новую жизнь в трагедию Софокла, исходя из духа нашей эпохи, приноровить ее к требованиям и условиям нового времени. Мне и в голову не приходит реконструировать древнюю сцену, непременно условиями которой являются открытое небо и маска... Моя цель — добиться взаимодействия сцены и зрителя, присущего античному театру»³.

Он говорил об этом еще в своем известном «манифесте»: «Для меня линия, отделяющая подмостки от мира, не является неизблемой. Мое воображение неохотно подчиняется ее деспотизму... Я приветствую все, что усиливает еще не раскрытые возможности театра»⁴. Под нераскрытыми возможностями Рейнхардт подразумевал те источники энергии, которые таятся в коллективном восприятии слитого со сценой зала. Он понимал, что спектакль, рассчитанный на огромную аудиторию, требует повышенного эмоционального накала, активных выразительных средств. Не широкая гамма чувств, а квинтэссенция трагических страстей, не полутона звуков и красок, а мощные аккорды, не сопоставление индивидуальностей, а противоборство героя и толпы. «Движущаяся масса людей в пространстве является носителем существеннейшего анонимного воздействия. Именно благодаря этой движущейся массе стягиваются в действие тысячи зрителей»⁵.

Отсутствие привычных кулис и небывалые размеры зала серьезно беспокоили актеров. Голоса на репетициях звучали тускло, часть слов вообще было трудно разобрать. Встревоженный Рейнхардт пригласил для работы над речью профессора Стракоша — в надежде спасти положение с помощью этого признанного учителя красноречия.

Профессор, славившийся своей педантичностью, аккуратно посещал репетиции и, достав из кармана безупречного пиджака пакетик с ветчиной, располагался в первом ряду. Его рекомендации заключались только в одном слове — «Отчетливей!», которое он хорошо поставленным голосом твердил растерянным актерам. В день премьеры за час до начала спектакля от Стракоша пришло срочное послание. Ошеломленный Рейнхардт долго рассматривал листок, на котором было одно десятикратно повторенное слово: «Отчетливей!» По-видимому, профессор имел основания для беспокойства. Но, увы, необходимой четкости не доставало не только актерской дикции.

Спектакль, показанный 25 сентября в мюнхенском Терезиенхофе, хотя и потряс зрителей своим размахом и дерзостью, оставил впечатление некоторой «смазанности» по части исполнения. Через месяц, уже обкатавшийся и окрепший, он был показан в Венском цирке. А еще через месяц «Эдипа», наконец, увидели берлинцы. Два месяца работы в непривычно большом помещении позволили актерам найти необходимый тон — укрупнились жесты, обрели монументальную выразительность голоса.

Перед началом спектакля публика, войдя в почти темное помещение цирка Шумана и с трудом пробравшись к своему месту, довольно долго находилась в напряженном ожидании. Вокруг была таинственная чернота, и только два ярких луча освещали середину арены. Алый свет падал на главное место действия — огромный

мраморный портик с тяжелой медной дверью, высящийся над большой белой лестницей. Внезапно свет гас. Тревожные звуки трубы обрывали нетерпеливый рокот зрителей, и над амфитеатром повисала тишина. Публика сидела в темноте и не замечала, что «уже началось»: откуда-то издали доносится тревожный гул, в котором все отчетливей слышатся вздохи, стоны, крики. Вот выбегают на арену «вожаки», а за ними со всех сторон с ревом врываются гонимые ужасом жители Фив. Они рычат, вопят и, пав на колени, карабкаются вверх по ступеням. Могучей волной толпа захлестывает арену, поднимаясь все выше и выше, к самому подножию храма. Тогда тяжелая дверь распахивается, и в ее темном проеме появляется кажущаяся необычно высокой ослепительно белая фигура. Мгновенно шум затихает. Единим могучим порывом толпа выдыхает мощное: «Царь Эдип!» — и сотни взметнувшихся рук зовут о помощи, о спасении...

Тысячи зрителей застыли, не в силах перевести дыхание и «справиться с подкатившим к горлу комом» (как рассказывает в письме к жене Альфред Роллер). Видевшие спектакль пронесут это впечатление через всю свою жизнь, патетическая сцена мольбы будет запечатлена в десятках рисунков и фотографий, в воспоминаниях современников.

Рейнхардт добивался того, чтобы «цирковая» среда спектакля осталась за гранью воспринимаемого. Неспроста он не освещал зал перед началом представления. Зритель, попадавший в темноту, пронизанному алым лучом прожектора, как бы входил в иное измерение. Нарастающий гул голосов, хлынувшая на арену толпа и, наконец, взметнувшиеся в мольбе руки — все это действовало безотказно. К моменту, когда должна была прозвучать первая фраза Моисси — Эдипа, публика была уже целиком во власти происходящего. Единое грандиозное пространство — «пространство трагедии» — соединило в общем действии актеров и зрителей. Обычная цирковая арена выглядела гигантской площадью, а несколько сот статистов создавали иллюзию многотысячной толпы, бушующей за пределами здания цирка.

Большую изобретательность проявил Бертольт Хельд, осуществлявший всю черновую работу с массовой. Перед началом спектакля он водил причитающих и вопящих «фиванцев» по темным переходам под ареной. Вот оттуда и доносился тревожный рокот. Статисты (в основном студенты университетов) действовали как отлично вымуштрованный кордебалет, который аккомпанировал основному действию, акустически и пластически усиливая эмоциональные токи, идущие от главных исполнителей.

Звуковая партитура, так же как и пластический рисунок сцен, была жестко зафиксирована Рейнхардтом. Хоры, разделенные на группы, звучали наподобие отдельных партий в многоголосом му-

зыкальном произведении. Фразы текста, передававшиеся от группы к группе и как бы тающие в пространстве, в ударные моменты произносились хором в полную силу. С человеческими голосами сплетались аккорды арфы, гул гонга, угрожающий звук ударных инструментов. Высокая нота, с которой начиналось представление, повторялась в финале. Вопль толпы — «Царь Эдип!» — медленно угасал над опустевшей ареной...

Берлинская премьера прошла с огромным успехом. Имя Моисея не сходило с уст. В его Эдипе, невольном навлекшем беду на свой город и спасшем родину от войн и бедствий отречением от трона, величественные черты героя древнего мифа обрели современную окраску. Этот молодой царь, глубоко тронутый страданием народа, был правдоискателем. Однако смысл спектакля выходил за пределы индивидуальной судьбы правителя Фив. Его содержанием являлись размышления о судьбе охваченного тлением государства и человечестве, которое ищет отпущение грехов в лице «очередного» Эдипа.

Новая работа Рейнхардта получила широкую известность за пределами Германии. Профессор показывал ее в России, Швеции, Англии, ставил «Эдипа» с венграми и шведами, итальянцами и французами, американцами и датчанами. К многочисленным «титулам» Рейнхардта — Маг сцены, Колумб театральных Америк, Чародей театра — прибавился еще один: Постановщик.

Считается, что режиссер такого рода занимается преимущественно внешней формой спектакля, изобретением всевозможных эффектов и трюков. Ему противопоставляется собственно режиссер, работающий с актерами над содержанием пьесы и каждой роли. Таким образом сценическая сфера как бы делится на «материальную» и «духовную».

Сила Рейнхардта — в целостном восприятии сцены. Театр для него — нечто единое, а потому актер и все, что его окружает на подмостках, неразрывно взаимосвязаны. Профессор действительно был блестящим постановщиком, который прекрасно чувствовал и умел использовать силу игры света, цвета, формы, звуков, пауз — всего того, что составляет боевой арсенал режиссера. Но его эффекты неизменно вырастали из «зерна» образа спектакля. Вспомним лес «Сна в летнюю ночь», каналы «Венецианского купца», черное кресло «Привидений», звездную бездну «Гамлета»...

Рассказывают, как Рейнхардт «подправлял» «Саломею» Уайльда, возобновленную Феликсом Холлендером в 1912 году на сцене Камерного театра. На генеральной репетиции Профессор сосредоточенно смотрел спектакль, аплодировал и благодарил довольного Холлендера, а потом сказал: «Попросите ко мне, пожалуйста, костюмера, плотника и пиротехника». И, улыбаясь, отпустил всех остальных до завтра. На следующий день после пре-

мьеры в кабинет директора ворвался восхищенный Феликс: «Как вы почувствовали это, Профессор? Такой пустяк спас весь спектакль!» В самом деле, Рейнхардт ничего не изменил в работе Холлендера; он только внес небольшие дополнения в эпизод казни Иоанна. По ремарке автора, палач поднимается из тюремного колюдца, неся на блюде отрубленную голову пророка. Профессор, знающий, как часто вопреки воле драматурга и режиссера страшное превращается на сцене в смешное, нашел остроумный ход, который исключал возможность комического эффекта. Он велел обить жезью ступени подвала и подошвы обуви палача, а вокруг «мертвой головы» устроить огненное сияние. И сцена ожила. В настороженной тишине холодным металлическим звуком отдавались шаги палача, спускающегося к своей жертве. Сверкающий клинок и удаляющийся звон шагов сливались в единый образ смертоносного металла. После паузы где-то под землей раздавался глухой удар, и вновь шаги — мерные, гулкие, приближающиеся — и из черной дыры появлялся палач. В его руках ослепительно сияла голова Иоанна. Раздался вздох ужаса, и окружающие отпрянули. «Все очень просто, дорогой Феликс, — пояснил Рейнхардт. — Происходит убийство пророка, а это великий грех, который ослепляет разум и душу. Поэтому я и устроил эту вспышку».

«Жизнь его была празднеством, декорированным, пышным, усладительным, полным изящества и блеска...» — пишет о Рейнхардте Томас Манн⁶, восхищенный органичной театральностью мировосприятия Профессора, этого удивительного «короля-артиста». Насыщенная искусством и роскошью атмосфера австрийской столицы, окружавшая Рейнхардта с детства, определила его приверженность к праздничному великолепию. Со вкусом обставляет Маг свой быт: он знает толк в предметах старины, книгах, живописи и умеет быть гостеприимным хозяином. Ему нравится жить в замках, и он может себе это позволить.

После того как Рейнхардту пришлось оставить дом Везендоков, ставший историческим памятником, он придирчиво ищет новое место жительства. Наконец ему предоставляется возможность започинить дворец Кнобельдорф, принадлежавший ранее министру финансов. Профессор реставрирует этот дом, в милом его сердцу стиле барокко, и поселяется в нем всем семейством — с родителями, сыновьями, женой и братом Эдмундом.

Окна спальни, в которой зачастую шли репетиции, выходили в сад, где в сумерках под широко раскинувшим ветви старым деревом грецкого ореха благоухали кусты сирени. В большом девятиконном зале с мраморным камином и старинными картинами принимали гостей. Здесь собирались поэты, писатели, художники, музыканты, представители прессы и государственные деятели. На

этих званных вечерах, в горячих спорах об искусстве, политике, науке, религии, часто рождались замыслы новых работ.

Во время одной из таких встреч Рихарду Штраусу, сверстнику Рейнхардта, столь же удачливому и энергичному, пришла в голову мысль написать оперу — что-то в духе Иоганна Штрауса, этакий гимн венскому вальсу. Профессор с радостью поддержал идею; Гофмансталь предложил свою помощь в сочинении либретто; Альфред Роллер, прекрасный знаток истории костюма, с удовольствием взял на себя оформление будущего спектакля. Союз был скреплен звоном бокалов, а в январе 1911 года в Дрезденской королевской опере состоялась премьера «Кавалера роз».

Что за изысканный, нарядный, сладкозвучный спектакль увидела саксонская столица! Опера Рихарда Штрауса стала апофеозом венского вальса. Нехитрый сюжет разворачивался с пленительной непринужденностью. Здесь были очаровательная фельдмаршалша, юный граф, к которому она питала нежные чувства, импозантный барон, упорно добивающийся руки богатой и прелестной девушки. После многочисленных передеваний, приключений, объяснений торжествовали молодость, любовь и вальс, вальс, вальс...

Профессор прекрасно чувствовал музыку и вдохновенно переводил звуковые образы в пластические. Ритмичность и «музыкальное растворение в пространстве» были одним из основных требований Рейнхардта к актеру. В «Кавалере роз» он всецело подчинялся головокружительной мелодичности Рихарда Штрауса. Герои выписывали в сценическом пространстве свои драматические партии; мизансцены, как музыкальные фразы, перетекали одна в другую.

Дрезденская опера давно не видела такого блистательного спектакля. С легкой руки Рейнхардта «Кавалер роз» быстро завоевывает сцены многих стран мира и становится самой популярной оперой Рихарда Штрауса.

Бесспорно, 1911 год начался для Профессора очень удачно. 26 января — триумфальный успех «Кавалера роз», а 2 февраля, уже на сцене Немецкого театра, новая победа — десятичасовой спектакль по второй части «Фауста» Гёте. Полтора месяца режиссер работает параллельно на двух площадках — в Берлине и Дрездене. Сокращая до минимума посещения банкетов и приемов, устраиваемых дрезденскими любителями оперы, он проводит ночи в поезде, чтобы утром в Немецком театре, где по эскизам Роллера сооружена двухэтажная вращающаяся конструкция, создавать совсем иной мир.

Постановка Рейнхардтом второй части «Фауста» — явление уникальное: мысль о перенесении на сцену гигантской драмы с сотнями персонажей и обилием фантастических превращений

показалась бы любому из людей театра, мягко говоря, странной. В пяти больших актах, связанных между собой не столько сюжетом, сколько единством философской идеи, вихрем пронесится вся мировая история, вся история научной и поэтической мысли, фигурируют персонажи мифологические, библейские, сказочные. В соответствии с переменами мест действия меняется язык произведения: немецкий «ломаный стих» чередуется то с суровыми терцинами в стиле Данте, то с античными триметрами или строфами и антистрофами трагедийных хоров, то с чопорным александрийским стихом или проникновенно-лирическими песнями, — и над всем этим торжественно звенит «серебряная латынь» средневековья.

Но именно эта невероятная сложность второй части «Фауста» и увлекла Рейнхардта. Он затеял монументальный спектакль. Огромная театральная «фабрика» — музыканты, танцоры, певцы, акробаты, пиротехники, осветители, машинисты, бутафоры, костюмеры — работала энергично и слаженно. Изобретательная постройка Роллера высотой более пяти метров позволила профессору буквально творить чудеса, воплощая фантазии Гёте. Перед зрителями медленно проплывали императорские покои, кабинет Фауста, царство таинственных Матерей, дворец Менелая. Лунный свет заливал скалистые бухты Эгейского моря с поющими сиренами и морскими чудищами. Демонстрировал невероятные превращения насмешливый Протей. Из лазурных волн появлялось дивное видение — на раковине выплывала прекрасная Галатея, укутанная лишь ниспадающими до пят волосами. Присутствующий на генеральной репетиции цензор Императорской канцелярии господин Глазенап поправил монокль, но не увидел ничего, что можно было принять за театральный костюм. «Позвольте, позвольте, дорогой мой, — возмущенно зашептал он сидящему рядом Холлендеру, — о чем думает господин Рейнхардт? Такие вещи на сцене Немецкого театра?!» «Ах, господин Глазенап, вас, по-видимому, ввело в заблуждение новейшее ухищрение французских портных. Актриса одета в специальное фильдеперсовое трико, только что полученное нами из Парижа», — ответил невозмутимый Феликс.

Десять часов провели зрители в Немецком театре. В финале спектакля ревущая от восторга публика не хотела отпускать выходящих на поклон актеров. Еще сто представлений с аншлагами выдержал этот грандиозный «Фауст».

С годами в доме Рейнхардта собирается интересная коллекция — рисунки Калло, театральные маски, книги о комедии дель арте. Он вновь и вновь возвращается мыслью к истокам театральности, к тем временам, когда неизменными условиями игры было открытое небо над головой и импровизация. Его комедианты

в «Укрощении строптивой», эксперименты с пантомимой и акробатикой свидетельствовали о том, что в отвергнутом, утраченном, забытом таится много живительных сил. В старых зрелищных формах с их простотой и даже наивностью Рейнхардт открывает для себя ту стихию народности, которая может вывести театр к широкой массовой аудитории. «Театр сам (ибо движение это исходит от театра, отнюдь не от литературы) начинает осознавать свое истинное и исконное призвание, осмыслять себя как народное искусство», — писал Томас Манн⁷.

В поисках неизвестных материалов о представлениях минувших эпох Рейнхардт просматривает фолианты Зальцбургской и Венской библиотек, изучает соборные архивы и книги церковных записей. Однажды ему попался анонимный английский текст XVI века, повествующий о некоем человеке, представшем перед судом всевышнего с отчетом о своих земных делах. Гофмансталь, включив в ткань рассказа стихотворные фрагменты эпохи раннего Возрождения, сделал пьесу, близкую по структуре к средневековой мистерии. Под названием «Каждый» она была показана в декабре 1911 года на арене берлинского цирка Шумана.

К «Каждому», как и к «Фаусту», Профессор будет возвращаться не раз. Однажды его спросили, почему он снова и снова ставит одни и те же пьесы. Рейнхардт ответил, что они «неисчерпаемы и в них больше новизны, чем во многих современных пьесах». Эти философские притчи о жизни и смерти являются, по его убеждению, «символом всего человеческого существования» и словно рождены для народного театра, который с «благородной детскостью должен касаться самых общих и важных вопросов бытия».

Идея «театра для всех», упорно преследующая Рейнхардта на протяжении всей его жизни, — пожалуй, самая большая утопия сцены XX века и единственная несбывшаяся мечта театрального Мага. Хотя попытки осуществить ее были величественны и дерзки, цель оставалась недостижимой, и за развевающимся туманом очередного постановочного триумфа открывались берега пусть прекрасные, но, увы, по-прежнему далекие.

В ноябре 1911 года Рейнхардт принимает предложение английского профессора Кохрана поставить спектакль «для всех» в помещении лондонского концертного зала «Олимпия». Решив потрясти флегматичного английского зрителя, Профессор отваживается на рискованную акцию. С помощью драматурга Карла Фольмеллера он вписывает в «Сестру Беатрису» Метерлинка ряд сцен, повествующих о мирском пути монахини в духе лубочной притчи — так родился сценарий «Миракля». При отсутствии звукоусиливающей аппаратуры (ее в те годы еще не было) представление, демонстрируемое в большом помещении, могло быть только

«немым». Отсутствие текста должна была, по замыслу Рейнхардта, компенсировать зрелищная сторона. Компонуя эффектные картины и нагромождая разнообразные трюки, режиссер, сам того не ведая, предвосхищал своими действиями пышные киноревию.

К 1911 году фирменный знак датской киностудии «Нордиск» — белый медведь — получил мировую известность: в разных концах света на огромных афишах улыбалась и скорбела первая кинозвезда, блистательная Аста Нильсен. Уже выпускала широким потоком ковбойские фильмы американская фирма «Бизон сто один». А еще через два года выйдет на экраны знаменитая лента Гриффита «Рождение нации», и понадобится совсем немного времени для того, чтобы крешущий кинобизнес нащупал «золотое дно» — грандиозные постановочные картины.

Едва ли Рейнхардта увлекали тогда выразительные возможности кинематографа: в те времена они еще заметно отставали от возможностей театра. И все-таки в упорном стремлении Профессора перешагнуть границы сцены трудно не заметить желания потягаться силой с завоевывающим все большую популярность детищем техники.

В декабре сценарий «Миракля» был готов, и Рейнхардт выехал в Лондон. Работа предстояла напряженная. Страницам режиссерского дневника предстояло ожить за месяц, а Эрнсту Штерну надо было за это время превратить зал «Олимпия» — холодное сооружение из стали и стекла — в «пламенеющую готику».

Столяры в лихорадочном темпе сколачивали каркас «готического храма» и тут же, под руководством опытного реставратора, отливали из гипса «резьбу», монтировали витражи. Немало хлопот доставили лошади, на которых должны были появиться рыцари. Сидеть верхом на коне в тяжелых доспехах не так-то просто — пришлось спешно изготовить специальные седла. К тому же лошади, взятые напрокат из цирка, оказались белыми, в то время как Профессору нужны были в «яблоках». Животных облагородили, разукрасив их бока серыми пятнами. «Перекрашивают лошадей!» — тут же сообщили газеты, следившие за подготовкой сенсационного зрелища.

Премьера состоялась в канун рождественских праздников. Зал, рассчитанный на две с половиной тысячи мест, был заполнен до отказа. За кулисами царило необычайное оживление. В проходах, ведущих на сцену, толпились сотни статистов. Распространяя серное зловоние, метались обезумевшие от волнения пиротехники. Два помощника режиссера, оснащенные рупорами, носились на велосипедах, призывая очередных исполнителей. «Крестonosцы, освободить проход, монахини — приготовиться!» — и полторы тысячи женщин в монашеских одеяниях, с сандалиями в руках, чтобы не споткнуться, спешили к сценической площадке.

Величественная Мария Карми, исполняющая роль Девы Марии, сияя белизной одежд, в высоком уборе на царственной голове, за кулисами молила всевышнего ниспослать успех этой фантастической авантюре. Известная красавица, танцовщица из России, Наталия Труханова — главная героиня спектакля, — рассыпав по скромному монашескому платью гриву золотых волос, уже в который раз пила «на счастье» бокал шампанского.

И вот представление началось. Перед зрителем возникает интерьер огромного собора. Тихо, будто в отдалении, звучит хорал. В сумраке виднеются стрельчатые своды, сквозь высокие окна льется желтоватый рассеянный свет. Посередине, на возвышении, в мягком сиянии — статуя Мадонны с младенцем на руках. Рядами входят монахини. Старая аббатиса, спустившись с носилок, торжественно вручает ключи своей молодой преемнице, поручая ей охрану собора и Чудотворной статуи.

Молодая Монахиня открывает гигантские двери храма: появляется народ, жители окрестных селений. Входит клир с хоругвями, мальчики в белых ризах несут горящие свечи. Калеки и больные теснятся вокруг Мадонны, моля об исцелении. И чудо происходит — парализованный старик медленно встает с носилок. Из тысячи уст вырывается восторженный крик.

Народ расходится, славя Чудотворную. Собор пустеет. Снаружи раздается веселая мелодия. Монахиня видит хоровод детей, возглавляемый Музыкантом, и, увлеченная игрой, радостно танцует под звуки дудочки.

Наступает ночь. Внезапно тишину сотрясают мерные удары — кто-то стучит в двери собора стальным кольцом, и глухие звуки пугают послушницу. В смятении она протягивает руки к младенцу, которого держит Мадонна, но тот исчезает в луче света. Двери распахиваются, на пороге возникает рыцарь в сверкающих доспехах. Подняв оцепеневшую Монахиню, он медленно выносит ее в залитую лунным светом ночь.

В опустевшем соборе сияет статуя Мадонны. Вдруг она оживает, спускается с пьедестала и, сбросив расшитый золотом плащ, облачается в одеяние беглянки. Возвращаются монахини. Потрясенные исчезновением статуи, сотни женщин бросаются на колени. Перед Мадонной падает сверкающая звезда.

После этого пролога, заимствованного из «Сестры Беатрисы» Метерлинка, следовало пять интермедий, составлявших основной сюжет спектакля.

Окна собора гасли, наступала темнота. Когда зеленый луч вновь освещал сценическую площадку, зрителям открывалась пленительная картина: на цветущем лугу в белом одеянии перед влюбленным Рыцарем пляшет Монахиня. Появляется Граф в охотничьем платье, сопровождаемый егерями со сворой собак.

Разгорается поединок. Рыцарь повержен. Толстый Граф уводит с собой Монахиню. Музыкант наигрывает над трупом протяжную мелодию, напоминающую погребальную песню.

Сцена снова погружается во тьму. Пронесется толпы неясных видений, а когда сумрак рассеивается, зрители видят пять круглых столов и сотни пирующих за ними бражников. В центре — Граф с Монахиней. Она исступленно танцует. В разгар пляски появляется юный Принц, он очарован танцовщицей и предлагает Графу бросить жребий — кому из них она достанется. Принц выигрывает, удрученный Граф пронзает себя мечом. Музыкант вновь затягивает свою печальную мелодию.

Спальня Принца. Вместе со своими слугами он устраивает шутовское венчание с Монахиней. Внезапно появляется Король. Подстрекаемый Музыкантом, он вступает за женщину. Друзья Принца в масках, дурачась, набрасываются на него. В суматохе, защищаясь, Король убивает собственного сына. И опять завершает сцену песенка Музыканта.

Заседание Верховного суда инквизиции. Сквозь беснующуюся толпу продвигается телега с осужденной. В грубой рубахе, скорбно застывшая, плывет Монахиня над сотнями голов. Великий инквизитор, чье лицо скрыто черной маской, в окружении двадцати черных судей читает приговор.

Осужденная на костер Монахиня привязана к столбу. Огромный палач с обнаженным торсом ударами плети срывает с несчастной ветхое рубище. (Приглашенный на эту роль цирковой артист виртуозно справился со своей задачей). Распустившиеся волосы волной покрывают восхитительную наготу. Палач протягивает к вязанкам хвороста пылающий факел, и вдруг доносится многоголосый крик — негодующая толпа врывается на площадь, чтобы освободить красавицу.

Устало тянется колонна солдат на конях, с собаками, телегами, ослиами, деревянными пушками. Следом за ними с ребенком на руках еле плетется слабая, оборванная Монахиня. Появляется Музыкант. В жутком призрачном свете он показывает ей тени погибших из-за нее мужчин, проходящих печальной чередой под протяжную мелодию дудочки.

И опять собор, сочельник, перезвон колоколов и праздничные песнопения. В боковом нефе за длинными столами сидят нищие — монахини устроили беднякам праздничную трапезу. Им прислуживает Мадонна. Оставшись одна, она с улыбкой снимает с себя монашеское платье и, облачившись в сверкающую ризу, занимает свое место на возвышении. Растворяются двери. Возвратившаяся грешница простирается ниц перед Чудотворной. В безумном порыве женщина вкладывает в руки Мадонны своего умершего младенца, и та принимает его.

Утро. Монахини собираются к ранней обедне. Приглушенный крик вырывается у них при виде нового чуда: статуя снова в соборе. Раздается звон колоколов, откуда-то сверху обрушивается дождь белых роз. На постаменте, загадочно улыбаясь, в мерцающих отблесках зари замерла Чудотворная... В воздухе растаял последний удар колокола, и зал дрогнул от аплодисментов.

«Миракл» разжег полемические страсти вокруг Рейнхардта. Одни восхищались режиссером, другие называли его трюкачом. Профессор защищался: «Часто считают, что меня больше всего влечет к массовкам. Это заблуждение. Я очень люблю работать с отдельными актерами, и спектакли Камерного театра требуют от меня не меньшего труда, чем постановки на арене... В «Миракле» я всякий раз заново переживаю момент появления Рыцаря в монастыре или последний поклон теней, проплывающих перед Монахиней, — эти эпизоды по своему воздействию сильнее, чем массовые сцены... Определяющей для меня всегда является духовная, художественная сущность драмы. Все остальное — костюмы и декорации — украшение».

Так или иначе он добился успеха. Просветленная благость соборной жизни и соблазнительная греховность мирских искушений, дождь белых роз и роскошная нагота Трухановой, сумрачная таинственность атмосферы и живописность массовых сцен — все это впечатляло публику, укрепляя Рейнхардта в убежденности: «У театра свои законы. Здесь в ходу любая валюта, и лишь плохое искусство является контрабандой»⁸.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

В последние предвоенные годы Берлин жил весело. На многочисленных танцплощадках всю ночь гремела музыка. С невиданным энтузиазмом устраивались художественные выставки. Открывались новые театры. Газеты на все лады кричали о процветании империи. Многим казалось, что наступил золотой век науки и искусства. Только наиболее проницательные умы улавливали глухой гул надвигающейся катастрофы. «Нам чудилось появление новой утренней зари, — писал Стефан Цвейг, — но в действительности это был отблеск приближающегося мирового пожара».

В эти годы Рейнхардт работает словно в лихорадке, с какой-то болезненной поспешностью переходя от безудержной радости одних постановок к безысходной тоске других. Всего три месяца разделяют комическую оперу «Ариадна на острове Наксос» и «Живой труп» Толстого — спектакли, будто находящиеся в разных временных и художественных плоскостях.

Идея оперы возникла неожиданно. Готовясь к постановке «Мецианина во дворянстве» Мольера, Рейнхардт предложил Гуго фон Гофмансталю и Рихарду Штраусу написать небольшой музыкальный номер вместо «турецкого дивертисмента», завершающего комедию — не все ли равно, чем развлекать зрителей? Подчиняясь негнанию моды, поднявшей новую волну увлечения эллинизмом, Гофмансталь пишет либретто по мотивам мифа об Ариадне, а Штраус сочиняет музыку, которая придает мифологическим персонажам истинно венский шарм. Соавторы «перестарались», вставной номер разросся, и было решено превратить его в самостоятельное зрелище, с затейливо-шутливым сюжетом.

...В конце XVII века на домашней сцене богатого венского особняка затевается постановка оперы «Ариадна», написанной неким молодым композитором. После нее должно состояться танцевальное представление с участием традиционных масок комедии дель арте. Заводили компании — композитор и прима-балерина Цербинетта — решают объединить оба спектакля, что приводит к забавнейшей путанице. Ариадна, покинутая Тезеем по приказу Вакха, изливает свое горе на пустынном острове. Печаль критской царевны пытаются развеять веселые танцоры — неведомо откуда появившиеся Арлекин, Скарамуши, Коломбины. Но Ариадна безутешна. В отчаянии приняв великоленного Вакха за властителя Лиды, верная Ариадна просит забрать ее в царство мертвых. Юный Вакх очаровывает критскую царевну сладостными напевами, даря ей свою любовь и вечную жизнь.

Сюжетный ход «спектакля в спектакле» причудливо соединял мир античной мифологии с эстетикой итальянской импровизационной комедии и чертами театрального зрелища времен Мольера. «Ариадну», по словам Гофмансталя, мог бы озвучить Люлли и одеть Калло. Сцена завораживала своим изяществом. Театр услаждал изысканный вкус, врачевал душу, даруя, быть может, самое желанное в эти дни — забвение...

25 ноября на премьере «Ариадны» в Штутгартском театре Рейнхардт принимает восторженные поздравления, а через неделю он уже в Мюнхене. Здесь, в зале «Терезиенхоф», Профессор ставит «Орестею» Эсхила, обработанную Фольмеллером, и «Орфея в аду» на сцене Художественного театра. Оба спектакля, показанные накануне рождества, не обманули ожиданий публики — Рейнхардт выпускал лишь высококачественную «продукцию».

В немецком театре Новый год начался с работы над пьесой Льва Толстого. Все говорило о том, что Профессор готовит очередную сенсацию: в спектакле собраны лучшие силы труппы, приглашен настоящий цыганский хор и бывшая солистка Петербургского оперного театра, тщательно изучается российский быт. Пресытившись нарядной театральностью, Рейнхардт с наслаждением по-

гружался в тончайшие нюансы внутренней жизни героев «Живого трупа», открывая в пьесе глубокий трагизм.

Нельзя не признать, что по своей постановочной фактуре, по общему, точно найденному настроению, по сыгранности актерского ансамбля «Живой труп» у Рейнхардта приближался к чеховским спектаклям москвичей, некогда поразивших молодого директора Немецкого театра. Режиссеру удалось избежать досадных огрехов, сопутствующих, как правило, постановкам русских авторов на европейских сценах. Так, в высокопрофессиональной инсценировке «Братьев Карамазовых», осуществленной в 1911 году парижским Театром искусств, икона висела прямо над дверью, а «красный угол» был украшен самоваром. Но дело не в том, что даже придирчивые зрители из России не могли найти у Профессора и следов «развесистой клюквы», — в спектакле ощущалось глубокое понимание русской жизни. Приглушенные краски, пронизанная неизбывным трагизмом обыденность, разрываемая, как вспышками молний, светом пьянящей мечты, — все это Рейнхардт сумел почувствовать и перенести на сцену.

Федя — Моисси был прост, узнаваем и при этом будто отделен от окружающего мира незримой чертой. Необычная внутренняя сила придавала ему героический ореол и в лихом цыганском разгуле, и в последней сцене, когда он, раскинув руки, умирал на коленях Саши. Темная фигура преклоненной девушки, улыбка всепрощения на бледных губах Протасова — тихая скорбь пьеты. Именно эта роль, позже сыгранная Моисси в Москве, дала Станиславскому все основания сказать, что у немецкого актера «чисто русское сердце с его широтой и свободой».

«Живой труп» — один из самых любимых спектаклей режиссера. Долгие годы Рейнхардт, вопреки обычной забывчивости, будет оберегать его от разрушения, сохраняя в репертуаре своего театра. Вероятно, Профессор вложил в эту постановку что-то глубоко личное, и неспроста приходится она на последний мирный год: трагическая фигура Протасова — Моисси окутана «сумраком темных предчувствий».

Готовясь к трехсотпятидесятилетнему юбилею Шекспира, который должен был отмечаться в 1914 году, Рейнхардт объединяет все свои шекспировские работы в единый цикл. С ноября 1913 года по май следующего он восстанавливает и обновляет состарившиеся спектакли. В цикл вошло девять пьес: «Сон в летнюю ночь», «Как вам это понравится», «Гамлет», «Венецианский купец», «Король Лир», «Ромео и Джульетта», «Генрих IV», «Много шума из ничего», «Отелло». Постановки во многом изменились. Напряженней стал ритм «Ромео и Джульетты», отчетливей обозначились философские размышления в «Короле Лире», окрасилась откровенной горечью ликующая игра «Венецианского куча».

Возобновленный «Венецианский купец» — это не только более суровый взгляд режиссера на «весну Ренессанса», это — и несколько иной взгляд на свою приверженность к чистой поэзии. Теперь в центре спектакля — Шейлок в исполнении Бассермана... Зрительный зал настораживался, когда он появлялся на сцене. Среди театрально-живописных фигур этот Шейлок был непристойно-неуместным. В упоительной идиллии карнавала он отчаянно мучился и страдал. Кульминацией комедии стала сцена, в которой Шейлок обнаруживает исчезновение дочери. Это было прозрение человека, осознавшего всю бессмысленность своей жизни. Несчастный, озлобленный старик в какие-то минуты оказывался гораздо более реальным, жизненным, чем все, что его окружало. Если в 1905 году пьеса казалась веселой, лишь с примесью печали, то в 1914-м, из-за игры Бассермана, она воспринималась как трагедия.

Лето 1914 года Рейнхардт проводит в Италии. Здесь, в форте де Марти, он снимает свой первый фильм — «Остров блаженства» по сценарию Артура Кахане. Группа — всего несколько человек — живет в роскошном палаццо, возвышающемся над заливом. Профессору отлично работается. Ночами он обдумывает план новых эпизодов романтической сказки, наблюдая в узкие стрельчатые окна комнаты, как дробится на волнах серебро лунной дорожки. Дни посвящены съемкам и, конечно, — путешествиям. Рейнхардт собирается купить «мерседес», и фирма дает ему автомобиль «на пробу». Это оказывается очень кстати.

31 июня вся компания отправляется в Сиену. Играющая черным глянцем машина выглядит огромным чудовищем на узких, опаленных солнцем улочках города. Развернуться в тупиках, увешанных гирляндами сохнувшего белья, почти невозможно. Автомобиль возмущенно фыркает и, под крики высунувшихся в окна пышнотелых матрон и визг прыгающих от восторга чумазных мальчишек, неуклюже выползает из западни, тыкаясь в каменные стены своим никелированным носом. Наконец, веселый обед в прохладном полутемном погребеке. Настоящая траттория с традиционным набором блюд итальянской кухни: спагетти, оливки, кьянти, пицца. В разгар пиршества к столику подошел хозяин, маленький круглый человек. Его смуглое, блестящее от пота лицо показалось веселым гостям излишне серьезным. Он протянул «синьорам немцам» свежую газету, стуча по листу короткой пухлой рукой и что-то быстро говоря по-итальянски. Рейнхардт пробежал глазами заголовки. Они сообщали об убийстве неким Гаврилой Принципом наследника Австро-Венгерского престола и об ультиматуме, предъявленном Австрией Сербии.

Известие вызвало переполох. Посочувствовали горькой участи восьмидесятичетырехлетнего Франца-Иосифа, уже потерявшего двадцать пять лет назад прямого наследника престола. Вспомнили загадочную историю двойного самоубийства в мейерлингском охотничьем домике кронпринца Рудольфа и красавицы Марии Вечера. Теперь австро-венгерский престол лишился второго законного наследника, и все права, по-видимому, должны были перейти старшему сыну погибшего, двадцатисемилетнему Карлу-Францу Иосифу.

Убийство коронованной особы, случай для тех времен исключительный, произвел впечатление дурного сна. А между тем события разворачивались с молниеносной быстротой: в десятидневный срок мир был охвачен пожаром. Как писала А. Ахматова, «так начинался не календарный, а настоящий двадцатый век».

Страшное слово «война» гонит Рейнхардта на родину. Чемоданы спешно собраны, «мерседес» возвращен фирме. Прощай, Италия!

В Берлине царила растерянность. Поговаривали, что все увеселительные заведения вскоре будут закрыты. Перепуганные директора театров, за исключением Королевского, выдвинули предложение временно перевести артистов на единый оклад — тысяча марок в месяц. При этом условии, считали они, у театров, освобожденных от выплаты огромных гонораров «звездам» сцены, есть надежда как-то продержаться. Однако опасения оказались напрасными. Скоро все стало на свои места. Дела театров вновь пошли блестяще. Страх перед войной, для большинства берлинцев пока еще почти не ощутимой, сменился бурным приливом патриотизма.

То, что происходило в Германии в эти дни, на страницах зарубежной прессы чаще всего называют безумием, «массовым психозом». Это впечатление бесспорно имело основания. Развязанная Германией мировая катастрофа воспринималась широкими слоями населения как торжество «немецкого духа». Салюты по поводу военных побед, ликующее брожение берлинских улиц, провожающих на фронт украшенных цветами и лентами добровольцев, — все это «лоснящееся волей и силой», «трепещущее энергией» (И. Эрнбург) празднество мало соответствовало трагическому смыслу событий. Философы, ученые, политические лидеры в разных концах мира гадали о сути «немецкого феномена». Вспоминали «природную воинственность», «пруссаческий шовинизм», «имперскую хватку».

Но кроме прирожденных агрессоров, яростных шовинистов и расчетливых бизнесменов были и просто обманутые. Оглушенные «патриотической» шумихой, ослепленные лживыми лозунгами, они верили, что Германия, в течение двадцати семи лет благо-

даря героическим стараниям императора охранявшая всеобщий мир, вынуждена обороняться и потому народ, «которому наследие Гёте, Бетховена и Канта столь же дорого, как и родная почва, как родной очаг, — пойдет до конца». Это слова из воззвания «К цивилизованным нациям», разосланного немецкими патриотами известным писателям, ученым и научным учреждениям Франции, Англии и нейтральных государств. Опубликованное в газетах многих стран, оно поведало миру о чудовищном заблуждении лучших умов нации. «В качестве представителей немецкой науки и немецкого искусства, — говорилось в воззвании, — мы торжественно протестуем перед лицом культурного мира против лжи и клеветы, которыми наши враги пытаются загрязнить правое и доброе дело Германии в навязанной нам страшной борьбе, угрожающей самому нашему существованию... Неправда, что Германия вызвала эту войну. Ни народ, ни правительство, ни император не желали ее. До последней минуты, до пределов возможного Германия боролась за сохранение мира... Наш народ поднялся как один человек только тогда, когда он подвергся сначала угрозам, а потом нападению из-за угла со стороны трех великих держав... Вам, знающим нас и бывшим вместе с нами хранителями самых драгоценных благ человечества, мы кричим: верьте нам!»

Не приходится сомневаться: эти слова — вопль смятенной души, жаждущей справедливости и правды. В огромном списке подписавшихся среди звучных имен представителей науки и культуры — Геккеля, Вундта, Рентгена, Либкнехта, Кульбаха, Штука, Гауптмана, Зудермана, Фулды — стоит и имя Чародея сцены. Волной всеобщего возбуждения захвачен и Томас Манн. В письме к брату от 18 сентября 1914 года он называет развязанную Германией войну «великой, вполне праведной и даже торжественной народной войной». Становится летчиком Сандро Моисси и вскоре попадает в плен к французам; на восточном фронте сражается безвестный еще Эрвин Пискатор; молодой поэт Бертольт Брехт работает военным санитаром.

Рейнхардт отдает свой голос в защиту Германии, но не патристическое воодушевление движет им, а страх за судьбу культуры и человека. Может быть поэтому он раньше, чем многие другие, отрекается от кровопролития: «Война есть хаос, предательство жизни. Жертв быть не должно. Ни своих, ни чужих». Прошло только три месяца, война еще овеяна романтикой, а Профессор — этот истинный «человек театра», стоявший в стороне от всяких политических сражений, — понял главное: «Война бесчеловечна, и за попрание законов человечности придется платить».

В ноябре режиссер показал «Валленштейна» — «гигантского «Валленштейна», как называл Герцен эту трилогию Шиллера. В своем двухвечернем спектакле Рейнхардт наглядно сопоставлял

пришедшие в движение народные силы с ничтожеством целей тех, кто поднял это движение. Фигура Валленштейна, использовавшего мятеж для осуществления личных, корыстных притязаний, становилась знаком духовного оскудения и лживости военной политики. Альберт Бассерман в главной роли был воином и героем, мучимым жестокой душевной болью. Он — порождение общественного и нравственного разлада, его инициатор и пособник, виновник и жертва. Но главной темой трилогии стала у режиссера тема обманутого народа, к которому политики относятся как к инструменту в большой государственной игре. «Валленштейн» Рейнхардта безусловно касался современности, хотя и числился среди обожжаемой Профессором классики.

Осенью 1915 года режиссер соглашается возглавить Фольксбюне — Народную сцену.

Свободная Народная сцена за долгие годы существования, выступая с дневными спектаклями в чужих помещениях, с помощью еженедельных десятипфенниговых взносов своих членов, собрала капитал, необходимый для создания собственного театра. В 1914 году в Амбарном квартале Берлина архитектором Кауфманом было выстроено театральное здание, оснащенное по последнему слову техники. Но наладить дело оказалось непросто. Директора сменялись один за другим. Наконец театр предложили Рейнхардту, и 1 сентября 1915 года он приступил к своим обязанностям, получив возможность еще раз, в новых исторических и организационных условиях, решить проблему народного театра.

Не желая следовать Юлиусу Бабу — идеологу Фольксбюне, воспевающему национализм и военное воодушевление, — Рейнхардт не делает решительного шага и в сторону антимилиитаристской оппозиции. Он устремляется по пути наиболее безопасному: Народную сцену заполняет классика. В то время как на улицах разгоняли демонстрации революционных рабочих, на подмостках Фольксбюне перед небольшим количеством публики разыгрывались «Буря», «Генрих IV» или «Как вам это понравится» Шекспира. «Народный театр потерял последние остатки воинственных установок, его восал и переварил буржуазный коммерческий театр, — негодовал Эрвин Пискатор. — На всех фронтах кипел бой, только на третьем, на культурном фронте противники лежали друг у друга в объятиях, рыдающие и очастливленнные»¹. Политически нейтральные спектакли Профессора вызывали нападки и «слева» и «справа». Театральная общественность разных лагерей ополчилась на режиссера, а зрители Народной сцены демонстративно покидали зал.

В начале 1916 года отчаявшийся Рейнхардт оставил Фольксбюне. Так он потерпел первую ощутимую неудачу. Почва под его ногами начала колебаться. Разобраться в сложившейся ситуации

было нелегко, особенно человеку, считавшему, что государственная политика — лишь «пена на гребне могучих волн общечеловеческих конфликтов».

Ряды приверженцев «национального фронта» редели с каждым днем. Война истощила процветающую империю. В феврале 1915 года была введена хлебная норма, а в течение 1916-го — карточки на продукты и приобретение одежды; принят закон «О вспомогательной службе отечеству», обязывающий к трудовой повинности всех мужчин в возрасте от семнадцати до шестидесяти лет.

С требованием мира вышли на улицы рабочие. В начале 1916 года группа «Интернационал», руководимая Карлом Либкнехтом и Розой Люксембург, начала издание нелегальных листовок, призывающих пролетариат к революционной борьбе против империалистической войны.

В этот период Рейнхардт ставит «Солдат» Якоба Ленца, одного из виднейших драматургов «Бури и натиска», — пьесу, направленную против военщины, и «Смерть Дантона» Георга Бюхнера.

«Смерть Дантона» имела шумный успех. Профессор ликовал: за свои неудачи в Фольксбюне он взял блестящий реванш — сделал спектакль, в котором, по словам Гейнца Геральда, «была показана громадная взрывная сила, заложенная в массе». Однако зритель Немецкого театра ничего общего со зрителем Фольксбюне не имел, и по мере того как терял свой вес на общественной арене круг просвещенной интеллигенции — главного ценителя рейнхардтовских спектаклей, — падали акции искусства, устремленного к сферам «высокой духовности». И хотя горестно-задумчивая интонация классических постановок Профессора свидетельствовала о нежелании выполнять «социальные заказы», противоречащие его убеждениям, хотя ни одна из пьес, проникнутых шовинистическим настроением, не проникла в репертуар рейнхардтовских театров, всего этого уже было недостаточно, чтобы поддержать славу лучшего режиссера Германии. Время, разделившее возлюбленное Рейнхардтом Человечество на лагеря, которые столкнулись в смертельной схватке, требовало решительного выбора позиций. В эти трудные для Германии годы, когда само понятие «искусство» слилось с понятием «политика», врачующее прекраснотушище Профессора выглядело капитуляцией.

В 1916 году обострились неурядицы в семье. В марте, забрав сыновей, Эльза покинула Кнобельсдорф. Брак оказался не слишком счастливым, это было ясно уже давно, и появление детей — Эдварда и Готфрида — лишь усугубило разногласия. «Я принял невежество и ханжество девушки из народа за силу и оригинальность, — признается он после нескольких лет супружества. — Моя юношеская ошибка не причиняла мне особой боли, любовь к теат-

ру заменяла мне все». Позже, получив от сына известие о намерении вступить в брак и осмысляя свой семейный опыт, Рейнхардт напишет: «Супружество не может быть побочной профессией... Что посеешь, то и пожнешь».

Чета Гольдманов-старших вернулась в Вену. Огромный дом на Купферграбенс опустел. Магистрат Берлина осенью предоставил Рейнхардту флигель замка Бельвю. Новое жилище вполне его устроило. Теперь они с Эдмундом остались вдвоем — братья, друзья, единомышленники. Вечерами в городе часто отключалось электричество. Зыбкое пламя свечи освещало большую холодную комнату и двух людей, чинно поглощавших скромный пайковый ужин. Стол накрыт на две персоны. Светится белизной крахмальный воротничок Мага, позвякивает столовое серебро. Говорить не хочется, праздник ушел, мечты поблекли. Да и стоит ли вспоминать о них, когда за окном темно и страшно завывает ветер, а в мире воцарилось горе?

Долгой, трудной зиме 1917 года настал конец. Уже в начале марта солнце пригревало всюю, наполняя воздух совсем довоенным запахом теплой земли.

В Немецком театре шел «Живой труп», который играли после большого перерыва. Когда началось объяснение Феди с Сашей — этот момент в спектакле Рейнхардт особенно любил, — он тихонько вошел в директорскую ложу. Молодая светловолосая женщина, сидящая у барьера, не заметила его появления: она неотрывно следила за происходящим на сцене. Боясь побеспокоить незнакомку, Профессор осторожно опустился на стул. Внимательная зрительница была полностью поглощена действием, и пораженный Рейнхардт читал на ее лице всю сложную борьбу воли и страстей, которая кипела на подмостках. В этом необычном живом зеркале он видел свой спектакль — и спектакль ему нравился.

Не дожидаясь антракта, Профессор устремился в кабинет Холлендера: он немедленно хотел знать, кому был выдан пропуск в его ложу. Все тут же разъяснилось. Незнакомка оказалась представительницей известной актерской семьи Тимигов. Ее отец, Гуго Тимиг, был ведущим артистом и директором Бургтеатра; оба брата выступали на сцене. Сама она недавно отыграла свой ангажемент в Берлинском придворном театре и искала новую работу. Рейнхардт просит тут же пригласить гостью для беседы. Неожиданно попав на прослушивание, Элен читает монолог Марии из «Брата и сестры» Гёте.

Молодая актриса оказалась необычайно талантливой. Простота и своеобразие ее исполнения свидетельствовали об уме и вкусе. Ликующий Профессор смотрел в ее ясное, без тени актерского кокетства лицо, слушал глубокий, прерывающийся от волнения го-

лос... Его тревожили смутные воспоминания. Вдруг они обрели ясность — Вена, «Дама с камелиями», Дузе, Элеонора Дузе! Так же низко, чуть хрипловато звучал ее голос, такой же необъяснимой притягательностью обладали жесты. Рейнхардт едва удержался от того, чтобы сообщить молодой актрисе о своем открытии. Профессор не только чувствовал, но и твердо знал, что эта встреча — нечто большее, чем профессиональная удача.

Обычно сдержанный с малознакомыми людьми и не склонный открывенничать с женщинами, он тут же поделился с Элен своими заветными планами создания театра в Шенбрунне, предложил ей турне в Швецию и роли Девушки в «Сонате призраков» Стриндберга и Наташи в «Ночлежке». Говоря все это опешившей актрисе, Профессор очень боялся ее отказа.

Элен было двадцать восемь лет. Она верила в свою звезду и счастливые предзнаменования. В тот вечер она случайно оказалась в директорской ложе.

Появление новой актрисы вызвало недовольство в труппе. Особенно трудно было уладить дела с Люци Хёфлих, не желавшей ни с кем делить свои роли и грозившей уйти из театра в случае покушения на ее репертуар. Наконец, в апреле 1917 года, после месяца волнений, Элен Тимиг подписала пятилетний контракт с Немецким театром. Так началась ее блестящая артистическая карьера и долгий совместный путь с Максом Рейнхардтом.

Щедро наделенная душевным теплом и юмором, она в короткое время заполнила пустоту, которую Профессор вроде бы и не замечал и, лишь обретя Элен, начал по-настоящему страшиться. Элен стала его единомышленницей, помощницей, хозяйкой его дома, другом его друзей, его радостью и гордостью...

Три года войны принесли страшные плоды; десять миллионов убитых, одиннадцать миллионов калек. Жизнь обернулась кошмаром для тех, кто летом 1914 года под бравурный марш ринулся на защиту фатерланда. Все ждали и жаждали мира. Но никак не предполагали, что он придет из революционной России. Радиограмма Совета Народных Комиссаров известила о первом декрете нового государства: оно предлагало всем воюющим народам начать немедленные переговоры о справедливом демократическом мире без аннексий и контрибуций.

«Все дальнейшие события, — вспоминает Эрвин Пискатор, — были освещены большими надеждами, распространявшимися далеко за пределы окончания войны. Вдруг стали ясны основные причины. То неопределенное, что до сих пор казалось «судьбой», приняло осязательные формы, его начало и происхождение потеряли героический ореол, стали трезвыми и ясными. Все поняли, в чем заключается преступление, и вместе с этим знанием пришла ярость...»². Эта ярость на страшное Нечто, сломавшее, исковеркав-

шее судьбы целого поколения, стала ведущей силой искусства послевоенных лет.

«Никогда еще не было эпохи, потрясенной таким отчаянием и ужасом смерти. Никогда мир не был так нем, как могила. Никогда человек не был так мал. Никогда еще ему не было так жутко. Никогда радость не была так далека и свобода так мертва. Вся эпоха становится одним криком — человек взывает к своей душе. Искусство тоже кричит о помощи... Это и есть экспрессионизм» — так определяет Герман Бар, идеолог нового течения, его истоки и направленность. Те, кто в разладе с собой и миром возвращались с войны, призывали к бунту. «Осознание себя живым мясом, живым куском души заставило человека вынуть кулаки, остававшиеся ранее в кармане, и пробудило в европейце многие слова... слова участия, страдания, раздумия, бессилия, силы», — писал Макс Крель³. Лучшие произведения экспрессионистской драматургии насыщены резким неприятием идеологии немецкого национализма и милитаризма, страстным обличением самодовольства буржуазии и ее лицемерной морали.

В 1916—1917 годах пьесы экспрессионистов наводняют периферийные театры. Вместо привычных декораций на сцене теперь царят фантастические конструкции, очертания которых теряются в зыбком мареве, во враждебном, загадочном мраке. Истерзанные и обездоленные жертвы войны, жуткие видения, порожденные их воспаленным сознанием, заселяют подмостки. Лицо человека, потерявшего себя в обезумевшем мире, превращается в маску.

Положение театрального лидера обязывало Рейнхардта быть на высоте новых требований. Как опытный борец Профессор понимал, что именно сейчас надо сделать неожиданный ход. И он становится во главе экспрессионистского движения на столичной сцене. В конце 1917 года Рейнхардт первым в Берлине осуществляет постановку драмы нового направления — пьесы Рихарда Зорге «Нищий».

Лирико-драматическая поэма Зорге представляет собой ряд патетических монологов одинокого Поэта, отвергающего недобрый, грязный мир и тоскующего о свободной и справедливой жизни. Автор использует прием, вошедший впоследствии в основной арсенал экспрессионизма, — расщепление личности героя на отдельные психологические пласты, персонифицированные в образах пьесы. Поэт, он же Сын, Брат, Возлюбленный, показан во взаимоотношениях с Другом и Меценатом, с Родителями, Сестрой, Невестой. Эти сцены как бы подернуты дымкой фантазии, бреда, сна.

В решении спектакля Рейнхардт пытается приблизиться к авторскому видению, придавая сценическому миру оттенок ирреальности. Место действия — сознание героя. Пустая, освобожденная от всяких декораций площадка таит в себе нечто угрожающее. Луч

света, разрезающий темноту, вырывает то человеческую фигуру, одиноко возвышающуюся над черной бездной, то будто плывущую в голубом тумане березку, то призрачную комнату — изломанный дверной косяк, смотрящие в никуда проемы окон, повисшие в воздухе картины. Эпизоды грез и воспоминаний идут за прозрачным занавесом, перетекая друг в друга, как в сновидении. Персонажи сомнамбулически движутся по сцене. Слова, являющиеся по замыслу автора неким знаком безысходной тоски, срываются с губ и тают в пустынной бездельности.

Рейнхардт продолжает свои опыты в новом для него направлении, и меньше, чем через месяц, в Камерном театре появляется пьеса одного из ведущих драматургов-экспрессионистов Георга Кайзера «Коралл». Отчетливо и остро автор ставит в ней проблему трагических противоречий между отдельным человеком, стремящимся к свободе, справедливости, добру, и жестоким обществом. Не случайно Гитлер через пятнадцать лет, придя к власти, позаботился о немедленном запрещении всех пьес Кайзера.

Герой пьесы — Миллиардер, владелец крупных предприятий. В детстве он пережил крайнюю нужду, потерял мать, в отчаянии покончившую с собой. В жажде вырваться из нищеты он вступил на путь предпринимательства и, попирая законы человечности, достиг богатства и власти. Однако бывший бедняк не забыл о том, какое море страданий бушует за окнами его особняка. Он нанимает секретаря — молодого человека, фантастически похожего на своего хозяина. В овальной комнате, напоминающей своей формой, по ремарке автора, «пламенеющее сердце земли», в день «открытого четверга» Секретарь принимает посетителей и, подменяя своего господина, раздаёт щедрые подачки всем нуждающимся в буржуазной филантропии. Но мечты Миллиардера о создании оазиса доброты оказываются утопией. Осознав это, он уничтожает своего Секретаря. Сняв с трупа коралловый брелок — единственную отличительную примету слуги, — Миллиардер выдает себя за убитого и с удовлетворением встречает смертный приговор. Мотив двойника, распространенный в драматургии экспрессионистов, здесь как бы символизирует раздвоение личности героя: в лице Секретаря Миллиардер убивает свое порочное прошлое.

«Поэзия есть форма энергии. Сегодня самая мощная», — утверждал Кайзер. Режиссер шел вслед за автором, добываясь эмоциональной напряженности действия. Притом, сохраняя верность своим художественным принципам, он старался оживить образы-схемы, психологически мотивировать поступки персонажей. Выяснилось, что это не так просто сделать. И, несмотря на крепкий актерский состав, сенсации из постановки «Коралла» не получилось.

Новая драматургия явно сопротивляется натиску Профессора. Однако он не сдастся, поддерживая свой престиж театрального лидера участием в разного рода прогрессивных культурных акциях.

В 1917 году Рейнхардт, вдохновленный идеей международной солидарности, вместе с Крэгом, Станиславским и другими крупными режиссерами Европы создал интернациональную студию, которая должна была поочередно работать с учениками в Москве, Париже, Лондоне и других городах мира. В это же время под покровительством Профессора в рамках Немецкого театра Гейнц Геральд организует общество «Молодая Германия», цель которого — способствовать постановкам сочинений молодых драматургов.

Здесь, в только что написанной пьесе Геринга «Морской бой», впервые прозвучало со сцены осуждение минувшей войны. Пацифистски настроенный автор изображал гибель моряков, осознавших преступность империалистической бойни. Насыщенная злобещей символикой и натурализмом пьеса вызывала ужас и ненависть к кровопролитию. Пройдет время, и Геринг, став свидетелем начала новой мировой катастрофы, покончит с собой.

В марте 1918 года Рейнхардт вместе с Холлендером работает над драмой Вальтера Газенклевера «Сын» — о непримиримых противоречиях между поколениями отцов, виновных в развязывании войны, и детей, попавших в кровавую мясорубку. В 1916 году, сидя в окопах, Газенклевер писал от имени молодых: «В той точке, которая нам нужна как точка опоры, чтобы перевернуть землю, давайте воздвигнем театр. Рядом со смертью, которая сегодня куда ближе и легче, чем жизнь, нами овладело могучее желание — созидать, властвовать, существовать»⁴. Этим страстным юношеским желанием и был порожден «Сын» — одно из наиболее абстрактных, нарочито иррациональных произведений раннего экспрессионизма.

Рейнхардт стремился придать умозрительной пьесе убедительность, подлинный трагизм. Но мог ли он, лишь из газет знающий о взрывах бомб и проволочных заграждениях, мог ли он, прекраснодушный сын штраусовской Вены, понять тех, кто вышел из мировой бойни с большой совестью и надломленной душой? При всех стараниях сохранить авангардные позиции в новом послевоенном театре Профессор оставался человеком другой эпохи.

Томас Манн заметил: «Каким бы суровым объяснением ни являлось искусство, как ни горько сетует оно на гибель мироздания, как ни далеко оно заходит в иронизировании над действительностью и над самим собой, — не в его натуре с язвительным смехом покидать поле боя. Жизни, для одухотворения которой оно создано, оно не грозит кощунственной рукой. Оно предано добру, и сущность его — доброта, которая сродни мудрости, но еще более

близка любви... Презируя все плохое, оно никогда не могло воспринять победу зла: все осмысляя, оно никогда не преграждало дорогу самой кровавой бессмыслице. Искусство не сила, а средство утешения»⁵. Под этими словами мог бы подписаться и Рейнхардт. Он не берется больше «препятствовать победе зла». Он понимает: другие сделают это лучше. Его же миссия — утешение. Мудрая доброта, любовь и сострадание — редкие цветы на поле брани. И тем они дороже, чем ниже цена человеческой жизни.

Мучительно расплачивалась Германия за развязанную войну. Вместо благоденствия — разруха, голод, эпидемии. Вместо «обновления духа нации» — глубокая растерянность, перерастающая в чувство протеста. Империя Гогенцоллернов теряла последние силы. Победа Октябрьской революции в России и первые декреты Советской власти были с энтузиазмом встречены немецким пролетариатом. Народные массы рвались в бой. В ноябре 1918 года свергнута монархия. Вильгельм II со своим многочисленным семейством бежал в Голландию, а с балкона его дворца Карл Либкнехт провозгласил в Германии республику.

На улицах висели плакаты: огромный морской вал яростно выбрасывает на берег груды самодержавного хлама — поверженные короны и скипетры. Крепла уверенность, что все теперь пойдет по-иному. Только пока было трудно понять, как именно. Возвращаясь вечером из театра, Рейнхардт видел, как солдаты срывали с офицера кайзеровской армии погоны, ордена. Но, конфисковав оружие и завершив свою революционную акцию, они вытянулись во фронт и отдали честь. Разжалованный офицер ответил тем же...

Профессор сочувствует идее социального освобождения и горячо радуется тому, что наконец-то настала пора «театра для всех». Именно поэтому Маг сцены спешит переделать цирк Шумана в «театр массы». Рейнхардт хочет завоевать нового зрителя. Ему кажется, что он способен дать вышедшему на историческую арену пролетариату то подлинное искусство, в котором пролетариат нуждается.

Забастовки, отсутствие угля, света тормозили реконструкцию театра-гиганта, но к ноябрю 1919 года работа была завершена. Открывая для голодного, униженного народа Большой дом для представлений, Рейнхардт хотел сделать его своеобразным убежищем от тягот. Пусть по улицам Берлина понуро тянутся очереди за хлебом, пусть калек на перекрестках выпрашивают скудную милостыню и маячат у фонарей тощие проститутки, пусть в холодных и темных домах плачут голодные дети, здесь, «в этом храме, человека ожидают тепло, красота и искусство»⁶.

Обставляя и отделывая свой театр, Рейнхардт стремился к тому, чтобы «уже подходя к зданию, зритель готовился к необычному и оставлял за его стенами все свои повседневные заботы. Об-

становка фойе должна нагнетать возбуждение, ожидание. И когда зритель, наконец, попадает в светлое пространство зала, это напряжение поднимается до радостной уверенности в чуде, которым он... будет наслаждаться». С этой целью колонны в фойе превращаются в стилизованные цветы лотоса, оттененные вверху мягким светом, а огромный купол зрительного зала приобретает вид таинственной пещеры: фантастические сталактиты свешиваются с потолка и поддерживающих его колонн. Тысяча двести крошечных лампочек — серебристых, зеленых, голубых — вмонтированных в кончики сосул, превращали купол в звездный небосвод. Амфитеатр, вмещающий пять тысяч человек, охватывал полукругом пространство арены с возвышающейся на ней сценой. Подмостки шириной в тридцать и глубиной двадцать метров были снабжены вращающимся кругом и колоссальным горизонтом, на который специальный аппарат проецировал полет облаков; прожектора с цветными фильтрами дополняли иллюзию небесного простора.

Открыв, наконец, Большой дом для представлений, Рейнхардт реализовал последний пункт своей программы. Теперь он создал тот театр, который «требуют по своей внутренней природе трагедии Софокла, Эсхила, Шекспира или те драматические полотна, которые должны появиться в столь бурное, переломное время». Он убежден, что классика созвучна духу революционных лет, а праздничная атмосфера спектаклей лучшим образом ему соответствует.

Профессор легко насыщал приметами реальности мир своего вымысла, но и саму действительность подчас воспринимал сквозь призму мечты. Образ революционного народа пришел к нему не с улиц измученного разрухой города, а с романтических полотен Делакруа. Так он представляет себе массы, для которых собрался творить: вдохновенная скульптурность поз, живописность лохмотьев. Впереди — величественная фигура Свободы со знаменем в мускулистых руках.

А между тем в 1919 году в Берлине уже работают театры, довольно дерзко расправляющиеся с той буржуазной культурой, которую хочет нести в массы несдающийся Маг. Новый интендант Государственного драматического театра Леопольд Йесснер, руководитель группы «Трибунал» Карл-Хайнц Мартин, организатор Пролетарского театра Эрвин Пискатор — все они преображали сцену, руководствуясь законами классовой борьбы.

Пискатор давал свои представления в местах общественных собраний и грязных залах дешевых кинотеатров. В полутемном фойе с маленькой сценой, вечным запахом застоявшегося пива и уборных, на фоне наскоро разрисованных полотен шел театрализованный рассказ о Калеке, выброшенном на улице Капиталистом. «Товарищ! — взывал к присутствующим ведущий в синей рабочей блузе. — Ты — рабочий, который завтра может получить пинок от

предпринимателя. Ты — безработный, которого выгнали на улицу, потому что уменьшилась прибыль. Рабочий, ты должен быть заодно с безработными!.. Выбирай: либо социализм, либо варварство»⁷.

Перед сценой плотной стеной стояли зрители, а те, кому не хватило места, толпились у входа, ловя каждое слово. Из зала летели реплики, вздымались кулаки, и бывало, что кто-нибудь побойчее выскакивал на подмостки, чтобы собственноручно наподдать свинье-капиталисту с неперменным брюхом-мешком. «Мы радикально изгоняли из нашей программы слово «искусство», — пишет Пискатор о Пролетарском театре — наши «пьесы» были призывами, с которыми мы выступали для того, чтобы «делать политику»⁸.

«Делать политику» и «делать искусство» — никогда еще эти лозунги не были так далеки друг от друга. Но этого не замечает, не хочет замечать Рейнхардт. Свой новый театр он целиком отдает Искусству, веря в его животворную силу.

Большой дом для представлений открылся 20 ноября 1919 года «Орестеей» Эсхила. Альфред Роллер, оформлявший спектакль, стилизовал живописный фон и костюмы действующих лиц под росписи греческих амфор. Хор, появившийся из среднего прохода между рядами амфитеатра, как бы связывал темный зал и чуть освещенную оркестру. Блуждающий луч прожектора вырывал из тьмы то скульптурную группу афинских граждан, то отдельную, словно высеченную резцом, фигуру. Это было изысканное, благородное зрелище.

Спектакль, как утверждала критика, являл пример «высокого достижения сценического искусства», но... ожидания Рейнхардта не оправдались. Новый зритель не сделал Большой дом для представлений своим храмом. Лишь однажды в 1919 году его стены потрясли бурные овации. Они адресовались спектаклю «Разрушители машин», поставленному режиссером Карлом-Хайнцом Мартином. Пьеса Эрнста Толлера, ведущего драматурга-экспрессиониста, положенная в основу этого бунтарского представления, символически показывала восстание труда против капитала, призывала к мировой революции и всечеловеческому братству. На глазах у ревущих от восторга зрителей пролетариат разносил в щепки огромный станок, который находился на сцене.

Удел Рейнхардта в таком соседстве печален. Перенесенные им на сцену Большого дома «Смерть Дантона», «Гамлет», «Юлий Цезарь» во многом выигрывали, приобретая размах и теснее сливаясь со зрительным залом. Это были прекрасные спектакли, но их успех несравним с успехом похожих на политические демонстрации постановок в театрах Йесснера и Пискатора. Пафос протеста молодых режиссеров оказался более близким послевоенному зрителю, живущему под знаком революционных потрясений.

Несмотря на поразительную волю и упорство, Профессор сдавал позиции. Его опережали более молодые, смелые, проницательные, наделенные острым классовым чувством. Против его «колдовского» искусства выступало само время. Оно требовало непримиримости, а он был терпим. Надо было учиться ярости, а он был добр. Достойной считалась нищета, а он был богат. Эпоха нуждалась в бою, а он был Магом.

Работать в Берлине Рейнхардту становится все труднее и труднее. Отчаявшись установить контакт с новым зрителем, он охладевает к Большому дому для представлений. Для бега «наперегонки со временем», в котором Профессор лидировал многие годы, уже не хватает сил. В одном из писем у него вырывается горькое признание: «Я хотел делать хороший театр — ничего больше. Теперь все изменилось, и он уже не нужен. Это вызывает у меня желание все бросить...»⁹

В октябре 1920 года Рейнхардт покидает Берлин и возвращается в Австрию.

ЗАМОК НА СОЛОМИНКЕ

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Свои официальные выступления (интервью или парадные речи) Рейнхардт часто начинал с оговорки, что он — «прирожденный человек театра». Этими словами Профессор не только предупреждал возможные упреки в недостаточной теоретической виртуозности, но и пытался объяснить сразу очень многое: свое сценическое чутье, режиссерскую хватку, а главное — позицию художника, смотрящего на мир не «изнутри», с самочувствием прочно обосновавшегося постояльца, а «извне», как на материал для изображения. Точно так же, как живописец, наблюдая жизнь, невольно накладывает на нее некую «рамку», а поэт и композитор постоянно ощущают ритм, заложенный в словах и звуках, человек театра везде и всегда видит сцену.

Такое восприятие действительности обретало у Рейнхардта некий новый смысл: он не только остро чувствовал театральность жизни, но с фанатическим упорством проповедовал жизненность театра — необходимость игры для «выживания человека в обезличенном материалистическом мире». Однако в воплощении идеи «театрализации обыденности» он все еще не достиг того размаха, о котором мечтал. Теперь, покинув Германию, Рейнхардт решил, что наконец-то сможет вплотную заняться поиском того, что он называл «живым театром».

«Трем важнейшим вещам научился я в Берлине: во-первых — секретам работы, которая, возможно, австрийцам более чужда, чем всем другим народам или нациям, и радости работы, имеющей решающее значение для искусства театра. Во-вторых, я усвоил кое-что из того, чем обладают лишь северяне, — сдержанную и экономичную манеру игры, оказавшуюся мне очень близкой. Третье — это северная литература, вошедшая тогда в моду: Ибсен, Гауптман, Стриндберг. Все двадцать пять берлинских лет были заполнены постижением этих приобретений. И только теперь, когда я вер-

нулся в Австрию, мне стало вполне очевидно, что эти три вещи значат для театра хотя и многое, но не все. В страстной работе, направленной на активизацию театра большого города, потеряна драгоценность: смысл игры, присущий детству, от которого искусство, и особенно театр, никогда не должны отречься»¹.

«Живой театр» Рейнхардта призван был служить игре и радости — тому, что он пестовал и в Берлине, тому, что постоянно присутствовало в его спектаклях даже тогда, когда они касались теневых сторон бытия.

Игра и радость — это праздник; праздничные игры — это фестиваль. Обращаясь к истокам театральных фестивалей, ставших сегодня неотъемлемой частью культурной жизни Запада, мы вспоминаем 1947 год, с восторгом говорим о прелести Авиньона, о находчивости Жана Вилара. За французским режиссером, «давшим свод до него сделанным открытиям»² и не претендовавшим на новаторство, повалили гурьбой остальные. Мало кто вспоминал при этом, что все началось гораздо раньше — в 1921 году, в Зальцбурге.

«Зальцбург — это сердце сердца Европы. Он расположен между Швейцарией и славянскими странами, на полпути между северной Германией и итальянской Ломбардией; он помещается посередине между Югом и Севером, между горами и равнинами, между воинственным и поэтичным. Как творение зодчества Зальцбург находится между городским и сельским, древним и современным, между княжеско-барочным и мило-пейзанским: точным выражением всего этого является Моцарт» — так пишет Гофман-сталь в программе фестиваля³. «Каждая площадь, каждая улица здесь — естественная сцена, — продолжает его характеристику Рейнхардт. — Атмосфера Зальцбурга проникнута красотой, игрой и искусством. Магия его всесильна. Она связывает великие творения человечества с современностью. Поэтому мысль основать здесь фестиваль была вполне естественной»⁴.

Отметим к тому же немаловажное обстоятельство: отдаленность Зальцбурга от политических распри и социальных потрясений, захвативших Европу. Война его почти не коснулась. Отсутствие крупного промышленного производства, а значит и жестоких последствий экономического кризиса, позволило ему сохранить в неприкосновенности свой образ жизни, как бы воспаряющей над мирской суетой. Зальцбург был подходящей трибуной для того, чтобы говорить о вечном. Вот почему возвращение в город юности имело для Рейнхардта столь важный смысл: он обретал возможность выражать свои мысли на том языке, который склонны были считать вымершим.

Идея театрального фестиваля появилась у Рейнхардта давно, чуть ли не в самом начале его режиссерской практики — как,

впрочем, и все кардинальные идеи его «театральной революции». Еще в 1903 году он задумал играть летом лучшие спектакли Маленького театра в Государственном театре Зальцбурга. Герман Бар пытался заполучить для участия в этих гастролях мировых знаменитостей — Элеонору Дузе и Айседору Дункан, а Гуго фон Гофмансталь написал программу фестиваля.

Прошло тринадцать лет. Расширился круг единомышленников: фестивальное знамя подхватили Рихард Штраус, Альфред Роллер и Франц Шальк. В августе 1917 года министерство иностранных дел обсудило и одобрило составленное Рейнхардтом и подписанное его соратниками предложение о строительстве фестивального Дворца в парке Хельбруннской королевской резиденции.

Но дни «лоскутной империи» были сочтены. Проект оказался явно не ко времени и затерялся где-то в столах бывшей королевской канцелярии. Неудача не охладила Рейнхардта. В 1919 году, когда изнемогающая после «ампутации» земля Австрия слабела в тисках экономического кризиса и рассчитывать на строительство «храма искусств» никак не приходилось, он решает, что наступило время использовать храмы существующие. В октябре Чародей сцены приступает к подготовке большого театрализованного представления — рождественского действа — во францисканской церкви Зальцбурга. Это был едва ли не единственный случай в биографии Профессора, когда почти готовый спектакль так и не увидел света: уж очень «не театральной» была общая ситуация.

Однако идея праздничных игр не покидала Рейнхардта. Он не перестает думать о новой постановке в Зальцбурге и подыскивать подходящий материал. В те дни, когда надежды, связанные с Большим домом для представлений, начали таять, Рейнхардт уже знал: он будет показывать в Зальцбурге «Каждого» — притчу о смысле человеческой жизни. Языком «благородной детскости», голосом торжественным и строгим, каким произносят заклęcia или благословения, она говорила о главном, обращаясь не к разуму, а к духу. «Каждый» — моралите, и мудрость его дидактики звучит в трехсотлетней давности стихах Мартина Опица:

Средь брэнности найти незыблемое что-то,
Что не могло б уйти, рассыпаться, утечь,
Чего вовек нельзя ни утопить, ни сжечь,
Есть добродетели спасительная власть,
Которую нельзя угнать или украсть⁵.

Но то, чем «Каждый» должен стать для его «живого театра», режиссер понял лишь на зальцбургской площади, когда в один прекрасный день, блуждая по городу в поисках подходящей «сцены», остановился перед громадой собора. Был полдень, и в замк-

нутаю кольце почти пустынной площади покоился весенний воздух. Солнце покрывало золотым и розовым каменные плиты, стайку голубей на ступенях паперти, мощно взметнувшиеся ввысь стены собора, строгие фигуры изваяний, округлости арок. В эти минуты человек и все, что было подарено ему светом, теплом, стерегущим покоем Альп, итальянским зодчим Сантино Солари и зальцбургскими каменотесами, три века назад поднявшими эти своды, вступило в сговор. Рейнхардт понял: он должен передать другим то чувство умиления, которое охватило его.

Режиссерская партитура спектакля подобна партитуре симфонии, рассчитанной на мощный и слаженный оркестр. Увертюру тут должны исполнять не только «флейты водосточных труб», но и весь звуковой «ансамбль» Зальцбурга — гулкое эхо его узеньких улиц, стекольный звон, черепичное разноголосье, множась, усиливающиеся и, наконец, выплескивающие на кафедральную площадь, призывный клич: «Каждый!». «С разных сторон — сверху, снизу, из окон, с крыш и башен, издали, из невидимых укрытий растет и крепнет призыв «Jedermann!» Сначала отдельные голоса, потом вступают новые, мужские и женские, протяжно, печально, коротко, жестко...» — записывает Рейнхардт. И лишь после того, как растает последняя, высокая нота и нависнет тишиной ожидание, прозвучат первые слова Пролога. Спектакль завершат колокола, сопровождающие погребение Каждого, и нужно, чтобы их перекличка ударов началась на далеких звонницах и близилась к площади, подхватывая все новые удары. Колокола влетались в партитуру спектакля так же, как и соборный орган, присоединяющий свое звучание к финальному перезвону.

Для осуществления подобного замысла Профессору необходима была помощь городских властей. Архиепископ Игнатий Ридер, с которым он вел переговоры, приветствовал идею постановки и охотно подписал распоряжение: 22 августа и все последующие, необходимые Рейнхардту дни церковные звонницы Зальцбурга и кафедральный орган будут участниками спектакля. «Отцы города», приняв во внимание благоволение Ридера, разрешили проблему транспорта — в дни спектаклей движение пойдет по отдаленным улицам, а для публики будут продуманы и обеспечены специальные подъезды.

Поддержкой земных властей Рейнхардт заручился с какой-то странной легкостью, по сей день удивляющей тех, кому выпало продолжать фестивальный дело. Оставался еще один соучастник затеи, от которого судьба представления зависела едва ли не более всего, — солнце. Рейнхардт деловито внес в партитуру спектакля все эффекты, связанные с движением светила, так, словно имел дело с надежным партнером.

День спектакля начался тревожно. С ночи над городом собра-

лись тучи, и крупный августовский дождь забарабанил по крышам. Рейнхардт не мог уснуть, он знал, как взволнованы его актеры и подогреты ожиданием гости (на спектакль был приглашен представительный круг интеллигенции Зальцбурга и Вены). И теперь, наблюдая из окна своего гостиничного номера за бушующим на улице водяным потоком, он мысленно оплакивал свое начинание, кляня судьбу и так неожиданно восставшую против него стихию.

Не находя себе места, Рейнхардт покинул отель. Прикрывшись зонтом, он уныло бродил по улицам, блестящим от дождя, как в день их первой встречи.

За два часа до спектакля безлюдная кафедральная площадь являла собой печальное зрелище: залитые водой скамьи, возле которых возлились, постукивая молотками и переругиваясь, насквозь вымокшие рабочие. Профессор обвел взглядом безнадежно хмурое небо с устремленными к нему величавыми силуэтами церквей, моля о чуде.

И чудо произошло. За час до начала в светлом разрыве облаков появилось солнце. В его лучах словно по волшебству растаяли грозные тучи, высохли деревянные скамьи, и на омытые дождем плиты, воркуя, опустились голуби. А еще через некоторое время, ровно в пять часов пополудни, над площадью зазвучал многоголосый призыв: «Каждый!».

Прямо на паперти собора разместился широкий помост с несколькими спускающимися к зрителям ступенями в центре. Над ним возвышался второй помост, соединенный узкими сходнями с нижним. А еще выше, в арке портала, в окружении ангелов и мраморных изваяний «парил» Господь, призывающий к себе Смерть. Расстояние, отделявшее вознесенный над площадью «пролог на небе» от зрителей, создавало необходимую дистанцию: были видны лишь светлые фигуры в реющих на ветру одеяниях и горевшие золотом нимбы.

А на нижнем помосте за длинными столами шумела и гуляла пирушка. Лихие музыканты, заломив остроконечные бараньи шапки и притоптывая тяжелыми крестьянскими башмаками, насвистывали на дудочках что-то пронзительно-игривое. Друзья и Собутыльники, Красота, Сладострастие осушали кубки, подпевали, хохотали. Расположившиеся за столом фигуры, тяжелые белые скатерти, гирлянды цветов, меха, шелка и бархат — огромное, живописное полотно, и в центре его, в обнимку с Любимой женщиной, хозяйски восседал Каждый.

Прошло несколько эпизодов, в которых сытый человек не снизошел к горестям ближних — прогнал Нищенку, отказал в просьбе Соседям, не протянул руку помощи Матери, — и, завершая серию

лубков, в наступающих сумерках с верхнего помоста по приказу Всевышнего двинулась вниз, в мир, высокая Смерть. Сгустились тени, падавшие на помост от окрестных стен, и когда черная посланница костлявой рукой выхватила из рядов притихших бражников обомлевшего Каждого, вечер опустился на площадь — только золоченые кресты на шпилях собора вспыхивали прощально и ярко.

В мягкой вечерней голубизне разворачивалось главное действие притчи — прозрение Каждого. Шаг за шагом он проходил свой путь к одиночеству и раскаянию: ни Друзья, ни Событыльщики, ни Богатство, ни Красота не могли помочь грешнику в судный час.

Разрывая темноту, с шипением и треском загорались факелы. Выскакивали черти в лохматых шкурах, с хвостами и рожками и, кривляясь, подступали к жертве. И тут скорбная процессия Ангелов приносила на носилках Добрые дела Каждого. Они были слабы, едва дышали, но выражали готовность сопровождать героя к престолу Всевышнего. Высоко над сценой из темной глубины портала появлялась фигура в развевающемся на ветру небесном одеянии — это Вера. Она протягивала руку Каждому, и он, шепча молитву, просветленный и успокоившийся, следовал за Смертью. Слышались величественные звуки органа, и сквозь медленно открывающиеся двери собора лился прозрачный свет. В вышине мерно и скорбно били в колокола...

Наблюдая за тем, как тихо и торжественно расходились зрители, Рейнхардт понял, что достиг желанной цели. Эти люди уносили с собой искру того вдохновения, которое осенило его здесь, на соборной площади. Спектакль обладал поразительной, до конца не объяснимой силой воздействия. Магия его заключалась в красоте, извлекаемой из соединения необычных «партнеров» — воздуха, камня, света, звука. Чтобы понять, чем потрясала, к примеру, прощальная молитва Каждого, надо представить себе, как за его спиной медленно расходились тяжелые двери собора и голоса органа и хора устремлялись наружу, в тревожное вечернее пространство, где под караулом черной Смерти стоял одинокий человек и отблески пылающих факелов касались его беззвучно шептавших губ...

Роль Каждого исполнял Сандро Моисси. Многие склонны признать, что это была его лучшая работа. «Можно сказать, — пишет Эрвин Райнальтер, — что Моисси нигде до сих пор не производил столь сильного впечатления. На простых подмостках перед собором актеру удалось стряхнуть остатки театральности и со зрелым и чистым мастерством показать, как патрициански-высокомерная душа Каждого погружается в покаяние»⁶. О Моисси говорили, что он с самого начала нес в себе предчувствие смерти и как никто из

его преемников в этой роли * сумел передать раскаяние и просветление.

Все персонажи притчи своим обликом, пластикой, костюмами напоминали о живописи старых мастеров. Смерть (Вернер Краус), будто сошедшая с полотен Гольбейна, двигалась резкими, паузыми движениями, и свист косы слышался в ее металлическом голосе. Добрые дела (Элен Тимиг) — девушка в белом монашеском платье, хрупкая, почти бесплотная, вызывала в памяти изображение души, покидающей тело, на картинах немецких примитивистов. У Надежды (Гедвиг Блайбтрац), облаченной в легкое бледно-голубое одеяние, голос был ясный и чистый, как бы предвещающий колокольный звон, а Сладострастие (Иоанна Тервин) обладала томной грацией и напевными интонациями.

Успех спектакля был полным. На следующий день Зальцбург облетела фраза: «В эти тяжелые времена Рейнхардт и Гофмансталь обогатили бедную Австрию красотой». Архиепископ Игнатий Ридер заметил, что спектакль действует сильнее, чем самая лучшая проповедь, а критики с восторгом рассказывали о «Каждом» на страницах венских и зальцбургских газет. На следующих представлениях зрители буквально осаждали площадь и подступы к ней, несмотря на высокую цену билетов. «Первые послевоенные годы с их трудностями сделали людей более восприимчивыми к смыслу пьесы,— замечает исследователь творчества Рейнхардта.— Слишком близка еще была трагедия войны, слишком живы в памяти потери и силен страх смерти, так что призыв «Помни о смерти» нельзя было не услышать. Это предостережение действовало и на интеллигенцию, и на людей простых, на богатых и бедных»⁷.

В те дни, когда Рейнхардт призывал каждого к добру, молодой поэт Бертольт Брехт хрипловатым голосом распевал свои «Карманные проповеди», в которых пресловутая «доброта» высмеивалась с нарочитым цинизмом, как «религиозный предрассудок», притупляющий классовое чувство, а армия «левого фронта» разила с подмосток «умиление и мечтательность». Парадокс, однако, заключался в том, что, обнажая свои скверны, «потерянное поколение» жаждало сострадания и, в сущности, молило о нем. Именно поэтому Зальцбург стал местом паломничества, а «Каждый» — «живительным лучом в предзакатном времени».

Сбор от спектаклей был отдан на восстановление памятников культуры Зальцбурга. В 1924 году Рейнхардт заявит, что до сих пор ни он, ни его актеры не получили за фестивальную работу ни пфеннига и что «бесспорно все устроители фестивалей должны

* С 1931 года эту роль исполнял Пауль Хартман, а с 1947-го по 1951-й — Атилла Хербигер.

быть идеалистами». Так оно и было. Лишь один Вернер Краус, исполняющий роли Смерти и Черта, запросил «гонорар» — настоящие зальцбургские кожаные штаны. Остальные актеры (а это были «звезды» Бурга и Немецкого театра) не потребовали даже такого рода вознаграждений.

Спектакль на паперти кафедрального собора ознаменовал рождение Зальцбургского фестиваля, положив начало прекрасной традиции, продолжающейся по сей день. Идея «праздничных игр» получила, наконец, реальное воплощение. Рейнхардт считал, что фестиваль должен быть «объединенным праздником музыки и драмы: разделение здесь — бессмыслица или рутина. Выдающиеся оперы, прежде всего Моцарта, а также Глюка, «Фиделио» Бетховена, произведения Вагнера драматичны в высшем смысле; великие же драмы неотделимы от музыки, она живет в «Фаусте» и в фантастических пьесах Шекспира, в романтических трагедиях Шиллера и в «Волшебной сказке» Раймунда.

Организаторы фестиваля добились разрешения на строительство специального помещения для спектаклей. «Здание, в котором будут проводиться фестивали в Зальцбурге, должно стать символом света и правды, отблеском мировой культуры, — провозгласил Рихард Штраус в письме к австрийскому правительству. — В наше время, когда духовные ценности стали более редкими явлениями, чем материальные богатства, когда эгоизм, зависть, ненависть, недоверие торжествуют чуть ли не во всем мире, тот, кто поддержит нашу инициативу, сделает доброе дело и будет способствовать восстановлению братства и любви к ближнему»⁸.

Австрийское правительство выделило на «восстановление братства» четыре миллиона крон, сумму по тем временам мизерную. И тем не менее 8 августа 1922 года был заложен первый камень. Штраус несколько раз символически ударил по нему молотком; рядом, преисполненный торжественности, стоял Рейнхардт. В эти минуты он верил, что на пустыре вырастет чудесный дом — «храм света и красоты» и на его сцене шедевры мирового искусства встретятся с новыми произведениями, возникшими на основе богатейших традиций австрийского народного театра.

Дом не вырос: средства, отпущенные правительством и вложенные самими организаторами дела, растаяли в стремительной инфляции. Однако Рейнхардт не теряет надежды. Он затевает перестройку старинного открытого манежа в Зальцбурге, а пока идут строительные работы, заказывает Гофмансталу адаптацию мистерии Кальдерона и добивается разрешения на постановку спектакля внутри церкви Коллегий, построенной знаменитым архитектором Фишером фон Эрлахом.

Пьеса, созданная Рейнхардтом и Гофмансталем, соединяющая в себе элементы испанского ауто и австрийской мистерии, получи-

ла название «Зальцбургский большой театр жизни». Архитектор Эдуард Хюттер расположил у самого алтаря легкие подмостки, от которых вверх и вниз отходило несколько ступеней. В соответствии с законами средневековой симультанной сцены три игровые площадки обозначали Ад, Рай и Землю.

В спектакле действовали Король, Богач, Мудрость, Красота, Мир, связанные между собой главным действующим лицом — Нищим. Самим существованием Нищего (эту роль Рейнхардт предназначал Моисси) справедливость существующего устройства жизни, опирающейся на вечные столпы власти, богатства, мудрости, красоты и мира, ставилась под сомнение.

Силу эмоционального воздействия зрелища умножала архитектура собора. Особенно эффектно выглядело появление Смерти — традиционной фигуры средневековых мистерий.

...В сумраке церкви, плотно сгрудившись, стояли зрители. Тишина нервного напряжения, казалось, вот-вот взорвется, когда высокая черная фигура Смерти, неподвижно застывшая на хорах, по велению свыше вдруг оживала и начинала медленно спускаться вниз. Двумя берцовыми костями Смерть мерно била в барабанчик, и эти удары, усиленные скрытыми гонгами и литаврами, гулко отдавались в пространстве собора.

Смерть приближалась к Королю. Впившись пустыми глазницами в его лицо и медленно отступая, она силой страшного завораживающего ритма вынуждала жертву сойти с пьедестала и следовать за ней. Король срывался со своего места и, как марионетка, дергаясь в такт, шел за барабанщицей, механически произнося свои стихи. Смерть выводила его к зрителям, круто поворачивала и возвращала на место. То же самое она проделывала со всеми остальными персонажами. «В течение всех шести танцевальных эпизодов, — пишет критик, — зрители сидели оцепенев, и средневековый возглас «*Timor mortia me conturbat*» * комком стоял у всех в горле».

Спектакль не только содействовал возрождению старинных театральных форм — он помог сохранению ценного архитектурного памятника: весь сбор был пожертвован на реставрацию церкви Коллегий.

«Каждый» и «Большой театр жизни», вынесенный позже на кафедральную площадь, проходили с неизменным успехом. Берлинские неудачи Профессора и тревоги последних лет отодвинулись куда-то в прошлое. Из мучительных попыток разобраться в происходящем, попасть в ногу со временем Рейнхардт вынес ощущение жестокого хаоса жизни и стойкую, еще более окрепшую

* Страх смерти обуял меня (лат.).

уверенность в том, что необходимо проповедовать Добро и служить Человеку.

Надо сказать, что «башня из слоновой кости», в которой он укрылся от мира, была достаточно комфортабельной. Еще в 1917 году случай подарил Рейнхардту возможность купить тот самый замок у озера, которым он любовался, приехав в Зальцбург два десятилетия назад. Цена, сбита инфляцией, была вполне доступной. Элен Тимиг получила из Австрии радостную телеграмму: «Подписан договор на Леопольдскрон. Пошли нам Господь счастливые дни в этом драгоценном доме. Люблю тебя, Макс». С этого момента образ «короля-артиста» обретает свою завершенность. Леопольдскрон — это звездный плац Мага сцены. Леопольдскрон — это командный пункт фестиваля и место паломничества международной театральной элиты.

С появлением нового хозяина бывшая резиденция архиепископа, выстроенная в 1736 году, начала свою новую жизнь. Завладев красивейшим домом зальцбургских окрестностей с сорока почти пустыми комнатами, сохранившими старинную роспись потолков, изразцовые печи, великолепный камин в мраморном зале, библиотеку и серию портретов духовных лиц вдоль главной лестницы, Рейнхардт с наслаждением приступил к реализации идеи «земли обетованной», обители Красоты и Искусства.

Из Италии он привез мебель, картины, люстры, удачно вписывающиеся в интерьер, и не скрывал восторга, когда ценители искусства не могли отличить старинный гобелен от приобретенного позже. В течение двух лет оборудовал Рейнхардт библиотеку. В ней — ценные издания, найденные у букинистов Зальцбурга и Вены. С особенным интересом и тщательностью подбирает он литературу о комедии дель арте, книги, посвященные народным театральным представлениям. На аукционе в Вене ему неожиданно попала библиотека, принадлежавшая актеру Левинскому. Тома в золоченых переплетах, собранные кумиром его юности, как символическая эстафета культурных традиций Бурга вошли в библиотеку Леопольдскрона.

Предметом особых забот Рейнхардта стало устройство парка. В оранжерее бывшей императорской резиденции он купил цитрусовые деревья, которые распродавались после революции: государство не справлялось с отоплением огромных теплиц. Где бы ни был Рейнхардт и какие бы проекты ни занимали его воображение, письма в Леопольдскрон всегда были полны забот о парке. Среди отчетов о репетиционной работе, впечатлений от новых городов и людей — подробные расспросы о состоянии деревьев и температуре воздуха. Разрастался и хорошел старый парк. Перепуганная революционными событиями эрцгерцогиня продала Рейнхардту из своего замка Мирабель старинные скульптуры гномов, сделанные

из песчаника, и причудливые фигуры теперь загадочно выступали из темной леопольдскронской листвы.

Еще одна страсть Рейнхардта — коллекция птиц: лебеди, журавли, пеликаны, экзотические утки со всех концов света. К ним прибавляется пара обезьян, подаренная Гофмансталем. Часто утренними часами на территории зверинца можно было видеть невысокого, слегка погрузневшего Профессора. Он подолгу следил из-за деревьев за танцем своего любимца фламинго.

В этом сказочном мире, разумеется, есть свой театр — тоже, естественно, сказочный. Стены — из плюща и выщелая зелени, кулисы — кусты жимолости, вместо задника — нежнейшая акварель альпийской гряды, а над головою — небо. Здесь может поместиться всего лишь двести пятьдесят зрителей, и все они должны приплыть на лодках, потому что леопольдскронский «зеленый театр» расположен на островке посреди озера. Спектакли этого театра — ожившие сновидения. Нужно сильно ущипнуть себя, чтобы поверить в реальность Виолы и Себастьяна, плывущих на «настоящем» судне, Мальволио и Оливии, гуляющих среди благоуханных цветников. Хозяин Леопольдскрона умел делать своим гостям изысканные подарки.

Несмотря на то, что ко второму акту «Двенадцатой ночи» разразилась гроза, вымокшие гости не хотели расходиться, а после спектакля восторженно жали руку счастливому хозяину. Их чувства были столь искренни и сильны, что рука у Рейнхардта распухла и пришлось прибегнуть к помощи компресса.

Многочисленные фотографии запечатлели идиллические картины жизни в Леопольдскроне: вот ухоженные лужайки парка, мраморные лестницы, террасы над озером, заполненные живописными группами именитых гостей — трости, монокли, широкополые шляпы, жемчужные нити до пояса; вот сам Рейнхардт — в саду, с любимой собакой у ног, в кабинете, где рядами уходят к дубовым потолкам корешки старинных изданий; вот он же с письмом в руках сидит у камина в мерцании огня, позолоты, хрустальных подвесков. Леопольдскрон воплотил то, чему всегда поклонялся Рейнхардт, — величие истории, непреходящую ценность подлинного искусства, истинную красоту, и стал полновесным доказательством благорасположения фортуны к Чародею сцены.

С октября 1920 года леопольдскронский замок — постоянное место жительства Рейнхардта. Но напрасно, покидая Берлин, старается он убедить себя и близких, что достиг желанного покоя, напрасно возится часами с апельсиновыми деревьями и экзотическими птицами, напрасно пытается ограничиться домашней сценой и короткими сезонами Зальцбургских фестивалей. Скоро становится очевидным, что игра во владельца замка увлекательна, но это всего лишь игра. Его манит Театр. Единственным городом, еще

способным воспринимать «возвышенное искусство», по мнению Рейнхардта, остается Вена.

А между тем все, на что делал ставку Профессор, уже подернуто тлением. Крушение Австро-Венгрии резко изменило жизнь ее бывшей столицы. Вена утратила статус политического и культурного центра огромной империи. Не у дел оказался колоссальный бюрократический государственный аппарат, мелкие и крупные рантье, жившие за счет капиталовложений в разных районах Австро-Венгрии, многочисленные служащие банков и акционерных компаний. Десятки предприятий, обслуживавших императорский двор, а также сотни и тысячи торговых фирм, обеспечивавших блеск и изящество австрийской столицы, стояли перед угрозой полного краха. Служащие опустевших отелей и ресторанов, краснодеревщики и ювелиры, садовники и белошвейки, сотрудники закрывшихся газет и офицеры императорской армии должны были подыскивать себе новое занятие. В 1921 году разразился жесточайший кризис в промышленности и сельском хозяйстве. Остановились десятки фабрик и заводов, тысячи рабочих были выброшены на улицу. Город рейнхардтовской юности был неузнаваем. Наглухо заколочены окна лавок и модных магазинов, в запущенных садах и парках обосновались бездомные, на затихших мостовых ветер лениво играл мусором. Бедная, полуголодная, продававшая американцам сокровища своих музеев за хлеб, сахар и консервы — как не походила эта Вена на прежнюю, «танцующую».

Возвращение оказалось не столь триумфальным, как рассчитывал Рейнхардт. Его стремление войти в родной город не просто почетным его гражданином, а миссионером, спасающим некогда блестящие венские театры от глубокого застоя, вызвало неожиданное сопротивление.

Знаменитый Бург, беспрестанно меняющий своих директоров, стал в последнее десятилетие «ведьминым котлом интриг и сплетен». Актерские группировки, сражавшиеся между собой и с дирекцией, настороженно отнеслись к возможности вторжения Рейнхардта в их владения. Антисемитские круги развернули против режиссера кампанию в прессе. Конфликт затянулся на полтора года. Наконец группе венских друзей Профессора во главе с Гофмансталем, Рихардом Штраусом, Беер-Гофманом и Шальком удалось добиться результатов: Рейнхардт получил в аренду Хофбургский дворец — роскошное здание, воплотившее в своем облике вековые архитектурные традиции австрийской столицы. В бывшей государственной канцелярии с массивными дверями, лепными потолками и мраморным полом собирает неунывающий режиссер новую труппу.

Деятельность Рейнхардта в эти годы вызывает чувство удивления и уважения. Он не сумел создать искусство, созвучное новому

времени, но ту культуру, наследником которой являлся, оберегал самоотверженно и трепетно. И как ни далеки его действия в Вене от всего того, что мы привыкли называть политикой, к ним без оговорок подходит слово «борьба». Это борьба искусного реставратора с разрушением прославленных полотен, это усилия мастера, отстаивающего у небытия творения великих зодчих, это борьба художника, спасающего из-под обломков уходящего мира драгоценные реликвии театральной истории.

Война и последующие за ней годы истощили труппу Профессора. Ушли Вегенер, Дюрье, Шильдраут, Бассерман, Винтерштейн. К оставшимся прибавились новые актеры — Дитерле, Райнер, Янингс, Хартман. Поздними ночными часами, когда за окнами Хофбурга на опустевшей величественной Йозефплац смутно темнел силуэт Королевской библиотеки, в залах дворца кипела жизнь. Репетировали «Клавиго» и «Стеллу» Гёте — Рейнхардт задумал вернуть Вене былой театральный престиж.

Спектакли проходили здесь же, во дворце, в большом, сверкающем люстрами и зеркалами Редутензале, реконструированном Альфредом Роллером. Занавеса не было, как не было, собственно, и сцены. Нарядные дамы и господа чувствовали себя не зрителями, а просто гостями. Слуги в черных ливреях распахивали высокие двери, и в зал, непринужденно беседуя, входили Карлос и Клавиго, в темных камзолах, без грима и париков. Медленно поднимались они по лестнице на небольшое возвышение (оборудованное, однако, вращающимся кругом), где лишь несколько деталей обозначали место действия.

В Редутензале были показаны комедия Кальдерона «Дама-невидимка» и «Безымянные» Ленорманда. Вторая пьеса, рассказывающая о бедствиях небольшой и не очень удачливой труппы, была особенно близка Профессору. Премьера ее состоялась 20 декабря 1922 года. К финалу Рейнхардт появился в глубине зала, чтобы посмотреть сцену, которая ему нравилась больше всего. Это был эпизод, вписанный им специально для Элен Тимиг, и он с восторгом слушал ее многократное, совсем как у Дузе звучащее «Нет!».

Рейнхардт не ошибся в даровании Элен. Она была прирожденной лирической героиней и обладала той редкой искренностью и задушевностью, которые являются привилегией самобитных талантов. Внешность актрисы, ее осанка, грациозная мягкость движений соответствовали идеальному представлению о возвышенной женственности. Тонкое, будто вылепленное вдохновенным скульптором лицо с сияющими голубыми глазами, ореол легких белокурых волос, изящные кисти рук, мелодичный голос с широким диапазоном интонаций сделали Элен Тимиг прекрасной исполнительницей многих ролей в спектаклях Рейнхардта. Она была Марией Бомарше («Клавиго»), Жанной д'Арк («Орлеанская дева»),

Стеллой («Стелла»), Виолой и Розалиндой в комедиях Шекспира, Верой и Добрыми делами в «Каждом». Здесь, в Вене, Элен стала опорой рейнхардтовского репертуара.

На рождество приехал Эдмунд, и было решено совершить прогулку по крупнейшим венским церквям. В праздничную ночь Макс, Эдмунд и Элен слушали органичные мессы в августинском, капуцинском и стефанском соборах, наслаждались тишиной сиего города, а потом завтракали в ресторане «Майл и Шадн». Сладостное ощущение удавшейся жизни охватило Рейнхардта, и он говорил без умолку, строил планы. Братья вспоминали рождественские каникулы в Брюнне, тетушку Лулу, деда и восторг первой встречи с театром. Тот, первый в их жизни, театр поднимался со дна памяти в сиянии хрусталя и позолоты, по-прежнему таинственный, волнующий присутствием Чуда. Сравнивая сейчас этот запавший в детское сознание образ с калейдоскопом последующих впечатлений, Макс понял, что всю жизнь стремился разгадать и подчинить себе колдовскую силу, приворожившую тогда тихих мальчиков в синих сюртуках...

В новом, 1923 году Рейнхардт заключил договор на постановку «Миракля» в нью-йоркском Центри-театр. Рудольф Коммер, писатель и журналист, к которому Профессор обратился за помощью, успешно уладил все операции по оформлению визы, и режиссер отправился в Америку. «Все здесь неслышанно,— писал он на родину,— расстояния, дома, красота, деньги, ужасы, но все какое-то ненастоящее, без аромата». Вскоре вместе с отобранными для спектакля актерами Рейнхардт вернулся в Зальцбург.

Подготовка «Миракля» шла в Леопольдскроне. Дом напоминал одновременно большой отель и театральное закулисье: рядом с апартаментами артистов и именитых гостей располагались мастерские художников и репетиционные помещения. Мраморный зал превратился в театр. Здесь вечерами, в перерывах между работой, изобретательный хозяин устраивал спектакли и концерты камерной музыки, доставлявшие огромное удовольствие зрителям и самим актерам.

Всем запомнилось оригинальное представление под названием «Генеральная репетиция „Мнимого больного“», вобравшее в себя разнообразные литературные, живописные, музыкальные реминисценции, воспоминания о странствующих труппах и дворцовых балетах, о королях комедиантов и венценосных лицедеях. Рейнхардт не столько реконструировал стиль придворного спектакля, сколько по-новому решал идею праздничной театральности.

Июльским вечером 1923 года в Леопольдскрон начали прибывать приглашенные. Попад в ярко освещенный вестибюль и едва успев осмотреться, они понимали: спектакль уже начался. У под-

ножия мраморной лестницы их радушно встречал «хозяин» — маленький оживленный господин в халате и огромном берете, надвинутом до самых глаз, круглых и хитрых. Он с распростертыми объятиями приветствовал прибывающих и не переставал тараторить: делился своими горестями, показывая на грудь и живот, заговорщицки предлагал заглянуть в ухо и вдруг, перейдя на шепот, трагически сообщал о своем неизлечимом недуге. Слабой рукой придерживая собеседника, бедняга словно молил о сострадании. И тут же, мужественно подавив уныние, громогласно обращался к вновь вошедшим: «Ах, я необыкновенно рад! Счастлив познакомиться с вами. Вы оказали огромную честь своим визитом, простите, ваше имя? Очень, очень приятно, господин тайный советник... А-а! Господин Гофмансталь! Мы с вами где-то встречались, кажется, в Вене. Как поживает моя любимая Вена? Это очень, очень здоровый город. Только, к сожалению, слишком много мучных продуктов, это очень вредно для некоторых органов... Вы из Зальцбурга, господин барон? Прекрасный город, горный воздух. Когда имеешь здоровые ноги, можно прогуливаться по горам. Там, сказали мне, поселилась свобода! Я, к сожалению, не имел возможности сам в этом убедиться. Для меня там поселилось головокружение. Да и вода в Зальцбурге, как меня уверяют, имеет в составе нечто, влияющее на увеличение зоба... О, слава богу! Дорогой доктор Мартин! Из Будапешта, не правда ли? Сера! Там в домах сера! А у меня, знаете ли, сегодня совсем нет аппетита. И сна. Я, к сожалению, очень, очень болен...»

Макс Палленберг — известный немецкий комик, исполнявший в этот вечер роль мольеровского героя и одновременно хозяина дома, — получил прекрасную возможность, приветствуя каждого из шестидесяти приглашенных, продемонстрировать свой комедийный талант и редкую способность к импровизации. Не переставая болтать, он поднимался с гостями наверх, представляя попутно своих «домочадцев».

В нарядной музыкальной комнате мольеровские персонажи потчевали присутствующих: врач Пургон готовил угощения, а аптекарь Флеран смешивал коктейли. Затем всем известный невысокий господин с царственной осанкой пригласил собравшихся в Мраморный зал, и лакеи в париках и расшитых золотом камзолах распахнули тяжелые двери. Здесь все уже было готово к началу представления: потрескивал огонь в камине, сияли свечи в старинных жирандолях, мягкие кресла окружали «сцену», а на галерее замер в ожидании маленький оркестр, одетый в соответствии с модой, принятой при дворе Людовика XIV. Зрители заняли свои места, и под грациозную музыку Люлли, возвестившую о начале действия, легкими шагами вышли слуги с горящими канделябрами в руках. В их помпезном эскорте шествовал вертлявый Полиши-

нель, раскланиваясь и рассыпая приветствия во все стороны. Вслед за ним в ярких лоскутных костюмах появились Коломбина, Арлекин и Скарамуш, чтобы разыграть пролог спектакля, а потом — танцевальные заставки-интермедии перед каждым действием. Попутно они исполняли обязанности рабочих сцены — вносили и выносили реквизит, расставляли мебель, а находчивый Полишинель еще и суфлировал актерам.

Старинный Леопольдскрон увлеченно играл в Версаль. Слуги в камзолах поправляли свечи, поддерживали огонь в камине. Отблески пламени дробились в зеркалах и хрустале, оживляли узоры мраморной мозаики пола. В глубоких креслах утопали прелестные юные американки, английские аристократы, актеры, поэты, представители зальцбургского высшего общества. В антракте распахнулись высокие стеклянные двери, и взору зрителей открылась залитая лунным светом гладь озера, заключенная в черные «кулисы» леса. Иллюзию этой театральной картины, будто ожидающей появления оперной примадонны, нарушал легкий ветерок, пробегающий по воде и приносящий запах роз и лаванды. Скрипки выводили изящные пассажи Люлли, и порхали над белыми париками и резными пюпитрами кружевные манжеты дирижера. Позади оркестра, в темной глубине балкона, скрывался Чародей сцены. В эти минуты он чувствовал себя самым счастливым среди всех присутствующих — творец и хозяин этого театрального пиршества.

Далеко за полночь разъехались последние из приглашенных. Рейнхардт с друзьями и коллегами, живущими в доме, остались в опустевшем зале. В свете догорающего камина они обсуждали прошедший вечер. С первыми лучами зари, когда все разошлись по своим комнатам, Рейнхардт направился в кабинет. Он извлек из ящика стола партитуру нового спектакля и приступил к работе.

Так жил на своем сказочном острове этот неутомимый Просперо, не видя того, что заботливо взлелеянная им «земля обетованная» уже и не земля, а «замок на соломинке», овеваемый разрушительными ветрами. Мир, находящийся за стенами Леопольдскрона, он вынес за скобки.

А с этим миром тем временем творилось неладное. Германская революция, зародившая столько надежд, обернулась трагедией неосуществленных возможностей. Пришедшее к власти правительство предало интересы народа. Реакционные и фашистские организации добивались ликвидации Веймарской республики, разгрома Коммунистической партии, установления диктатуры монополистического капитала. В 1921 году фашистскую партию, называвшую себя Национал-социалистической рабочей партией, возглавил Адольф Гитлер.

Берлин 1923 года жил трудно. В холодных домах спали не раздеваясь. Самым ходовым продуктом питания была картофельная шелуха. К концу лета курс марки в пять раз уменьшился и вместе с этим увеличилось число людей, озабоченных добычей хлеба насущного. Тем же, кто репетирует или просто, по приглашению Профессора, отдыхает в Леопольдскроне, обеспечен изысканный стол. Проблемы, беспокоящие Рейнхардта, далеки от мирской суеты: Маг встревожен предстоящей американской премьерой, так как главная роль в «Миракле» осталась без исполнительницы. Лили Дарвас, собиравшаяся сыграть Монахию, по требованию своего жениха, известного венгерского драматурга Мольнара, уехала в Будапешт, отказавшись от участия в спектакле. В ноябре Рейнхардт отправился в Америку, ломая голову над тем, кто же справится с этой определяющей успех спектакля ролью. Ситуация могла бы оказаться крайне затруднительной, если бы на помощь не пришел счастливый случай. На трансатлантическом лайнере «Аквитания» произошла история, способная украсить захватывающий голливудский сценарий.

Прелестная американка — племянница кандидата на пост губернатора штата Пенсильвания, — измученная ссорами между родителями, отправляется в кругосветное путешествие. Уныло совершает она паломничество к памятникам мирового искусства: бродит среди руин Парфенона, осматривает фрески Миланского собора, посещает Лувр. Безутешная в своей тоске, юная наследница миллиардного состояния завершает свое путешествие в фешенебельной каюте «Аквитании», следующей на родину. А рядом — некий не молодой, но респектабельный господин, как говорит молва, известный режиссер, затевающий в Нью-Йорке нечто грандиозное. Розамунда Пинчот далека от мысли об актерской славе. Но что бы она ни делала — отдыхала, расположившись с книжкой в шезлонге, или играла в теннис на палубном корте, — знаменитый немец неизменно оказывается рядом. Наконец их знакомят. Рейнхардт, очарованный красотой и грацией спутницы, рассказывает о своем спектакле и, дабы испытать актерские способности Розамунды, никогда не пробовавшей свои силы на сцене, просит ее почитать что-нибудь. Девушка читает по-английски «Отче наш», а потом, тронутая вниманием пожилого господина, рассказывает ему свою историю. Повествование Розамунды воодушевило Рейнхардта, хотя он не понял почти ни одного слова. Блестящие гневными слезами глаза девушки, пластика тонких и сильных рук убедили его в том, что перед ним — героиня будущего спектакля...

Однако режиссеру еще предстояли немалые хлопоты с другими актрисами. Испуганный историей с Лили Дарвас, он решил подстраховаться и назначил на роль Мадонны двух исполнительниц — знаменитых красавиц Марию Карми и леди Диану Ман-

перс. Приближалась премьера, но ни одна из них не собиралась уступать другой право первенства. Падкая на сенсацию пресса раздувала скандал, поместив интервью с Карми, в котором та заявила, что скорее умрет, чем отдаст роль сопернице. Ни Фольмеллер, жених Карми, ни герцог Розенфорд, отец второй исполнительницы, увы, не последовали примеру Мольнара, запретившего своей невесте участвовать в спектакле. Обе актрисы в состоянии полной готовности ждали дня премьеры. Не рискнув поставить их в зависимость от своего выбора, Рейнхардт предложил довериться жребию. Удачливая Диана Маннерс торжествовала победу, а отчаявшаяся Мария Карми, запершись в своем номере, глотала снотворное, тщетно стараясь забыться и «проспать» триумф соперницы.

Но все это были пустяки в сравнении с тем, в каких условиях приходилось работать. В Центри-театр шел ремонт, и труппа репетировала где придется — в бальных залах, холлах, отелях, фойе театров, кинопавильонах, в арсенале и даже в церкви.

В это время в мастерских под руководством Нормана Бель Геддеса сооружался собор, способный передвигаться с помощью электромотора. Готовясь к спектаклю, художник спешно съездил в Европу, чтобы взглянуть на готическую архитектуру Германии и Франции. Основной мотив дала Геддесу Парижская Sainte Chappelle, расцвеченная витражами. Декоративный ансамбль в Центри-театр, созданный американцем, полыхал «симфонией реющего света». «Примитивный дубина Геддес, который ни единого (буквально!) немецкого слова не привез из Германии, построил чудесную декорацию. Настоящий собор!» — радостно сообщал Рейнхардт в письме домой¹⁰.

В спектакле, кроме Райнера и Вернера Крауса, были заняты американские актеры. Нежному тирольцу Райнеру предназначалась роль Тени, специально для него вписанная Профессором в сценарий, а Краусу — роль Музыканта. Он сыграл ее великолепно. В Вернере Краусе Рейнхардт видел новый тип актера. «Немецкий алкоголик Краус, — писал он, — наделен редкостной силой самовнушения... Он стоит безучастный, без жеста, без движения. Он лишь внутренне наполнен огромным напряжением... Его жирное лицо вдруг багровеет, редкие русые волосы становятся дыбом и... все подчинены какой-то незримой, почти физической силе»¹¹.

Работать с пестрой группой иноязычных актеров было нелегко. Режиссеру, привыкшему к слаженному ансамблю, подготовка к спектаклю казалась «сутолокой на международном вокзале, где утомленный и очень деликатный переводчик Вирт выбивался из сил, налаживая контакты»¹².

В эти дни в Нью-Йорке произошла неожиданная и очень радостная для Профессора встреча. На гастролях в Америке с труп-

пой Художественного театра находился Константин Сергеевич Станиславский. События последних лет еще острее дали почувствовать Рейнхардту внутреннюю близость с русским режиссером. Он приглашает Станиславского поставить «Гадибук» или какую-нибудь пьесу Чехова в Берлине или Вене, рассказывает о своем восхищении его актерским искусством и спектаклями его театра. Рейнхардт «здесь необыкновенно мил, — сообщает Станиславский Лилиной в письме из Нью-Йорка. — Это неистовый поклонник МХТ и, в частности, меня как актера. Только меня и Дузе и признает»¹³.

15 января 1924 года состоялась премьера «Миракля». Успех превзошел все ожидания. Публика, это «баснословное смешение рас», по утверждению нью-йоркского обозревателя, «кричала, стонала и рыдала от восторга». Пресса пела дифирамбы Рейнхардту, Геддесу, восхитительной Розамунде и всему «несравненному союзу художественных сил Европы и Америки». За девять месяцев состоялось около трехсот представлений, затем, вплоть до 1927 года, труппа гастролировала в Кливленде, Бостоне, Сент-Луис и Лос-Анджелесе.

Но все это — уже без Рейнхардта. «Немецкий Колумб театральных Америк» сразу же после премьеры пересек океан: он торопился домой. В шумном, взбалмошном Нью-Йорке Рейнхардт с ностальгической грустью думал о зимующих в теплицах Леопольдскрона мандариновых деревцах и о театрике венского предместья, давно уже им облюбованном. Профессор с наслаждением продумывал детали его реконструкции и план постановки, которая ознаменует новое рождение Йозефштадтского театра. Вернувшись на родину, Рейнхардт приобрел, наконец, старое, обветшавшее здание с восторгом знатока, откопавшего в антикварной лавке подлинную ценность.

Йозефштадтский театр, построенный еще в 1822 году, хранил атмосферу старых венских традиций. Здесь играл Бетховен, блистали Раймунд и Нестрой, ставились оперы, фарсы и драмы. Сто лет — приличный возраст для театра. К тому времени, когда Рейнхардт вступил во владение этой сценой, она была в плачевном состоянии. От былого величия остались лишь выщербленный мозаичный пол, потускневшая фреска итальянского мастера и высокий стеклянный потолок фойе. Все скрипело, разрушалось и гнило под слоем пыли. Темпы реконструкции были стремительные. Месяц всепоглощающей работы — консультации архитекторов-искусствоведов, старания художников, строителей, обойщиков, камнерезов — и театр вернулся к жизни. Были восстановлены каменные статуи Музыканта, Актера и Поэта, украшающие вестибюль, сияли люстры под куполом стеклянного потолка, зал и ложи, заново обитые красным бархатом, готовились принять гостей. От-

крытие состоялось 1 апреля 1924 года — в этот день Рейнхардт подарил Вене возрожденный Йозефштадтский театр.

Спектакль, открывающий новый этап жизни старой сцены, должен был стать апофеозом театра, прославляющим не только его истоки и традиции, но и жизнеспособность современной сцены, эти традиции оберегающей. Кроме того, он должен был подтвердить наследственные права новых хозяев. Этим задачам полностью отвечало показанное Рейнхардтом представление.

Взяв за основу пьесу Гольдони «Слуга двух господ», Профессор ставит спектакль о всемогущем Театре. Здесь танцуют, поют, шутят, но и покоряют всерьез. Здесь затевают старинную игру, но приглашают в партнеры современность. Зрители — мужчины во фраках и дамы в вечерних туалетах — по традиции ренессансного театра рассаживаются на сцене, в центре которой — три фанерные стенки с двустворчатыми дверями и нарисованной мебелью, обозначающие «подмостки комедиантов». Мечется среди гостей Арлекин — Труффальдино, и не сразу понимаешь, что наставляющие его господа — персонажи спектакля Режиссер и Суфлер, а нарядные зрители — тоже актеры, обучающие хитреца-комедианта искусству общения с «почтеннейшей публикой».

Наконец, с подсказками, ошибками и забавными нелепостями произнесено приветствие (текст этой «импровизации» написал Гофмансталь), и перед собранными в одно мгновение декорациями начинается торжественное шествие. Под музыку Моцарта, в ритме менуэта проходит тощий Доктор в длинной мантии и огромной островерхой шляпе, гордо шествует толстобрюхий Купец в поло-сатых чулках, подхватив свою зеленую накидку, по-петушину му вышагивает Кавалер в красно-лиловом плаще, а за ним — остальные персонажи комедии. Всем этим парадом командуют Труффальдино и Смеральдина.

Спектакль разыгрывает труппа бродячих комедиантов, существовавших по итальянским провинциям три столетия назад. И «подмостки», созданные по подробному описанию режиссера художником Оскаром Ласкером, имеют точный адрес: рисунки венецианских мастеров XVI века школы Каналетто. Но приемы итальянской народной комедии соседствуют тут с традициями австрийского театра. В текст представления Рейнхардт включил куплеты венского современника Гольдони, комедианта и комедиографа Курта Бернардона, превратив их в песенные речитативы. Музыка Люлли и Моцарта сопровождала все представление.

Премьера получила огромный резонанс. Зрелище покорило даже противников Рейнхардта, обеспечив ему приоритет в венской театральной среде. Критики восхищались смелостью режиссер-

ского хода и блеском его сценического разрешения. В изящной небрежности спектакля угадывалась недюжинная сила его создателя. Завораживающая легкость была свидетельством виртуозного мастерства.

ГЛАВА ВТОРАЯ

Дела Немецкого театра шли тем временем все хуже и хуже. Сменившие Рейнхардта Феликс Холлендер, а после него Карл Розен держались за счет старых спектаклей Профессора, составлявших основу репертуара. Но долго так продолжаться не могло. Театр начал терять публику.

После длительных колебаний в октябре 1924 года Рейнхардт вернулся в Берлин. Кроме естественного беспокойства о судьбе Немецкого театра, к этому его побудили и изменения, наметившиеся в жизни Германии и ее столицы. С новой силой вступила страна в упорную борьбу за восстановление своего пошатнувшегося престижа. Обрести потерянное в войне и разрухе, догнать, а еще лучше, опередить процветающую заокеанскую державу — вот цели, определившие темп преобразований этих лет, лихорадочный и торопливый. Нищий Берлин встрепенулся и ожил. На обломках имперского величия и поверженных милитаристских притязаний возникала новая психология, новый стиль жизни: никаких сентиментальных воспоминаний, никаких романтических иллюзий и главное — никакой политики. И. Эрнбург писал: «Какой строй в Германии? Говорят, что республика. Вероятно, это так. Во всяком случае, в Берлине строй незаметный, и это немалое достоинство»¹.

Профессору казалось, что настало время поговорить о пережитом в том иронически-трагедийном тоне, который задал своей исторической драме «Святая Иоанна» Бернард Шоу. Режиссер первым на немецкой сцене поставил эту пьесу английского драматурга, написанную годом раньше, и пригласил на главную роль популярную в Германии актрису Элизабет Бергнер.

Он отклонил советы коллег и не убрал из пьесы сцены-дискуссии, подвергающие пристальному исследованию вопросы героизма и фанатизма, власти и совести, скептицизма и веры. Он охотно следовал за Шоу, сказавшим как-то о себе: «Я не любил ходового искусства, не уважал ходовой морали, не верил в ходовую религию». В Берлине 1924 года, где безоглядно унифицировалось все — от цвета носков до образа мыслей, — такая позиция могла восприниматься как желание противостоять этой ситуации. Во всяком случае, несколько лет спустя Рейнхардт признался, что был очень горд, когда на премьере в сохранных им сценах-дискуссиях отметил напряженное внимание зала. Тогда он еще верил

в оптимистический пафос восстановления, в силу разума и назидательность уроков истории.

Пока на сцене Немецкого театра готовилась постановка «Святой Иоанны», Оскар Кауфман завершил реконструкцию театра на Курфюрстендам, и Профессор приобрел это изящное комфортабельное помещение, ознаменовав его открытие, так же как и в Йозефштадте, спектаклем «Слуга двух господ». Так в «империи» режиссера появился еще один театр — комедии. В конце 1925 года на его сцене Рейнхардт показал «Шесть персонажей в поисках автора» — пьесу, принесшую Пиранделло мировую известность. Лежащая в ее основе мысль о разрыве между искусством и жизнью была особенно близка Профессору. В драме, вместе с реальными персонажами — актерами, репетирующими новую комедию, — появляются шесть действующих лиц еще не написанной пьесы. Они вторгаются в прозаическую обстановку кулис, упорно заявляя о желании жить, то есть сыграть свою драму. На фоне будничного существования театра, с его вечно раздраженными актерами, взбалмошной премьершей и невозмутимыми рабочими сцены, разворачиваются судьбы персонажей, постепенно обретающих плоть и кровь. Фон отступает на задний план, исчезает, остаются живые, истерзанные своими запутанными взаимоотношениями люди — комедия оборачивается трагедией. Устами героев Пиранделло утверждает, что правдоподобие и правда подчас не совпадают, самый нелепый вымысел может оказаться реальностью, а реальность обернуться жестоким кошмаром.

Игра между кажущимся и подлинным увлекла Рейнхардта. Весь спектакль был погружен в синеватую полутьму, из которой яркий луч прожектора выхватывал отдельные фигуры. Предметы были реальны, точны, но атмосфера тревоги, призрачности окутывала действие. Постановка, эффектно обыгрывающая смелый драматургический ход Пиранделло, тем не менее была лишена собственного Рейнхардту любования волшебством сценической иллюзии. Игра и жизнь смешивались в мрачной, болезненно-взвинченной буффонаде. Профессор явно ощущал некоторую растерянность: новый, «стабилизированный» Берлин рождал в его душе чувство тревоги, иллюзии, связанные с его возрождением, гасли.

А в это время в Москве, в Художественном театре, играл Гамлета и Протасова Сандро Моисси — первый европейский актер, ступивший на советскую землю. «Социальный эксперимент» русских — так многие представители зарубежной интеллигенции называли Октябрьскую революцию — вызвал у него горячий интерес и сочувствие. Здесь у Моисси появилось много друзей: Луначарский, Качалов, Станиславский, коллеги из разных московских театров — люди нового мира, любовь к которым актер пронес через всю свою жизнь. Вечер, устроенный коллективом МХАТ в связи

с окончанием выступлений Моисси, мало напоминал традиционное чествование гастролера — москвичи провожали близкого человека. «Великие люди и артисты, подобные вам, — сказал Станиславский, — принадлежат всему миру. Вот почему я считаю вас нашим дорогим товарищем и артистом Московского Художественного театра. Уезжайте, путешествуйте по Европе, но не оставайтесь там слишком долго, а поскорее возвращайтесь к нам в Москву — в Художественный театр»².

В те осенние дни 1925 года, когда Моисси прощался (и, как окажется, навсегда) с омытой дождем Москвой, в Италии, на острове Бриони, отдыхал от сумбурного берлинского сезона Маг сцены. Ни залитые солнцем пляжи, ни чудесное море не могли рассеять безрадостных мыслей. «Сегодня ситуация такова, что я должен быть не только режиссером, но и защитником моего театра, — заявил Рейнхардт в интервью. — Я думаю, пришли тяжелые времена. Волна дороговизны все сильнее захлестывает театр, в ход идут западные методы — система «звезд», репертуарные труппы. Зрители часто предпочитают кинематограф, да и актеры в погоне за гонорарами пренебрегают сценой... Я настроен пессимистически»³.

Ехать в Берлин не хочется и, что самое страшное и непривычное, — не тянет к работе. Он снова и снова продлевает свой отдых, оправдываясь состоянием здоровья и страхом перед сырой берлинской осенью.

30 октября приходят телеграммы — коллектив Немецкого театра поздравляет Профессора с двадцатилетним юбилеем его вступления на пост директора. Теплые слова благодарности, просьбы вернуться растрогали Рейнхардта, и он поспешил в Германию.

В Берлине его уже ожидало поздравление из России. «Московский Художественный театр с особенной радостью приветствует сегодня в Вас одного из первых мастеров мирового театра и просит Вас принять звание почетного члена Художественного театра», — писал Станиславский⁴.

Торжественный вечер был наполнен воспоминаниями. Названия первых спектаклей, имена актеров, принимавших в них участие, смешные и трогательные истории, рассказываемые наперебой, — вся «рейнхардтовская эпоха» Немецкого театра с ее энтузиазмом, напряженным трудом и частыми победами пронеслась перед юбиляром в грустной дымке невозвратимого прошлого. Наконец заговорил сам Профессор. «Такой прирожденный человек театра, как я, иногда трудно находит дорогу к действительности, — сказал он. — Прошли война, революция, инфляция и другие бури времени — мы можем опять играть, должны играть. Это величайшее счастье — то, что нас объединяет... Я хочу играть... но обилие

работы и зима, которая уже ощущается и вот-вот нагрянет, погружает мою игру в драматическую атмосферу...» Рейнхардт умолк, чувствуя, что готов расплакаться. Справившись с собой, он продолжал: «Я вспомнил один эпизод. Война. Мир объят пламенем. Хаос. Театры работают, не зная, что будет завтра. Приходит ко мне старый друг, комический актер Бинсфельд, со своей глупенькой ролью. Он не хочет ее играть. Он спрашивает, что он скажет миру, если сыграет эту штуку. Я должен был его убедить не церемониться с миром, у которого сейчас другие заботы. Но я понимал, что он прав. Когда актер не чувствует, что он стоит в центре, что глаза человечества устремлены на него, — тогда игра прекращается...»⁵

Эти слова Рейнхардта — итог размышлений о себе и своем искусстве, финишная лента той дистанции, которую Маг, по словам современников, прошел «наперегонки со временем». В упорной борьбе он лидировал полтора десятилетия. Ему было что сказать миру, он постоянно чувствовал взгляды, устремленные к нему в ожидании откровения и чуда. Война и революция изменили привычные представления о задачах и целях искусства, оттеснив Мага на периферию театрального движения. Он сбился, стал отставать, и лишь отдельные титанические рывки вновь дарили ему радость победы.

По прихоти судьбы художнику, посвятившему свою жизнь служению высшим идеалам, отринувшему от себя «трагифарсы политики», выпал жребий работать в те годы и на той земле, где эти трагифарсы разыгрывались отнюдь не в шутку. О, мирная звезда Венской выставки! Ее радостное сияние не предвещало ни торжества прожорливых чудовищ Крупна, ни кровавых «подвигов» карателей, ни агрессивного наступления стандартизации. В мире, где «правят иные светила», Рейнхардт оказался чужаком. Он знал: чтобы стоять в центре, надо говорить о главном. Но время не нуждалось в его откровениях, время ценило деловой подход. И Маг подчинился. Теперь он просто работает — не увлекаясь, не слишком задумываясь и стараясь поменьше задерживаться в Берлине.

В декабре 1926 года Рейнхардт и Фольмеллер отправляются на премьеру «Миракля» в Сан-Франциско. «В Нью-Йорке — горячий прием: беседы, интервью. Наконец, отъезд и через несколько часов — Чикаго. Опять прием, общество, роскошный чай... Уфф. Снова поезд. Утром — Сан-Франциско. На пальмах и розах — снег. Деловые переговоры, встречи и репетиции...» Четыре ночи и три дня под колесами экспресса, пересекающего континент, движется огромная чужая земля. Из окна комфортабельного спального вагона Рейнхардт видит «бесконечную цепь холмов, покрытую снегом, соляные озера, загадочные города с ярко освещенными,

нескончаемыми, ровными линиями улиц, заполненных автомобилями»⁶.

Спектакль был показан в рождественскую ночь с триумфальным успехом, а затем состоялась поездка в Лос-Анджелес. Здесь, в Голливуде, Профессор познакомился с Лилиан Гиш, которую знал до сих пор только по кинофильмам. У него возникла мысль снять ленту с участием «звезды» американского экрана, и он пригласил актрису на лето в Леопольдскрон.

Заклучив договор на фильм, Рейнхардт на «Левиафане» возвратился в Европу. На родине, в Вене, его ждали тревожные вести. Пользуясь поддержкой властей, фашистская группировка организует террористические акты. В январе 1927 года в Шаттендорфе фашисты напали на рабочую демонстрацию, убив двоих и ранив семерых ее участников. Венский уголовный суд, состоявшийся 14 июля, оправдал убийц. В ответ на это рабочие объявили забастовку. Утром 15 июля в городе прекратилась подача электрического тока, остановилось трамвайное движение, не вышли на работу железнодорожные служащие. Сотысячная толпа двинулась ко Дворцу юстиции с возгласами: «Долой фашизм!» Полицай-президент Вены Шобер отдал приказ применить оружие.

Оставалось две недели до открытия очередного Зальцбургского фестиваля, а на улицах Вены лилась кровь. В эти дни почва, на которой Рейнхардт основал свой «праздничный островок», казалась особенно зыбкой. Однако через четыре дня из Зальцбурга сообщили, что «опасности нет и фестиваль может начаться в назначенный срок».

На этот раз были показаны «Каждый», «Коварство и любовь» и новый вариант «Сна в летнюю ночь». Он шел почти без декораций. Фон — ночное небо, озаренное нежным светом луны, и теряющиеся в тумане силуэты кустов и деревьев. Из этой полумглы появлялись действующие лица, призрачные, лишенные плоти видения. Грустью веяло от этого спектакля.

Работа в Берлине не привлекала Рейнхардта, и в ноябре он с частью труппы вновь отбыл в Америку. За три месяца поездок по разным городам с успехом прошло девяносто восемь спектаклей, в том числе «Смерть Дантона», «Живой труп», «Каждый», «Слуга двух господ». Закрытие гастролей ознаменовал торжественный вечер в Колумбийском университете в честь «немецкого Мага» и его актеров.

Вернувшись в Берлин, Рейнхардт будто впервые увидел происшедшие здесь изменения. Исчезли зловещие признаки нужды, и хотя кое-где еще бродили калеки, просящие милостыню, о войне и разрухе было забыто. Пережитая трагедия напоминала о себе лишь длинными столбцами газетных некрологов и жестокими

анекдотами, ходившими по городу. Стоимость человеческой жизни резко упала, зато невиданную цену приобрели блага, отнятые разорхой и вновь обретенные. «Курфюрстендам полон света, золотой чешуи ювелиров и причудливых орхидей... Роскошь Вестена — не прихоть отдельных мотов, не антикварные уникамы, не патология Монте-Карло, — нет, это быт целого класса. Ананасы или икра в окнах гастрономических лавок должны грудиться, продаваться оптом. Любая кондитерская обязана щеголять необычайными лампами или особой моделью кресел. Здесь нет места ни дешевым вещам, ни дешевым женщинам. Десятки тысяч людей здесь отдаются роскоши аккуратно и настойчиво, как ремеслу», — писал Эренбург⁷. В Луна-парке полно народа, всюду гремят оркестры, в кабачках и ресторанах — битком. Здесь получают свою долю удовольствий нагло-требовательные дельцы, лоснящиеся бриллиантным шписбургеры и театрално-элегантные спекулянты всех мастей и достоинств. Здесь обстоятельно подсчитывают стоимость обеда, по-хозяйски обнимают аккуратно завитых дам и до одури танцуют модные фокстроты.

Преуспевающие тузы и состоятельные туристы спешат посетить изысканнейшую достопримечательность Берлина — кафе «Шоттенгамль». Эта «сказочная страна кулинарных чудес» в несколько этажей с множеством отделанных на любой вкус залов предлагает гостям головокружительный перечень блюд и напитков. А соперничающее с «Шоттенгамлем» кафе «Фатерланд» завоевывает симпатию клиентов своим «художественным уклоном». Каждый зал «Фатерланда» изображает некую экзотическую местность. В «Испании» среди винных бочонков, взметая юбки, пляшет знойная Карменсита, в «Африке» неистовствует джаз, состоящий из чистокровных негров, а в «Венеции» между фанерных «палаццо», рекламирующих всевозможные итальянские вина, скользят нарядные гондолы. Самый обширный и роскошный зал посвящен, разумеется, германскому Рейну. Здесь демонстрировалось зрелище, способствующее укреплению национальных чувств. Сцена, поначалу изображавшая величавый корабль на ясной речной глади, вдруг затягивалась тучами, и снопы огненных молний обрушивались на гордое судно, которое символизировало непобедимый фатерланд. В момент наивысшей опасности буря внезапно прекращалась, корабль продолжал свой путь, и хор пляшущих рейнских девушек в национальных костюмах в сопровождении скрипок дружно исполнял рейнский гимн. Зал с восторгом подхватывал мотив, отбивая ритм пивными кружками.

Кафе принадлежало бывшему коммерческому директору концерна Круппа Альфреду Гугенбергу. Он же возглавлял акционерное общество УФА — почти безгранично царившее в кинопрокате и кинопроизводстве, — одновременно являясь руководителем

крайне реакционного фронта правых сил. Без труда можно представить себе, к каким художественным вершинам была устремлена германская кинопромышленность. В подобном положении оказалось не только кино. В двадцатые годы процесс монополизации, уже охвативший промышленность и торговлю, активно распространялся в сферы культуры и информации. В Германии возникла машина централизованного управления общественным мнением, внедрявшая в массовое сознание низкопробные идеи и вкусы. В театральной области главной силой становился концерн братьев Роттер, объединивший многочисленные театры Берлина и других городов. Дела братьев Роттер шли столь успешно, что вскоре родилась идея создания «всегерманского театра», основанного на тиражировании мелкими провинциальными труппами берлинских спектаклей.

Эксперимент, к счастью, не осуществился: театральная жизнь в столице и за ее пределами и без того была ключом. С поразительной оперативностью открываются в Берлине театры легкого жанра — фарса, комедии, оперетты, мюзик-холла, «обзрений», бесчисленное количество варьете и мелких кабаре. К 1927 году в столице на пятьдесят один театр (всего десять из которых были драматическими) приходилось девяносто семь варьете.

С экспрессионизмом в основном покончено, угас бунтарский пыл Леопольда Йесснера, уехал в провинцию Карл Мартин, а в Большом доме для представлений воцарились лихие «герле». Эрнст Штерн, бывший соратник Рейнхардта, превратил его в шикарный мюзик-холл*. Здесь разворачивались грандиозные ревю с сотнями танцовщиц, бесконечно меняющих сногшибательные туалеты, с помпезным оформлением, в котором наряду с традиционным декорационным арсеналом использовались последние технические изобретения: новейшая электроаппаратура, светящиеся краски, фосфоресцирующие экраны. Шумно рекламируемая оперетта «Казанова», балансируя на грани фривольности, смело вводила в интерьеры XVIII века шеренги «герле». До чего же пикантно взлетали стройные ножки танцовщиц из-под целомудренных монашеских балахонов! «Мы требуем, чтобы тело не преподносилось в сыром виде, чтобы нагота на сцене инсценировалась, то есть подчинялась режиссерской идее. Массовая выставка тела была (и есть) нетерпима, так как в ней можно видеть то или иное количество бедер, но нельзя узреть духа» — декларировалось в манифесте нового мюзик-холла³. С присущей ему категоричностью Штерн отстаивал то, от чего старательно избавлялись постановщики ревю, наводнивших театральные подмостки Берлина. Роль сценария, да и режиссера, сводилась в них до минимума, и тело

* Сегодня это всемирно известный «Фридрихштадт-палас».

зачастую «преподносилось в сыром виде». «Шестьдесят лиц и одна нога» — такова формула модных номеров, без которых не обходилась ни одна программа. Броские названия — «Для тебя», «Раздаться», «Красиво и шикарно» — неоновым заревом зывали к вечерней толпе. Ревю вбирало в себя все, что может ошеломить, привлечь внимание: театральную машинерию и изделия модных портных, светочудеса и наследие художников-декораторов русского балета Дягилева; ревю вновь вводило в моду канкан, показывало испанских и русских балерин, танцовщиц негритянской оперы и парижского Фоли-Бержер.

Эталон женственности — звезда оперетты Фритци Массари. Ее именем называли марки сигарет, духов, прически, цвет белья, системы корсетов. «Ее искусство, — писал Юлиус Баб, — простирающееся от грациозной фривольной игры до опасных высот страдания и страсти, стало искомо-желанной картиной берлинского общества, создало тип овладения жизнью, которым в этих кругах не обладают, но которым хотели бы обладать...»⁹

«Овладение жизнью» — дело не шуточное. В сытом, гуляющем напропалую Берлине настроение возбужденное. Общий стиль — держаться на свету, в толчее залитых неоном центральных улиц, думать в унисон, двигаться скопом, опасливо обходя темные переулки. Господствующий тонус — биологический. Бойкие шансонье и правительственные газеты славят жизнь. Высоколобые философы и глубокомысленные поэты предрекают близкий конец.

Да, при смерти время. Ему на Востоке
Давно приготовлен осиновый кол.
Уже наступают последние сроки.
Запомните: кладбище не мюзик-холл, —

зловеще предостерегает Эрих Костнер¹⁰ слушателей литературных кабаре Берлина. Ему рукоплещут, его печатают. Страшными пророчествами упиваются потому, что ни минуты в них не верят. Книга Освальда Шпенглера, предсказывающая закат Европы, столь же популярна, как джаз или теория относительности. Она будоражит нервы «нового человека».

«Новый человек» — спортивный, энергичный, безликий, с унифицированным стилем одежды и мыслей, «человек фактов, лишенный традиций, выступающий бесформенной текучей массой»¹¹, — пугал Рейнхардта. Гедонизм оживившегося Берлина был далек от утонченного, изящного жизнелюбия старой Вены. «Здесь лица стерты и серы, как прибрежная галька», — грустно отмечал Профессор. Опираясь на свое мастерство, он пытался подняться над безликостью стереотипа, бездарностью массовых увеселений. Если уж времени необходимо развлечение, то пусть оно будет пе-

вероятным, если требуются эффекты, так уж лучше подлинная роскошь, чем дешевый шик.

Весной 1928 года Рейнхардт осуществил постановку суперревью по привезенной им пьесе американских авторов Уоттерса и Хопкинса. Представление обладало всеми необходимыми атрибутами популярного зрелища. Здесь действовали актеры и миллионеры, искусно плелась любовная интрига, разыгрывались волнующие сцены объяснений, проливались горячие слезы. Здесь демонстрировались загадочный мир кулис и роскошный быт высшего общества, а главное, здесь покорял зрителя первоклассный цирк. Юная актерская чета, Скид и Бони, пройдя через все соблазны и треволнения, вновь соединилась в финале, чтобы до конца жизни остаться верной своей любви и сцене.

На главные роли Рейнхардт приглашает блестящих актеров — Владимира Соловьева (позже роль Скида будет играть Михаил Чехов) и Грету Мосгейм. Популярный венский комик Ганс Мозер был украшением ансамбля «звезд». А рядом с театральными актерами работали циркачи, шансонье, танцовщицы, негритянский джаз, «человек-змея». Программа спектакля с блестящим перечнем разнообразных знаменитостей не без кокетства объявляла: «Дуглас — танцор» — Луи Дуглас в сопровождении джаза Дуглас, «Престо и Кампо» — Престо и Кампо и т. д., подчеркивая тем самым, что желаемое и действительное, вымысел и правда сошлись в этом спектакле.

Немецкий театр давно не знал такого громкого успеха. «Артисты» шли сотни раз подряд, затмив славу самых популярных ревью и программ варьете, Рейнхардт показал, что можно сделать, если развлекать берется настоящий мастер.

«Золотые двадцатые», с их гедонистическим разгулом и острой тоской, с безудержной тягой к удаче и тайным предчувствием заката, совместили в себе многое, что, на первый взгляд, не должно было ужиться рядом.

В аристократическом квартале Берлина работал Театр Пискатора, того самого бунтаря, который в послевоенные годы поднял знамя пролетарского искусства. Нет, непримиримый Эрвин не переметнулся в лагерь буржуазной культуры. «Нашей задачей является уничтожение буржуазного театра мировоззренчески, драматургически, пространственно, технически»¹², — декларировал он, подтверждая свои слова делом. Здесь, в районе сытости и благоденствия, Пискатор показывал новую пьесу Эрнста Толлера «Гопля, мы живем!», прослеживающую судьбу революционера Карла Томаса, осуществил постановку грандиозного по своему замыслу спектакля «Распутин, Романовы, война и народ, на них поднимающийся», раскрывающего преступления русского царизма и мирового капитала, инсценировал знаменитый роман Ярослава Гашека

«Похождения бравого солдата Швейка». На сцене, в разоблачительном запале соединявшей вымысел и документ, действовали реальные и фантастические персонажи, демонстрировалась духовная деградация буржуа, подноготная политических махинаций. В финале пьесы Толлера герой, попавший в сумасшедший дом, открывал страшную истину — между домом умалишенных и миром тех, кто сидит в зале, нет никакой разницы.

На премьеру «Гоп-ля, мы живем!» собралась странная публика: светские люди во фраках и смокингах, сопровождающие декорированных дам, а рядом с ними — загорелые юноши и девушки в самых простых одеждах. «Когда опустился занавес после сцены в тюрьме... пролетарская молодежь запела «Интернационал», который мы все, стоя, поддержали. Все это чрезвычайно удивило «светских людей», которые, правда, сознательно платили по сто марок за место в «коммунистическом агитационном театре», но не думали, что вечер может закончиться политической демонстрацией. Заметное изумление, тягостное для одной части публики и весьма занимательное для другой, прошло по рядам партера», — вспоминал Пискатор¹³. К этому надо добавить, что «коммунистический агитационный театр» работал на средства дельцов-меценатов, на его сцене играли актеры Рейнхардта — Макс Палленберг, Пауль Вегенер, Тилла Дюрье, публика одинаково охотно раскупала билеты на «Казанову», «Артистов» или «Распутина», а придирчивый критик Альфред Керр — «кровавый Альфред», мнением которого дорожили самые маститые законодатели сцены, — поддерживал спектакль Пискатора на страницах «Берлинер тагеблат». Даже Феликс Холлендер не устоял перед «необычной силой Пискатора... который раздул такое яркое пламя, что мы, несмотря на критические возражения, ушли из театра очень взволнованными»¹⁴.

А вот еще одна сенсация — новый спектакль в театре оперетты на Шиффбауэрдам, куда тоже устремляется берлинская элита. Здесь почти одновременно с «Артистами» Рейнхардта состоялась премьера пьесы молодого драматурга Бертольта Брехта «Трехгрошовая опера» с музыкой Курта Вейля. На первый взгляд «Артисты» и «Трехгрошовая», идущие параллельно, принадлежат к полярным эстетическим направлениям: в одном красивая сказка, омытая слезами умиления, врачует душу обывателя, в другом с обывателем обходятся круто: чувствуется «упоение нанесенным ударом, плевок в лицо»¹⁵.

Но не будем торопиться, следуя театроведческой традиции, разводять Брехта и Рейнхардта в противоположные углы театрального ринга. Ситуация тут намного сложнее воинственного противоборства. У истоков карьеры Брехта стоял Рейнхардт. Именно он открыл начинающему драматургу путь на сцену.

В 1924 году по приглашению директора Немецкого театра Брехт переселился в Берлин из Мюнхена, где во время гитлеровского путча его имя было занесено фашистами в черный список лиц, подлежащих уничтожению. Профессор дал возможность своему протеже работать, вернее, числиться в литературной части театра, а Гофмансталь, покоренный дарованием Брехта, горячо пропагандировал его творчество. В 1926 году Брехт собирался написать ревию для Рейнхардта — пародию на американизм. Но пьеса не родилась, вместо нее через два года появились «Артисты» — американизм в чистом виде — и «Трехгрошовая опера» — сатирический памфлет, ниспровергающий воспетые и оплаканные в «Артистах» ценности. Пути Брехта и Рейнхардта расходятся. Всю свою жизнь Брехт будет развенчивать своим эпическим театром «кулинарское искусство», олицетворяемое для него спектаклями Профессора. Но отрицание это глубоко диалектично. При более пристальном рассмотрении оно обнаруживает единство борющихся сторон.

Дело не в том, что Брехт признавал за Чародеем сцены открытие множества сценических приемов, предлагая назвать их именем Рейнхардта. Дело в том, что рейнхардтовская мечта о «высшей действительности» вовсе не была ему чужда, хотя он никогда в этом себе не признавался. «Трехгрошовая опера» с ее яростным восстанием против буржуазного гуманизма, где темный мир городского «дна», уподобляясь респектабельным «верхам», берет напрокат готовые формулы рейнхардтовской мечты, — уж не пародия ли это на спектакли Чародея сцены? Возможно. Так или иначе, сознательно или неумышленно, драматург строит пьесу на «пограничной линии» между мечтой и реальностью, то есть в «системе координат» театра Рейнхардта. И «мечта» Брехта, рожденная в «сточной канаве», циничной реальностью опороченная, эту же реальность спасает. Поэтому, как заметил Б. Зингерман, сатирический памфлет Брехта — Вейля — «самое романтическое и задушевное произведение» двадцатых годов¹⁶, «спор трезвых человеческих отношений и безумной мечты, волнующее соединение горечи и веселья, вызывающей вульгарности и ангельской чистоты»¹⁷. Высмеивая и ниспровергая слезную лирику мелодрамы, Брехт спасает лирику подлинную, не нуждающуюся в старательном украшателстве, то есть, по сути дела, защищает Рейнхардта Вены от Рейнхардта «стабилизированного» Берлина.

Эстетические споры вокруг «Артистов» и «Трехгрошовой оперы» разгорятся позднее. А пока и «кулинарское» искусство Рейнхардта и «пощечина» Брехта пришли по вкусу берлинскому зрителю. У театров на Шиффбауэрдам и улице Шумана ежевечерне собиралась внушительная толпа. Оба спектакля заканчивались под бурную овацию зала, а чуткие к моде музыканты в ресторанах

и дансингах лихо наигрывали популярные мелодии «Артистов» вперемежку с ироническими зонгами «Трехгрошовой оперы».

Растет успех Зальцбургских фестивалей. До последнего дня идет напряженная борьба за билеты, которых давно уже нет. Дирекцию круглые сутки осаждают богатые американцы, требовательные господа из Парижа, титулованные гости из Испании. Молодой актрисе из Страны Советов удается получить место на представление «Каждого». «Постановка была незабываемо прекрасна, тончайше аскетична, как скульптура великих», — вспоминает Наталия Сац¹⁸. Восхищенная работой режиссера энергичная советская гостья добивается аудиенции в леопольдскронском замке. Величавый швейцар с бакенбардами, как в «романах из жизни французских графов», проводит посетительницу в приемный зал. Несколько минут напряженного ожидания, и, наконец, в дверях появляется «невысокий бритый мужчина с орлиным носом, острыми глазами в элегантнейшем костюме, с галстуком «бабочкой» под белоснежным воротничком. Седые волосы с аккуратным, идеально точным пробором, осанка такая, словно у него на голове корона»¹⁹. Наталия Сац, человек не робкого десятка, приветливо улыбнулась и... потеряла сознание.

Этому не стоит удивляться. Известность Рейнхардта в Германии и за ее пределами была в те годы огромна, успех отдельных постановок — легендарен, масштабы работы приводили в трепет. «Одно имя — «профессор Рейнхардт» вызывало на лице каждого берлинца выражение почтительного восхищения, сопровождаемого поднятыми бровями и восклицанием: «О-о!» И вполне заслуженно», — писал Вл. И. Немирович-Данченко²⁰.

Вопреки сетованиям на финансовые затруднения Рейнхардт продолжал жить на широкую ногу. В дни фестивалей за обедом в Леопольдскроне ежедневно собиралось двадцать — тридцать человек: цвет съехавшейся со всего мира просвещенной публики, высшие местные власти и постоянный кружок близких людей — Гофмансталь, его сын, Франц, высокий красавец с сумрачным взглядом, Сандро Моисси и, конечно же, изящная и обезоруживающе приветливая хозяйка дома. (Лишь Эдмунд старательно избегал приемов брата. Он пользовался особой любовью обитателей леопольдскронского зверинца и проводил там многие часы, но жить в замке наотрез отказался). После обеда гости, как правило, переходили в библиотеку, где в два яруса, разделенные галереей, стояли шкафы с книгами. За кофе и сигарами завязывались увлекательные беседы. Владимир Иванович Немирович-Данченко вспоминает один такой вечер в Леопольдскроне, на который собралось с дюжину лиц, «задающих тон всему европейскому общественному мнению». Говорили о популярности, о роли той или иной страны

в жизни искусства, перебирали имена, пользовавшиеся мировой славой. Неожиданно для многих разговор сконцентрировался вокруг русских художников, так называемой «славянской души». «Впечатление от этого все-таки осталось такое, — признавался Немирович-Данченко, — что люди с восхищением говорили о какой-то колоссальной нации, непочатой, выбрасывающей из себя громадные таланты, но еще остающейся в полудиком состоянии.

И только этот некрупный по фигуре, но обаятельный актер... — ярый поклонник Москвы — Моисси вставил своей изысканной дикцией и тихим волнительным голосом: «А не потому ли мы так говорим об их дикости, что они не мирятся с законами нашей цивилизации и создают новую?»

Наступила длительная пауза. Улыбки, обращенные в течение беседы в мою сторону, сползли. Глаза, следящие за поднимающимися клубами сигарного дыма, как бы нечаянно проверяли меня»²¹.

Советская Россия для значительной части германской интеллигенции была страной варварства и безумия. Возвратясь из гастрольной поездки в Москву и Ленинград, Сандро Моисси взял на себя миссию пропагандиста «новой цивилизации». Он восторженно рассказывал о простоте и гостеприимстве советских людей, о таланте русских актеров, напечатал в газете статью о советском театре, открыто демонстрировал свою приверженность «новому демократическому образу жизни». С иронической улыбкой рассказывали, что, платя по счету после обеда в Клубе деятелей театра, Моисси пожал руку смешавшемуся официанту, как раз в этот момент прятавшему чаевые, полученные от знаменитого гостя.

Огромная популярность актера, постоянно держащая его в объективе общественного внимания, делала все поступки Моисси предметом широкого обсуждения. Не удивительно, что в эти годы, когда шовинистические круги уже заявили о себе злобными нападками на «чуждые элементы», «большевистский шпион» Моисси стал получать письма с угрозами расправы.

Эти обстоятельства не заставили Рейнхардта проявить большую сдержанность по отношению к русской культуре. В сентябре 1928 года к столетию со дня рождения Л. Н. Толстого он работает над постановкой «Власти тьмы» на сцене Немецкого театра и обвоняет свой любимый спектакль «Живой труп».

В зале собралась духовная элита немецкой столицы. Финал «Живого трупа» тонул в рукоплесканиях. Тридцать два раза, как подсчитали критики, поднимался занавес, затянув на целый час прощание зрителей с актерами.

Узнав, что 10 октября, как раз в дни тридцатилетнего юбилея Художественного театра, Станиславский будет проездом в Берлине, Рейнхардт устроил ему пышное чествование. Приветствовать

москвичей собралась вся труппа Немецкого театра. В празднично убранном зале артисты во главе с Профессором ожидали прибытия высокого гостя. «Я не на шутку испугался за моего любимого Макса Рейнхардта,— вспоминает Михаил Чехов.— Станиславский — гигант с лавиной седой головой, и Рейнхардт — едва ли достигающий до его плеча, встанут рядом. Что будет? Неужели Профессор не выдержит сравнения?.. Торжественная атмосфера ожидания. Множество фотографов. С изысканным вкусом накрытый стол во «дворце» Рейнхардта... Мой страх возрастал с каждой минутой. Обоих я любил глубоко и никому из них не желал торжества над другим. Маленький Рейнхардт сидел в большом кресле. Боже мой, как мал он казался мне в эту минуту! Как я умолял его, мысленно, встать! Как хотел, чтобы никто, кроме меня, не заметил этой несомненно большой спинки с резной короной где-то высоко-высоко над головой Рейнхардта, делавшей его как бы старинным портретом, сползающим вниз в своей позолоченной раме. Громадный пустой зал еще больше подавлял моего маленького любимца, распятого на кресле. В соседней зале слышались голоса и шаги. Приехал Станиславский. Рейнхардт встал... (нет, мал, ужасно мал!)... и медленно, очень медленно (молодец!) пошел к двери. Лакеи раздвинули тяжелые портьеры, и показалась фигура седовласого гиганта. Он остановился в дверях, щурясь подслеповатыми глазами и улыбаясь, еще не зная кому. Пауза. А Рейнхардт все шел и шел! Одна рука в кармане. Уже присутствующие, не выдерживая паузы, улыбались и неуверенно изгибались в полупоклонах. А Рейнхардт, не прибавляя шага, все шел и шел. Он уже подходил. Вдруг Станиславский разглядел его. Он бросился к нему навстречу, стал жать ему руку и, не зная немецкого языка, бормотал очаровательную бессмыслицу. Левая рука Рейнхардта грациозно выскользнула из кармана и красиво повисла вдоль тела. Правая вдруг вытянулась и не то заставила на шаг отступить Станиславского, не то отклонила назад самого Рейнхардта. Образовалась дистанция.

Рейнхардт поднял голову и взглянул вверх на Станиславского. Но как? Так, как смотрят знатоки в галереях на картины Рафаэля, Рембрандта, да Винчи — не унижаясь, не теряя достоинства, наоборот, вызывая уважение окружающих, любующихся «знатоком», пожалуй, не менее, чем картиной. Несколько молчаливых секунд отсчитало мое бьющееся сердце. И чудо совершилось на глазах у всех: все еще держа дистанцию, Рейнхардт стал расти, расти и вырос в прежнего, величественного, исполненного королевского достоинства Макса Рейнхардта! Маг и Чародей победил! (Как мог я сомневаться в тебе!) Он повел своего гостя через залу, и чем суетливее вел себя Станиславский, тем медленнее и спокойнее двигался Рейнхардт. Оба были прекрасны: один в своем сму-

щении и детской открытости, другой — в уверенном спокойствии «знатока». Все поняли тон, продиктованный встречей: надо быть Рейнхардтом, чтобы знать, кто такой Станиславский! Всем стало легко и искренне радостно»²².

Станиславскому и отсутствующему Немировичу-Данченко присвоили звание почетных членов Немецкого театра, вручив памятные знаки, — платиновые, с алмазной россыпью звезды. «Звание почетного члена Немецкого театра за все время его существования было присвоено только раз, и мы не имеем более высокого знака для выражения нашего восхищения Вашим делом», — сказал Рейнхардт²³. Станиславский от души поблагодарил своего берлинского коллегу и выразил надежду, что в ближайшем будущем, наконец, осуществится идея его совместной работы с Рейнхардтом, которая поможет «оживить и удержать на высоте искусство театра, находящееся сейчас в глубоком кризисе».

К концу вечера Станиславскому готовился сюрприз. Великолепный автомобиль ожидал его у подъезда рейнхардтовского дворца. Это был подарок Мага своему гостю. «Вероятно, по озорству характера я, — вспоминает Михаил Чехов, — еще во время вечера, шепнул Станиславскому о том, что ожидает его. Испуг выразился на его лице. Но, не желая огорчать Рейнхардта, он сделал вид, что ничего не знает. Вечер закончился. Один из директоров рейнхардтовских берлинских театров, говоривший по-русски, проводил Станиславского вниз. Увидев «свой» автомобиль, Станиславский растерялся: он не был уверен, знает ли он уже или еще нет о сюрпризе. Шофер распахнул дверцу, и директор, сняв шляпу, преподнес Станиславскому автомобиль от имени Рейнхардта. Станиславский развел руками, отступив от автомобиля, и стал играть сначала изумление, потом радость, потом благодарность. Когда церемония окончилась, утомленный и несчастный Станиславский сел в автомобиль. Он попросил меня доехать с ним до гостиницы. С тоской и испугом он сказал:

— Боже мой, боже мой, что же мне делать с этим?

— С чем? — спросил я.

— Да вот, с этим... мотором? Все это очень хорошо и трогательно, но куда же я его дену? Везти с собой невозможно. Оставить тут, тоже... как-то... не знаю. Ужас, ужас! И зачем он сделал это!

Подъехав к гостинице, Станиславский с растерянным выражением лица, прижав руки к груди, несколько раз поклонился шоферу и, простившись со мной, скрылся в дверях гостиницы»²⁴.

В подарке Рейнхардта не было и тени бахвальства или дурного умысла. Его щедрость и детское непонимание реальной ситуации скорее трогательны, чем смешны. Он искренне хотел выразить Станиславскому признательность исходя из своих возможностей, а они были значительно большими, чем требовалось на покупку

традиционного письменного прибора или вазы. При этом Рейнхардт никак не предполагал, что глава «лучшего театра в мире» будет долго мучиться проблемой перевозки автомобиля, на которую у него не было средств, и, что, наконец, шикарная машина скромно приютится во дворе его дома, а сам реформатор сцены по-прежнему будет ходить в театр пешком или пользоваться услугами привычного для московских улиц извозчика.

В 1933 году, в связи с награждением орденом Трудового Красного Знамени, Станиславский получит телеграмму: «Величайшее поклонение художнику и любовь к человеку сближают меня с Вами сегодня еще более, чем прежде. Я хочу, чтобы Вы ощутили мои пожелания так же, как я ощутил волшебство незабвенных часов, пережитых благодаря Вам. Ваш Макс Рейнхардт».

А через некоторое время Станиславский узнает, что Рейнхардт, «лишенный состояния и театров, живет в Америке», что «Гитлер разогнал всех» и «в Германии уже нет никакого театра».

Но до трагического исхода оставалось еще пять лет.

Почти все лето 1928 года Рейнхардт проводит в Леопольдскроне, работая с Лилиан Гиш и Михаилом Чеховым над кинофильмом, который ему предстояло снимать в Голливуде. Когда все уже было подготовлено к съемкам, произошло событие, решительно изменившее дальнейшую судьбу новой музыки: «великий немой» заговорил. Режиссеру предложили озвучить сценарий. Он растерялся. Тем не менее, решив попробовать, Рейнхардт в декабре вместе с Лилиан Гиш отправился в Америку.

День выдался холодный и, стоя в теплом, устланном коврами купе, Профессор наблюдал сквозь покрытое изморозью стекло за теми, кто остался на перроне вокзала Фридрихштрассе. Чуть поодаль от веселой, улыбающейся группы — Эдмунд, в наглухо застегнутом черном пальто и меховой шапке. Когда поезд тронулся, брат сделал несколько шагов вслед за вагоном и поднял руку. Сердце Макса заныло. Он вспомнил свое первое путешествие в Зальцбург, вздрагивающую спину Эдмунда на удаляющемся перроне и только теперь отчетливо понял, как он привык ощущать рядом присутствие брата и рассчитывать на его надежную помощь. Видимо, Эдмунд был из той породы людей, значимость которых понастоящему ощущается лишь в разлуке...

В марте, отказавшись все-таки от съемок фильма, Профессор вернулся в Берлин и сразу же окунулся в работу. Он с азартом трудился над новой постановкой, и лишь беспокойство об Эдмунде, больное сердце которого все настойчивее давало о себе знать, мешало ему чувствовать себя счастливым. В театре заметили, что Профессор помолодел, что стремительней и легче стал его шаг

и часто, уединившись в своем кабинете, он напевает что-то, отступив так ногою.

Всему виной была «Летучая мышь» Иоганна Штрауса — плоть от плоти Вены, как все творчество композитора, как и сам Рейнхардт. Сейчас, после всего пережитого, город юности приобрел в воображении Профессора сверкающий ореол идеала. В его воспоминании о Вене — боль утраченной гармонии, ушедшей молодости, тоска по красоте и покою.

С наслаждением возвращается пятидесятишестилетний режиссер в родные места, восстановленные его внимательной памятью. В прологе — холмы, покрытые садами и виноградниками. Это, несомненно, предместье Вены — Баден. Старый фонарщик, бредущий по улицам со своей нехитрой песенкой, маленькое кафе с одиноком посетителем, пара влюбленных, кружащаяся в ночном благоухании цветущего городка...

Приглашенный для участия в спектакле дирижер Корнгольд оказался прекрасным партнером, наделенным чувством юмора и безошибочным сценическим инстинктом. Он боготворил Вену, Иоганна Штрауса, Оффенбаха, а на репетициях к ним прибавился новый кумир — Рейнхардт.

Мелодическое чудо — бал второго акта, наполненный вальсами, польками, гавотами, стал кульминацией спектакля. Вместо традиционного хора — нескончаемая вереница шуточных сцен, переплетенная музыкальными темами. На вращающемся круге — нарядная толпа, спешащая в сверкающий огнями бальный зал. На бархатном фоне ночного, расцветенного фейерверками неба сияли мраморная, увитая плющом аркада, вереница мерцающих канделябров, хрустальные букеты люстр, бриллианты, шелка, трепещущие веера, звенящие бокалы, обнаженные дамские плечи. Головокружительное празднество, показанное Рейнхардтом сквозь призму восторженных ностальгических слез, было символом человеческого счастья, которое так горячо сейчас прославлял познавший изменчивость времени Маг.

Публика была в упоении. А когда, наконец, раздались долгожданные звуки вальса, зрительный зал разом поднялся, словно желая присоединиться к героям оперетты. Все пели стоя, раскачиваясь в такт, и венский вальс, победоносный, ликующий, безраздельно господствовал в степенях театра.

Последний акт — иная музыкальная тональность, иное настроение. После бурного разлива хмельного веселья — будничное утро в тюрьме. Комическая сценка с подвыпившим сторожем, а затем — счастливая развязка, в которой разъясняются все недоразумения. Поднялось солнце, и в звуках вальса, разносившихся над садами, возвращались домой счастливые герои. Жизнь продолжается, ут-

верждал спектакль, и в ней еще будут счастливые мгновения, пьянящие танцы, невинные обманы и золотая игра шампанского...

Вечер закончился праздничным ужином. Опять, как в былые добрые времена, торжествующий Профессор сидел в окружении коллег и друзей. Все говорили наперебой, поздравляли друг друга, а Гуго фон Гофмансталь произнес тост в честь доброй старой Вены и процветания Макса в Немецком театре.

Это было вечером 8 июня 1929 года. А 15 июня принесло трагическое известие: кончил жизнь самоубийством сын Гофмансталь — Франц. Потрясенный отец умер на следующий день от разрыва сердца.

18 июля состоялась панихида. На возвышении стояли два гроба, обвитые черным крепом. Во время погребения Рейнхардт узнал новую страшную весть: внезапно скончался Эдмунд Гольдман.

Смерть шла в наступление, лишая Профессора тех, кто помогал ему покорять «театральные Америки». Театр оделся в траур. Потрясенный Рейнхардт уехал в Леопольдскрон. Многие часы проводил он в «садике Эдмунда», где — такова была воля брата — между старыми деревьями был развеян его прах.

1 августа Профессор, сосредоточенный и тихий, появился на репетиции «Каждого», которым через три дня должен был открыться очередной Зальцбургский фестиваль, и вскоре после этого исчез. Через несколько дней Бертольт Хельд получил письмо из Канна. «В это траурное лето я покидаю Зальцбург, — писал Рейнхардт. — Я не могу найти покой, который мне так сейчас нужен... Вокруг темно, и я не вижу дороги. Я должен переходнуть, чтобы идти дальше...»²⁵

А идти дальше нужно было несмотря на горе и усталость, несмотря на окрики «слева» и «справа», несмотря на то, что ты не ариец. Нужно было успеть дать жизнь тем замыслам, что роились в голове, а главное — подготовить учеников.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Рейнхардт давно присмотрел здание для будущей школы*: мысль о Шенбрунском дворцовом театре в течение нескольких лет не давала ему покоя. Выбор был символическим. Именно здесь, в Шенбрунне, — истоки феномена Рейнхардта. Вспомним самое начало: маленького мальчика в суконном сюртучке, глазающего с балкона на торжественные кортежи, его страхи, фантазии, тай-

* Высшая школа актерского и режиссерского мастерства для музыкального и драматического искусства.

ные мечты, восторги — все то, что вошло в плоть и кровь будущего великого режиссера.

«Подняться на эту кафедру — мое давнее, страстное желание, — сказал в торжественный день открытия школы до глубины души взволнованный Профессор. — То, что мы с вами находимся в тихом маленьком театре и имеем возможность играть на этих старых подмостках... — это исполнение моей сокровенной мечты.

В каждом человеке живет жажда перевоплощения. В нас заключены все страсти, все человеческие судьбы, все формы жизни. Переживать различные чувства и выражать их — непреодолимая человеческая потребность. Но наше воспитание работает в обратном направлении. Его первое требование: «Скрывай все, что с тобой происходит». Это отсутствие душевных движений — одна из самых тяжелых болезней нашего века...

Мы ежедневно тренируем наши мускулы для того, чтобы они окрепли. А наши духовные органы мы оставляем в неподвижности, забывая о том, что они созданы для долгой жизни»¹.

Театральное искусство в толковании Рейнхардта приобретало значение некой религии, в лучшем смысле этого слова. Театр — как вера, театр — как спасение, театр — как путь к самопознанию и самосовершенствованию. Этому он учил тех, кому предстояло продолжить его дело. Свою речь Профессор завершил словами: «Я верю в бессмертие театра, ибо верю в бессмертие актера».

Шенбруннский семинар — это актерская студия и первые в мире режиссерские курсы. Зимой — для постоянных студентов, летом — для приезжающих «стажеров». Их много, из разных концов мира. Часто занятия проводились во дворцовом парке: на зеленых лужайках, среди цветущих кустов и деревьев посвящал Профессор юных учеников в законы «второй, высшей действительности».

Многолетняя мечта Рейнхардта осуществилась. Он вновь ощущает прилив сил и торопится сделать как можно больше. Разрешается и мучительная для него семейная ситуация. Хотя Эльза Хаймс уже давно была лишь формальной женой Профессора, она из чисто корыстных соображений не соглашалась на развод. Весной 1930 года Рейнхардт поехал в Латвию, законодательство которой было менее консервативно, и там сумел добиться расторжения брака без согласия жены.

Поездка оказалась удачной во всех отношениях. За две недели режиссер успел поставить в Национальном оперном театре Риги «Летучую мышь» и «Орфея в аду», выписав из Берлина возвращающийся сценический круг и костюмы к этим спектаклям. Его покорили латвийские танцоры, и балет Национального театра получил приглашение на гастроли в Берлин, Вена и Зальцбург.

Профессор жил в доме на берегу залива и вдвоем с Элен подолгу бродил по пустынному пляжу, наслаждаясь шумом ветра в верхушках сосен и плеском волн. Наконец-то положение Элен было узаконено. Это событие счастливая пара отпраздновала в кругу новых друзей.

В Риге Рейнхардт и Элен особенно сблизились с Михаилом Чеховым. В пасхальную ночь Чехов повел их в русскую церковь, и праздничная служба, сопровождавшаяся прекрасными хорами, произвела на Профессора сильное впечатление.

На вокзал провожать супругов пришла целая толпа. Не было лишь Чехова: он играл в этот вечер. Поезд медленно тронулся. Последние слова, пожелания счастливого пути, мелькание букетов, и вдруг Рейнхардт высунулся из окна вагона: «Передайте Чехову, передайте непременно, — я считаю его величайшим актером нашего времени!» И поезд унес Профессора в Берлин, где его ждало одно из самых торжественных чествований в жизни.

...Те, кто оказались майским утром 1930 года на Шуманштрассе, были поражены необычным зрелищем: здание Немецкого театра напоминало новогоднюю елку. «Золотой дождь» покрывал его фасад до самой крыши, цветочные гирлянды и флажки красовались над входом. Театр праздновал двадцатипятилетие своей работы под руководством Рейнхардта.

С утра шли репетиции: ожидался большой съезд гостей и празднество надо было хорошо подготовить. В полдень к театру подъехала машина, два человека в черных мантиях направились к главному входу. Со сцены срочно вызвали Профессора, и врядном фойе состоялась торжественная церемония: присуждение Рейнхардту почетного звания доктора Кильского университета.

Вечером зрительный зал был полон: актеры, художники, писатели приветствовали режиссера, чьи спектакли, по утверждению Томаса Манна, «входят составной частью в культуру нашей эпохи, являются ее прекраснейшими, примечательнейшими достижениями»². Оживленные лица, цветы, между лож сто пятьдесят ярких полотнищ — названия спектаклей Рейнхардта, принесших славу Немецкому театру. Когда появился виновник торжества, публика поднялась и устроила овацию. Вступили фауфары — первые звуки увертюры к «Летучей мыши» — и представление началось.

Никогда еще, казалось, актеры не играли с таким воодушевлением, никогда еще зрители не были так захвачены спектаклем. Затихли последние ноты, и на сцену потянулась вереница поздравляющих с корзинами цветов, речами, памятными подарками. Зачитывали письма и телеграммы. Среди них — приветствие Станиславского, который входил в Интернациональный комитет, специально организованный для проведения юбилея. «Рейнхардт содвинул великое дело своей жизни — один из лучших театров мира, —

писал русский коллега. — Но, может быть, еще важнее то, что он вызвал к жизни целое поколение зрителей, талантливых и больших актеров, режиссеров. Вы принесли своим современникам бесконечно много разнообразнейших, забываемых сценических созданий. Вы выработали превосходные традиции, Вы основали великую школу, целую культуру. Ваше удивительное чутье позволяет Вам открывать молодые таланты, новые силы, необходимые для сцены... Одна из крупнейших Ваших заслуг состоит в том, что Вы сумели во время мировой катастрофы бережно охранить созданную Вами культуру и передать ее следующим, молодым поколениям.

Вы — гениальный руководитель, оказавший неоценимые услуги мировому театру... Ваш творческий гений поможет Вам сохранить вечные традиции, питающие подлинное искусство, и открыть и обосновать новые законы, которые в ближайшем и отдаленном будущем приведут к дальнейшему развитию нашего искусства»³.

Когда торжественная часть закончилась, на сцену вышел Рейнхардт, казавшийся совсем маленьким среди огромных цветочных корзин. Поднялась буря аплодисментов. В дверях и окнах «тюрьмы», оставшейся от последней сцены «Летучей мыши», появились актеры.

«...Дорога моя, идущая то вверх, то вниз, в последнее время стала такой крутой, что я начинаю задыхаться, — сказал Рейнхардт. — Тот отрезок времени, который подарил мне сегодня высочайшую радость, принес и тяжелую утрату. Он отнял у меня брата, память которого я чту. В том, что я сегодня стою здесь, — его слуга...

Я благодарю не только всех, трудившихся рядом со мной в эти годы, но и публику. Театр существует для зрителя. Театр не только зеркало и отпечаток эпохи, он несет в себе главные черты народа, которому принадлежит...

Сегодня Немецкий театр может гордиться: нигде в мире наравне с отечественными драматургами не играли так много Ибсена и Толстого, Меттерлинка и Стриндберга, Шоу и Пиранделло, как на его сцене. Это дает нам веру в дальнейшее развитие театрального искусства Германии. Итак, я поднимаю бокал за будущее Немецкого театра и за немецкий народ — его вдохновителя и хозяина»⁴.

Следующей ночью состоялся банкет для всего творческого и технического персонала театра. Рейнхардту, избранному почетным председателем Берлинского союза работников сцены, преподнесли кольцо, символизирующее, так же как знаменитое кольцо Иффланда, наивысшее признание художественного мастерства. Празднество завершило выступление ведущих берлинских комиков — так, шутками и смехом, закончились эти юбилейные торжества.

Рейнхардт сетовал на возраст, «нетеатральность» ситуации, на отсутствие желания работать: «Зима, которая уже приближается, дает о себе знать...» — и при этом работал очень много. Его спектакли шли на сцене Немецкого и Камерного театров, Большого дома для представлений, в Театре комедии, Йозефштадтском театре и на ежегодных Зальцбургских фестивалях. К старым постановкам прибавлялись новые: «Король в Америке» Шоу, «Феа» Франца фон Унру, «Тварь» и «Елизавета Английская» Брукнера. Но те, кто в довоенные годы не колеблясь присуждали режиссеру пальму первенства, теперь считали, что Чародей сцены ублажает стабилизированный Берлин приторно-сладкими зрелищами. «Рейнхардт больше уже не Рейнхардт», — убийственно констатировал Пискатор.

Через двенадцать лет Брехт напишет о Рейнхардте в своем дневнике: «Элементы стиля устаревали у него так же быстро, как и у других в наше время, отличающееся зияющим противоречием между искусством и жизнью, так что в жизни мало искусства, а в искусстве мало жизни. Искусство не может быть чем-то естественным там, где жизнь — нечто искусственное»⁵.

Работа Рейнхардта в Берлине доказывала это. Он трудился без былого подъема, а после «Летучей мыши» и без радости.

И вот в мае 1931 года — счастливая вспышка. Профессор ставит «Прекрасную Елену» Оффенбаха — яркую, шумную, безудержно веселую оперетту.

«Господствующее в наши дни рецепты делать искусство сближают театр с рынком и его законами. У меня иной принцип. Я прежде всего актер и смотрю на пьесу глазами актера»⁶. Оговорка сделана режиссером неспроста: он уже не раз в последние годы обличался в потворствовании обывательскому вкусу и теперь вынужден защищать свою работу над Оффенбахом.

«Прекрасная Елена» — шедевр композитора — привлекала Рейнхардта оптимизмом, напором жизненных сил и бурлескным скептическим духом. Для обработки либретто были приглашены Ганс Засман и Эгон Фридель, обогатившие текст новыми шутками и куплетами. Русская балерина Александра Федорова готовила танцевальные номера. Художники Эрнст Шютте и Ладислав Цеттель украсили спектакль изящным оформлением и изысканными костюмами. Оркестром дирижировал друг и помощник Профессора Корнгольд, а в главных ролях были заняты актеры, пользующиеся широкой популярностью: роль Менелая исполнял Ганс Мозер, Ореста — Фридель Шустер, Елены — Ярмина Новотна, восходящая «звезда», блиставшая вокальным мастерством и красотой.

Профессор хотел добиться от исполнителей безудержной, всеподчиняющей веселости. Ее апофеозом должен был стать финальный канкан. Одна из последних репетиций затянулась далеко за

полночь: даже искрометная музыка Оффенбаха уже не подстегивала выдохшийся кордебалет. И вдруг Рейнхардт, одержимый своим видением финала, ринулся на сцену и, сделав знак музыкантам, показал онемевшим от изумления актрисам, каким должен быть настоящий канкан.

В июне состоялась премьера. У здания Театра комедии на Курфюрстендамм буйно цвели каштаны, на сцене и в зале царило веселье. Несомненная профессиональная победа, одержанная честно, и все же... Сценическое торжество, устроенное Профессором летом 1931 года, походило на пир во время чумы. В нем отчетливо угадывалось желание режиссера заглушить подступающее чувство страха, забыться.

«Сказки Гофмана», поставленные Рейнхардтом в конце того же года на сцене Большого дома для представлений, были полны тревожных предчувствий.

Эта опера — единственное произведение Оффенбаха, в котором наиболее полно выразилось лирико-драматическое начало его таланта. Сюжетные мотивы разных произведений Гофмана объединены в либретто темой разлада между мечтой и действительностью. Три актера оперы — три новеллы о любви поэта, три трагические ситуации: одна из возлюбленных оказалась механической игрушкой, другая изменила, третья — умерла. Пролог и финал «Сказок» смыкаются, образуя круг, в котором не находит разрешения противоречие между поэтическими идеалами и пошлым обывательским сознанием.

Если музыка Оффенбаха несколько «высветляла» безысходность гофмановской философии, то Рейнхардт, напротив, усиливал, сгущал мрачный колорит оперы. Таинственная злая сила, персонифицированная в образах Корнелиуса, Дапертутто и Миракля, повсюду сопровождала героя, бессильного ей противостоять. Пугающей казалась прекрасная Венеция в колдовском ракурсе художника Странда: темные палатки над зеленоватой водой, причудливо изогнутые мостики, освещенные луной, каналы с бесшумно скользящими гондолами.

Известные хореографы и танцовщики послевоенной Европы Нижинская и Долин тренировали актеров, добываясь драматической насыщенности пластического рисунка. Иногда за дело брался сам Профессор. Он кружил по сцене рядом с актрисой, играющей механическую куклу, показывая, как вместе с иссякающим заводом пружины затухает ритм вальса.

Героиню третьей новеллы — смертельно больную Антонию, живущую полнокровно лишь несколько мгновений и угасающую, как свеча, играла Ярмина Новотна. С последней, очень высокой музыкальной нотой уходила жизнь девушки, и яркий луч, упав-

ший откуда-то с высоты, окутывал поникшую в кресле фигуру золотым сиянием.

В спектакле принимали участие четыре актера, обладающие мировой известностью: Адель Керн, Гета Лунберг, Ярмина Новотна и Фридль Шустер. Роль Гофмана исполнял Георгий Бакланов, Мужчину в черном — Владимир Соколов, Никласа — Герман Тимиг.

В «Сказках Гофмана» возникал образ мира, охваченного печалью и страхом, томимого безнадежной тоской по чистоте и поэзии. В погребальной факельной процессии, завершавшей спектакль, мрачная фантазмагория Гофмана и реальность как бы смыкались. Глубоко трагичным, движущимся к умиранию, видел Рейнхардт свое время.

После того, как национал-социалисты в сентябре 1930 года достигли серьезного успеха на выборах в рейхстаг, их влияние нарастало с угрожающей быстротой. 27 января 1932 года на секретном собрании в Дюссельдорфе, где выступал Гитлер, триста представителей крупного финансово-промышленного капитала одобрили программу национал-социалистической партии. Это было началом фашистской диктатуры.

В витринах магазинов, в барах, в окнах полицейских комендатур и парикмахерских — всюду! — появились фотографии и бюсты Гитлера. Ювелирные фирмы предлагали украшения в виде свастики. По городу разгуливали юнцы в коричневых рубашках и высоких кавалерийских сапогах. Они громыхали кружками для сбора пожертвований в пользу восходящей партии, и те, кому тяжело доставались трудовые гроши, старались их обойти.

Все пришло в смятение. «Министерства рушатся, образуются заново, но не делаются от этого умнее, — пишет Клаус Манн. — Во дворце distinguished генерал-фельдмаршала крупные землевладельцы интригуют против дражайшей республики. Демократы клянутся, что враг — слева. Главы полиции, именующие себя социалистами, приказывают стрелять по рабочим. А лающий голос ежедневно безнаказанно предвещает «системе» судебные расправы и кровавую гибель»⁷.

В те самые дни, когда происходил тайный сговор в Дюссельдорфе, Герхардт Гауптман передал Рейнхардту свою новую пьесу, названную семидесятилетним драматургом «Перед заходом солнца». Тридцать пять лет тому назад на репетиции «Ткачей» в Немецком театре Гауптман бросил несколько ободряющих слов молодому актеру, приехавшему к Брамму из Австрии. Тогда для них все только начиналось — для Гауптмана и Рейнхардта. Теперь они вместе подводили грустные итоги.

«Перед заходом солнца» — последняя пьеса писателя, связанная с современностью: после прихода Гитлера к власти Гауптман уединится в имении и ограничит свое творчество античными сюжетами. Спектакль Рейнхардта — последняя его режиссерская акция как директора Немецкого театра: через пять месяцев он передаст театр в другие руки и ничего больше не поставит на его сцене. «Перед заходом солнца» для обоих — прощание со своим прошлым, с надеждами и мечтами, с немецкой гуманистической культурой, которой они так долго и преданно служили. Знаменательно, что прославленный драматург принес свою пьесу — обличение и приговор Германии — именно Рейнхардту, а Маг и «кулинар» с радостной торопливостью приступил к работе.

Семидесятилетний герой пьесы профессор Маттиас Клаузен, который олицетворяет традиционный гуманизм европейской культуры, подвергается дикой травле склоняющихся к фашизму филистеров. «Новое время... он видит в черном свете, он чует его запах — страшный убойный запах горелого мяса и крови»⁸.

Рейнхардт работал сосредоточенно и вдохновенно, чувствуя, что именно сейчас «стоит в центре», «говорит о главном», то есть осуществляет основную миссию «человека театра». Профессор заострил трагический смысл пьесы и, решительно раздвинув рамки «семейной драмы», вывел спектакль на уровень широких исторических обобщений.

Постановка получила громкий резонанс. Рейнхардт попал в опалу. В берлинских газетах появились статьи, в которых писалось о слишком частом пребывании «немецкого режиссера» за границей, в то время как «Германии нужна помощь». Когда стало известно, что его имя внесено в список претендентов на Нобелевскую премию, шовинистические круги во главе с Кнутом Гамсуном развернули большую кампанию и кандидатура «семитского ставленника» была снята.

В апреле 1932 года по инициативе верхов состоялась пресс-конференция Рейнхардта. Она весьма походила на допрос: пресса с пристрастием выясняла намерения и планы режиссера. Неожиданно Рейнхардт заявил, что оставляет пост директора Немецкого театра: «Я сделал для него все, что мог, и больше ничем не могу быть полезным». Своими преемниками Рейнхардт назвал режиссера Карла Мартина, известного своими экспрессионистскими постановками в театре «Трибунал», и давнего сотрудника Рудольфа Беера. Через полгода нацистское правительство заменит его избранников «чистокровными немцами» — Душесбергом и Нефтом, а еще через четыре месяца сама мысль о сохранении художественных или каких-либо других традиций будет казаться безумной.

30 января 1933 года президент республики Пауль фон Гинденбург назначил Адольфа Гитлера рейхсканцлером, поручив ему сформировать и возглавить правительство. 20 февраля состоялась встреча Гитлера и Геринга с двадцатью пятью крупнейшими промышленниками, на которой новый рейхсканцлер заявил, что главной целью его партии является установление тоталитарного контроля над Германией, уничтожение всякой оппозиции, создание сильной армии и что мартовские выборы в рейхстаг «будут последними на протяжении следующих десяти лет и, может быть, даже на протяжении следующих ста лет». Монополисты одобрили программу гитлеровцев и по инициативе банкира Шахта создали фонд в три миллиона марок для поддержки фашистской партии во время выборов. 27 февраля был осуществлен провокационный план Геринга — поджог здания рейхстага. Более десяти тысяч антифашистов оказались в тюрьмах. 28 февраля по предложению гитлеровского правительства Гинденбург отменил чрезвычайным декретом все статьи Веймарской конституции, гарантировавшие свободу личности, слова, печати, собраний и союзов.

«Солнце зашло над Германией. Произвол и надругательство над человеком стали законом, преступления — доблестью, расстрелы и убийства — подвигом. Небо над этой страной стало темным. Потоки крови и слез льются по улицам городов. О горе! Эта страна облита грязью, и никто не знает, когда она вновь очистится — каким покаянием, какими жертвами сможет она искупить свой позор? Кровью и слезами замешана грязь на всех улицах, во всех городах. Все прекрасное — опоганено, все правдивое — оклеветано ложью.

Грязная ложь притязает на власть в этой стране. Она орет, вопит в залах собраний, из микрофонов, со столбцов газет, с киноэкрана... Гаснет свет разума, становится темно»⁹. Так писал Клаус Манн.

Показанный в марте на сцене Большого дома для представительной «Зальцбургский большой театр жизни» был пронизан апокалипсическим ужасом. Под барабанную дробь являлась из тьмы Смерть за своими покорными жертвами. Жизнь погружалась во тьму.

О выдержки, вынеси эту ночь,
Иначе — пиши пропало,
Иначе — в последний раз вчера
Ты видел, как солнце вставало.
Яростным криком у ночи моли
Радости освобожденье,
Иначе — тебя опутает ночь
Черной паучьей тенью¹⁰.



Макс Рейнхардт. 1920-е гг.



Вена в начале XX в.
Филипхоф и памятник Моцарту

М. Маркс, Б. Хельд и М. Рейнхардт.
1893





Берлин в начале XX в.
Памятник Бисмарку

Берлин.
Кабачок «Шум и гам»
на Унтерденлинден



М. Рейнхардт — актер Немецкого театра. 1890-е гг.



М. Рейнхардт — Лука.
«Ночлежка» («На дне»)
Маленький театр, 1903

М. Рейнхардт —
Красный Итциг.
«Граф фон Шароле».
Немецкий театр, 1904

Э. фон Винтерштейн —
Тельгейм.
«Минна фон Барихельм».
Новый театр, 1904



А. Моисси —
Рикко де ла Марлиньер.
«Минна фон Барихельм»

Л. Хэфлих — Минна.
«Минна фон Барихельм»

Макет Э. Штерна к спектаклю Нового театра
«Сон в летнюю ночь». 1905



Сцена из спектакля
«Сон в летнюю ночь»

Г. Энгельс — Основа,
Р. Гроссман — Пигва,
В. Арнольд — Миляга.
«Сон в летнюю ночь»

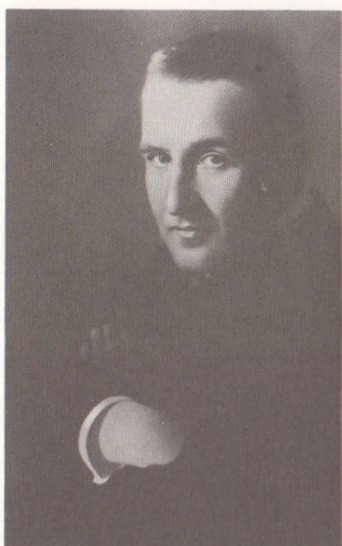
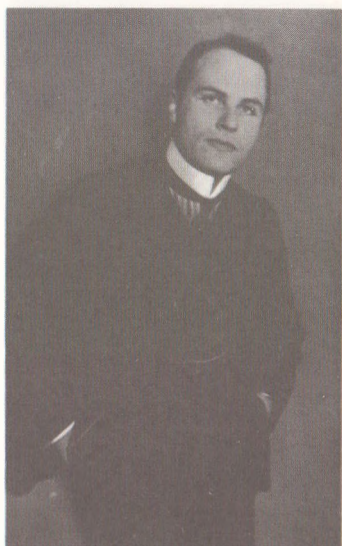
Г. Эйзольд — Пэк.
«Сон в летнюю ночь»

К. Айбеншютц — Титания.
«Сон в летнюю ночь»





М. Рейнхардт. 1900-е гг.

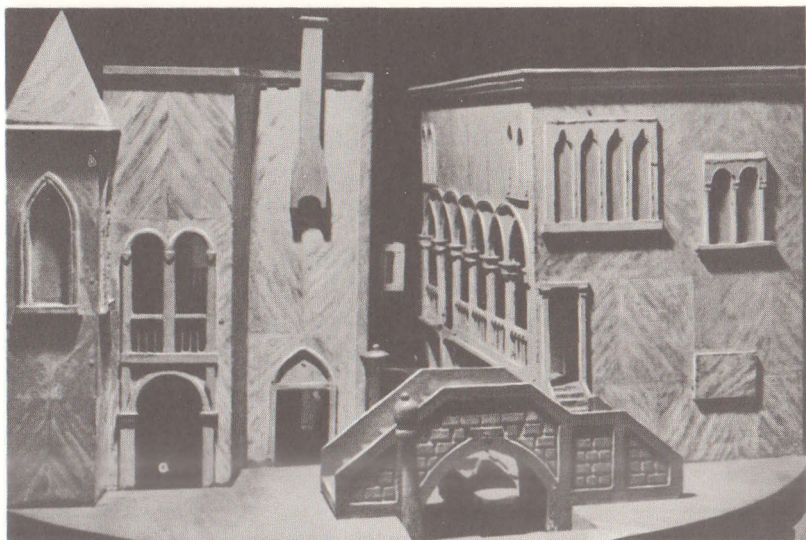


Э. Гольдман

Э. фон Вилтерштейн

Э. Хаймс

Ф. Ведекинд



Макет Э. Штерна
к спектаклю Немецкого театра
«Венецианский купец». 1905

Р. Штраус

К. Айбеншютц — Джульетта,
А. Моисси — Ромео.
«Ромео и Джульетта».
Немецкий театр, 1907

А. Моисси — Франц Моор.
«Разбойники».
Немецкий театр, 1908

Сцена из спектакля
«Разбойники».
В центре О. Бережи —
Карл Моор





Сцена из спектакля «Лисистрата». Камерный театр, 1908

Э. Хайме — Лисистрата.
«Лисистрата»

К. Айбеншютц — Лисистрата.
«Лисистрата»



А. Задрок — Гертруда,
П. Вегенер — Клавдий.
«Гамлет». Немецкий театр,
1909

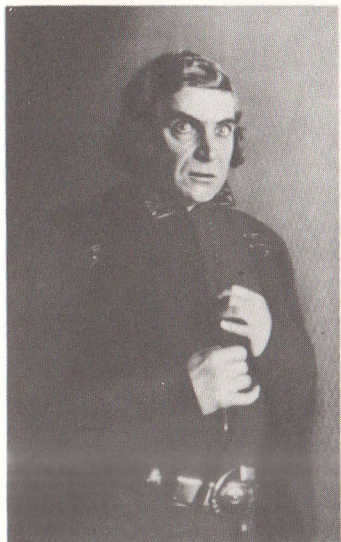
К. Айбеншютц — Офелия,
В. Арнольд — Полоний.
«Гамлет»

А. Моисси — Гамлет. «Гамлет».
Немецкий театр, 1913



А. Бассерман — Гамлет. «Гамлет».
Немецкий театр, 1910

Финальная сцена спектакля
«Гамлет». Немецкий театр, 1909





М. Рейнхардт — молодой директор Немецкого театра. 1905



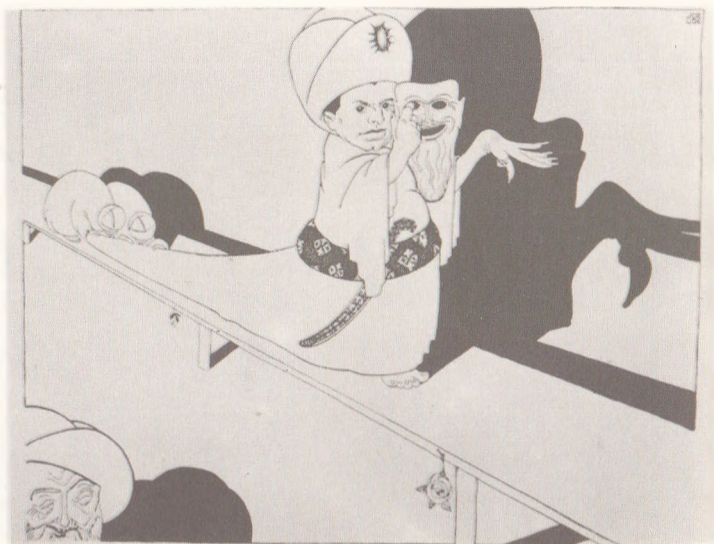
Сцена из спектакля «Сумурун». Камерный театр, 1910

Л. Константи — Танцовщица.
«Сумурун»

А. Моисси — Нуральдин.
«Сумурун»

Профессор М. Рейнхардт.
Конец 1900-х гг.

Профессор М. Рейнхардт
на «дороге цветов».
Со шлейфом — драматурги.
Карикатура. 1910





Сцена из спектакля «Царь Эдип». Берлин, цирк Шумана, 1910

А. Моисси — Эдип. «Царь Эдип»

П. Вегенер — Эдип. «Царь Эдип»



Т. Дюрье — Иокаста.
«Царь Эдип»

Р. Бертенс — Иокаста.
«Царь Эдип»

Л. Бассерман —
Мefистофель.
«Фауст».
Немецкий театр,
1909

П. Вегенер —
Мefистофель.
«Фауст»

Э. Хаймс —
Маргарита.
«Фауст».
Немецкий театр,
1911



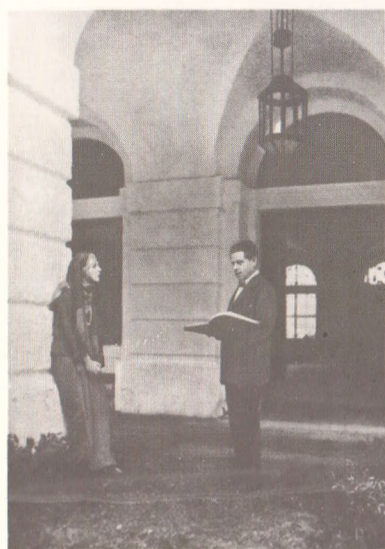
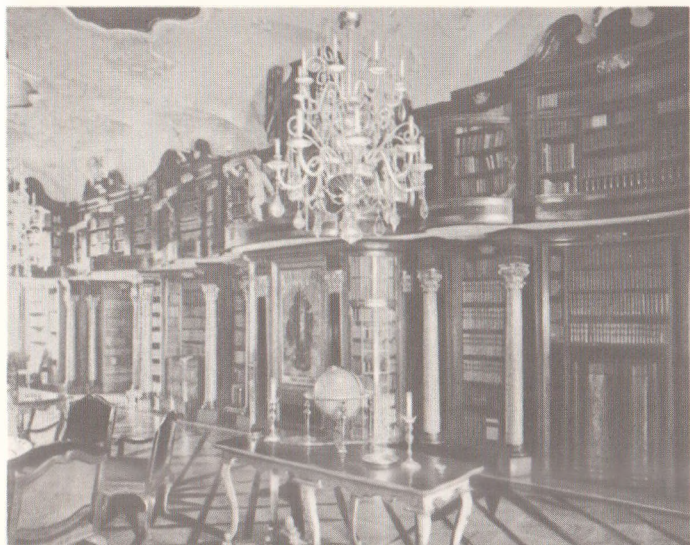
Э. Тимиг и М. Рейнхардт. 1910-е гг.



Леопольдскрон

Мраморный зал
Леопольдскрона





Библиотека в Леопольдскроне

Д. Маннерс и М. Рейнхардт
в Леопольдскроне



Э. Штерн. Эскиз декораций
к спектаклю Фольксбюне
«Буря». 1915

Э. Штерн. Эскиз костюма
Калибана к спектаклю «Буря»





Сцены из спектакля «Каждый».
Зальцбург, площадь Кафедрального собора, 1921



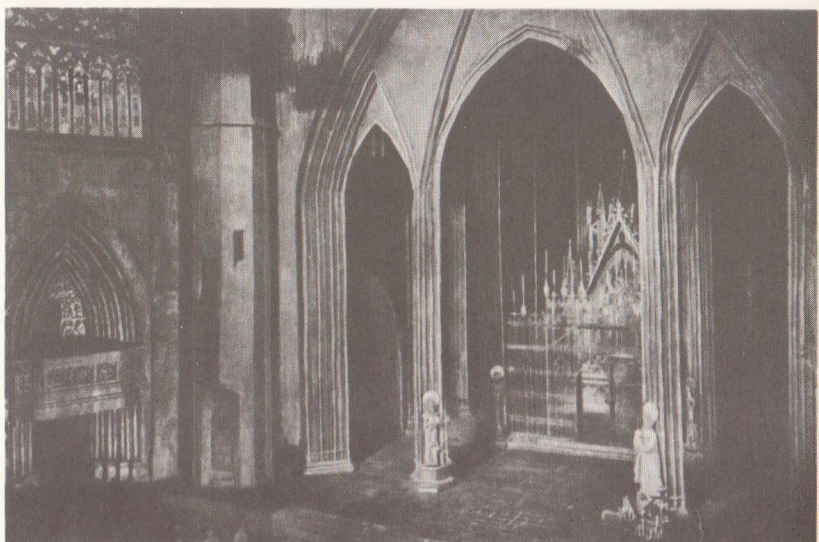
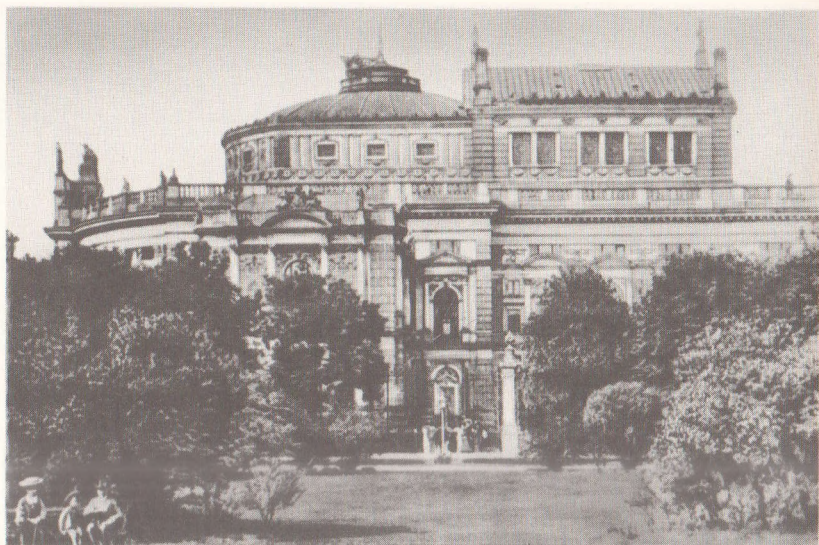
Э. Тимиг — Вера. «Каждый».
Зальцбург, 1930

В. Краус (Смерть)
и Д. Сервас (Сладострастие).
«Каждый»





Л. Райнер — Карлос, А. Моисси — Клавиво. «Клавиво».
Вена, Редутензал, 1922



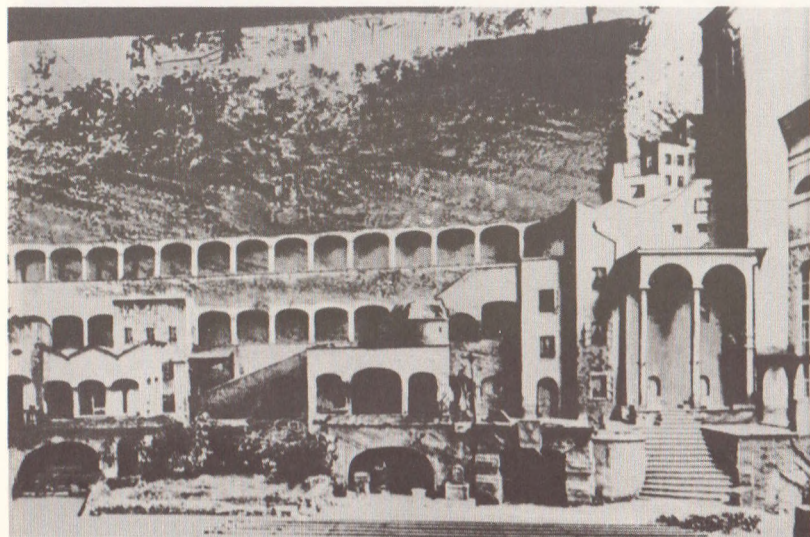
Вена. Хофбург

Сценическая площадка «Миракли».
Нью-Йорк, 1924



Э. Тимиг — Смеральдина,
Г. Тимиг — Труффальдино.
«Слуга двух господ».
Йозефштадтский театр, 1924

Оформление спектакля «Фауст».
Зальцбург, 1933





Э. Тимиг и М. Рейшардт в США. 1938

**THE NATION'S TOP
MUSICAL
HIT!**

LODEWICK VROOM presents
**THE NEW OPERA COMPANY
PRODUCTION**

(YOLANDA MERO-IRION, General Manager)

ROSALINDA

Music by
JOHANN STRAUSS • Produced under
the supervision of **MAX REINHARDT** • Production directed
and staged by **FELIX BRENTANO**

Афиша к спектаклю «Розалинда».
Нью-Йорк, Бродвей, Театр на 44-й улице, 1942



М. Рейнхардт. 1943

Эти стихи Гауптмана, написанные несколько позже, во мраке «готической ночи насилия», так же, как и последний берлинский спектакль Рейнхардта, — страстное заклинание, обращенное к тем, кого уже нельзя ни предостеречь, ни уберечь.

8 марта после премьеры «Зальцбургского большого театра жизни» Профессор покинул Берлин, еще не подозревая, что ему уже не суждено сюда вернуться.

В эти страшные дни Германию оставили многие. Уезжали, скрываясь от преследования, участники антифашистского движения, бежали те, кто не сумел наладить отношения с новыми властями, эмигрировали прогрессивные деятели науки и культуры: Эйнштейн, Генрих и Томас Манны, Фейхтвангер, Ремарк, Цвейг и многие, многие другие.

Из Берлина Рейнхардт направился в Париж, чтобы поставить в театре Пигаль «Летучую мышь». Это не эмиграция, а деловая поездка знаменитости, подарок европейской сцене, встречающей Мага с распростертыми объятиями. Так объясняла мотивы его отъезда печать, так, старательно пряча в глубине души правду, представлял себя думать Рейнхардт. Он не мог признаться себе, что попросту бежит из зачумленной Германии. Вначале — Париж, затем Венеция, Рим, Неаполь. Профессор мог выбирать: ему были рады всюду.

В мае он посетил Флоренцию, чтобы в живописнейшем саду Боболи поставить свой любимый «Сон в летнюю ночь». Ночные репетиции шли прямо под звездным небом. Черные силуэты деревьев отбрасывали таинственные тени, тысячи светлячков сияли в благоухающем цветущем кустарнике, звон цикад сливался с музыкой Мендельсона. Рейнхардт уивался этой живой декорацией. В спектакле играло все — заросшие кипарисами и пиниями террасы сада, колоннада дворца, белокаменные лестничные марши, но которым в финале двигалось факельное шествие.

Мелодичность итальянского языка, южный темперамент и грация актеров вдохновляли режиссера. Он хотел, чтобы исполнители «превращали в музыку» страстные мечты, любовь, гнев своих героев, не впадая при этом в излишнюю театральность. «Проще, проще! — настаивал Рейнхардт. — Открывайте сущность фразы заново! Она должна звучать так, будто родилась только что из ваших подлинных чувств!»¹¹.

Желаемого Профессор добился без особого труда. Итальянцы очень быстро находили нужную тональность. Переход от ликования к печали был у них так естествен, так обильно лились слезы, так пылко произносились слова любви и проклятия, что режиссер признал: о таком исполнении он мечтал всю жизнь.

На премьеру собрался бомонд Флоренции — местная знать, литературные и театральные знаменитости. Здесь были Тосканини, Пираделло, Сальвини, комик Палленберг, известные музыканты, поэты, представители городских властей.

Весь спектакль Профессор провел «за сценой», откуда мог наблюдать происходящее. Его желание увидеть результат своей работы было столь велико, что хорошо знакомая увертюра Мендельсона показалась ему нестерпимо длинной: «Это наконец-то все?» — слышался его нетерпеливый шепот. Но вот улетели к верхушкам кипарисов последние ноты, и в прозрачной тишине, как драгоценный инструмент, зазвучал человеческий голос — шекспировские слова, льющиеся мелодичным потоком.

В честь постановщика этого необычного спектакля итальянский кронпринц дал праздничный банкет в своем палаццо Питти. Жизнь прекрасна! Разве можно сомневаться в этом, когда благоухает южная ночь, когда черноокие красавицы дарят улыбки и друзья — друзья со всего света — протягивают тебе руку!

Летом Рейнхардт отправился в Оксфорд, чтобы сыграть «Сон в летнюю ночь» на том языке, на котором он был написан. Режиссер с наслаждением окунулся в жизнь студенческого города, часами бродил с юными артистами по его улицам, заполненным оживленной толпой, слушал концерты хора мальчиков New College и Lincoln-College, видел начинающего Джона Гилгуда в спектаклях Нью-театра. Здесь, в этой атмосфере, беды Германии казались ему чудовищной фантазмагорией, страшным ночным видением, которое рассеется с первыми лучами солнца. Добро, разум, конечно же, восторжествуют, и мир озарится любовью, как в мудрой шекспировской сказке.

Драматическое общество Оксфордского университета состояло преимущественно из студентов. Это импонировало Рейнхардту. Азарт антрепренера постоянно толкал его на поиски новых дарований. В оксфордском спектакле только самые трудные роли были отданы профессионалам, в остальных играли студенты и — какая радость! — среди них обнаружились подлинные таланты. Нини Тайлад, исполнительница роли эльфа, стала знаменитостью, а Мариус Горинг — Оберон начал с этого спектакля делать свою карьеру в театре и кино.

Где бы ни был Рейнхардт, он всюду присматривал площадку для сценической игры. Ему хотелось ставить спектакли на площадях Венеции, на крутых лестницах Чикагского порта, на живописных склонах Альп. В Оксфорде ему приглянулась лужайка парка Саутэдингтон, чуть затененная кронами столетних дубов, — там и сыграли «Сон».

На премьеру съехалась блестящая публика, в числе которой были леди Оксфорд, навещавшая Леопольдскрон, австрийский по-

сол, Ирис Три — дочь знаменитого актера и режиссера Бирбома Три. Спектакль прошел блестяще, а после него состоялась торжественная церемония. Профессору Рейнхардту, являющемуся с 1931 года вице-президентом английского Шекспировского общества, была присуждена степень доктора Оксфордского университета и вручен почетный диплом. В лице немецкого режиссера Англия чувствовала представителя великой германской культуры, сумевшей уберечь себя от темной силы фашизма.

На следующий день Профессор поехал в Стретфорд-на-Эйвоне. В маленькой церкви Святой Троицы, под алтарем которой похоронен Шекспир, было пустынно и тихо. Рейнхардт долго стоял над могильной плитой, перечитывая надпись: «Добрый друг, во имя Иисуса, не извлекай праха погребенного здесь. Да благословен будет тот, кто не тронет этих камней, и да будет проклят тот, кто потревожит мои кости». О чем думал Рейнхардт в эти минуты? О бренности всего живого или о бессмертии великого искусства, неподвластного времени и горьким законам человеческого существования?

За окном машины, которая везла Профессора в Лондон, пронеслись залитые солнцем, будто игрушечные, домики — белые оштукатуренные стены, разграфленные черными балками креплений, черепичные крыши, яркие ставни. Родина Шекспира, такая близкая и чужая... Мысли Рейнхардта все время обращались к Германии. То, что происходило там, приводило в ужас. Нацистское правительство насаждало фашистскую идеологию. Учрежденные с этой целью сословные палаты работников искусств, осуществлявшие контроль над деятельностью своих членов, подчинялись непосредственно министру пропаганды Геббельсу. «Борьба за новое искусство» велась сразу в нескольких направлениях: против чуждого германскому творчеству «европейского духа» и всяческих форм неарийской идеологии, против «алчного капитализма» и революционных настроений. Из Германии изгнаны Пискачор, Вольф, Толлер, Газенклевер, Кортнер, Бергнер, Кайзер. Разбросаны по разным странам и городам друзья, близкие, коллеги Рейнхардта.

Окна лондонского отеля «Рандольф» выходили в Гайд-парк. Профессор подолгу смотрел, как играли на зеленых газонах нарядные дети, прогуливались в аллеях няньки с колясками, совершали моцион подтянутые старички и элегантные господа. В определенный час они стекались к небольшой открытой площадке. Ежедневно сюда приходил негр, деловито, как на работу. Шляпа с гигантским розовым пером, вылинявшая пестрая накидка, едва прикрывающая короткие твидовые брюки, — фантастическая смесь обносков европейского костюма и африканской «роскоши». Негр устраивался в центре, обводил присутствующих печальными, как у большого животного, глазами и начинал свой «спектакль». Что-

то гневно и страстно выкрикивая, он постукивал в барабан, висящий на поясе, подпрыгивал и приплясывал в такт.

Однажды, наблюдая за негром и вслушиваясь в звуки чужой речи, Рейнхардт понял смысл этого странного спектакля. Он видел, как ритмично сгибался актер, как бережно «прятал» он что-то в землю. Вот он воздел руки к небу — это сеятель радуется своему труду. Вдруг черное тело начало корчиться, словно под ударами плети, и затихло. Это смерть. Но через секунду негр поднялся, сжав кулаки. В его гортанном голосе зазвучали решимость и сила. Это борьба.

Спустя несколько дней Рейнхардт направил нацистскому правительству письмо, в котором просил освободить его от миссии укрепления «нового порядка» в Германии.

«Я знаю, что представителям той нации, к которой я открыто и безоговорочно принадлежу, нет теперь места в Германии, и поэтому я приношу мои театры в дар немецкому народу. Немецкий театр с его славной историей и традициями не может быть ничьей собственностью. Он является национальным достоянием, — последние два слова Рейнхардт, подумав, твердо подчеркнул два раза. — Решение окончательно расстаться с Немецким театром далось мне нелегко. Вместе с ним я теряю не только плоды тридцатилетней деятельности, не только землю, которую возделывал на протяжении всей своей жизни и на которой вырос сам. Я теряю Родину. Это слово не требует объяснений — оно превыше всего»¹².

Пока у него оставалась Австрия. Леопольдскрон встретил своего хозяина чистой гравиевых дорожек, уютом прохладных залов, сосредоточенной тишиной библиотеки. Все наполняло душу покоем: усыпанные плодами мандариновые деревья, выводки утят всех мастей, спующие в камышах, величественные и, казалось, приветственные улыбки парковых статуй.

Вновь и вновь возвращался Рейнхардт к страницам режиссерского дневника, на которых во время его пути из Англии стал вырисовываться город «Фауста». Партитура большого спектакля для очередного Зальцбургского фестиваля была почти готова. Профессор уже дал указания архитектору Клеменсу Хольцмейстеру, делавшему декорации, подобрал актеров, но его не покидало ощущение, что он не нашел пока чего-то очень важного для воплощения своего замысла.

Однажды в Леопольдскрон приехал Вернер Краус. Он был тщательно одет, светски любезен и абсолютно трезв. Краус рассказывал о Берлине, об интересе нового правительства к театру, о щедротах, которые оно расточает своим друзьям, помогающим укреплению рейха, о том, что Гитлер в день своего рождения лично посетил драматурга Ганса Йоста, а также ознакомился с проек-

том Берлинской олимпиады искусств, намечаемой на ближайшие годы. Наконец, гость перешел к главному: министр пропаганды Геббельс по-дружески просил его, Крауса, о помощи в одном деликатном деле... Он набрал воздух и торжественно начал: «Забота о национальном престиже великой немецкой нации, к которой вы вместе некоторое отношение...» Тут Краус остановился, не закончив фразы, и знакомая Рейнхардту яркая краска залила его лицо. «Правительство просит вас, дорогой наш Профессор, — начал он снова, — о сущем пустяке: передать диплом, ну, эту штуковину, полученную вами в Оксфорде, в дар Берлину...»

Рейнхардт стоял, сцепив руки за спиной и чуть раскачиваясь на носках. Казалось, он сосредоточенно изучал блестящую поверхность своих ботинок, и лишь чуть выдвинувшийся вперед подбородок свидетельствовал о том, что он крепко сжал зубы.

Когда Краус замолк, Профессор поднял лицо. Оно улыбалось. Но это была особая улыбка: ее на всю жизнь запоминали актеры, покидавшие кабинет режиссера после серьезных объяснений.

«Дорогой мой, — Рейнхардт взял Крауса за локоть и направился с ним к двери. — Дорогой мой, великой немецкой нации, Берлину я отдал тридцать лет жизни и готов отдать ее всю. Вот только небольшое обстоятельство, сущий пустяк... — Профессор долго и грустно смотрел куда-то мимо Крауса. — Нет больше великой нации и нет больше Берлина», — сказал он твердо, будто поставил точку.

...Раннее августовское утро в Зальцбурге. Скользящие, по уже теплые лучи солнца золотят каменные стены многоярусных аркад, окружающих площадку бывшего манежа*. Над ним, над отвесно поднимающейся скалой — средневековый город, пока еще безлюдный, будто снятый. Внизу, в тени арок — ящики с мебелью, бутафорией, костюмами. Напротив — амфитеатр свежесрубленных деревянных скамей. Пусто. Из окна башни больших городских ворот, выходящего прямо на «сцену», Рейнхардт оглядывает созданный им фантастический мир, где развернется действие «Фауста». Сейчас он снова чувствует себя всемогущим Магом.

Приверженность Рейнхардта «Фаусту» была столь же стойкой, как и его увлечение «Сном в летнюю ночь». Тут отчетливо звучали два главных, спорящих друг с другом лейтмотива творчества режиссера: в «Сне» — стихийная и радостная вера в жизнь, в «Фаусте» — мучительное и горькое ее познание.

Первый раз обратившись к творению Гёте в марте 1909 года, Профессор на протяжении многих лет продолжал над ним рабо-

* В 1928 году здание манежа было, наконец, превращено в Фестивальный театр: достроены фойе, зрительный зал-амфитеатр. Здесь, так же как и на открытой площадке, шли спектакли ежегодного летнего Зальцбургского фестиваля.

тать. Он менял исполнителей, композиторов, художников, открывая все новые и новые грани бессмертной трагедии. Его постановки потрясали современников философской глубиной, изощренностью сценических приемов, художественным тактом, но режиссер так и не достиг желанной цели, заключив, в конце концов, что «сценической формы, конгениальной «Фаусту» Гёте, не существует».

В 1932 году, вновь обратившись к «Фаусту», Рейнхардт ощутил его острую злободневность: фантастическая ситуация, когда человек закладывает душу черту, сейчас стала реальностью, обретая масштабы национальной катастрофы.

«Где высокомерие интеллекта сочетается с душевной жесткостью и несвободой, там появляется черт. Поэтому черт, — пишет Томас Манн, — черт Лютера, черт «Фауста» — представляется мне в высшей степени немецким персонажем, а договор с ним, прокладывание души черту, отказ от спасения души во имя того, чтобы на известный срок владеть всеми сокровищами, всею властью мира, — подобный договор, как мне кажется, весьма соблазнителен для немца в силу самой его природы. «Одиноким мыслитель», естествоиспытатель, келейный богослов и философ, который, желая насладиться всем миром и овладеть им, закладывает душу черту, — разве сейчас не подходящий момент взглянуть на Германию именно в этом аспекте, сейчас, когда черт буквально уносит ее душу?»¹³.

Рейнхардт стремился к тому, чтобы все происходящее на сцене воспринималось как абсолютная жизненная правда.

«Великое произведение немецкого поэта было всегда чуждо народу, — писал он, — Зальцбург выполнил ответственную миссию — приблизил «Фауста» к массам и современности. Герой Гёте со своей жаждой овладеть всем ценою отказа от собственной души далек нам, потому что мы знаем о нем, но не ощущаем его. Сцена должна по возможности приблизить его к публике, сделать понятными его желания, а этого можно добиться через достоверный по своей фактуре спектакль»¹⁴.

Клеменс Хельцмейстер, художник зальцбургского спектакля, блестяще реализовал пространственный замысел режиссера, органично соединив декорационные конструкции с крутым каменистым склоном, поднимающимся над площадкой. Старая скала, одетая ярусами сводчатых каменных галерей, как бы устремляла действие вверх, к небу. Там располагался хор «ангелов», оттуда, из туманной дымки, раздавался голос господина. А ниже, как на старинных картинах, лежал город, с башнями и домами, увитыми плющом.

В день премьеры полторы тысячи зрителей заполнили трибуны, отапливаемые электронагревателями. Через час после начала

спектакля разразился дождь. Исполнители держались мужественно, но представление все-таки пришлось прекратить. На следующий день повторилось то же самое, и Профессор поклялся себе в ближайшее время построить раскладные навесы над амфитеатром. Лишь на третий раз этот удивительный «Фауст» был сыгран до конца.

Сцена следовала за сценой, кабинет Фауста сменялся цветущим садиком Гретхен, затем — площадью у городских ворот, окруженной старыми липами. А когда на землю опускались сумерки и в небе вспыхивали звезды, мрак разрывало адское пламя — возникла зловещая фантазмагория Вальпургиевой ночи. Зрители сидели не шелохнувшись, когда на фоне чернеющего неба появился призрак в развевающемся одеянии и скала, покрытая светлячками, вдруг разверзлась. Оттуда, словно из черной норы, в зловещем танце хлынули толпы ведьм, вурдалаков и чертей.

Современный смысл спектакля проявился особенно отчетливо, когда в 1935 году роль Мефистофеля, исполнявшаяся до этого Палленбергом и Асланом, перешла к Вернеру Краусу, популярнейшему актеру «третьего рейха». Его князь тьмы, сыгранный с гипнотической силой, был страшен.

Присутствовавший на всех представлениях Рейнхардт внимательно следил за ходом спектакля и, как некогда Брам, делал пометки в своем блокноте. А наутро его шофер развозил актерам замечания, продуманные и написанные Профессором ночью.

В одну из таких ночей дверь его кабинета распахнулась и на пороге выросла фигура с автоматом. Незнакомец назвал себя поклонником режиссера и предложил свою защиту в «любой трудной ситуации, возможность которой так реальна в настоящее время». Рейнхардт поблагодарил, вооруженная помощь ему пока еще не требовалась.

Она пригодилась бы позже. Но когда через четыре года гитлеровцы, занявшие Австрию, громили Леопольдскрон, защитников у него не оказалось.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

В это страшное время, когда многие, ожесточенно стиснув зубы, предпочли затихнуть, уйти в себя, Рейнхардт с какой-то лихорадочной поспешностью продолжал ставить спектакли, разъезжая по всему миру. Им двигало подспудное желание противостоять тому, что творится в Германии, перекричать «каркающий голос», заслонить своим триумфом постыдные деяния «тех» немцев.

Популярный афоризм Шекспира: «Весь мир — театр» получает в его деятельности почти буквальное толкование. Искусство сцены объединяет народы, потребность в игре — доказательство родства всего человечества. Величайшие творения зодчих, заповедные уголки природы — идеальные сценические площадки, сливающие природу и творца, «мечту и реальность».

Предложение поставить «Венецианского купца» в Венеции на Кампо Сан Трoвазо Профессор принимает восторженно: герои комедии Шекспира через три столетия после своего рождения встретятся с родиной, с тем самым городом, площадью, домом, которые сотворила фантазия гениального англичанина, никогда в Италии не бывавшего.

Тихая площадь перед церковью Сан Трoвазо, канал Рио Оньианго, через который перекинут горбатый мостик, высокая стена на другом берегу стали естественными декорациями. «Дом Шейлока», в котором, как утверждало предание, действительно некогда жил богатый еврей-ростовщик, был арендован труппой на все время ренетий и спектаклей. Из этого дома разносились отчаянные вопли Шейлока, обнаружившего исчезновение дочери. Зрители видели огонь свечи, мелькающий в окнах, слышали топот, скрип половиц, грохот падающих стульев и, наконец, душераздирающий крик: «Джессика!..».

Работа режиссера была похожа на ворожбу: он создавал действие комедии из самой атмосферы Венеции — из темного силуэта палаццо, из вод канала, влажного воздуха и звездного неба. В спектакле Рейнхардта играло все, чем так щедро наполняла поэтический вымысел Шекспира живая Венеция: утренние лучи солнца, далекий звон колоколов, тихое пение, доносящееся из собора, легкое скольжение гондол, доставлявших «на сцену» участников постановки.

Пребывание Профессора в Венеции совпало с праздником *Re-dentore*. Весь город сиял, как на картинах Каналетто и Гварди с их прозрачными, чистыми красками. В окнах дворцов, на балконах и набережных, на крышах палаццо и в гондолах можно было видеть нарядных людей со свечами, фонарями, цветочными гирляндами и знаменами. Повсюду песни, ликование, фонтаны фейерверков, бьющие в высокое черное небо, неутихающий гомон и веселые танцы на залитой светом площади Св. Марка. Всю ночь упивался Рейнхардт этим сказочным великолепием, а с наступлением утра вместе с Элен и друзьями отправился в Лидо, чтобы по старой венецианской традиции встретить на море восход. Сотни гондол под звуки мандолин плыли навстречу солнцу, приветствуя рождающийся день. Венеция буквально околдовала Профессора, и он охотно поддался ее волшебству.

Тревожные вести из Вены вернули Рейнхардта к действительности. Австрийские национал-социалисты, создавшие штурмовые и эсэсовские отряды, решились на переворот. 25 июля 1934 года они захватили радиостанцию, убили канцлера Дольфуса и объявили о создании нового правительства.

Рейнхардт знал, что в последние годы в Австрии было неспокойно, но так же, как и многие, не понимал всей серьезности ситуации. 26 июля он должен был выехать домой, чтобы заняться подготовкой очередного фестиваля. Теперь отъезд откладывался. Всю ночь просидел он в зале Экцельсиора в ожидании телефонного звонка из Зальцбурга, стараясь подавить нервный озноб. Мысль о том, что дорога на родину будет закрыта и этот день может оказаться первым днем эмиграции, вселяла ужас. Под утро долгожданный звонок принес радостное сообщение: мятеж подавлен. Можно было ехать.

После фестиваля в Зальцбурге — опять «Сон в летнюю ночь». На этот раз — Америка, парк в Голливуде, потом оперный театр в Сан-Франциско и Греческий театр университета Беркли.

Предстоящее турне предвещало напряженную работу и не менее напряженную, однако гораздо более тяжелую для Рейнхардта светскую жизнь. Чародей сцены мучался постоянной двойственностью своего бытия: он стремился к покою, но не мог сидеть без дела, он мечтал об уединении, но интерес к людям толкал его к общению.

Дорога в Америку оказалась трудной. Трансатлантический лайнер «Олимпия» попал в шторм, равного по силе которому, как утверждал капитан, на этих широтах не было уже лет десять. Сутки носился в тумане трехпалубный гигант, потеряв управление под натиском волн. Но Макс, за здоровье которого последнее время так опасалась Элен, спокойно спал, сраженный усталостью.

Наконец — Америка. Торжественный прием. Бесчисленные друзья, журналисты, голливудские тузы, приехавшие в Лос-Анджелес, чтобы встретить Рейнхардта.

Калифорнийские любители искусства вынашивали планы сделать Лос-Анджелес культурным центром мирового масштаба. Спешно формировался круг художников, литераторов, промышленников, способных обеспечить делу должный размах. С этой же целью был выписан из Европы знаменитый режиссер со своим нашумевшим спектаклем.

Сценой для постановки «Сна в летнюю ночь» должен был стать парк Голливуда, раскинувшийся неподалеку от главного бульвара. Профессор задумчиво обошел его территорию, сопровождаемый группой помощников. Наконец он остановился у небольшой площадки, служившей, видимо, для проведения летних концертов, внимательно огляделся и утвердительно махнул рукой, как полко-

водец, наметивший место предстоящей битвы. Помощники заработали складными метрами, переводчик достал блокнот. Режиссер еще раз обвел взглядом ландшафт и начал диктовать: эстрадную раковину и скамьи убрать, над ручьем, чтобы поднять центр игровой площадки, сделать мост, привезти и посадить сотню крупных деревьев, подготовить систему электроосвещения и лампочки-светлячки. Распоряжениям Рейнхардта подчинялись безоговорочно, даже с каким-то восторгом. Ни у кого не было сомнений: в постановке «Сна» этот человек — первый мастер в мире.

Но у самого Рейнхардта такой уверенности не было. Он набрал очень юных актеров и с волнением ждал премьеры. Особенно беспокоил его Пэк. Наконец-то Профессор смог осуществить свою мечту: Пэка будет играть мальчик. Он просмотрел сотню ребятешек, заставляя их плясать, кувыркаться, читать стихи, и в конце концов остановил свой выбор на Микки Куни — бойком, смешливым вундеркинде с растрепанной рыжей головой.

Перед началом спектакля в сутолоке последних приготовлений Рейнхардт отыскал Микки. Они стояли в стороне от «сцены» — солидный метр с мировым именем и мальчик, одетый в овечью шкуру с дрожащим хвостиком и крошечными рожками. «Знаешь ли ты, Микки, что на тебе лежит ответственность за все представление? Ты должен понимать это», — внушительно произнес Профессор. «Yes, sir», — серьезно и твердо ответил Микки, и Рейнхардт понял, что мальчик не подведет.

Спектакль стал действительно воплощенным сновидением. Дубы, вязы, осины, привезенные и посаженные накануне, давали приют эльфам и влюбленным. В маленьком пруду играли звезды, тысячи светлячков мерцали среди деревьев. Из темных зарослей выпархивал хоровод эльфов, проносясь в танце по мостику, поднявшемуся над ручьем. Внезапно темноту пронизывал свет: с факелом в руках с горы спускался Пэк. Он мчался вниз, оглашая смехом сказочный лес. Профессор мог гордиться своим юным учеником: все оттенки смеха, от сатанинского хохота до язвительного хихиканья, с наслаждением воспроизводились маленьким актером.

Костюмы датского художника Макса Рея — окрашенное модерном рококо — поражали роскошью и фантазией, особенно в сцене свадьбы, поставленной с присущей Магу любовью к зрелищности. С высоты холма, под марш Мендельсона, спускалось торжественное факельное шествие. Впереди — Тезей и Ипполита в пурпурных маантиях поверх золотого облачения, окруженные сворой изящных белых борзых и маленькими негритами, несущими шлейф невесты. За царственной четой — тысяча двести «гостей» в фантастических одеяниях. Десять минут длилось шествие, сопровождаемое овацией двадцатипяти тысячной толпы.

Огромная масса зрителей, расположившихся на холмах, чрезвычайно радовала Профессора. Ему казалось, что такое количество людей в этой стране могут собирать лишь спортивные соревнования. «А ведь и американцы — неплохие зрители, их можно расшевелить, — решил он, — надо только иметь воображение». Скоро, однако, Рейнхардту пришлось убедиться, что для преуспевания в Америке одного воображения недостаточно...

Лето шло к концу, когда Профессор выехал в Сан-Франциско, чтобы поставить «Сон» в Мемориальной опере и Греческом университетском театре. А в ноябре с голливудским спектаклем он на две недели едет в Чикаго. Бурный ритм этих осенних месяцев заставил Рейнхардта почувствовать свой возраст. Он мечтал о коротком зимнем отдыхе в Леопольдскроне, но неожиданная работа, о которой он и не помышляя, снова увлекла его. Ему предоставилась возможность снять фильм.

Президент Ассоциации кинопродюсеров и прокатчиков, «король» Голливуда Уилли Хейс заявил в 1932 году: «Экран — это средство развлечения, отдыха и информации, столь же необходимых для благоденствия нашего народа, как пища, свет и тепло».

В годы Великого кризиса, снизившего почти вдвое национальный доход США и выбросившего на улицы семнадцать миллионов безработных, единственной устойчивой сферой бизнеса оказался кинематограф. В яростной конкурентной борьбе к началу тридцатых годов победителями вышли восемь кинофирм: «Парамаунт», «Метро-Голдвин-Майер», «XX век — Фокс», «Братья Уорнер», «РКО», «Юниверсал», «Коламбия», «Юнайтед Артистс» — «большая восьмерка», в руках которой практически сосредоточилась вся американская кинопромышленность. Финансовый контроль и субсидирование киноиндустрии перешло к Моргану и Рокфеллеру. «Большая восьмерка» выпускала не меньше чем по одному фильму в день. Создать рынок, способный поглотить эту продукцию, помогала реклама, на которую тратилось сто миллионов долларов в год. С помощью рекламы и повышения «эмоциональной заразительности» своей продукции Голливуд стремился «дать отдых и поддержку человеческим существам, измученным реальными факторами жизни».

Успех спектакля «Сон в летнюю ночь» был настолько велик, что студия «Братья Уорнер» предложила Рейнхардту контракт на съемку фильма. Он не раздумывая согласился: «Мы должны открыть доступ величайшему драматическому гению к большим массам. Я убежден, что произведения Шекспира и других поэтов возродятся на экране заново и с его помощью в первый раз истинно живыми придут к народу»¹.

Конечно, это был эксперимент. Не для Голливуда, который тогда нуждался в притоке новых сил. Но для Рейнхардта: перевод

«Сна» на язык искусства, мало ему знакомого, вызывал у режиссера множество опасений. Давние опыты в немом кино тут ему помочь не могли. День за днем проводил Профессор в кинозале, просматривая десятки фильмов и оценивая технические возможности нового искусства.

Подготовка к съемкам велась самым тщательным образом. Директор Корнгольд приехал из Европы, чтобы возглавить оркестр: Бронислава Нижинская занялась хореографией. Основные исполнители перешли в фильм из голливудского спектакля; ремесленников играли актеры, прославившиеся в гангстерских ролях, — Джо Броун и Джеймс Чегни.

Рейнхардт решил сначала целиком поставить спектакль на сцене и уже потом перенести его в съемочный павильон. Но ему так не хотелось терять в фильме иллюзию живого чуда, возникающего в представлениях под открытым небом! Подмостки мешали реализации замысла, как, впрочем, и несовершенство съемочной техники. Требования Профессора опережали возможности кино на несколько десятилетий. Он жаждал передать ощущение подлинной жизни, увиденной сквозь призму поэтической фантазии: снять лунную ночь, резвящихся в тумане эльфов, сверкающие капли росы на цветах и дрожащей листве. Он требовал от операторов невероятного: Оберон и Титания должны были появляться на экране из лунного луча, Основа — превращаться в осла прямо на глазах у публики. Все это оказалось невыполнимым. Тогда за дело взялись бутафоры: именно им предстояло свести к минимуму разрыв между замыслом постановщика и техникой кино.

В то время как в студии велись репетиции, две тысячи двести человек в павильонах Голливуда трудились над созданием сказочного леса. Помощник Рейнхардта актер Вильгельм Дитерле, с которым он познакомился в Европе, докладывал, что в мастерских работа идет полным ходом, для Титании и Оберона уже сделан тридцатипятиметровый «лунный луч», который весит полтонны, отлито десять тысяч стеклянных «капелек росы», шестьсот тысяч ярдов целлофана превращены в костюмы, сплетена паутина-покрыв для беседки Титании, а для музыкантов на свадьбе изготовлены инструменты в виде гигантских цветов.

И все-таки Рейнхардт сомневался в успехе. Сколько ни колдовал он перед камерой, какая-то непреодолимая стена вставала между комедией Шекспира и техникой, призванной дать ей «новую славную жизнь».

Профессор, поселившийся в Санта-Моника у самого моря, на время съемок переехал поближе к Голливуду. Его дом на Долорес дель Рио был переполнен посетителями. Бесконечные счета, договора, сметы... У Рейнхардта возникало ощущение, что он

вдруг стал главой большого промышленного концерна, не имеющего с искусством ничего общего.

В феврале 1935 года съемки закончились. А в марте, после короткого отдыха, режиссер, наконец, возвратился в Зальцбург. Дома его ждала тяжелая весть: две недели назад скончался Сандро Моисси, уехавший после фашистского переворота в Австрию.

Последние годы Моисси переживал тяжелый душевный кризис. Депрессию усугубил скандал, разгоревшийся вокруг кольца Иффланда. Это символическое украшение, по традиции передававшееся лучшему актеру Германии, в настоящий момент принадлежало Альберту Бассерману. Театральная общественность «новой Германии» обратилась к актеру с настоятельной просьбой назвать наследника, который после его смерти получит знаменитое кольцо. Шестидесятилетний Бассерман обещал решить этот вопрос в кратчайший срок. И тут начались волнения. Претендентов оказалось трое: Сандро Моисси, Вернер Краус и Фриц Кортнер. Но из них только Краус мог считаться чистокровным арийцем. Шовинистические группировки недвусмысленно «советовали» Бассерману отдать кольцо «истинному немцу». На Моисси, как на представителя «вырождающегося», «отравляющего немецкий образ мышления» искусства, обрушились потоки оскорблений. Тяжелое воспаление легких окончательно подорвало здоровье актера. Враги торжествовали — главный претендент на кольцо Иффланда вышел из игры.

Панихида превратилась в демонстрацию. Проститься с любимым актером пришли его близкие, зрители, товарищи по сцене. Вот у гроба в прощальном поклоне склонился Бассерман, в его руке что-то сверкнуло, и знаменитое кольцо легло на грудь мертвого Моисси. Передав традиционную эстафету ушедшему из жизни актеру, Бассерман как бы подытожил всю историю немецкой сцены, отказываясь тем самым принять существующий театр Германии и его будущее...

В октябре Рейнхардт вновь отправился в Америку на премьеру своего фильма, которая должна была состояться в Нью-Йорке. Шумная реклама сделала свое дело: Голливуд-театр на Бродвее осаждала толпа. Сеанс начался с сорокапятиминутным опозданием. Полицейский кордон сдерживал зрителей, желающих прорваться в зал. Те, у кого были приглашения, буквально пробивали себе дорогу с помощью блюстителей порядка. У служебного входа дежурила внушительная армия искателей автографов, ожидающая прибытия съемочной группы, а все подступы к экрану были забиты корзинами цветов, предназначенных триумфаторам. Рейнхардт, привыкший к горячим приемам и аншлагам, никогда не видел столь бурного энтузиазма и не предполагал, что пользуется такой популярностью у американской публики.

Глядя на экран, на котором демонстрировался «Сон», он испытывал странное чувство отчужденности от всего, что происходило в фильме, и с ужасом думал: неужели то же самое испытывают зрители? Он видел, что оправдались его худшие предположения: потеряв живой контакт со зрителем, который возникает в театре, зрелище не приобрело ничего взамен, кроме изощренной и почему-то назойливо лезущей в глаза продукции бутафорских мастерских.

Экран погас, и зал потонул в овалциях. «Неужели они ничего не заметили? А впрочем, это же американцы, у них особая любовь к бутафории», — думал Рейнхардт, поднимаясь на эстраду. Его речь, произнесенная по-английски, была коротка: благодарность за прием и радость по поводу «большой публики». Триумфом фильма Профессор не обольщался. Уж кто-кто, а он прекрасно изучил механизм успеха. «В Берлине, — утверждал он, — доминирует борьба между актерами и критически настроенными зрителями, в Париже — эстетическое, в Вене — духовное удовольствие от игры, в Москве — религиозная увлеченность актеров и публики искусством театра, а в Америке, где искусство официально считается увеселительной индустрией, погоду делает предпринимательство»².

После премьеры фильма мэр Нью-Йорка Ла Гуардиа устроил банкет в «Астории» на пятьсот персон — для представителей художественной элиты города. Все наперебой просили Рейнхардта продлить пребывание в Америке, предлагая ему возглавить ежегодные летние фестивали в Калифорнии или приступить к работе в качестве режиссера в Метрополитен-Опера.

Затем поднялся Альберт Эйнштейн. Он говорил по-немецки. Великий физик выразил радость по поводу того, что в основе ряда спектаклей режиссера лежит Библия. «В это тяжелое время, — сказал он, — Библия больше, чем когда-либо, должна быть основой нашей социальной жизни».

Ла Гуардиа произнес большую речь, превозносящую заслуги знаменитого гостя. В заключение мэр со свойственным ему прямодушием заявил: «Если Рейнхардта не хотят иметь там, — он многозначительно кивнул «в сторону» Германии, — то мы хотим иметь его здесь!» Дружные аплодисменты подтвердили эти слова.

Профессор, поблагодарив за лестные предложения, сказал, что мечтает о создании свободной высшей актерской школы в этой стране и что для него «нет большего счастья, чем послужить таким образом будущему театру».

Радушная Америка распахивала немецкому режиссеру гостеприимные объятия.

Пресса, расхваливая фильм, сообщала, что здесь «создан подлинный мир Шекспира, открыты новые яркие звезды» и что в этой

работе «всемирно известного Макса Рейнхардта искусство кино достигло высшего образца».

Копия фильма была отправлена в Шекспировскую мемориальную библиотеку в Вашингтоне. «Сон» с успехом прошел в Лондоне, а затем в Вене, Будапеште, Варшаве и других крупнейших городах Европы.

Август 1937 года. На очередном фестивале в Зальцбурге идут «Фауст», «Каждый». Одновременно Рейнхардт работает в Йозефштадтском театре над пьесой Франца Верфеля «Однажды ночью». Как всегда, у него множество дел и мало времени для печальных раздумий.

На премьеру в Йозефштадт съехалась, как обычно, вся художественная элита города. После спектакля собрались в фойе друзья и единомышленники — последний оплот старой Вены: Штраус, Лотар, Корнгольд, Верфель, Рейнхардт. Остро почувствовав в эти дни свою общность, они с особой откровенностью говорили о Вене, о себе, об искусстве. Никто еще не знал, что впереди гонения, концлагеря, смерть, но в маленьком фойе театра, над его зеркалами, фресками, люстрами и над седыми головами собравшихся, обдавая холодком, витало страшное слово — «последний». Да, это было именно так: последний фестиваль, последний спектакль, последняя встреча.

...Стояла поздняя осень. Леопольдскрон казался покинутым. Рейнхардт бродил по вымокшим от дождя аллеям. Мокрые ветки деревьев в «садишке Эдмунда» сбрасывали последние листья, из зарослей кустарника выглядывали каменные гномы с потемневшими от воды испуганными лицами.

С озера улетали черные лебеди. Торопливо хлопая крыльями, большие птицы проносились над водной гладью и устремлялись ввысь. Сделав пару прощальных кругов над замком и призывно трубя, они удалялись в сторону гор. Профессор стоял под мелким дождем, не в силах оторвать от них взгляда. Ощущение завершенности жизни сжимало тоской его сердце. В эти минуты он мысленно прощался с прошлым.

Утром следующего дня Рейнхардт покинул Зальцбург. Путь его лежал в Америку.

В Нью-Йорке он тут же приступил к подготовке следующего фестиваля. Его объемистые корреспонденции в Зальцбург содержали подробное описание нового спектакля — «Летучей мыши» — под открытым небом. Профессор решил сделать новую обработку текста, однако отказался от включения в оперетту современной музыки. «Штраус великолепен сам по себе. Единственное, что можно изменить — это инструментовку. Если же вообще, кроме

Моцарта, что-нибудь подходит Зальцбургскому фестивалю, — пишет он, — так это «Летучая мышь» Иоганна Штрауса!».

К весне план новой постановки окончательно сложился. Но это была весна 1938 года. В начале марта, сидя в своей нью-йоркской квартире и упиваясь видениями старой Вены, рождающимися в режиссерской партитуре «Летучей мыши», Рейнхардт не знал, что в это самое время фашисты оккупируют Австрию. Он не знал, что в разграбленном Леопольдскроне сотрудники гестапо выкорчевывают деревья и грузят в машины статуи, предназначенные для украшения резиденции Геббельса. «Ну что же, — сказал Профессор, получив известие о судьбе своего дома, — не я владел им, а он мною». В его тоне звучал мудрый стоицизм человека, уже привыкшего к утратам.

Из Нью-Йорка он переехал в Лос-Анджелес. Здесь Рейнхардт с Элен снимали маленький дом на Паумфик Палисадес. Окруженный садом, он стоял на врезавшемся в океан утесе. За окнами — бесконечная синь залива, вечнозеленые кусты и глянцево-красные стволы эвкалиптов. Несмолкаемый шум прибоя, пряный запах ночных фиалок и крупного калифорнийского жасмина. Игрушечный замок из детских сказок. И только щенок Шотти — черный, лохматый клубок, носящийся по цветникам и комнатам, — настоящей, живой.

После того как рухнул последний оплот — Зальцбург, — владелец «театральной империи» остался банкротом. Нам трудно вообразить себе, что чувствует развенчанный монарх, но легко понять: такой удар способен подкосить любого. И все-таки не Рейнхардта. Как некогда Зальцбург, голливудский городок показался режиссеру наилучшим местом для реализации его замысла «идеального театра». Рейнхардт нашел тут все необходимое для возрождения фестивальных праздников. В Лос-Анджелесе было так же красиво, прекрасный климат позволял играть под открытым небом чуть ли не круглый год, и ко всему прибавлялись новейшие возможности сценической техники. Со свойственным ему энтузиазмом Профессор взялся за организацию Ассоциации Калифорнийских фестивалей. Основательно, с расчетом на американскую широту, он обдумал предварительный план.

Прежде всего следует создать театральный комплекс — «Центр искусств», — как некогда это предполагалось в Зальцбурге. В Центре будут работать «Высшая школа актерского и режиссерского мастерства драмы, оперы, кино и радио» и огромный театр, чередующий в пестром калейдоскопе драму, комедию, классику, современную пьесу, оперу, оперетту, концерты, балет, пантомиму. Сцену желательно устроить так, чтобы ее задняя стена свободно поднималась, открывая взгляду пышный ландшафт под голубым калифорнийским небосклоном.

Реализация плана требовала огромных капиталовложений. А пока чиновники и меценатствующие магнаты размышляли, кому доверить высокую честь покровителя фестиваля, Рейнхардт поставил в Лос-Анджелесе первую часть «Фауста».

Как и в Зальцбурге, представление шло под открытым небом, как и там, раскинулся на холме средневековый город с башнями, крепостными стенами, домиками и площадями. Только был он сумрачнее, холоднее, таинственнее, этот новый город «Фауста», выросший в теплом калифорнийском климате, город, где «правят бал ведьмы, а в каждом доме поселился черт», как писал в режиссерском дневнике Профессор. Он хотел создать образ «темного, душливого средневековья, из которого вырывается бунтующий дух Фауста».

Двадцатилетие спустя исследователи увидят в этой постановке «величайший замысел величайшего режиссера». «В то время, как антигуманизм фашистского варварства затоплял Европу, художник, еврей, австрийский немец Макс Рейнхардт присягал в верности лучшим завоеваниям немецкого духа», — пишет Генрих Браулих³. Но Америка, по словам Рейнхардта, «не усыновила „Фауста“». Отдавая должное масштабам постановки, широкая общественность осталась к ней безразличной.

Рассчитывая привлечь внимание публики к Калифорнийскому фестивалю с помощью Гёте, Профессор допустил ошибку: серьезный театр в Америке не только не пользовался успехом, но считался аномалией. Чтобы нравиться, надо было развлекать.

История с «Фаустом» имела серьезные последствия: стало ясно, что идея создания Центра искусств, да и будущее Калифорнийского фестиваля находятся под угрозой. Не поддаваясь унынию, Рейнхардт искал иное приложение своих сил. На помощь пришел случай — и Профессор ухватился за новую соломинку.

Открывшаяся в июне 1938 года на бульваре Сансет Мастерская сцены, экрана и радио пригласила Рейнхардта возглавить актерский курс. «Талант дает многое. Но все определяет личность художника, ее объем, глубина. Мы, педагоги, должны помогать поиску индивидуальности», — сказал он своим новым ученикам⁴.

Началась работа над «Сестрой Беатрисой» и «Слугой двух господ». Профессор радовался удачам студийцев, завоевавших признание голливудских кругов. На следующий год молодым актерам предстояло ответственное турне в Сан-Франциско.

Все это время Рейнхардт старался не думать о том, что происходит в Германии. Он по-прежнему верил в торжество добра и справедливости. Однако действительность не способствовала укреплению оптимизма.

1 сентября 1939 года немецкие войска вторглись в Польшу. Понадобилось еще несколько дней, чтобы понять — началась вто-

рая мировая война. Самым страшным для Рейнхардта было сознание того, что с этого момента началось существование, которое называется страшным словом «эмиграция».

Америка стала домом Рейнхардта, но, превратившись из именитого гостя в постоянного жителя этой страны, шестидесятипятилетний венец еще острее почувствовал ее несхожесть с тем, что он называл Родиной: «Все здесь не так, все здесь иное. Иные люди, вкусы, привычки, запахи и краски».

Иным был и американский театр, в котором режиссеру предстояло утвердиться. Еще на рубеже веков в сценическом искусстве США сложилась коммерческая система, к середине тридцатых годов окончательно вытеснившая постоянные труппы европейского типа. Антрепренер подбирал исполнителей к выбранной им пьесе и «прокатывал» спектакль до тех пор, пока зал заполняла публика. Поэтому в Америке не было настоящей актерской и режиссерской школы, сложившихся театральных коллективов, свободных от запросов рынка, не было и подлинной зрительской культуры. По мнению самых авторитетных историков, национальное сценическое искусство этой страны в начале XX века отставало от мирового примерно на пятьдесят лет. В то время, как в Европе торжествовала новая драма, появлялись «свободные» и «независимые» театры, американская сцена, на которой процветали мелодрамы, реву и мюзиклы, превращалась в развлекательную индустрию, приносящую хорошую прибыль.

Рейнхардт понял: завоевать прочное положение здесь не легко. Для этого мало прошлых заслуг, доброго имени и громких знакомств. Надо уметь выгодно продавать свои идеи, а стало быть — разбираться в сложившейся конъюнктуре. Нельзя же, действительно, предлагать Голливуду дорогостоящий постановочный фильм, когда волна экономического кризиса ставит его хозяев в жесткие условия. И уж, конечно, не следует браться за сценарий о герое французской революции, когда в стране и без того растут опасные настроения. Это мог бы объяснить Профессору любой здравомыслящий американец, хоть сколько-нибудь причастный к искусству. Но либо такого советчика не оказалось в кругу его друзей, либо этот упрямый, привыкший к лаврам, самоуверенный человек не внял голосу рассудка. Так или иначе, Рейнхардт поступил явно необдуманно, начав хлопотать об экранизации «Сказок Гофмана», съемки которых должны были проходить непременно в Венеции. Он изучил огромный материал, посвященный этому городу и творчеству Гофмана, и был убежден, что фантазмагория «Сказок» может возникнуть только в этом волшебном месте.

Переговоры, тянувшиеся довольно долго, закончились неудачей: замысел Профессора оказался слишком сложным и доро-

гостоящим. Это был тяжелый удар для режиссера, который уже вынашивал в душе образ будущего фильма.

Он сделал еще одну попытку — предложил экранизировать драму Романа Роллана «Дантон», воспевающую величие революции, и неожиданно получил положительный ответ. После нескольких месяцев работы над сценарием Профессору пришло письмо, в котором голливудские эрудиты, сообразившие, наконец, что речь идет не о великом поэте Данте, как они вначале предполагали, а о бунтаре Дантоне, сообщали о невозможности в ближайшее время приступить к съемкам подобного фильма.

Окончательно сбитый с толку режиссер в поисках подходящего материала перевернул горы литературы и остановился на «Игроке» Достоевского. Насыщенный драматизмом роман, казалось бы, мог увлечь продюсеров, но, к сожалению, и этот замысел был погребен в архивах Голливуда. Так завершилась кинокарьера Рейнхардта. Это было знаменательное поражение: предприимчивый Чародей не сумел найти точки опоры на чужой земле, потерял ориентацию в пространстве и времени.

В январе 1940 года в театре «Беласко» Рейнхардт поставил пьесу Сомерсета Моэма «Так много мужей». Условия были очень невыгодные, но он рассчитывал на свое умение находить выход из любой ситуации. Музыка к спектаклю написал Бронислав Колер, автор многочисленных киношлягеров, а Макс Рее, делавший костюмы к «Сну» в Голливуде, подготовил яркое, веселое оформление. Спектакль оставлял ощущение света, окрыленности и ... печали.

Старый театр, в котором шла пьеса, расположенный на границе торгового квартала и городских трущоб, щеголял обветшалой роскошью. Ветер свистел в щелях, колебля пыльные бархатные драпировки и заставляя дрожать немногочисленных зрителей. «Хорошую публику», сторонящуюся этой части города, не заманило в «Беласко» и имя Рейнхардта. Огорченный неудачей, он еще раз убедился в том, что «Лос-Анджелес категорически враждебен театру».

Вскоре на Профессора обрушился новый удар — долгожданное турне, в которое отправилась его актерская школа со спектаклями «Слуга двух господ», «Сестра Беатриса», «Шесть персонажей в поисках автора», закончилось весьма плачевно. По дороге в Сан-Франциско менеджер, захватив выручку, сбежал в Неваду. Труппа, с большим успехом начавшая гастроли, выпуждена была вернуться обратно.

Финансовое положение Рейнхардта ухудшалось с пугающей быстротой: в последние годы оно и без того было незавидным. Калифорнийское законодательство не признало развод, оформленный в Риге, и Магу пришлось еще раз пройти эту процедуру в лос-анд-

желесском суде. Свобода, которую он в конце своей жизни купил у Эльзы Хаймс, стоила ему большую часть состояния. (Элен, ставшая, наконец, по американским законам, женой эмигранта, будет долгие годы после смерти мужа выплачивать Хаймс установленные судом проценты).

Профессор уже не может снимать большие квартиры. Не может помогать близким и глубоко это переживает. Он стал очень молчаливым, но продолжал работать над планами, на осуществление которых все еще надеялся.

Каждый день приносили новые ужасающие вести. «Коричневая чума», как страшная опухоль, расплзлась по европейскому континенту. За два года войны захвачены и разграблены огромные территории, сто двадцать восемь тысяч человек неарийского происхождения истреблены либо превращены в рабов. В июне 1941 года Гитлер напал на Советский Союз.

Рейнхардт многое продумал и понял за это время. Его письма к эмигрировавшим друзьям полны скорби и гнева. «С каждым мгновением все труднее что-либо сказать или написать, на сердце камнем лежат все ужасы, воцарившиеся в нашем старом мире. Страшно сознавать, что творения человека, создаваемые веками, уничтожены, исчезли за несколько дней или часов. Когда бы ни пришел конец и какой бы он ни принял вид — ясно одно: пока побеждает смерть, отменно организованная, торжествующая. Жизнь предана и разбита. Это ясно для миллионов заключенных, для брошенных на колени, — тех, которые должны сдерживать сейчас, как и я, свою ненависть»⁵.

Но он не мог жить ненавистью. Его пафосом был пафос утверждения, ниспровержение ему было чуждо. «События последних лет, — писал Рейнхардт, — с ужасающей точностью доказали, что в мирное время может идти подготовка к войне, но я думаю, что и во время войны надо готовиться к миру». А для этого необходимо вновь и вновь объяснять людям, как прекрасна и добра жизнь, в которой властвуют любовь, музыка и красота.

Когда пришла помощь от Корнгольда, добившегося контракта с одним из бродвейских театров на постановку «Летучей мыши», режиссер с воодушевлением взялся за дело. Однако владелец театра, не желавший вкладывать большую сумму в сомнительное предприятие, выдвинул жесткие условия. Рейнхардт был вынужден пойти на то, что он не делал никогда в жизни: ставить спектакль в случайных декорациях, используя старые запасы буафорской и костюмерной.

Успех «Розалинды» (оперетта шла под таким названием), окулившей расходы директора театра, был тем не менее далек от сенсационности. В грехо блестящего Бродвея, в неистовстве негритянского джаза и изысках эстрадных звезд затерялись хрупкие

мелодии Штрауса. А вместе с ними растаяли надежды: ставка на «венскую кровь» — главный козырь Рейнхардта — была проиграна.

...Май 1942 года в Нью-Йорке выдался необычно жарким. Раскаленный асфальт плавился на солнце. Если отворить окно маленького номера отеля «Гладстон», где живет в последнее время Профессор, в комнату вместе с автомобильным шумом ворвется горячий, насыщенный гарью воздух. Здесь режиссер работает над пьесой Ирвина Шоу «Сыновья и солдаты», премьера которой должна состояться в одном из нью-йоркских театров. Шотти лежит на полу, высунув розовый язык и поблескивая исподлобья молящими глазами.

Репетиции начинались рано и продолжались восемь-девять часов. Но что это были за репетиции... Актеры бродили по сцене с тетрадками в руках вплоть до самой премьеры, не считая необходимым заучивать свой текст. На Рейнхардта, любая труппа которого неизменно выходила подготовленной уже на первую репетицию, это действовало парализующе. Профессора трудно было узнать. От его спасительного оптимизма не осталось и следа. Америка отняла у него главное — Театр, который был не только смыслом всей жизни Чародея сцены, но и наделял его фантастической энергией.

С непоколебимой уверенностью шел Рейнхардт по жизни. Ничто не давалось ему просто, но ничто и не превышало его возможностей. Сейчас, в шумном, чужом, душном Нью-Йорке, режиссер ясно почувствовал, что силы его иссякают.

Сын Профессора Готфрид, ставший менеджером, вел утомительные переговоры с Нью-Йоркской оперой о рейнхардтовской постановке «Прекрасной Елены». Режиссер с жаром ухватился за новую надежду. Он был уверен, что уж теперь-то ему удастся привлечь внимание нью-йоркской публики. Переместив Париса, Елену и всю Троянскую войну в современный Париж, Рейнхардт хотел превратить оперетту в злободневную комедию. Между тем проходили недели и месяцы, а переговоры все тянулись. Наконец, он понял: рассчитывать больше не на что.

Этим желанным, но так и не родившимся спектаклем завершилась театральная биография Рейнхардта. Знаменитый Профессор накануне своего семидесятилетия остался без работы. Элен удалось устроиться на маленькие роли в Голливуде. Подстегиваемые нуждой, они продавали то, с чем расставаться было большее всего, — книги и картины. Но долги росли и прокормиться становилось все труднее. И вот летом 1943 года в одной из нью-йоркских газет среди бесчисленных воплей ищущих работу, появляется ма-

ленькое объявление: «Даю уроки актерского мастерства. Макс Рейнхардт».

9 сентября 1943 года Профессору исполнилось семьдесят лет. Утром приехала из Голливуда Элен. Корнгольд оплатил ее проезд до Нью-Йорка, и это было дорогим подарком. Маленькая комната наполнилась гостями, собрались друзья Рейнхардта, те, кто выжил, кто остался верен прошлому: Верфель, Корнгольд, Цукмаер, Юлиус Баб, Макс Осборн — тесный кружок «людей без родины». Они вспоминали о том, что осталось за чертой 1933 года — о блестящих премьерах, шумных встречах, концертах и вечерах в Леопольдскроне.

Несмотря на добрые пожелания друзей, восьмой десяток начался для Рейнхардта плохо. До этого он почти никогда не болел. «Если я хоть раз лягу, то уже не встану», — шутил Профессор. Сейчас он сказал: «Мне плохо» — и попросил вызвать врача. Тот установил сердечную недостаточность и посоветовал срочно переменить климат.

Элен сняла комнату в пригороде Нью-Йорка, и они оказались вдали от шума и забот. Впереди — одиннадцать дней абсолютной свободы, отвоеванные Элен у Голливуда. Пляж, ветер, облака — как в памятные рижские дни. Вспугивая чаек, носился взад и вперед счастливый Шотти. Макс опять строил планы: он мечтал купить небольшой домик на берегу океана. «Да, скоро, теперь уже скоро, — поддерживала его Элен, — еще один фильм, и денег будет достаточно». Она не хотела лишать мужа этой надежды. Она улыбалась, обсуждая с ним устройство сада и детали обстановки, улыбалась, готовясь возвратиться в Голливуд.

В день отъезда, 21 сентября, Рейнхардт отправился провожать жену. Элен оживленно, пожалуй, слишком оживленно, рассказывала о своих голливудских коллегах, о предстоящей работе, оттягивая прощание и, наконец, одной из последних поднялась по трапу.

Судно медленно удалялось от берега. Стоя на палубе, Элен видела, как уменьшались фигурки на берегу: Макс и Шотти, столбиком застывший рядом. Когда они исчезли из виду, Элен позволила себе разрыдаться.

Берег превратился в едва заметную полоску, а перед глазами Элен была все та же щемящая картина — человек и собака на опустевшем причале. Она решила сразу же по приезде взять билеты на обратный рейс и неожиданно вернуться домой. Радостно прыгает Шотти, а Макс, наверно, расплатится: он стал совсем сентиментальным.

В Лос-Анджелесе Элен долго стояла в раздумье у кассы. Денег, что лежали у нее в сумочке и составляли на сегодняшний день весь семейный бюджет, едва хватило бы на обратный путь. А что

потом? Порвать с Голливудом? Ведь возвратиться будет не на что. Собрав всю свою волю, она решительно ушла прочь.

А в это время Рейнхардт в сопровождении неунывающего Шотти направился к маленькой почте, чтобы позвонить в Нью-Йорк — он все еще ждал вестей из оперного театра. В телефонной будке было тесно и жарко. Набирая номер, он краем глаза заметил, как две дворняги, дремавшие в пыли, завидя Шотти, поднялись, взъерошив шерсть и оскалясь. Назревала стычка. Благоразумный пес ринулся в будку, собаки — за ним. Служащие почты видели, как в будке завязалась настоящая драка. Какой-то старик отбивался ногой от разъяренных животных и что-то кричал на чужом языке. Одна из дворняг впилась в его ботинок, а черная собака, защищая хозяина, схватила ее за горло. Сколько было визга, лая, крика! Забавная, ей-богу, история! Один из служащих подошел совсем близко, чтобы сполна насладиться зрелищем боя. Но тут старик странно начал оседать и вдруг неловко повалился лицом в пыль.

Потерпевшего отвезли домой. Врач констатировал инсульт с частичным параличом и потерей речи и посоветовал немедленно вызвать родных.

Когда в павильон, где шли съемки, размахивая белым квадратиком телеграммы, вбежала помощница режиссера и испуганно вызвала «мисс Тимиг», Элен сразу поняла все. Она пыталась взять билет на самолет. Но авиалинии были перегружены, и ей пришлось ехать поездом. Три дня ужасной неизвестности...

И вот она рядом с мужем. Элен видела, как засияли его глаза. Он нащупал и крепко сжал ее руку.

Семь дней не отходила Элен от постели Макса. Чтобы не свалиться от усталости или не сойти с ума от горя, она записывала дорогие ей мелочи. Короткие строчки, выведенные обессилевшей рукой, старательно фиксировали все: приступы беспамятства, температуру, взгляды — последние немые реплики.

31 октября — самая короткая запись в этом дневнике: «Час ночи. Бред прекратился. Макс успокоился, глубоко вздохнул и перестал дышать».

«Я уверен, что настанет время и вновь взойдет солнце. Радостно зазвонят колокола, и люди, собравшись вместе, протянут друг другу руку мира. Но только это будет не скоро и без меня...» Слова, написанные Рейнхардтом в Санта Моника в марте 1942 года, в то время, когда чума фашизма бушевала в полную силу, сбылись значительно раньше, чем предполагал режиссер. Через два года после того бледного ноябрьского утра, когда прах «Колумба театральных Америк» был скромно захоронен на пригородном нью-йоркском кладбище, с войной было покончено.

Элен вернулась в освобожденную Австрию, чтобы организовать на родине музей памяти мужа и продолжить начатое им дело — Зальцбургские фестивали.

Немецкому театру на Шиффбауэрдамм в новом демократическом Берлине было присвоено имя Макса Рейнхардта, и бюст режиссера украсил прилегающий к зданию скверик. Теперь они стоят рядом — два бронзовых человека — Отто Брам и Макс Рейнхардт, обратив величественно-равнодушные лики к фасаду созданного ими Немецкого театра.

В Германии и Австрии организованы центры по изучению наследия великого режиссера, проводятся выставки, симпозиумы, регулярно работает основанный Профессором Шенбруннский семинар.

Рейнхардт оставил много учеников — немцев, французов, итальянцев, англичан, шведов, американцев. Но дело не только в них. У Рейнхардта учится, по существу, вся сегодняшняя сцена. Он — один из тех столпов, на котором держится здание современного театра. Однако к осознанию этой истины вел достаточно сложный путь.

После того как Театр Рейнхардта опустил занавес, в жизни и ее требованиях к искусству произошли серьезные — и, казалось, необратимые — изменения. Новым поколениям, пережившим трагедию второй мировой войны, Маг и Чародей сцены пришлось не ко двору. Более того, он «оказался» по ту сторону баррикад, из-за которых «рассерженные», глашатаи «абсурдизма» и бурные «левые» обстреливали скомпрометировавшие себя «высокие идеалы». Выступая против всяческих иллюзий, они отвергли благодушие Рейнхардта, его преклонение перед Любовью, Поэзией и Красотой, как лицемерие буржуа, погрязшего в довольстве и сытости. И даже тех, кто, подобно Вилару, Барсаку, Барро, продолжали отстаивать в новом времени классические ценности гуманистического искусства, рейнхардтовский «пафос» смущал своим неприемлемым для аскетического целомудрия гедонизмом.

Но наступило другое время, и вот уже, набирая силу, на небосводе театральной вселенной вновь засияли Любовь, Поэзия, Красота. А вместе с ними вернулся и занял прочное место в нашей театральной жизни Макс Рейнхардт. Почувствовать присутствие Мага так просто! Он всегда в зрительном зале, когда сердце сжимает сладкий восторг и губы шепчут: «Что за чудо этот театр!»

Часть I

Профессор

ГЛАВА ПЕРВАЯ

¹ Max Reinhardt Schriften, Briefe, Reden, Aufsätze, Interviews, Gespräche, Auszüge aus Regiebüchern. Berlin, 1974, S. 103.

ГЛАВА ВТОРАЯ

¹ Техн. вестник, Спб., 1906, № 8, с. 56.

² Цит. по: История западноевропейского театра. М., 1970, т. 5, с. 498.

³ Там же, с. 534.

⁴ Там же, с. 537.

⁵ Музиль Р. Человек без свойств. М., 1984, т. 1, с. 80—81.

⁶ Adler G. Max Reinhardt — sein Leben. Salzburg, 1964, S. 33.

⁷ Манн Т. Памятное слово о Максе Рейнгардте. — В кн.: Манн Т. Собр. соч. в 10-ти т. М., 1961, т. 10, с. 299.

⁸ Max Reinhardt Schriften..., S. 64—65.

⁹ Ibidem, S. 67.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

¹ Меринг Ф. Лит.-критические статьи. М.; Л., 1934, т. 2, с. 296.

² Манн Г. Соч. в 8-ми т. М., 1958, т. 8, с. 211.

³ Горький М. Собр. соч. в 30-ти т. М., 1954, т. 28, с. 283—284.

⁴ Der Kunstwahrh, 1903, Nr. 11.

⁵ Мейерхольд В. Э. Статьи. Письма. Речи. Беседы. М., 1968, т. 1, с. 162.

⁶ Max Reinhardt Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften, Szenen aus Regiebüchern. Wien, 1963, S. 103.

⁷ Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время. Л., 1968, с. 269—270.

⁸ Там же, с. 271.

⁹ Шиллер Ф. Драмы. Стихотворения. М., 1975, с. 161.

¹⁰ Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время, с. 285.

¹¹ Вагн Н. Die Schauspieler und Schauspielkunst. Berlin, 1928, S. 34.

¹² Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время, с. 282.

¹³ Max Reinhardt Ausgewählte Briefe..., S. 108.

¹⁴ Цит. по: К л ю с в В. Г. Первые шекспировские спектакли Макса Рейнгардта. — В кн.: Ежегодник НИИ. Театр. М., 1958, с. 310.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

- ¹ Винтерштейн Э. Моя жизнь и мое время, с. 334.
- ² Max Reinhardt Schriften..., S. 47.
- ³ Ibidem, S. 47.
- ⁴ Браулич Н. Max Reinhardt. Theater zwischen Traum und Wirklichkeit. Berlin, 1966, S. 81—82.
- ⁵ Bühne und Welt, 1906, Nr. 5, S. 46.
- ⁶ МХТ. М., 1914, т. 2, с. 23.
- ⁷ Музей МХАТ СССР им. М. Горького. Архив К. С. Станиславского.
- ⁸ Манн Т. Собр. соч., т. 10, с. 302.
- ⁹ Max Reinhardt Schriften..., S. 97—98.
- ¹⁰ Brahm O. Kritische Schriften der Drama und Theater. Berlin, 1913, S. 54.
- ¹¹ Кугель А. Из берлинских впечатлений.— Театр и искусство, 1907, № 34, с. 453.
- ¹² Stern E. Bühnenbilder bei Max Reinhardt. Berlin, 1965, S. 49.
- ¹³ Max Reinhardt Schriften..., S. 306.
- ¹⁴ Луначарская - Розенель Н. Память сердца. М., 1965, с. 169.
- ¹⁵ Баб Ю. Макс Рейнгардт.— В кн.: Ежегодник императорских театров. Спб., 1913, вып. 3, с. 232.
- ¹⁶ Марков П. В театрах разных стран. М., 1967, с. 12.
- ¹⁷ Баб Ю. Путь к драме.— Театр и искусство, 1907, № 14, с. 232.
- ¹⁸ Баб Ю. Макс Рейнгардт.— В кн.: Ежегодник императорских театров, с. 58—59.

Часть II

Раскол театральной империи

ГЛАВА ПЕРВАЯ

- ¹ Манн Г. Соч., т. 8, с. 311.
- ² Там же, с. 313.
- ³ Jacobson S. M. Reinhardt. Berlin, 1924, S. 34.
- ⁴ Ibidem, S. 38.
- ⁵ Цит. по: Kindermann H. Max Reinhardt Weltwirkung, Ursachen, Erscheinungsformen und Grenzen. Wien — Köln — Graz, 1970, S. 26.
- ⁶ Ibidem.

ГЛАВА ВТОРАЯ

- ¹ Чехов М. Лит. наследие. В 2-х т. М., 1986, т. 1, с. 222.
- ² Манн Т. Собр. соч., т. 10, с. 300—301.
- ³ Max Reinhardt Schriften..., S. 309—314.
- ⁴ Ibidem, S. 324.
- ⁵ Ibidem, S. 325.
- ⁶ Ibidem, S. 315.
- ⁷ Вагн Н. Die Schauspieler und Schauspielkunst, S. 55.
- ⁸ Чехов М. Лит. наследие, т. 1, с. 218.
- ⁹ Луначарский А. В. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1965, т. 6, с. 498.
- ¹⁰ Рейх Б. Вена, Берлин, Москва, Берлин. М., 1972, с. 67.

- ¹¹ Бачелис Т. Шекспир и Крэг. М., 1983, С. 150.
- ¹² Волковский С. Красота и правда на сцене.— Аполлон, 1911, № 4, С. 66.
- ¹³ Кордес И. Из личной беседы с Рейнгардтом.— Студия, 1912, № 27, с. 3.
- ¹⁴ Шверубович В. О людях, о театре, о себе. М., 1976, с. 356.
- ¹⁵ Манн Г. Соч., т. 8, с. 694.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

- ¹ Max Reinhardt Schriften..., S. 263.
- ² Ibidem.
- ³ Ibidem, S. 67.
- ⁴ Ibidem, S. 330.
- ⁵ Ibidem, S. 259.
- ⁶ Манн Т. Собр. соч., т. 10, с. 298.
- ⁷ Там же, т. 9, с. 417.
- ⁸ Max Reinhardt Schriften..., S. 262.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

- ¹ Цит. по: Гвоздев А. А. Театр послевоенной Германии. Л., 1933, с. 75.
- ² Пискагор Э. Политический театр. М., 1934, с. 33.
- ³ Цит. по: Экспрессионизм. Пг.; М., 1923, с. 96.
- ⁴ Цит. по: Экспрессионизм. М., 1966, с. 54.
- ⁵ Манн Т. Собр. соч., т. 10, с. 486.
- ⁶ Max Reinhardt Schriften..., S. 67.
- ⁷ Пискагор Э. Политический театр, с. 47.
- ⁸ Там же, с. 48.
- ⁹ Цит. по: Adler G. Max Reinhardt — sein Leben, S. 69.

Часть III

Замок на соломинке

ГЛАВА ПЕРВАЯ

- ¹ Max Reinhardt Schriften..., S. 197.
- ² Зингерман Б. Жан Вилар и другие. М., 1964, С. 28.
- ³ Цит. по: Nadamowsky F. Reinhardt und Salzburg, S. 5.
- ⁴ Max Reinhardt Schriften..., S. 195.
- ⁵ Слово скорби и утешения. Немецкая поэзия времени тридцатилетней войны в переводах Л. В. Гинзбурга. М., 1963, с. 41—42.
- ⁶ Rainalter E.-H. «Jedermann» in Salzburg.— Salzburger Volkblatt, 1921, 16 August.
- ⁷ Leisler E., Prossnitz G. «Jedermann» auf der Bühne. Frankfurt am Mein, 1973, S. 148.
- ⁸ Цит. по: Nadamowsky F. Reinhardt und Salzburg, S. 84.
- ⁹ Max Reinhardt Schriften..., S. 153.
- ¹⁰ Цит. по: Adler G. Max Reinhardt — sein Leben, S. 115.

- ¹¹ Ibidem. S. 114.
¹² Ibidem. S. 164.
¹³ Станиславский К. С. Собр. соч. в 8-ми т. М., 1961, т. 8, с. 74.

ГЛАВА ВТОРАЯ

- ¹ Эренбург И. Соч. в 5-ти т. М., 1954, т. 5, с. 190.
² Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 455.
³ Max Reinhardt Schriften..., S. 337.
⁴ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 3, с. 579.
⁵ Цит. по: Adler G. Max Reinhardt — sein Leben. S. 153—154.
⁶ Ibidem. S. 156.
⁷ Эренбург И. Соч., т. 5, с. 198.
⁸ Цит. по: Гвоздев А. А. Театр послевоенной Германии, с. 41.
⁹ Там же, с. 47—48.
¹⁰ Цит. по: История немецкой литературы в 5-ти т. М., 1976, т. 5, с. 97.
¹¹ Цит. по: Очерки истории драмы XX века. М., 1979, с. 244.
¹² Пискалов Э. Политический театр, с. 118.
¹³ Там же, с. 148, 150.
¹⁴ Там же, с. 152.
¹⁵ Зингерман Б. Очерки истории драмы XX века. М., 1979, с. 239.
¹⁶ Там же, с. 240.
¹⁷ Там же, с. 246.
¹⁸ Сац Н. Новеллы моей жизни. М., 1984, т. 1, с. 217.
¹⁹ Там же, с. 223.
²⁰ Немирович-Данченко В. И. Рецензии. Очерки. Статьи. Интервью. Заметки. 1877—1942. М., 1980, с. 352.
²¹ Там же, с. 353—354.
²² Чехов М. Лит. наследие, т. 1, с. 222—223.
²³ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8, с. 186.
²⁴ Чехов М. Лит. наследие, т. 1, с. 224—225.
²⁵ Цит. по: Adler G. Max Reinhardt — sein Leben, S. 186.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

- ¹ Max Reinhardt Schriften..., S. 320—323.
² Манн Т. Собр. соч., т. 9, с. 300.
³ Станиславский К. С. Собр. соч., т. 8, с. 259—260.
⁴ Max Reinhardt Schriften..., S. 127—128.
⁵ Брехт Б. О литературе. М., 1977, С. 378.
⁶ Max Reinhardt Schriften..., S. 348.
⁷ Манн К. Мефистофель. История одной карьеры. М., 1970, с. 163.
⁸ Зингерман Б. «Перед заходом солнца». — В кн.: Западноевропейское искусство. XX век. М., 1978, с. 290—291.
⁹ Манн К. Мефистофель, с. 174—175.
¹⁰ Цит. по: Манн Т. Собр. соч., т. 10, с. 494.
¹¹ Adler G. Max Reinhardt — sein Leben, S. 232.

¹² Max Reinhardt Schriften..., S. 222—224.

¹³ М а н н Т. Собр. соч., т. 10, с. 303.

¹⁴ Max Reinhardt Schriften..., S. 197.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

¹ Цит. по: A d l e r G. Max Reinhardt — sein Leben, S. 250.

² Max Reinhardt Schriften..., S. 218.

³ В г а u l i c h H. Max Reinhardt, S. 237.

⁴ Max Reinhardt Schriften..., S. 229.

⁵ Цит. по: A d l e r G. Max Reinhardt — sein Leben, S. 274.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Часть I

Профессор

Глава первая	3
Глава вторая	25
Глава третья	44
Глава четвертая	66

Часть II

Раскол театральной империи

Глава первая	88
Глава вторая	97
Глава третья	113
Глава четвертая	130

Часть III

Замок на соломинке

Глава первая	147
Глава вторая	167
Глава третья	184
Глава четвертая	199
Примечания	217

Бояджиева Л. В.

**Б72 Макс Рейнхардт.— Л., Искусство, 1987.— 222 с.,
16 л. ил., портр.— (Жизнь в искусстве).**

Книга посвящена жизни и творчеству выдающегося немецкого режиссера, актера и театрального деятеля первой половины XX века. Художник, обладающий огромной фантазией, страстный и неутомимый экспериментатор, оставивший заметный след в истории мирового театрального искусства, — таким предстает Рейнхардт перед читателями. Автор увлеченно рассказывает о его судьбе, о становлении его как режиссера, о его многочисленных спектаклях, о людях, его окружавших, воссоздавая при этом исторический и культурный фон эпохи.

Значительное место уделено плодотворным связям и контактам М. Рейнхардта с деятелями русской культуры, его постановкам пьес Л. Толстого, М. Горького. Издание иллюстрировано.

Для широких читателей.

**Б 4907000000-022 123-87
025(01)-87**

ББК 85.443(3)

Людмила Владиславовна Бояджиева

МАКС РЕЙНХАРДТ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редактор С. В. Дружинина

Художник серии В. М. Вовнобой

Художественный редактор М. С. Стернина

Технический редактор Г. С. Устинова

Корректор В. О. Кодратьева

ИБ № 2665

Сдано в набор 9.03.87. Подписано в печать 01.09.87. М-34181. Формат издания 60 × 84¹/₁₆. Бумага тип. № 1, для ил. мелованная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая, ил. офсетная. Усл. печ. л. 15,0. Усл. кр.-отт. 15,0. Уч.-изд. л. 16,08. Тираж 50 000 экз. Зак. 852. Изд. № 272. Цена 1 р. 80 к. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Невский пр., д. 28.

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-136, Чкаловский пр., 15.

1000